

La faillite des indépendances africaines dans Les Soleils des Indépendances d'Ahmadou Kourouma et Les Écailles du ciel de Tierno Monénembo

Adeline Bouvier

▶ **To cite this version:**

Adeline Bouvier. La faillite des indépendances africaines dans Les Soleils des Indépendances d'Ahmadou Kourouma et Les Écailles du ciel de Tierno Monénembo. Littératures. 2013. dumas-00913169

HAL Id: dumas-00913169

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00913169

Submitted on 20 Jan 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Stendhal (Grenoble 3)
UFR de Lettres et Arts
Département de Lettres Modernes

La faillite des indépendances africaines dans *Les Soleils des Indépendances* d'Ahmadou Kourouma et *Les Écailles du ciel* de Tierno Monénembo

Mémoire de recherche pour 30 crédits du Master 2 Lettres et Arts, spécialité « Écritures et représentation XIX°- XX° siècles ».

Présenté par :
Adeline BOUVIER

Directeur de recherches:
M. Claude COSTE
Professeur

Année universitaire 2013

Université Stendhal (Grenoble 3)
UFR de Lettres et Arts
Département de Lettres Modernes

La faillite des indépendances africaines dans *Les Soleils des Indépendances* d'Ahmadou Kourouma et *Les Écailles du ciel* de Tierno Monénembo

Mémoire de recherche pour 30 crédits du Master 2 Lettres et Arts, spécialité « Écritures et représentation XIX°- XX° siècles ».

Présenté par :
Adeline BOUVIER

Directeur de recherches:
M. Claude COSTE
Professeur

Année universitaire 2013

Remerciements

Je tiens à remercier mon directeur, M. Claude Coste, d'abord pour avoir accepté de diriger ce mémoire, mais aussi pour ses précieux conseils, son soutien, sa disponibilité et son amabilité tout au long de ce travail.

Merci également à M. Lançon, professeur à l'université de Stendhal, qui a su nous transmettre sa passion pour les littératures francophones.

Enfin, je tiens à exprimer ma profonde gratitude à tous ceux, amis et famille, qui m'ont toujours soutenue.

Table des matières

I Une épopée carnavalesque 16
A Une crise de la narration épique 18
1 Une mise en scène de l'oralité épique : le style d'un conteur 18
2 Un griot narrateur 21
3 Un narrateur en berne 27
B Une crise héroïque 31
1 Mission impossible 32
2 Deux héros pitoyables 36
C Une crise des dieux 54
II Un monde sans nouvel idéal 67
A La nation : une notion problématique 68
1 Une dislocation du groupe 69
2 Des personnages en exil : l'individu en déroute 75
3 Un jeu d'enracinement et de dépaysement : la manifestation du chaos 80
B La dictature : de la violence à l'absurde 87
1 Une violence non encadrée 87
2 L'individualisme 95
3 Un monde sans nouvel idéal : l'expression de la désillusion 103
III Une pensée de l'avenir 114
A Un dialogisme généralisé 117
1 Un débat désorganisé 117
2 Le chef d'orchestre du travail épique : un griot novateur 120
B L'émergence de certaines valeurs 124
1 S'affranchir du passé 125
2 Le procès des valeurs du présent 132

3 « La femme est l'avenir de l'homme » 141

Conclusion 147

Bibliographie 150

Introduction

Alors qu'aujourd'hui on assiste à l'éveil politique de certains peuples africains, il n'est pas inutile de s'interroger sur les échecs et les désillusions auxquelles ont pu donner lieu les processus de décolonisation et d'accession à l'indépendance. À cette fin, nous avons choisi de mettre en perspective deux romans francophones qui mettent en scène l'échec des indépendances africaines des années 60-70 : *Les Écailles du ciel* de Tierno Monénembo et *Les Soleils des Indépendances* d'Ahmadou Kourouma.

Les Écailles du ciel est édité en 1986 aux éditions du Seuil et *Les Soleils des Indépendances* en 1968 à Montréal, puis en France en 1970 aux éditions du Seuil.[1] Les œuvres se distinguent d'abord par le temps puisqu'elles ont été publiées à 18 ans d'écart. Le roman de Kourouma arrive 8 ans après l'indépendance de la Côte d'ivoire (1960) alors que celui de Monénembo parait 28 ans après l'indépendance de la Guinée (1958). Nos deux auteurs ont connu la colonisation, puis, simultanément l'indépendance et la dictature. Opposés au pouvoir de l'époque, ils ont été contraints à l'exil.

D'origine Malinkée, Ahmadou Kourouma est né en 1927 en Côte d'Ivoire, selon l'état civil à Boundiali, mais en vérité il est né dans un petit village appelé Togobala. À l'âge de sept ans, il est confié à son oncle qui se charge de son éducation : Kourouma est ainsi scolarisé à l'école française de Boundiali. Il effectue ensuite ses études primaires à Korhogo et secondaires à Bingerville (près d'Abidjan). Alors qu'il poursuit des études supérieures à Bamako, il est accusé d'être le meneur d'une manifestation pour l'indépendance par l'administration coloniale et est envoyé de force en Indochine en tant que tirailleur sénégalais (il sert 3 ans dans l'armée coloniale). Il retourne en Côte d'Ivoire en 1954, puis part ensuite à Lyon poursuivre des études de mathématiques. Il obtient un diplôme d'actuaire en 1959 puis est employé dans une compagnie d'assurances à Paris. En 1960, il rentre dans son pays, monte la Caisse de Retraite des Salariés de Côte d'Ivoire, mais son opposition à Houphouët Boigny l'envoie quelques jours en prison (1963) avant de le conduire à l'exil en France, en Algérie, au Cameroun, et enfin au Togo. *Les Soleils des Indépendances* est le premier roman d'Ahmadou Kourouma mais celui-ci est aussi l'auteur de nombreux essais, d'une pièce de théâtre, *Le diseur de vérité* (1972), et de nombreux romans parmi lesquels, *Monné, outrages et*

[1] « C'était avec *Les soleils des indépendances*, d'abord publié en 1968 à Montréal, avant d'être récupéré par Les éditions du Seuil pour la symbolique somme d'un franc. » *Maryse Condé et Ahmadou Kourouma, griots de l'indicible*. Jean Ouédraogo. New York : Peter Lang Publishing, 2004.

défis (1990), *En attendant le vote des bêtes sauvages* (1998). Il meurt en décembre 2003 alors qu'il travaillait sur son nouveau roman *Quand on refuse on dit non* (publié à titre posthume en 2004), suite de *Allah n'est pas obligé* (2000).

Tierno Monénembo, quant à lui, est né en 1947 à Porédaka en Guinée. D'origine peulhe, son vrai nom est Tierno Saidou Diallo. Il va d'abord à l'école coranique à l'âge de cinq ans, avant d'entrer deux ans plus tard à l'école coloniale de Porédaka, puis aux collèges de N'Zérékoré, Kankan, au lycée Kindia et enfin au Collège de Donka où il obtient son baccalauréat de biologie en 1969. Cette même année commence son temps d'exil, motivé d'abord par la fuite du régime dictatorial de Sékou Touré. De l'Université de Dakar à celle d'Abidjan, il arrive finalement en France en 1973, à Grenoble et à Lyon, pour y achever des études de biochimie. Il part ensuite en Algérie en 1979, puis au Maroc où il reste de 1981 à 1985, et à nouveau en France, mais voyage encore – et enseigne – partout à travers le monde, aussi bien en Europe qu'en Afrique, aux Antilles et en Amérique du sud.[2] Tierno Monénembo est l'auteur, entre autres, des romans tels que *Crapauds-brousse* (1979), *Un rêve utile* (1991), *Un attiéké pour Elgass* (1993), *Pelhourino* (1995), *Cinéma* (1997), *L'Aîné des orphelins* (2000), *Peuls* (2004), *Le Roi de Kahel* (2008), *Le Terroriste noir* (2012) et d'une pièce de théâtre, *La tribu des gonzesses* (2006).

Les œuvres des deux auteurs sont marquées par les épreuves de leur vie. Kourouma n'a de cesse de dénoncer la dictature, comme Monénembo, dont l'œuvre développe la thématique de l'exil. Les deux écrivains appartiennent à la génération de la désillusion, génération qui suit l'optimisme de la négritude des années 50-60 et l'euphorie des premières années d'indépendances :

> S'il y eut une catégorie d'Africains qui virent leur rêve se réaliser cette année-là, ce fut bien celle des hommes de culture, et singulièrement des universitaires. Ils avaient participé aux mouvements nationalistes entre 1950 et 1960 ; fils de Bandoeng, ils étaient nourris des idéologies panafricanistes du Ghana et tiers-mondialistes de l'Inde ; ils avaient au cœur la chaleur de la négritude qui était plus un cri de ralliement et de revendication qu'une théorie politique, et qui peuvent se résumer alors en quelques mots : nous, Nègres colonisés, nous allons enfin construire nos pays selon nos goûts, nos aspirations, nos besoins propres, en tenant compte de notre propre civilisation ! La négritude de 1960, c'est un sentiment très fort de solidarité, et c'est un projet positif : développement et modernisation.[3]

[2] voir NGANDU NKASHAMA, Pius. *Memoire et ecriture de l'histoire dans « Les écailles du ciel » de Tierno Monénembo*. p. 11 ; MARTIN, PATRICE et DREVET, Christophe. *La langue française vue de l'Afrique et de l'océan Indien*. Léchelle : Zellige, 2009. p. 77-80.

[3] KESTELOOT, Lylian. *Histoire de la littérature négro-africaine*. Paris : Karthala, 2001. p. 231.

Les auteurs de la négritude dénonçaient la colonisation et glorifiaient le passé afin d'opposer et d'imposer l'identité Africaine reniée par la colonisation. Avec les indépendances, le besoin de reconnaissance et d'affirmation de son identité propre est toujours présent et penser le nouvel espace national apparait prioritaire. On relève dès lors un retour de la tradition orale épique dans le théâtre et le roman parce qu'on a besoin des héros du passé pour retrouver son identité. Il s'agit donc pour les intellectuels à la fois de défendre son identité culturelle et de transmettre un souffle plein d'espoir aux nouveaux États africains, ce, à travers les héros africains pré-coloniaux. Ceux-ci sont autant d'exemples pour le présent des indépendances :

> Pour ses vertus mobilisatrices, la tradition orale épique va être largement reprise. Les jeunes nations africaines – dont l'indépendance fut octroyée plutôt que conquise – sont en mal de grandes figures historiques, de héros épiques susceptibles de cristalliser sur leur personne l'enthousiasme de ces peuples qui doivent se forger une identité. L'épopée de Soundjata, le fondateur de l'empire Mandingue, sera fixée en 1960 par le Guinéen Djibril Tamsir Niane dans *Soundjata ou l'épopée mandingue*. Niane fait véritablement œuvre d'écrivain dans ce texte qui réussit à transmettre une exaltation épique.[4]

Mais, parallèlement à la transcription romanesque d'épopées, à leur recensement et leur traduction, parallèlement à la réhabilitation des valeurs traditionnelles à travers tous les genres littéraires célébrant l'identité africaine d'avant la colonisation, certaines voix dissidentes se font entendre et cela même avant la déclaration des indépendances. Ces voix soufflent que le passé des grands empires africains n'est pas si glorieux qu'on voudrait le faire croire, et que de toute façon il est dépassé…[5] On plonge alors dans un conflit opposant la tradition à la modernité. Ce conflit va perdurer et prendre de l'ampleur dans la littérature des indépendances. Le malaise identitaire est profond et ne va pas s'arranger avec le désenchantement des années 60. Dès les années 66-68, on assiste à la mise en scène du déclin des pouvoirs africains au théâtre et dans le roman. Après 68 émerge la nouvelle génération d'écrivains, avec Yambo Ouologuem et son *Devoir de violence* (1968) et avec *Les Soleils des Indépendances* d'Ahmadou Kourouma s'ouvre une littérature de « l'imposture des indépendances ».[6] Cette littérature va être abondante. La réception du *Devoir de violence* montre la fracture entre

[4] BONN, Charles, GARNIER, Xavier et LECARME, Jacques. *Littérature francophone : 1. Le roman.* Paris : Hatier, 1997.
[5] CHEVRIER, Jacques. *Littératures d'Afrique noire de langue française*. Paris : Nathan Université, 1999. p. 16.
[6] CHEVRIER, Jacques. *Littératures d'Afrique noire de langue française*. Paris : Nathan Université, 1999. p. 108.

l'optimisme et le pessimisme de l'époque : le roman récompensé par le prix Renaudot démystifie l'Afrique idéale célébrée par les écrivains de l'espoir en les indépendances par la parodie épique. L'écrivain va alors être accusé de porter atteinte à l'honneur de l'Afrique par ses pairs.[7] Bien différente est la réception des *Soleils des indépendances* de Kourouma, qui, pourtant, dénonce la situation dictatoriale de la Côte d'Ivoire et critique vigoureusement les traditions ancestrales. Si l'œuvre de Kourouma a fortement déplu aux puristes de la langue française parce qu'elle adapte le français à l'expression malinkée en traduisant ses proverbes, en reprenant ses tournures, ses images, etc., elle a été favorablement accueillie par les critiques africains qui y ont vu une défense de la culture africaine par son « enracinement culturel » et son affranchissement de la langue française.[8]

On trouve chez Kourouma les prémisses de l'écriture des prochaines générations des années 80 à travers le « désir de forger un discours littéraire plus proche d'une réalité africaine marquée par le chaos, la confusion et l'incertitude » des indépendances.[9] L'écriture des prochaines générations, à laquelle appartient Monénembo, est ainsi davantage caractérisée par la dérision, le baroque et le carnavalesque dans le but également de révéler le climat des indépendances africaines. De Kourouma à Monénembo, comme dans les romans des années 70-80 en général, la figure du pouvoir occupe une place centrale :

---

[7] « Où donc était "l'Afrique des Empires" chantée par Senghor, exaltée par Césaire, Cheikh Ndao, Tamsir Niane ? Cette Afrique-là était esclavagiste et l'être humain n'y pesait pas lourd ; ses juges (les *khadi*) étaient à vendre, et sa noblesse était corrompue. Les colons y avaient trouvé les alliés nécessaires à leurs entrerises, depuis la traite et l'exploitation des masses jusqu'à la pantomime politique d'aujourd'hui. D'un seul coup, Ouologuem avait ainsi discrédité les chefs traditionnels, piliers des systèmes anciens de gouvernement. Il détruisait un mythe, celui de l'Afrique idéale, l'Afrique des sources, l'Afrique des rois à laquelle les protagonistes de la négritude invitaient leurs cadets à se référer dans le théâtre historique. Il poussait d'ailleurs l'insolence jusqu'à se moquer ouvertement de "la splendeur de la civilisation nègre" elle-même […], à la publication du *Devoir de violence* de Ouologuem, on s'insurge contre l'écrivain, on l'accuse "de dénigrement de ses ancêtres", "d'agression contre l'Afrique-Mère", de "salir l'honneur du Continent noir". KESTELOOT, Lylian. *op.cit*. p. 247.

[8] « Mais la virtuosité de l'auteur lui avait permis de "faire passer » la poésie, […]. La performance était superbe et les critiques africains saluèrent son "enracinement culturel" et sa volonté de manifester l'Afrique plus étroitement, dans sa vérité. […] Kourouma libérait les romanciers africains du carcan d'une langue académique dont on n'avait jamais osé enfreindre les ukases. Les critiques africains imposèrent donc Kourouma aux plus réticents et firent tant que les éditions du Seuil (toujours attentives) rééditèrent l'ouvrage qui, dans un premier temps, n'avait trouvé asile qu'au Canada. Les Soleils des Indépendances était aussi cautionné parce qu'il entrait, par ailleurs, dans les vues du discours critique, en mettant en exergue le conflit tradition/modernisme ; les critiques contre les mœurs politiques nouvelles étaient acceptées parce que sectorielles, allusives au contexte récent de la Côte d'Ivoire et n'entraînant pas de jugement ngatif sur l'avenir de l'Afrique. Du reste, elles étaient émises par un personnage du passé féodal et sans instruction, ce qui instaurait une distance suffisante entre l'auteur et le narrateur. » KESTELOOT, Lylian. *op.cit*. p. 250.

[9] CHEVRIER, Jacques. *op.cit*. p. 109.

> Au centre du dispositif narratif commun à tous ces romans trône en effet, d'une manière plus ou moins carnavalesque, la figure du détenteur du pouvoir suprême, tyran cruel ou bouffon sanguinaire (ou les deux à la fois), personnage affublé des habituels attributs hyperboliques attachés à sa fonction de premier magistrat : "Président du conseil de résurrection nationale", "vénérable maître"...[10]

La littérature africaine se fait reflet de l'Histoire, des aspirations et des désillusions d'un peuple nouveau. Lorsque Kourouma publie son premier roman, il faut dire que l'on en est déjà à huit ans de dictature avec le président ivoirien Houphouët Boigny. Et lorsque *Les Écailles du ciel* est publié, on a assisté à vingt-quatre années de dictature en Guinée sous le régime de Sékou Touré (1958-1984), à un coup d'État du colonel Lansana Conté en 84, puis au putsch manqué du colonel Diarra Traoré en 1985. Le chaos politique secoue toute l'Afrique indépendante, les coups d'États se succédant comme les soulèvements populaires contre le régime en place. De la déclaration des indépendances aux années 80, la situation politique n'a donc fait que s'aggraver et la littérature parallèlement, en tant que « discours » sur l'Histoire, n'a fait que proliférer. Cette ébullition politique et culturelle nous amène à nous poser les questions suivantes : Que peut faire un écrivain face à la question des indépendances ? La littérature peut-elle penser – et panser – le problème ? Nos deux auteurs étant de nationalités et de générations différentes, comment vont-ils représenter la faillite des indépendances africaines et ainsi créer des horizons de réponse à toutes ces questions ?

Les deux romans n'ont jamais été comparés de manière approfondie. Il faut dire qu'ils sont séparés de quelques deux décennies. Et pourtant, ils présentent tous deux une stratégie commune dans la mise en scène des Indépendances africaines, celle de la parodie de l'épopée. Cette mise à mal de l'épopée est révélatrice de la faillite des Indépendances. C'est ce qu'on s'efforcera de démontrer dans ce mémoire qui reposera sur des analyses relevant essentiellement de la poétique.

Il est donc nécessaire de faire le point sur la définition de l'épopée. Il nous faut également insister sur le fait que les deux auteurs ont une parfaite connaissance de la littérature occidentale puisqu'ils sont de formation intellectuelle française. Ils sont donc influencés à la fois par la culture littéraire africaine et par la culture française, ce qui s'avère essentiel pour la définition de l'épopée qui va suivre. En effet l'épopée africaine se distingue de l'épopée occidentale sur certains points.

[10] CHEVRIER, Jacques. *op.cit.* p. 54.

Nous avons affaire à deux niveaux d'analyse dans ce travail par rapport à la définition de l'épopée : d'une part en fonction de ses règles morphologiques, et d'autre part dans son contexte d'émergence qui explique sa fonction.

Le *Dictionnaire universel des littératures* résume suffisamment dans ses grandes lignes les caractéristiques de l'épopée :

> L'épopée (étymologiquement : arrangement d'une parole essentielle, l'épos, privilège des poètes primitifs qui disent la genèse et l'ordre du monde) se définit par deux sèmes : narrativité (longue) ; action et thèmes exceptionnels (l'héroïque et le merveilleux). […]. L'énonciation de la parole épique implique un narrateur omniscient et objectif qui s'efface derrière ses descriptions et ses personnages, et qui déclame devant son public : auteur-réalisateur, virtuose de l'oralité, il improvise sur un ensemble thématique traditionnel, grâce à des soutiens mémoriels stéréotypés (formules, parallélismes, procédés conventionnels et acceptés). […]. La composition doit unifier la variété des épisodes et optimiser la syntaxe des actions qui constituent l'armature de toute œuvre épique : un héros, chef d'une communauté d'importance variable, se voit déléguer par une puissance régulatrice et ordonnatrice (dieux, destin ou providence) qui donne à l'œuvre sa dimension transcendante, une mission : atteindre un objet (en général une victoire) à travers une série d'aventures et de conflits violents, en vue d'une finalité : une gloire qui l'immortalise, un meilleur rapport de sa communauté à un environnement transformé. Des auxiliaires et des adversaires (forces humaines, magiques ou divines) interviennent pour dramatiser cette action positive et ascendante qui révèle la grandeur d'un homme, le pouvoir des dieux, la cohésion d'un groupe. […]. L'épopée évoque des temps où se déploient une énergie conquérante […] mais elle apparaît plusieurs siècles après. [11]

D'après ce même ouvrage, on distingue trois types d'épopée qui parfois se contaminent avec l'évolution du genre : l'épopée mythologique, l'épopée mythico-historique et l'épopée historique. Au cours du temps l'épopée évolue, se démarque du modèle homérique, bouscule ses règles, et glisse vers le roman de formation en prose poétique, puis, tout naturellement vers la parodie.[12] Le roman hérite de l'épopée dans un monde le plus souvent réel où les héros et leurs actions sont plus ordinaires.[13]

En ce qui concerne les caractéristiques de l'épopée, nous nous appuierons principalement sur deux ouvrages afin de compléter cette définition : *L'épopée* de

[11] DIDIER, Béatrice. *Dictionnaire universel des littératures*. Paris : PUF, 1994. p.1109.
[12]DIDIER, Béatrice. *Ibidem.* p. 1109-1110.
[13] « L'épopée après avoir connu un dernier épanouissement au XIX° siècle, semble avoir disparu de nos littératures. Les grands modèles n'inspirent, le plus souvent, que des variations ironiques et iconoclastes […]. En disparaissant l'épopée lègue au roman ses aspirations à la totalité cyclique, libère de tout ancrage littéraire une configuration optimiste de l'expérience humaine qui continue d'exercer une séduction massive et immédiate sur l'imaginaire collectif. » DIDIER, Béatrice. *op.cit.*, p. 1110.

Daniel Madelénat[14] et *Les épopées d'Afrique noire* de Lylian Kesteloot et Bassirou Dieng.[15]

L'ouvrage de Lylian Kesteloot et de Bassirou Dieng montre que s'il réside des caractéristiques communes entre les épopées africaines et occidentales[16], quelques éléments fondamentaux les distinguent. L'épopée africaine diffère de l'épopée occidentale par la place du griot et sa fonction dans la société puisque ces dernières persistent à travers le temps : l'épopée subsiste et continue de vivre par la parole des griots africains.[17] De plus, elle comprend d'autres modèles que les trois cités précédemment :

> D'un rapide coup d'œil sur les épopées africaines, le professeur de Clermont [Daniel Madelénat] avait repéré parmi celles-ci deux de ces modèles – le mythologique et l'historique – dont il avait reconnu les caractéristiques. Tout en saluant l'intuition sûre du critique littéraire, nous ajouterons cependant des nuances, voire des catégories, qui permettent de préciser les types d'épopées qu'on rencontre en Afrique ; tant il est vrai que l'on est obligé de tenir compte des diverses

[14] MADELÉNAT, Daniel. *L'épopée*. Paris : PUF, 1986.
[15] KESTELOOT, Lilyan et BASSIROU, Dieng. *Les épopées d'Afrique noire*. Paris : Karthala et Unesco, 2009.
[16] « Si nous estimons inopportun de dénommer les littératures d'autre régions du monde de manière à les forcer à s'insérer dans les catégories stylistiques européennes, il s'avère cependant pertinent d'y reconnaître les œuvres qui offrent des formes et des contenus analogues à des genres européens, comme les proverbes ou les fables par exemple. Et les épopées. » KESTELOOT, Lilyan et BASSIROU, Dieng. *Les épopées d'Afrique noire*. *op.cit*., p. 29-30.
[17] « Les textes présentés ensuite permettront de retrouver, au-delà des différences, les constantes épiques, avec le souffle, l'aspect litanique, la stylisation et la recherche du lyrisme dans le récit. […]. Pour le spécialiste de l'épopée médiévale français qui écrit ces lignes, la réflexion et les exemples ici rassemblés sont d'abord source d'une émotion profonde, créée par le contact avec des œuvres encore enracinée dans la vie collective, sorties toutes vives du chant des griots, alors que les documents sur lesquels nous travaillons en Europe sont, sauf exception, élaboration ou réélaboration écrites à partir de traditions aujourd'hui à peu près insaisissables. Mais cet ouvrage est aussi l'occasion de situer de façon plus précise, grâce à ces témoins non-européens, les caractéristiques communes au genre épique et les traits spécifiques relevant d'une aire géographique et d'une culture déterminées. L'élément commun est ce qu'on pourrait appeler, en parodiant une formule devenue célèbre de Jean Bédier, l'intrication des aspects historiques, sociaux et mythiques de l'épopée : « Au commencement était la triade histoire, mythe, société. » […] Apparaît aussi, grâce à l'étude de L. Kesteloot et B. Dieng et aux exemples qu'ils proposent, la différence radicale entre épopée africaine et épopée médiévale française. Dans le domaine africain, l'écrit, sauf dans la mesure où il permet, grâce aux travaux des ethnologues, de fixer ce que les collectes orales ont permis de réunir, est exceptionnel : l'épopée, dans la mesure où elle est vivante, c'est-à-dire liée à la substance de la vie sociale, reste très généralement orale. Le phénomène que nous donne à observer l'épopée médiévale française est tout à fait différent puisque, si nous savons que la chanson de geste naît de l'oralité et se perpétue par elle –les jongleurs l'ont chanté jusqu'à la fin du XIII° siècle au moins–, elle commence d'être fixée par l'écrit dès la première moitié du XII° siècle. Nous savons aussi que si les jongleurs ont participé aux divers moments de la vie sociale–fêtes diverses, mariages, foires–, ils n'ont jamais constitués de société d'initiés, dont la création serait associée au mythe de fondation du groupe social. » KESTELOOT, Lilyan et BASSIROU, Dieng. *Les épopées d'Afrique noire*. *op.cit*., p. 5-8.

> hybridations se greffant sur ce genre, bien à tort qualifié de « forme simple » par A. Jolles.[18]

Toutefois, Madelénat néglige une catégorie pourtant présente dans le répertoire africain : celle de l'épopée corporative. Celle-ci se rattache pleinement au genre épique en célébrant les exploits d'un héros d'une profession bien précise, celle du pêcheur, du chasseur ou du pasteur :

> Ce sont de grands récits qui célèbrent les exploits d'un héros de la profession concernée ; on le montre affrontant les dangers du métier et les puissances occultes inhérentes aux animaux sauvages (buffles, panthères, crocodiles). Les hommes se battent donc contre des génies, sinon des dieux. Mais ils peuvent aussi se défier entre eux, en des duels qui sont des concours de vaillance. Dans tous les cas, ces héros promeuvent les valeurs morales et les qualités techniques spécifiques de ces groupes, mêmes s'ils n'ont pas de portée nationale.[19]

Autres catégories d'épopée absentes dans la typologie de Madelénat et citées dans *Les épopées d'Afrique Noire* : l'épopée religieuse et l'épopée mythologique clanique. L'épopée religieuse « s'est développée à partir des jihad de *El Hadj Omar*, le marabout toucouleur du XIX° siècle, une épopée haute en couleur, bâtie sur le modèle des épopées royales plus anciennes. Centrée sur la vie et les conquêtes d'un « saint » historique, elle prit de suite une fonction apologétique à visée missionnaire. »[20] Quant à l'épopée mythologique clanique, elle se rapproche du modèle mythologique mais avec la nuance du clan : elle célèbre le clan, le lignage ou la chefferie. Ses héros sont les « fondateurs des institutions du clan, civilisateurs ou conducteurs d'exodes » et leurs exploits qui « prennent des proportions gigantesques, oniriques, paroxystiques », qui dépassent le merveilleux de la magie ordinaire et des prophéties des devins, sont sans limites.[21]

---

[18] KESTELOOT, Lilyan et BASSIROU, Dieng. *Les épopées d'Afrique noire*. *op.cit*., p. 40.
[19] KESTELOOT, Lilyan et BASSIROU, Dieng. *Les épopées d'Afrique noire*. *op.cit*., p. 44-45.
[20] KESTELOOT, Lilyan et BASSIROU, Dieng. *Les épopées d'Afrique noire*. *op.cit*., p. 46.
[21] « Épopées dites « de forêt », elles proviennent de sociétés structurées en clans, lignages, et chefferies […]. Le seul point commun extratextuel de ces récits, n'est-il pas cette structure sociale où la famille étendue prédomine et sert de cadre de référence ? On a parlé, à propos de ces peuples, de sociétés « communautaires » ou « communaucratiques », ou encore de « communisme primitif ». Car les pouvoirs du chef y sont fortement contrôlés par d'autres groupes (notables, prêtres, sociétés secrète à fonction judiciaire). En réalité dans l'épopée clanique se manifestent surtout les tensions internes. Elle propose souvent des héros marginaux, –voire carrément asociaux–du type *Moni Mambou* chez les Pendé ou *Ngog Bilun* ou *Mbak* chez les Bassa, de même que l'*Ozidi* dejà cité. Héros de la démesure aussi, que *Djekki la Njambé* persécuté par son père, ou ces héros du *Mvet* chez qui s'exacerbe la volonté de puissance. […] Dans les épopées du bassin du Congo, comme le *Mwindo* des Banyanga ou le *Lianja* des Mungo, les héros sont aussi présentés comme fondateurs des institutions du clan, civilisateurs ou conducteurs d'exodes. Leurs exploits exaltent le sentiment d'appartenance des lignages au même tronc originel. Mais les obstacles surmontés, les guerres livrées, sans lesquels il n'y a pas d'épopée, s'éloignent vraiment

Un autre ouvrage est fondamental pour la définition de l'épopée quant au contexte d'émergence de l'épopée et sa fonction : *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière : Iliade, Chanson de Roland, Hôgen et Heiji monogatari*, de Florence Goyet.[22] Pour celle-ci, l'épopée n'est pas en rupture avec le présent à l'instar des théoriciens précédents tels que Bakhtine, Lukàcs et même Madelénat :

> Pour ce qui est du rapport à l'Histoire, il faut mesurer à quel point il a été occulté par Lukàcs et sa Théorie du roman, dont la tradition critique a ensuite repris les affirmations sans jamais les remettre en cause. Lukàcs, reprenant lui-même Hegel, fait de l'épopée le genre non problématique par excellence – celui dont le rôle est simplement d'illustrer et de conforter les valeurs préexistantes. Pour Lukàcs, comme pour Hegel, l'épopée est le genre de l'origine, exprimant un temps où tout est clair et simple, où l'homme était en accord avec le monde, sans conflit. Le rôle, la *fonction* de l'épopée devient ainsi fort simple et ne mérite guère qu'on s'y arrête.[23]

La définition de l'épopée doit être complétée et corrigée par cette idée de rapport entre le récit de l'épopée – qui nous transporte dans le passé – et le monde contemporain. Comme l'explique Florence Goyet, l'épopée ne doit pas être séparée du contexte politique de son apparition ou de sa réapparition. Les personnages de l'épopée exposent plusieurs positions politiques. Le héros épique a une mission, celle de rétablir un équilibre dans un monde devenue chaotique. Le roman épique exerce donc le même travail que l'épopée : confronter plusieurs positions politiques pour résoudre le conflit. Le roman se sert de l'épopée pour penser la crise.[24]

---

beaucoup de l'histoire réelle de ces populations. Rejetées dans un passé lointain où les hommes sont fils des dieux (*Mvet*), liées souvent à des mythes génésiques, et à des migrations imprécises, les aventures des héros prennent des proportions gigantesques, oniriques, paroxystiques. Le merveilleux se réduisait à la magie ordinaire et aux classiques prophéties des devins, dans le modèle royal-historique, devient ici fantastique, voire surréaliste. […].» KESTELOOT, Lilyan et BASSIROU, Dieng. *Les épopées d'Afrique noire*. *op.cit*., p. 47-49.

[22] GOYET, Florence. *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière : Iliade, Chanson de Roland, Hôgen et Heiji monogatari*. Paris : H.Champion ; Genève : Slatkine, 2006.

[23] GOYET, Florence. *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière : Iliade, Chanson de Roland, Hôgen et Heiji monogatari*. *op.cit*., p. 8.

[24] « On peut pour finir essayer de préciser la spécificité de l'épopée, et la permanence du « travail épique » hors de sa forme générique. En dernière analyse, la spécificité de l'épopée, c'est de traiter une matière politique de façon polyphonique. […] En tant que telle, l'épopée est un texte qui engage la vie même de la communauté. […]. L'épopée travaille avec les outils de toute littérature – c'est l'emploi qu'elle en fait sur une matière politique qui la définit. Du coup, il n'y a pas de raison *a priori*, ni qu'un auteur unique ne puisse écrire une épopée, ni que ce travail épique soit limité à un seul genre. La condition pour qu'un auteur non récitant puisse écrire une épopée en-dehors de l' « auralité », c'est qu'il soit capable de cette polyphonie fondamentale. […] Plusieurs autres genres littéraires pensent eux aussi de façon non-partisane le devenir de la communauté. Des romans comme *La guerre et la paix* ainsi que *Les Misérables* me semblent vraiment « épiques» dans le sens où je l'ai défini. […]. ». GOYET, Florence. *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière : Iliade, Chanson de Roland, Hôgen et Heiji monogatari*. *op.cit*., p. 567-569.

L'ouvrage de Florence Goyet nous éclaire sur ce recours à l'épopée qu'ont les écrivains de l'Afrique subsaharienne des années 60-80. L'épopée, pour Florence Goyet, apparaît lors d'une crise contemporaine à ses auditeurs ou ses lecteurs. C'est le cas après les Indépendances africaines. L'Indépendance – qui est officielle seulement puisque la France gardera toujours la main mise sur les ressources naturelles et le pouvoir africains – est établie conjointement à la dictature. Contre la dictature, le recours à l'épopée permettrait d'exposer la crise et d'entrevoir les avenirs possibles des Indépendances :

> La thèse défendue ici est que l'épopée guerrière est une gigantesque machine à penser. La guerre qu'elle décrit est une métaphore, qui mime une crise contemporaine du public pour lui donner les moyens de l'appréhender intellectuellement. […] Les outils conceptuels étant absents ou inopérants, la compréhension se fait dans et par le récit. C'est lui qui est chargé à la fois de rendre compte de la confusion radicale du monde et d'y tracer des perspectives lumineuses. Tous les procédés proprement littéraires y trouvent là leur justification profonde. Ce sont les conflits apparemment psychologiques, ce sont la ritualisation du combat, le recours aux récits annexes, la juxtaposition et la variation, les parallèles, homologies et antithèses, qui font jouer les notions problématiques et permettent d'élaborer une vision profonde de la réalité. L'épopée est un moyen, et non une fin. Elle permet d'apporter la lumière sur un sujet encore bien plus confus que la mêlée guerrière : la crise qui secoue le monde des auditeurs. Elle est le lieu où s'élabore les valeurs nouvelles, où se pense le nouveau modèle politique […] La question que toutes posent, de la première à la dernière ligne, celle pour laquelle elles emploient tour à tour tous les moyens à leur disposition, c'est ainsi la question du politique : quelle forme de gouvernement, quels rapports entre les êtres dans une société qui émerge d'un âge sombre ? [25]

Mais alors pourquoi le recours à la parodie de l'épopée dans nos deux romans ? Parce que la parodie de l'épopée signifie la désillusion, le déclin et l'échec d'un combat politique et historique. On associe la parodie de l'épopée au pessimisme d'une époque : celle des indépendances africaines.

Ainsi, *Les Soleils des Indépendances* et *Les Écailles du ciel* renversent toutes les caractéristiques de l'épopée : les griots traditionnels sont morts et il n'y a plus ni dieux, ni héros. Cette parodie carnavalesque révèle un monde sur lequel l'homme n'a plus de prise. L'épopée n'est plus possible parce qu'elle n'est plus positive, et cette crise de l'épopée est révélatrice du chaos des indépendances. Toutefois, la mise à mal de l'épopée n'est pas sa complète disparition : des perspectives d'avenir se dessinent dans les deux romans.

---

[25] GOYET, Florence. *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière : Iliade, Chanson de Roland, Hôgen et Heiji monogatari*. *op.cit.,* p. 7.

I Une épopée carnavalesque

Les Soleils des Indépendances et *Les Écailles du ciel* constituent deux parodies de l'épopée où tous les traits constitutifs du genre épique sont renversés. La parodie est une notion problématique : la définition qu'en donne Daniel Sangsue, qui s'appuie sur celle de Gérard Genette[26], nous semble la plus adéquate.[27] Pour Sangsue, la parodie serait la transformation d'un ou de plusieurs textes singuliers sur le mode ludique, comique ou satirique :

> La parodie serait ainsi la transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier. […]. Il faut néanmoins se garder de les confondre : nous avons vu (chapitre 6) que si la satire peut se servir de la parodie, son objet est extérieur au texte et sa visée différente, comme le résume Nabokov, « la satire est une leçon, la parodie un jeu » (Strong Opinions). Mais la manière dont certaines parodies « s'en prennent » à leur hypotexte ne manque pas de faire penser à la satire. […] Intégrer les trois dimensions du ludique, du comique et du satirique à la définition de la parodie, c'est laisser ouverte la possibilité de prendre en compte des textes où la proportion de ces régimes est difficilement décidable, soit qu'ils se mêlent sans qu'aucun ne domine, soit que l'un ou l'autre apparaissent à l'état de nuance, de « couleur » - au sens où Tynianov écrivait : « Le comique est une couleur accompagnant généralement la parodie, mais nullement la couleur de la parodie elle-même » (*Destruction, parodie,* art. cité, p. 76).[28]

La parodie repose donc sur l'imitation d'un texte, et sur sa transformation. Le lecteur doit pouvoir reconnaître l'hypotexte, c'est-à-dire le texte source, à travers l'hypertexte, la parodie. Ainsi, « […] la parodie peut être considérée comme « "un acte d'opposition littéraire" (*Dictionnaire de la conversation*). Elle opère un travail de « sape » (Abastado) de l'œuvre qu'elle prend pour cible : inversant ses thèmes ou retournant ses mots comme des gants, elle la *contre*fait, ce qui équivaut à une négation […] » (p.74-75). Sangsue insiste sur le fait que cette négation de l'œuvre parodiée n'est pas de l'ordre du « rejet » ou de la « haine », mais implique même une reconnaissance et une certaine part d'admiration de l'hypotexte.

> Contrairement aux formes conventionnelles d'imitation et d'admiration, la parodie permet à celui qui la pratique de garder ses distances, de s'adonner à l'œuvre admise tout en restant indépendant. […] On se souvient que Schlegel définissait précisément la relation de la parodie à son objet comme un mélange de dépendance et d'indépendance […] : parodier, c'est se démarquer tout en se démarquant. *Para*, nous l'avons vu, signifie à la fois « à côté » et « contre ». L'étymologie renvoie donc déjà à cette combinaison de proximité et de distance qui est à la base de la parodie. […] la perception d'un texte parodique passe par trois étapes : il faut que le lecteur reconnaisse la présence dans un texte, d'un autre texte ; qu'il identifie cet hypotexte

[26] *Cf*. GENETTE, Gérard. *Palimpseste : la littérature au second degré*. Paris : Le Seuil, 1982.
[27] SANGSUE, Daniel. *La parodie*. Paris : Hachette, 1994.
[28] SANGSUE, Daniel. *op.cit.*, p. 73-74.

et qu'il mesure l'écart existant entre cet hypotexte et le texte parodique (p. 148).[29]

Nous identifierons dans cette première partie les éléments permettant de reconnaître l'hypotexte épique, et mesurerons l'écart entre celui-ci et son hypertexte parodique. La parodie dans nos deux romans se caractérise par une crise à tous les niveaux du genre épique : une crise de la narration épique, une crise héroïque, une crise des dieux et de la communauté. Ce renversement du genre épique relève à la fois du burlesque, du grotesque et du carnavalesque.

A Une crise de la narration épique

Si certains éléments n'ont rien de parodique, la parodie domine : le narrateur revêt certaines caractéristiques du griot pour souligner son renversement.

1 Une mise en scène de l'oralité épique : le style d'un conteur

Le roman épique se distingue évidemment de l'épopée traditionnelle d'abord par son support écrit puisque le narrateur traditionnel de l'épopée la récite à son public. Cependant cette relation orale entre le conteur et ses auditeurs est recréée, il y a donc imitation. En effet, les deux romans sont écrits dans le style du conteur africain traditionnel. Mais *Les Soleils des Indépendances* et *Les Écailles du ciel* ne mettent pas seulement en scène l'oralité épique, ils l'exacerbent. Ils proposent donc une transformation de l'hypotexte. La narration épique se définit ainsi :

> L'énonciation de la parole épique implique un narrateur omniscient et objectif qui s'efface derrière ses descriptions et ses personnages, et qui déclame devant son public : auteur-réalisateur, virtuose de l'oralité, il improvise sur un ensemble thématique traditionnel grâce à des soutiens mémoriels stéréotypés (formules, parallélismes, procédés conventionnels et acceptés).[30]

À la différence des épopées écrites, telle que *l'Iliade*, *l'Odyssée*, *La chanson des Nibelungs*, *La chanson de Roland*, ou encore, pour citer une épopée africaine, *Soundjata ou l'épopée mandingue* de D.T Niane[31], où la présence du narrateur conteur ne se révèle qu'en introduction à la fiction narrée ou pour en marquer la fin, le narrateur des *Écailles*

29 SANGSUE, Daniel. La parodie. *op.cit.*, p. 75-84.
[30] DIDIER, Béatrice. *Dictionnaire universel des littératures*. Paris : PUF, 1994. p. 1109.
[31] NIANE, Djibril Tamsir. *Soundjata ou l'épopée mandingue*. Paris/Dakar : Présence africaine, 1960.

du ciel et des *Soleils des Indépendances* intervient considérablement tout au long de la fiction.

Le narrateur est intradiégétique dans les deux œuvres. Aussi, l'énonciation se reflète dans l'énoncé par les embrayeurs qui dénotent la présence du locuteur et des interlocuteurs. Le narrateur apostrophe le narrataire :

> 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 (les soleils des Indépendances, disent les Malinkés), je vous le jure, […]. (LSI, p. 9).

> N'en croyez rien si le cœur ne vous en dit. Je ne vous demande pas de croire. Je ne vous parle pas de Dieu ni de ses répliques diaboliques. […]. Écoutez et oubliez. (LEC, p.13).

L'énonciation est présente sous la forme des pronoms qui renvoient aux participants de l'acte de communication, et à travers les nombreux verbes au présent indiquant les modalités du discours : « je vous jure », « j'ajoute » (LSI), « je ne vous demande », « je ne vous parle », « écoutez et oubliez » (LEC). Le destinataire est ainsi sollicité tout au long du récit, et cela également à travers les tournures exclamatives et interrogatives.

Par ailleurs, le discours du narrateur est ponctuellement métanarratif dans les deux romans, ce qui imite la relation du conteur à ses auditeurs. Dans *Les Soleils des Indépendances* :

> Le féticheur et sorcier Balla, l'incroyant du village (nous viderons dans la suite le sac de ce vieux fauve, vieux clabaud, vieille hyène) […]. (p.105) ; Comment Balla devint-il le plus grand chasseur de tout le Horodougou ? A l'heure de l'ourebi […] Un exemple : l'exploit triomphant lors des funérailles du père de Fama. Empressons-nous de le conter. (p122-123).

Ainsi, le narrateur signale l'organisation interne de son récit et le commente. Mais cela est encore plus évident dans le roman de Tierno Monénembo : « Je vous dirai comment, […]. Je vous parlerai de […]. Je vous conterai […]. J'évoquerai aussi […] je n'oublierai pas […]. » (p. 14). En outre, le premier chapitre intitulé « Les fils de Koli » est introduit à la fin du prologue : « Mais la nature est méticuleuse et Cousin Samba n'est certainement pas né avec une barbe. Commençons donc par son enfance. » (p. 27). L'oralité est également reproduite dans les deux romans par les interjections et les phrases nominales, destinées à rendre le récit plus vivant et ainsi à capter l'attention du lecteur :

> Ah ! les soleils des Indépendances ! […] Fama se récriait : « Bâtard de bâtardise ! Gnamokodé ! » Et tout manigançait à l'exaspérer. Le soleil ! le soleil ! (LSI, p. 11.)

> Hier, le commandant Pouillot. Aujourd'hui, le capitaine Rigaux : « Une damnation pèse […]. Hier Sanfa. Aujourd'hui Yala. A moins que ce ne fût hier… Les vices du temps… La bouillie des souvenirs… (LEC, p. 68) ; Déguerpis donc. *Fou méla kan.* […] Allez, ouste, *gnafrou* ! (LEC, p.102)

On note ici la rhétorique de l'oralité, particulièrement à travers l'introduction d'expressions africaines comme l'insulte en malinké « Gnamokodé » qui signifie « fils de putain », et l'expression « Fou méla kan » qui est une transcription phonétique du français « Fous-moi le camp ». On remarque encore les formules qui rappellent les contes, comme ici la répétition : « Je vous parle d'hommes qui aimaient la vie à une époque où la vie se moquait si bien des hommes. » (p. 13) ; « […] moi qui y suis né à une époque où les hommes aimaient la vie et où la vie se moquait si bien des hommes. » (LEC ; p. 14). Le narrateur des romans intègre même les chants de ses personnages :

> Alors, pour clore leur corvée, les lavandières chantaient en cœur leur amour à l'unisson : « Son cœur est pourri. Son âme n'est pour personne. Son amour est une maladie qui ne vous quitte plus. Inutile de vous en méfier, fillettes : vous cacheriez-vous dans les débarras du ciel, sa volupté irait vous y cueillir. Son amour vous pénétrerait, pourrirait votre corps et vous gaverait d'un tourment inusable devant l'éternité. Son cœur est pourri, son âme n'est pour personne. Moi, je l'aime, même si son cœur est pourri, c'est mon destin. Avez-vous comme moi la malédiction d'avoir poison pour amour ? » (LEC, p. 48).

> […] et plusieurs fois il répéta cette 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 excellent que l'or, Sauf quand on trouve la case maternelle vide de la mère. Alors l'on marche, 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. (LSI, p. 102).

En outre, le discours généralisant commun aux deux romans reproduit le caractère oral du texte, par l'emploi de maximes : « La suprême injure qui ne se presse pas, ne se lasse pas, n'oublie pas, s'appelle la mort. » (LSI ; p. 81), de proverbes : « Qui ne connaît la panthère croit tripoter un chaton. (LEC ; p. 55), et de morales : « Les anciens proverbes de nos aïeux restaient toujours vrais. La plus belle harmonie, ce n'est ni l'accord des tambours, ni l'accord des xylophones, ni l'accord des trompettes, c'est l'accord des hommes. » (LSI ; p. 174). Le narrateur du roman de Kourouma traduit ainsi mot à mot des expressions malinkées – le malinké est une langue orale – en français. En effet, dans la phrase : « Il y avait une semaine qu'avait fini dans la capitale Koné Ibrahima […] » (p. 9), les termes sont issus de la langue française mais la syntaxe est un calque du malinké.

2 Un griot narrateur

Bien plus qu'un conteur, le narrateur des deux romans présente les caractéristiques du griot. Le narrateur de l'épopée dans la société traditionnelle africaine ne peut être un homme ordinaire. Seule une personne de caste, dotée d'une fonction socio-professionnelle bien précise et d'un certain prestige peut assumer ce rôle. Ce spécialiste de l'épopée est le griot. Dans *Les épopées d'Afrique noire*, Lylian Kesteloot et Bassirou Dieng le définissent ainsi : « […] nous avions retenu que la seule condition nécessaire pour qu'il y ait production d'épopée dans des sociétés orales était l'existence d'artistes spécialisés, dont le métier était la mémoire, la conservation, la récitation, l'exaltation des hauts faits de princes ou de héros nationaux : […]. »[32] Ils précisent aussi les différents types de griots.[33] Ceux-ci célèbrent les valeurs de la royauté et sont attachés aux rois par leur statut de conseiller. Ils détiennent également la mémoire mythologique et historique d'un peuple qu'ils sont chargés de transmettre. Le griot est

[32] KESTELOOT, Lylian et BASSIROU, Dieng. *Les épopées d'Afrique noire*. Paris : Karthala et Unesco, 2009. p. 52.

[33] « En Afrique de l'ouest, dans tous les pays où l'on chante l'épopée, on rencontre, sous des dénominations diverses, cette caste socio-professionnelle chargée de la performance verbale, de la mémoire historique, de l'activité laudative, de la compétence musicale (chants et instruments) et de la compétence littéraire (épopées, proverbes, chants de louange, diatribes ou panégyriques). […] D'abord il y a plusieurs sortes de griots. Rien que chez les Mandingues on distingue le *dyeli* (poète), le *finè* (islamisé), le *bélentigi* (griot royal), le *ngoninfo* (griot chasseur). Même si tous sont rangés dans le groupe social des *nyamakala* (gens de castes ou gens de métier), ils ne sont pas identiques. De même, les Peuls distinguent le *mabo* (poète-historien), le *gawlo* (poète-louangeur), le *bambado* (musicien), et enfin les bouffons. Leur travail est spécialisé : le *mabo* ne s'adresse qu'aux nobles, tandis que le *gawlo* chante et conte pour tout le monde. Il existe la même différence entre le *baj-gewel* et le *bandakat* chez les Wolof. Si l'ensemble de la caste des griots est considérée comme inférieure à la noblesse, elle est nantie, en compensation, d'un très grand pouvoir, dans les sociétés sans écriture : le pouvoir de la parole, la fonction de communication, et surtout la « médiacratie ». Le griot sera donc d'abord l'allié obligé du souverain, son porte-parole, voire son ambassadeur. C'est aussi le manipulateur tout indiqué de l'opinion publique. Par ailleurs, dans les litiges de villages ou de familles, il se trouve en position d'arbitre, en raison tant de son érudition que de sa diplomatie. Voilà pourquoi on le craint, on le ménage, on l'entretient. Et pourquoi il s'estime supérieur aux autres castes (bijoutiers, forgerons, tisserands, menuisiers, etc.). Il est certes plus dangereux : un griot peut ruiner une réputation, brouiller deux princes, provoquer une guerre ; il peut aussi galvaniser une armée par son verbe mobilisateur. L'épopée naquit sans doute sur les champs de bataille (voir le chapitre sur l'énonciation). Bien entendu, le spécialiste de l'épopée est le griot attaché à un chef, ou une dynastie, ou simplement à un noble qui l'entretient. Ce type de griots est l'honneur de la profession. » (p. 52-55). *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane complète cette définition : « Autrefois les griots étaient les conseillers des rois, ils détenaient les Constitutions des royaumes par le seul travail de la mémoire ; chaque famille princière avait son griot préposé à la conservation de la tradition ; c'est parmi les griots que les rois choisissaient les précepteurs des jeunes princes. Dans la société africaine bien hiérarchisée d'avant la colonisation, où chacun trouvait sa place, le griot nous apparaît comme l'un des membres les plus importants de cette société car c'est lui qui, à défaut d'archives, détenait les coutumes, les traditions et les principes de gouvernement des rois.» (p. 5-6).

un conteur, un chanteur, et personne mieux que lui ne possède l'art de conter. Enfin, il célèbre la communauté ainsi que sa hiérarchie.

Ces fonctions du griot traditionnel sont exposées dans les deux romans. Dans *Les Écailles du ciel,* le narrateur parle en son nom, Koulloun. À la fois porte-parole du peuple de Leydi-Bondi et messager[34], il est un gardien et un passeur de mémoire.[35] Sa fonction est aussi celle du divertissement, elle se limite parfois à conter en musique à l'occasion de fêtes.[36] Les fonctions de Koulloun répondent donc à certaines caractéristiques du griot traditionnel africain.[37] Néanmoins, le type de griots correspondant à Koulloun est difficile à cerner : ses fonctions l'attribuent à la fois au *mabo* (poète-historien) au *gawlo* (poète-louangeur) et au *bambado* (musicien) mais avec quelques réserves. Si Koulloun raconte l'histoire d'une lignée et l'histoire d'un pays, il n'est pas attaché à la noblesse contrairement au *mabo.* En revanche, il est le témoin du petit peuple des Bas-Fonds, et se rapproche en cela du *gawlo* qui conte pour tout le monde. En conséquence, le type d' « épopée » – ou plutôt d'anti-épopée – que Koulloun raconte n'est pas clairement défini : l'épopée de type royale ou dynastique[38] autour de la figure du roi Fargnitéré se mêle à l'épopée mythologique clanique[39] – autour de l'histoire de la fondation du clan Koli.

Dans *Les Soleils des Indépendances*, le narrateur n'est pas qualifié explicitement de griot, mais son récit en porte les marques à travers sa dimension orale (le narrateur

---

[34] « Je dois vous dire que moi, Koulloun, j'étais le messager du quartier. C'était par moi que toutes les nouvelles arrivaient, les bonnes comme les mauvaises. […] doué, paraît-il, d'un art de dire époustouflant. » (LEC ; p.21).

[35] « Plus tard, bien plus tard, Koulloun racontera peut-être à ceux qui n'étaient pas encore nés… » (LEC ; p.13).

[36] « […] ; moi, Koulloun, encore moins, qui n'ai jamais prétendu à autre chose qu'à raconter quand c'est possible. » (LEC ; p.174).

[37] Nous renvoyons ici à la définition de Kesteloot et Bassirou citée en notes à la page précédente.

[38] « Le modèle historique […] nous le qualifierons de royal ou de dynastique, tant le "schéma guerrier" […] se politise. […] un ou plusieurs héros autour d'un roi ; des conflits politiques ; […] ; guerre avec un royaume voisin, querelles de succession au trône ; chevauchées, batailles, duels, apologie de la bravoure, exaltation nationale […]. Ces épopées sont greffées sur l''histoire réelle de ces royaumes ; elles la déforment ou la transforment en projetant son image agrandie et magnifiée, qui véhiculera avec force l'idéologie politique du groupe dominant et son système de valeurs. » KESTELOOT, Lilyan et BASSIROU, Dieng. *Les épopées d'Afrique noire*. *op.cit.,* p. 40-41.

[39] « Un dernier grand corpus d'épopées peut se ranger dans le modèle mythologique de Madelénat, mais là encore, nous le nuancerons du qualificatif clanique. […]. En effet, on observe que la plupart des épopées dites "de forêt" proviennent de sociétés structurées en clans, lignages, et chefferies, […]. En réalité dans l'épopée clanique se manifestent surtout les tensions internes. […] Mais les obstacles surmontés, les guerres livrées, sans lesquels il n'y a pas d'épopée, s'éloignent vraiment beaucoup de l'histoire réelle de ces populations. […]. Le merveilleux qui se réduisait à la magie ordinaire et aux classiques prophéties des devins, dans le modèle royal-historique, devient ici fantastique, voire surréaliste. » KESTELOOT, Lilyan et BASSIROU, Dieng. *Les épopées d'Afrique noire*. *op.cit.,* p. 48-49.

imite aussi le style du conteur de l'épopée) et parce qu'il raconte la fin d'une dynastie (celle des Doumbouya dont Fama est le dernier descendant). L'histoire se rapprocherait donc de l'épopée royale ou dynastique parce que cette dernière se « greffe sur l'histoire réelle » du royaume tout en « la déformant et en projetant son image agrandie et magnifiée ». Cependant, même si la société traditionnelle est divisée en chefferies, le merveilleux dans l'histoire de la fondation du royaume des Doumbouya s'oppose à l'épopée mythologique clanique parce qu'il ne prend pas de proportions surréalistes.[40]

Dans le roman de Kourouma comme dans le roman de Monénembo, les fonctions des griots sont également dévoilées à travers les personnages. Les griots sont les porte-paroles, les arbitres, et les conseillers de la communauté.[41] Ainsi, Diamourou est attaché au prince Fama, il constitue à la fois son conseiller et sa voix auprès du comité (p. 135). Il s'apparente au griot mandingue islamisé, le *finè*, et au griot royal, le *bélentigi*.[42]

Les narrateurs des *Soleils des Indépendances* et des *Écailles du ciel* rapportent les paroles, les croyances, les pratiques, et la vie quotidienne des personnages. Car le griot est aussi chargé de la conservation et de l'enseignement de la tradition. Et effectivement, le narrateur des *Soleils des Indépendances* détient la connaissance des coutumes malinkés et se fait le juge du temps présent (p. 9-10). En effet, lors des funérailles de Koné Ibrahima, il rapporte les rituels funéraires ancestraux ainsi que les croyances des Malinkés : « C'était bien ainsi, car il était toujours dangereux de dormir, c'est-à-dire, pour un Malinké, de libérer son âme dans ces villages de brousse, sans une petite lumière qui veille et éloigne d'autres âmes errantes, les mauvais sorts et les mauvais génies » (p. 96). Dans *Les Écailles du ciel*, le narrateur explique à travers le griot Wango que :

> […], chaque catégorie d'hommes a son propre type de mort : l'homme ordinaire meurt de faim, de soif, de maladie ou de vieillesse ; le roi par l'or, le plus royal des métaux. Mais, le griot constitue un cas à part : il n'a pas une âme comme tout le monde le griot. " Son âme à lui, c'est la parole et on ne tue pas la parole, honorable commandant. " (p. 65).

[40] Voir les définitions de ces épopées en notes des pages précédentes.

[41] « Les deux griots, Diamourou et le griot du comité, se tinrent debout au milieu de l'assemblée. Les griots d'abord. Ils préfacèrent le palabre, parlèrent de fraternité, d'humanisme, d'Allah, de la recherche serrée de tous les petits grains de la vérité et pour rassurer la population […].» (LSI ; p.133-134).

[42] Voir les définitions de ces épopées en notes des pages précédentes.

Il évoque aussi les croyances fétichistes (p. 57) et la coutume de la circoncision (p. 93). Si la transmission des coutumes et de la tradition est dévoilée précisément et sans tabous au lecteur par le narrateur griot des *Soleils des Indépendances*, dans *Les Écailles du ciel*, en revanche, la transmission reste évasive : ainsi en est-il de l'enseignement de la magie de Sibé à son petit-fils Samba. On ne sait ce que cet enseignement comporte exactement, mais on sait qu'il s'agit de magie et de fétiches.

Les griots sont aussi chargés de conserver et de transmettre oralement les légendes et l'histoire d'un peuple. Le féticheur Balla, assimilé au griot dans *Les Soleils des Indépendances*, raconte l'épopée corporative[43] — spécifiquement africaine. Celle-ci narre les exploits d'une profession où le merveilleux tient une place essentielle. Ici, il s'agit des récits de combats épiques de Balla contre un buffle génie (p.122-126).

Le narrateur des deux œuvres détient la mémoire du peuple sur plusieurs générations. Dans le roman de Monénembo, le narrateur Koulloun raconte la légende de la naissance du village Kolisoko. La terre et les Hommes y sont longuement mythifiés :

> C'est une terre avide de secrets, […]. Mais c'est une terre qui ne vaudrait rien si l'on omettait ses odeurs. Il faut la sentir avant de la toucher. […] Ses hommes sont étiques et chipoteurs, indolents et pharisaïques. Mais que l'étranger ne se laisse pas abuser par leurs mines de passivité innée et de soumission fatale : le plus mou se révélera fougueux. […] La chanson dit : « Je suis le pays des eaux folles, des pierres tranchantes et des hommes chétifs. Mais prenez garde : mes hommes ont l'impétuosité de mes eaux et la rudesse de mes pierres. (p. 31-32)

Le griot se fait ici la voix de la communauté et de la terre qui est personnifiée. Ses habitants sont empreints de mystère et de poésie. Le chant de Koulloun les célèbre mais il célèbre en particulier les femmes de Kolisoko qui possèdent la capacité de restituer le chant de la terre : « Mais, ce sont les femmes qui expriment mieux que tout autre les coups de vent de ce pays, ses sous-entendus, sa mince pudeur, le pétillement de ses eaux, les caprices de ces rivières et l'essence de ses agrumes. » (p. 33). Les hommes et les femmes sont à l'image de la terre. Ici, encore : « Mais si la femme est la voix de cette terre, c'est la vache qui est son âme. La première l'orne et la colore, la deuxième la structure. C'est au nom de la vache que répond ce pays. » (p. 34). La vache constitue en

[43] « Elles sont le patrimoine de certaines professions : les pêcheurs, les chasseurs et les pasteurs. Ce sont de grands récits qui célèbrent les exploits d'un héros de la profession concernée ; on le montre affrontant les dangers du métier et les puissances occultes inhérentes aux animaux sauvages (buffles, panthères, crocodiles) ; Les hommes se battent donc contre des génies, sinon des dieux. Mais ils peuvent aussi se défier entre eux, en des duels qui sont des concours de vaillance. dans tous les cas, ces héros promeuvent les valeurs morales et les qualités spécifiques de ces groupes, même s'ils n'ont pas de portée nationale. » KESTELOOT, Lilyan et BASSIROU, Dieng. *Les épopées d'Afrique noire*. *op.cit.*, p. 44-45.

réalité le principal élevage à Kolisoko. La terre qui apparaît hostile à l'étranger de passage est au fond source de vitalité. Le discours de Koulloun est laudatif, tout ce qui se rapporte au village est magnifié.

Koulloun raconte ensuite le pacte de l'ancêtre Koli avec le fleuve de Kolisoko qui a donné naissance au village. Lorsque l'ancêtre Koli, un voyageur venant de l'Est, boit l'eau de la rivière Yalamawol, celle-ci lui propose la terre qu'elle rend fertile pour y constituer un village en échange de quelques sacrifices :

> La rivière était montée au ciel et lui avait parlé : […] Homme, qui que tu sois, je t'offre mon bois, mon herbe, - tu ne verras jamais plus grasse- et je ne te parle pas de mon eau, de ma fraîcheur, de ma musique, de mes flots. Quelques peines devront cependant équilibrer tant de bienfaits : […], l'ancêtre souscrivit cependant au pacte du fleuve. […] Le campement n'avait pas encore deux huttes que, déjà, l'ancêtre le baptisait de son propre nom. […] » (p. 42-43).

Cet épisode relève du mythe par la présence du merveilleux : la rivière est dotée d'une voix. Le pacte entre le voyageur et le fleuve signe la genèse du clan de Kolisoko. C'est le narrateur qui rapporte la mémoire mythologique du peuple. Le récit est donné comme une vérité. On se situe ici dans l'imitation de l'épopée mythologique.

Parallèlement, dans *Les Soleils des Indépendances* on retrouve le récit de la genèse du peuple de Togobala, fondé par l'ancêtre des Doumbouya. L'arrivée de l'ancêtre a été prédite par un devin :

> Et Fama commença de penser à l'histoire de la dynastie pour interpréter les choses, faire l'exégèse des dires afin de trouver sa propre destinée. A l'heure de la troisième prière, un vendredi, Souleymane, que par déférence on nommait Moriba, arriva à Toukoro suivi d'une colonne de Talibets. Le chef de Toukoro le reconnu, le salua. Depuis des générations on l'attendait. Il leur avait été annoncé. « Un marabout, un grand marabout arrivera du Nord à l'heure de l'ourebi. Retenez-le ! Retenez-le ! Offrez-lui terre et case. Le pouvoir, la puissance de toute cette province ira partout où il demeurera, lui ou ses descendants. » […] Souleymane et ses Talibets bâtirent un grand campement appelé Togobala (grand campement) et fondèrent la tribu Doumbouya dont Fama restait l'unique descendant. L'histoire de Souleymane est l'histoire de la dynastie Doumbouya. […], Togobala s'étendit, prospéra comme une termitière, comme une source de savoir où vinrent se désaltérer ceux qui séchaient du manque de la connaissance et de la religion. La descendance de Souleymane coula prodigieuse, vigoureuse, honorée et admirée, compta de grands savants, de grands saints jusqu'à la conquête du Horodougou par les Malinkés musulmans du Nord. (p. 97-98)

Comme pour le peuple de Kolisoko dans *Les Écailles du ciel*, les ancêtres des Doumbouya, peuple de Togobala, sont loués avec grandiloquence. On retrouve à nouveau le caractère mythique du récit avec la prédiction et l'attente de l'arrivée du fondateur Souleymane, ainsi que la dimension religieuse et prodigieuse de cette

naissance d'une communauté sainte et féconde. De ce fait, le narrateur-griot qui est attaché aux princes, aux rois, aux nobles, présente la généalogie de Fama. (p.11). Dans *Les Écailles du ciel*, le griot narrateur raconte aussi celle de Samba.

Les deux romans s'inscrivent également dans l'Histoire. Dans le roman de Kourouma, le narrateur fait allusion à la succession de périodes historiques vécue par Fama : la royauté, la colonisation, les indépendances et le parti unique. Il témoigne ainsi de la destruction de la chefferie, de la lutte contre la colonisation, et enfin, de la dictature. Dans le roman de Monénembo, on retrouve toutes ces périodes historiques.

Cependant, du point de vue de la chronologie du récit, les auteurs exploitent la dimension épique de façon différente. Dans *Les Écailles du ciel*, le narrateur respecte la chronologie mythologique et historique du peuple et de son héros conformément à l'épopée africaine, c'est-à-dire de la naissance du héros à sa mort. Après un prologue qui situe l'action dans le présent du narrateur, le récit remonte dans le passé et suit chronologiquement les bouleversements historiques. Le chapitre 1 raconte la genèse du peuple de Kolisoko, la première rencontre du Blanc et la colonisation. Le deuxième chapitre narre le départ de Samba et son exil pendant la colonisation, la lutte pour l'Indépendance du pays, et la première république qui est une dictature. Le troisième chapitre, celui de la continuité de la dictature jusqu'à la mort du premier chef d'État. Enfin, le quatrième chapitre raconte la succession des dictateurs venus au pouvoir par le coup d'État, jusqu'à la déchéance totale de Samba et du narrateur au dernier chapitre.

Dans *Les épopées d'Afrique noire*, les auteurs expliquent que les épopées de l'ouest sahélien se composent de trois grandes parties : la généalogie, le récit de la vie du héros, et un dénouement.

> L'épopée s'ouvre d'abord par un protocole énonciatif qui exalte le rôle du griot, témoin et historien, dépositaire de la mémoire sociale. […]. Il s'ensuit la généalogie qui légitime le statut exceptionnel du héros épique. […]. Le narrateur aborde ensuite le discours du pouvoir proprement dit, qui projette la vie du héros, de sa naissance au combat ultime, en des séquences que nous avons évoquées au chapitre précédent, à savoir :
>
> – la naissance merveilleuse et ses prolégomènes mythiques ;
>
> – l'enfance et les premières épreuves ;
>
> – l'exil et l'initiation ;
>
> – les péripéties militaires (épreuves) ;

– la victoire et l'intronisation. [44]

Cette progression chronologique du récit est conforme au cas de Samba même si le récit est plus ou moins cyclique puisque le prologue peut se replacer à la fin de l'avant dernier chapitre du roman (p. 152-153).

Dans *Les Soleils des Indépendances*, en revanche, le récit ne respecte pas cette progression propre au récit épique. La dimension épique est fragmentaire et allusive. Le récit raconte la fin de la dynastie des Doumbouya à travers son dernier descendant Fama. Le passé héroïque historique et mythologique est évoqué brièvement et essentiellement à travers le regard et les pensées du personnage. Cependant les allusions aux périodes historiques qu'ont vécu les anciens, puis Fama, sont nombreuses et sont toujours évoquées ou citées dans l'ordre chronologique. Le roman s'ouvre sur la période des indépendances et s'achève sur la même période et la mort du héros. On ne suit pas le héros de sa naissance à sa mort, mais de sa destitution en tant que chef du Horodougou, de sa lutte pour reprendre le pouvoir jusqu'à sa mort. L'épopée est « prise en cours de route », de l'exil à la quête pour reconquérir le pouvoir jusqu'au dénouement. Les titres des chapitres sont énigmatiques et n'annoncent pas la progression du héros contrairement aux *Écailles du ciel*. Ils prennent la forme de proverbes.

3 Un narrateur en berne

Si le narrateur présente toutes les caractéristiques du griot africain récitant l'épopée, c'est pour mieux les renverser. Le narrateur de l'épopée est en crise. Comme on a pu le constater à travers l'analyse de l'oralité, le narrateur des deux romans ne s'efface pas entièrement derrière les personnages de sa fiction contrairement au narrateur de l'épopée. Il intervient même lourdement dans le récit. On note ici une transformation de l'hypotexte épique. Par ailleurs, le narrateur de l'épopée est objectif et omniscient, or dans nos deux romans, il change successivement de perspectives.

Nous avons affaire à deux stratégies narratives différentes : un narrateur parfois personnage de l'action (homodiégétique) dans *Les Écailles du ciel*, et un narrateur totalement absent de l'action qu'il raconte (hétérodiégétique) dans *Les Soleils des Indépendances*. Le narrateur de l'épopée traditionnelle est hétérodiégétique et

[44] DIENG, Bassirou et Kesteloot, Lylian. *op.cit*., p. 87-88.

omniscient. Or, dans *Les Écailles du ciel*, il est tantôt homodiégétique, tantôt hétérodiégétique. On note ainsi un brouillage au niveau de la narration. Au début du roman, le narrateur se désigne comme seul narrateur du roman : « Plus tard, bien plus tard, Koulloun racontera peut-être à ceux qui n'étaient pas encore nés… […]. Je vous parle d'hommes […]. Je vous dirai comment, […]. Je vous parlerai de […] ». (p. 13-14). Cependant, le narrateur s'efface à maintes reprises derrière les récits des personnages, il devient alors hétérodiégétique : « d'après ce qu'il nous raconta, Bandiougou […]. Il ne le dira pas. Nous apprendrons seulement que… " L'ombre était un cheval fort docile. Je n'avais aucune manœuvre à opérer. […]. Je vous voyais tous je vous dis… […]." » (p. 18-21). Le « nous » qui désigne le narrateur et ses compagnons laisse place au « je » de Bandiougou, qui devient à son tour le narrateur du récit jusqu'à ce que Koulloun reprenne la parole quelques pages plus loin (p. 21). Koulloun est à nouveau hétérodiégétique lorsqu'il rapporte l'enfance de Samba et la genèse du peuple de Kolisoko dans « Les Fils de Koli ». Celle-ci a été racontée à Sibé ― le grand-père de Samba ― qui lui-même l'a raconté à son petit-fils, et ce dernier l'a rapporté à Koulloun, qui à son tour la rapporte dans le roman. Le récit est donc celui d'une pluralité de voix qui se lèguent la parole tour à tour : « Des narrateurs successifs se reprennent indéfiniment, comme s'ils se passaient mutuellement la parole, en même temps qu'ils concluent un « pacte » rituel jusqu'à la mort commune : "plus tard, bien plus tard, Koulloun racontera peut-être à ceux qui n'étaient pas encore nés…" ».[45] Le narrateur Koulloun s'abstrait du récit mythique du chapitre « Les Fils de Koli ». La parole de Sibé et celle de Wango est restituée tantôt sous la forme des discours directs, tantôt des discours indirects.

Le narrateur des *Soleils des Indépendances* est hétérodiégétique, et le plus souvent omniscient. Mais il adopte parfois une focalisation interne. On quitte alors l'objectivité du narrateur traditionnel de l'épopée puisque la focalisation interne restreint le regard à travers un seul personnage, nous sommes alors dans la subjectivité du personnage. Ainsi, certains passages – et même un chapitre entier – sont consacrés à l'intériorité de Salimata, la femme du héros, ce qui rompt notamment le schéma de l'épopée. Par ailleurs, le narrateur introduit aussi les récits de chasse de Balla, et les récits de la genèse des Doumbouya racontés à Fama. Même si cela paraît moins évident

[45] NGANDU-NKASHAMA, Pius. *Mémoire et écriture de l'histoire dans Les écailles du ciel de Tierno Monénembo.* Paris : L'harmattan, 1999. p. 13.

que dans *Les Écailles du ciel*, le récit du narrateur des *Soleils des Indépendance*s restitue également une pluralité de voix narratives.

On retrouve l'imitation et la transformation de l'hypotexte épique par amplification. Le thème même de l'acte de raconter est au cœur de la fiction. On remarque non seulement une mise en scène de la narration orale par un narrateur conteur, mais aussi une mise en scène des récits multiples des personnages. Les discours des personnages sont médiés par le narrateur principal dans les deux romans. Il y a ainsi une mise en abyme du récit épique à travers ceux des personnages griots ou des anciens, ce qui constitue un indice de la parodie. *Les Écailles du ciel* exhibe le champ lexical de l'oralité : des mots tels que la parole, la voix, le chant apparaissent tout au long du texte. Ainsi, on n'oublie jamais que nous sommes dans le récit de personnages qui ont chacun leur propre regard sur le monde. La parole est multiple et subjective. Et de fait, les griots des romans rapportent les variations des récits de mêmes événements. Il leur apparaît parfois impossible de distinguer le vrai du faux. La crise de la narration est aussi celle de personnages conteurs.

Les griots des deux romans s'opposent aux griots traditionnels détenteurs de la vérité historique et mythologique d'un peuple : ils sont les griots de la rumeur. La fonction testimoniale du narrateur, centrée sur l'attestation de l'histoire qu'il raconte met en doute le récit héroïque des griots :

> Une guerre assez mystérieuse dans sa chronologie, mais connue de tous pour avoir été dite et redite par tous ceux, vieillards et bardes, qui pouvaient toucher à la parole sans l'altérer, mais savaient au contraire y ajouter des mots neufs, la lustrer d'un ton nouveau. La guerre de Bombah se renouvelait ainsi, sans cesse, changeant de cadre et de hauts faits, sous l'active modification du présent, sous la bienveillante attention des veillées de Kolisoko. Entre tous, le vieux Sibé aimait la raconter pour avoir été le témoin très discuté, mais le témoin quand même. Sa version était la plus connue. La voici… (LEC, p. 50-51)

Ici, le récit épique de la guerre de Bombah change continuellement, peut-être pour être adapté à la demande du public, mais on remarque le ton ironique indiquant que le récit est mensonger. Le vieux conteur Sibé est discrédité et le griot narrateur qui rapporte ce récit ne peut rétablir la vérité. Parallèlement, dans *Les Soleils des Indépendances*, le narrateur griot rapporte deux versions de la genèse de la dynastie Doumbouya. (p. 97-100). Ainsi, le griot narrateur rapporte l'histoire d'un peuple à travers des rumeurs. On peut également interpréter l'autocorrection suivante du narrateur des *Soleils des Indépendances* dans le même sens : « Donc c'est possible,

d'ailleurs sûr, que l'ombre a bien marché jusqu'au village natal ». Ici, elle contribue certes à restituer l'effet d'oralité, mais elle laisse aussi entendre que le griot doute lui-même de la véracité des faits qu'il rapporte.

La remise en question du récit est centrale dans *Les Écailles du ciel*, et passe toujours par l'ironie. Le narrateur est celui de l'approximation, il rapporte sans cesse les on-dit des personnages.[46] Non seulement le griot Koulloun est un griot de la rumeur, mais encore sa mémoire est défaillante, comme en témoignent les répétitions sur son impuissance à se souvenir des faits et de leur chronologie :

> Je ne sais plus qui de Makan ou de Bangus s'emporta […]. Je ne sais plus les mots que prononça Bappa Yala […]. Ce qui me reste en mémoire ce sont les détonations et la chute de nos trois compagnons. […] Combien de temps dura cet abominable siège ? Je ne saurais répondre. Je n'en garde aucun souvenir précis. (p. 176-178).

La perte de la mémoire du narrateur est surtout due au fait que nous avons affaire à un alcoolique et le texte insiste lourdement là-dessus par la redondance sur la permanence de cet état, comme ici : « Car je n'oublierai pas Chez Ngaoulo, ce cabaret où, des années durant, avec une assiduité de sentinelles, mes compères et moi tentions de conjurer le sort à coups de pots et de paroles narcotiques dans un décor miteux. » (p. 14). Par ailleurs, le griot se trouve dans l'incapacité de relater certains événements parce qu'il ne sait que ce que veulent bien lui raconter les personnages. Lorsque deux des héros pour l'indépendance meurent en prison, il s'agit d'un événement important que le narrateur ne peut relater parce que les témoins, Samba et Bandiougou — un des leaders des Indépendances — préfèrent garder le silence.[47]

La fonction du griot est problématique parce que la nécessité de la transmission de la mémoire est remise en question. Le narrateur des *Écailles du ciel* est désabusé : « Écoutez et oubliez. Ici, le souvenir ne vaut pas un sou. Ce serait plutôt une douleur. Une douleur que je ne tiens pas à vous communiquer, que je remue pour moi-même […]. » (p. 13-14). La parole, qui — et parce qu'elle — sert à dire le monde, devient

---

[46] « Certains esprits brumeux de *Chez Ngaoulo*, jamais en mal d'inspiration, racontèrent par la suite qu'elle […] a quoi la véhémence de Mawoudo-Marsail répondait à satiété […]. Ce qui, comme toujours, occasionnait un débat houleux et interminable duquel il ne ressortait jamais de quel côté était la vérité. » (p. 172).

[47] « Les détenus purgèrent cinq années de prison, reclus et coupés du monde dans un cul-de-basse-fosse de l'île de Fotoba où Sana et Foromo trouvèrent la mort dans des circonstances que Bandiougou et Samba préférerons ne pas nous raconter.» (LEC, p. 141). Plus loin : « […] Chez Ngaoulo, Bandiougou et Samba ne reviendront jamais sur les dix ans qu'ils auront passés à Fotoba. Et personne parmis nous n'osera forcer cette parenthèse muette. Nos curiosités resteront sur leur faim et se contenteront de suppositions, de sous-entendus lancinants. Nous saurons seulement que c'est à Fototba […] » (p. 150).

insoutenable. Ainsi, le griot, en perdant la parole, perd sa fonction dans le roman de Monénembo. La parole ne lui appartient plus. Les griots ne sont plus à la hauteur de leurs fonctions. On retrouve cette idée dans *Les Soleils des Indépendances*. Le narrateur à travers les paroles de son personnage Fama énonce que les vrais griots sont morts avec l'arrivée de la colonisation : « Bâtard de griot ! Plus de vrais griots ; les réels sont morts avec les grands maître de guerre d'avant la conquête des Toubabs. » (p. 14). Le récit épique n'est plus réservé au griot, c'est ce que révèlent les récits enchâssés des exploits du féticheur Balla dans le roman de Kourouma et des exploits guerriers du grand-père Sibé dans le roman de Monénembo. Le mélange des registres élevé et familier dans les deux romans constitue d'ailleurs une caractéristique de la parodie et de la perte de prestige du griot. En effet, le registre familier des deux romans ne correspond pas au genre noble de l'épopée qui emploie un registre élevé.

Dans *Les Soleils des Indépendances*, le griot-narrateur adopte une distance critique par rapport au griot traditionnel en le caricaturant et en montrant son impuissance. Le griot-narrateur chez Kourouma est donc un griot, mais un griot novateur qui se détache d'une tradition, morte de toute manière parce que dépassée. Les deux auteurs font une critique acerbe des pouvoirs attribués aux griots et montre sa déchéance au fil de l'Histoire. Une époque est morte, celle des griots traditionnels. Le narrateur griot a ainsi perdu son prestige, son récit ne fait plus autorité et n'obéit plus aux lois de l'épopée. Celle-ci est mise à mal. La crise de la narration épique s'accompagne d'une crise héroïque. En effet, le narrateur griot traditionnel se meurt parce qu'il n'y a plus de héros, parce que les dieux sont devenus impuissants et leurs intermédiaires également. Le narrateur griot ne peut plus raconter l'épopée parce qu'il n'y a plus d'exploits, plus de gloire immortalisant le héros.

B Une crise héroïque

À la crise du griot s'ajoute la crise du héros et la crise du rapport entre le héros et la communauté. Tous les éléments de l'épopée sont renversés. L'action héroïque est rabaissée dans le fond et dans la forme, c'est-à-dire dans la diégèse et dans le discours qui la rapporte. On a affaire à deux stratégies qui présentent des similitudes dans la parodie burlesque de l'épopée. Le burlesque se mélange avec le grotesque pour un comique renversant tous les éléments de l'héroïsme.

1 Mission impossible

Les deux romans mettent en scène une crise politique et sociale. Contre cette situation de « désordre », le héros ou les héros épiques doivent lutter afin de rétablir un équilibre pour le bien de la communauté, et pour préserver le lien entre celle-ci et le chef conformément à l'œuvre épique. Il y a bien une mission à accomplir pour le héros de nos deux romans. Le texte respecte en apparence les constituants de l'épopée africaine : mission, objet de la quête, adjuvants, opposants. Cependant, cette mission est tournée en dérision. Le parcours des deux héros relève du burlesque par son décalage comique avec la noble quête de l'épopée. Ainsi, le burlesque relève ici à la fois d'une procédure intertextuelle, la parodie, et d'une esthétique incluant de multiples procédés comiques.[48]

L'histoire de Samba met en scène deux crises politiques et sociales, la colonisation puis l'indépendance. *Les Écailles du ciel* raconte la naissance du héros dans une époque tourmentée par la colonisation, puis son parcours à travers elle jusqu'à l'Indépendance du pays et la dictature. Dans *Les Soleils des Indépendances*, Fama s'inscrit dans l'époque de l'immédiateté post-indépendance. Cependant, le narrateur évoque aussi le passé anti-colonialiste de Fama. Ainsi, si la crise contemporaine au héros est celle des indépendances africaines, la crise passée de la colonisation reste très présente à travers l'histoire de Fama.

Comme dans l'épopée classique, *Les Écailles du ciel* narre la genèse du héros et son parcours jusqu'à sa mort. Le parcours de Samba est explicitement une quête, sous l'injonction d'un griot attaché au feu roi héroïque Fargnitéré. Cette quête qui semble s'apparenter à une quête épique mythico-historique se révèle burlesque. Le chapitre 1 intitulé « Les Fils de Koli » raconte l'histoire du village et de la famille dans lesquels Samba est né et a grandi. Ainsi la rébellion du village contre la colonisation est aussi narrée. A la fin de ce chapitre, on se situe toujours dans une période, une situation insensée pour le peuple endogène qui se voit commander par un Étranger, qui plus est, Blanc. Le grand-père Sibé a initié son petit-fils aux secrets de la nature et de la magie. Samba est prêt à recevoir la mission des ancêtres. Le griot Wango, ou plutôt son

[48] D'après l'ouvrage de Dominique Bertrand, *Poétiques du burlesque*, (Paris : H.Champion, 1998) : « Le burlesque se caractérise par sa relation structurelle à des modèles », ―parfois non littéraires. Il entretient donc des rapports étroits avec la parodie. Cependant, au sens large, plus qu'une procédure intertextuelle, le burlesque peut également recouvrir différentes formes de comiques et s'apparente ainsi à la caricature, au trivial, au grotesque et tout ce qui s'y rapporte (le bouffon, le ridicule, le cocasse, le baroque, l'extravagance, la farce etc.).

spectre, apparaît devant Sibé et Samba pour confier à ce dernier sa mission. Wango décrit la situation de chaos et avertit des malédictions à venir :

> Aujourd'hui que la terre perd pied, que les hommes se sont faits sourds et aveugles, les morts […]. Kolisoko méconnaissable ! Kolisoko sans goût ! Avarié ! Poison. Terre étrange. Terre étrangère. Terre ivre, retournée contre elle-même. Serpent irraisonné qui se mord la queue. Terre délirante sous des fièvres inconnues. […] Humiliante. […]. (p. 92)

La parole de Wango, désigne le désordre (« Terre ivre, retournée contre elle-même »), la honte (« Avarié »), et le déshonneur (« Humiliante ») du village de Kolisoko, et plus largement du pays, qui n'appartient plus à son propre peuple. Le discours relève du registre épique comme en témoignent la présence du merveilleux, les métaphores et les hyperboles qui décrivent un cataclysme. Les répétitions et les champs sémantiques associent la maladie, la terre, et l'Étranger. Les « fièvres inconnues » désignent ainsi le fléau que représente l'occupation étrangère. Mais de cette situation de chaos décrite dans le sens du grandissement épique naît le saugrenu. Le discours même du griot ressemble à une logorrhée délirante, il est haché d'une multitude de phrases nominales sans mots de liaisons.

De plus, la prophétie du griot n'annonce pas de solutions possibles, pas de retour à l'équilibre pour l'avenir :

> Il est à craindre que Bombah n'ait été que l'indice d'une catastrophe de longue durée. […] Nous voyons des terres ouvertes, des hommes suspendus, des nuages de porphyre, des cases éboulées, des bœufs sans bergers […]. Nous voyons une terre cramoisie, un ciel hargneux. Et nous n'apercevons aucun remède. Derrière ce cauchemar, nous ne voyons que volutes de fumées pourpres… (p. 91-92).

Toutefois, le griot donne une mission à Sibé et Samba, ce qui laisse penser qu'un renversement de situation reste ouvert :

> Maintenant, voici les recommandations : cette nuit, quand le dernier bruit d'homme se sera tu, tu entreras dans Kolisoko, tu te dirigeras vers les ruines de la concession Fargnitéré et tu grimperas sur le vieux colatier. Tu cueilleras sept noix. Tu reviendras ici les bénir. Tu les remettras ensuite à Samba. Ton descendant n'a pas encore vécu sa vie. L'avenir l'attend en d'autres lieux. Les sept noix de cola le protégeront et, où qu'il aille, le ramèneront au village de ses ancêtres. Il faut qu'il parte à l'aube, où il le veut. Une seule exigence : il devra sortir du bois en prenant la direction de l'est. Qu'il aille prendre la température du monde ! Les sept noix de cola nous diront où il est, ce qu'il fait et veilleront sur lui dans la limite de la destinée. Quant à toi, tu vivras désormais à la frontière du visible et de l'invisible. Tu seras le trait-d'union. Tu porteras au pays le message que je viens de dire. Le rêve t'en apportera les signes et, dans le rêve des hommes, tu le transcriras. (p. 92-93).

Mais encore une fois, la mission est problématique, Wango ne désigne pas l'objet de la quête de Samba. La seule exigence est de prendre la direction de l'est en sortant du bois. Le chiffre sept, récurrent, participe de l'élément mythologique. C'est « au septième jour du septième mois » de la retraite de Sibé et Samba que le spectre de Wango leur apparaît. Le « talisman » donnée à Samba constitue en sept noix de cola. On s'attend ici à ce que Samba découvre l'objet de sa quête dans une série d'épreuves héroïques, propre au roman de formation, avatar de l'épopée romanesque. Samba est ici désigné comme le héros de la communauté de Kolisoko, et peut-être plus encore, le héros du pays tout entier. Et cela par une puissance régulatrice et ordonnatrice, Wango, conformément à l'œuvre épique. Sibé devient une sorte de demi-dieu, un intermédiaire entre le monde de Wango et le monde des hommes. Ainsi, Sibé et Wango sont des auxiliaires magiques pour Samba. La mission relève à la fois de l'épopée mythologique par la présence du merveilleux, et de l'épopée historique par son inscription dans l'histoire de l'Afrique. Le chemin de Samba s'annonce grandiose et positif grâce aux sept noix de cola.

Le départ de Samba ouvre le deuxième chapitre « Le long chemin de Samba ». On retrouve le caractère merveilleux de la mission à travers le chiffre sept, Samba « marcha sept jours » et « sept nuits » en direction de l'est conformément à la volonté divine de Wango. Ce départ semble conforme à l'héroïsme, Samba part confiant et sans craindre l'effort. Cependant, un indice de la parodie, comme une fausse note, s'insinue dès les premières lignes du récit du voyage : « […] l'unique bagage qu'il eût emporté pour ce singulier voyage, cette aventure, cette quête faussement biblique d'il ne savait trop quoi. La folle dimension du projet […].». (p. 97). La quête épique est noble. Or, la quête de Samba se démarque de celle-ci par sa caractérisation approximative et négative connotant la futilité. La quête est divine seulement en apparence, et n'annonce rien de bon, c'est ce que laisse à penser l'expression « faussement biblique » qu'on pourrait entendre comme la litote populaire : « pas catholique ». Ici, commence non pas une quête mais plutôt une errance.

Dans le cas de Fama, héros des *Soleils des Indépendances*, la mission est « ordonnée » par le destin. Effectivement, Fama est un prince déchu depuis la colonisation, et sous les Indépendances. Il est la victime successive de ces deux bouleversements sociaux et politiques qui l'ont destitué du royaume du Horodougou. Ainsi, l'objet du roman est cet effort vers la reconquête du pouvoir volé.

Les Soleils des Indépendances expose la déchéance du prince dès les premières pages du roman. Par l'omniprésence des mentions de cette déchéance, on comprend qu'il s'agit d'une obsession du personnage, et que l'objet de l'intrigue se situe autour de cette destitution d'un grand chef. Le deuxième chapitre raconte en détails les raisons de la destitution de Fama, postérieure à celle du cousin Lacina, et ses coupables :

> Son père mort, le légitime Fama aurait dû succéder comme chef de tout le Horodougou. Mais il buta sur intrigues, déshonneurs, maraboutages et mensonges. Parce que d'abord un garçonnet, un petit garnement européen d'administrateur, toujours en courte culotte sale, remuant et impoli comme la barbiche d'un bouc, commandait le Horodougou. Évidemment Fama ne pouvait pas le respecter ; ses oreilles en ont rougi et le commandant préféra, vous savez qui ? Le cousin Lacina, un cousin lointain qui pour réussir marabouta, tua sacrifices sur sacrifices, intrigua, mentit et se rabaissa à un tel point que… […] Les Indépendances et le parti unique ont destitué, honni et réduit le cousin Lacina à quelque chose qui ne vaut pas plus que les chiures d'un charognard. (p. 23).

Si la crise est exposée dès le début du roman, la mission du héros n'est désignée que par le destin lorsque le chef du Horodougou, le cousin de Fama, meurt à la deuxième partie du roman seulement (page 81), donc déjà à près d'un tiers du livre. Mais la mission dépend aussi de la volonté du personnage. Là, non plus il n'y a pas de noblesse de la quête à travers l'attitude de Fama qui hésite à prendre la relève de la chefferie : « Le patriarcat de la tribu lui incombait après le décès de son cousin. Devait-il l'assurer et demeurer au village ou y renoncer et retourner à la capitale ? Fama n'avait pas encore décidé. » (p. 83).

Cependant, Fama va tout de même faire le voyage pour reconquérir le trône du Horodougou à l'aide de « demi-dieux » qui sont le féticheur Balla et le griot Diamourou. La crise politique et sociale touche directement le personnage contrairement à Samba. Par ailleurs, l'objet de la mission est connu. Mais comme pour la mission de Samba, celle de Fama s'annonce d'emblée vouée à l'échec par les prophéties des ancêtres. Fama est désigné comme le dernier descendant de la dynastie des Doumbouya, c'est avec lui qu'elle doit s'éteindre :

> Bakary s'en alla consulter, prier, adorer Allah et les ancêtres. Une nuit, une voix s'exclama : – Merci, Bakary ! Merci des offrandes ! Prends la puissance ! Les lois ne se démentiront pas, mais à cause de ta piété on fera des accommodements. Ta descendance coulera, faiblira, séchera jusqu'à disparaître, comme les puissants courants qui se déversent de la montagne grossissent, puis faiblissent et meurent dans la vallée sablonneuse et désertique, loin de la mer et des fleuves. […]. Dommage ! Dommage que l'aïeul Bakary n'ait pas attendu, n'ait pas tout écouté. La voix aurait continué de décrire le jour de la fin de la dynastie Doumbouya. Fama avait peur. Comme authentique descendant il ne restait que lui, […]. (p. 100).

Par ailleurs, dans un des cas, le héros n'est pas sûr de vouloir la mener, et dans l'autre, l'objet est indéterminé. La quête alors n'a pas de but tangible. Il s'ensuit que la lutte pour atteindre « l'objet de la quête » n'en est pas une. Une quête sans but n'est pas une quête mais une errance. Les deux romans exposent à la fois une crise du héros et de l'action épiques.

2 Deux héros pitoyables

Les romans s'organisent autour des déplacements des personnages, puisque c'est à travers le voyage que s'effectue « la quête ». Les deux héros se rapprochent du héros picaresque sur de nombreux points. Le picaro est un personnage d'errant, parfois un noble déchu ou hidalgo ruiné, dans une société en crise et cloisonnée qu'il dénonce. Cette société n'a rien à offrir au picaro, personnage entre deux mondes. Nos personnages se situent aussi entre deux mondes, celui des traditions ancestrales encore présentes, et celui qui rompt avec elles, le monde moderne. Les personnages constituent un pont chancelant entre ces deux mondes. « En un sens, le picaro est l'anti-chevalier errant au service d'une épopée de la faim dans un monde crapuleux, où l'escroquerie permet de survivre ; les errances d'un Pablos ou d'un Guzman sont le contrepoint ironique de celle des valeureux chevaliers ».[49] Le roman picaresque s'impose comme « une satire de tout héroïsme » où « dans chaque cas l'accent était mis sur le comique, pour mieux faire la satire de la solennelle gravité visée ».[50] Il a donc un rapport évident à la parodie. L'épopée célèbre le charisme des héros, or, à l'image du héros picaresque, Samba et Fama sont le contrepoint du héros épique. *Les Écailles du ciel* et *Les Soleils des Indépendances* sont des anti-épopées comme l'entend Madelénat, « l'anti-épopée inverse le sens de l'action (déclin catastrophique) et « négativise » le héros et l'exploit ».[51] Dans le récit héroïque, le lecteur partage les sentiments du héros de manière simultanée, il partage ses dilemmes, est stimulé par la violence épique. Il accepte de jouer le jeu de l'identification. Dans le récit comique, ce qui s'applique à nos deux romans, le ton empêche l'identification au personnage principal et la participation émotionnelle du lecteur à son histoire. Le lecteur du roman comique maintient une distance avec le personnage comique, distance voulue par le genre. C'est ce qu'explique

[49] SOUILLER, Didier. *Le roman picaresque*. Paris : PUF, 1980. p. 17.
[50] SOUILLER, Didier. *op.cit.*, p. 5.
[51] MADELÉNAT, Daniel. *L'épopée*. Paris ; PUF, 1986. p. 190.

Jean Sareil dans son ouvrage *L'écriture comique* en reprenant la remarque de Georges Poulet:

> On ne raconte une histoire que si, par un certain côté, elle sort de l'ordinaire. L'exagération est donc à la base de toute fiction, même réaliste, et le rôle du ton sera de créer une ambiance où cette démesure semblera la façon naturelle d'agir ou de penser. Ainsi, pendant toute la durée de la narration, le public oublie sa propre façon de sentir pour partager celle des personnages. Voilà à quoi se borne le ton. Nul ne le remarquera, à moins qu'il ne soit faux, c'est-à-dire en désaccord avec le sujet. Bien entendu, ce que je viens de dire s'applique à une œuvre sérieuse. Dans le comique, au contraire, cette même démesure doit être simultanément acceptée et refusée. Acceptée comme une donnée amusante de l'intrigue, et refusée en tant qu'histoire à laquelle on semble vouloir que je participe émotionnellement. C'est le ton qui est chargé de maintenir le récit à ce niveau double et de veiller à ce qu'il règle les réactions du public.[52]

Samba et Fama sont des personnages rejetés par la société. Samba a été chassé de sa communauté parce qu'il effrayait les habitants du village. Fama, lui, est un prince déchu du royaume des Doumbouya. Nous avons là deux situations dramatiques conformes à l'épopée. Le rejet de la société ne leur laisse pas d'autres choix que l'errance et l'exil. Fama a quitté la cour dynastique de son enfance pour la capitale. Samba se réfugie dans un bois où il est chargé de sa « mission » par le spectre de Wango qui l'entraîne ensuite sur le chemin de l'exil. Seulement le traitement de ces situations dramatiques est décalé. Le comique joue sur la dédramatisation. Les malheurs qui affectent les personnages sont traités avec désinvolture : « Seulement de la façon dont les événements sont contés, ils glissent sur notre sensibilité, nous en voyons simplement l'aspect réjouissant ou ridicule. En perdant leur gravité, ils deviennent sans importance. »[53] Le rejet de Samba par la communauté est une situation dramatique en soi mais qui est traité sur le ton comique :

> Les deux complices se détournèrent des vulgaires préoccupations du village, s'enfermèrent dans la case à parler avec des canaris, à jouer à cache-cache avec un défilé de cauris ou effectuant des promenades nocturnes dans les bois. Kolisoko adopta une révérencielle méfiance à l'égard de ce cénacle de choses obscures. […]. Aussi, lorsque en moins de deux saisons d'intervalle Diaraye et Hammadi moururent, la première subitement fauchée alors qu'elle désherbait son carré d'arachides, le second après une longue toux accompagné de vomito negro, les soupçons se précisèrent. Le village réagit avec des méthodes d'Inquisition, s'armant de pioches, de frondes et menant d'assaut la concession de Sibé en proférant des injures et des menaces de mort. –Il y a belle lurette qu'on aurait dû les répudier, ces satans ! –Sucer la vie de ses consanguins ! Ha damnation ! – Au bûcher les deux diaboliques ! – Faut leur couper le cou ! – Leur arracher les yeux ! – Ouste le

[52] SAREIL, Jean. *L'écriture comique*. Paris : PUF, 1984. p. 175.
[53] SAREIL, Jean. *op.cit* ; p. 93.

> tandem maléfique ! Le grand-père et l'enfant se réfugièrent au bois sacré de Boroko, le bois du cimetière invisible, l'enceinte des tombes royales. (p. 90-91).

Le comique joue sur l'ironie antiphrastique de la litote. La magie est une science occulte réservée à une élite, science mystique qui inspire généralement la fascination ou la crainte dans la fiction. Ici, les pratiques magiques de Samba et de Sibé apparaissent absurdes et ridicules. Le ton est celui du badinage. L'accusation des villageois envers Sibé et Samba ne trouve aucune légitimité, au contraire. Selon ce qu'on sait de leurs pratiques, ils ne peuvent être les auteurs de la mort des parents de Samba. Mort, qui en plus est comique par dédramatisation. La mort tragique en soi n'est pas perçue comme telle grâce au ton décalé. Il n'y a pas de commentaires sur ces deux morts successives, et l'accent est mis sur leur aspect saugrenu. Les litotes sur la peur et les soupçons des habitants sont en dissonance avec la violence de ceux-ci qui s'arment pour poursuivre Sibé et Samba. Le comique joue sur l'excès des menaces proférées que les interjections et l'onomatopée « ouste » accentuent. Ainsi, le ridicule l'emporte sur la violence.

On retrouve la même stratégie comique qui joue sur la dédramatisation dans le roman de Kourouma. Comme l'hidalgo ruiné du roman picaresque[54], Fama est un prince déchu, ruiné par les Indépendances africaines. Mais la mention de son rang associée à l'expression de sa déchéance est obsessionnelle. Le narrateur ironise sur le renversement hiérarchique du personnage condamné à errer de cérémonie en cérémonie afin de gagner l'aumône des Malinkés de la capitale :

> Comme toute cérémonie funéraire rapporte, on comprend que les griots malinkés, les vieux Malinkés, ceux qui ne vendent plus parce que ruinés par les Indépendances (et Allah seul peut compter le nombre de vieux marchands ruinés par les Indépendances dans la capitale !) « travaillent » tous dans les obsèques et les funérailles. De véritables professionnels ! Matins et soirs ils marchent de quartier en quartier pour assister à toutes les cérémonies. On les dénomme entre Malinkés, et très méchamment, « les vautours » ou « bande d'hyènes ». Fama Doumbouya ! Vrai Doumbouya, père Doumbouya, mère Doumbouya, dernier et légitime descendant des princes Doumbouya du Horodougou, totem panthère, était un « vautour ». Un prince Doumbouya ! Totem panthère faisait bande avec les hyènes. Ah ! les soleils des Indépendances ! (p. 11).

L'ironie du narrateur implique une distance par rapport à la situation, l'implication émotionnelle du lecteur est ainsi empêchée. L'auteur insiste sur l'ironie du sort, l'activité de Fama est indigne d'un prince. Fama fait partie de ces vieux malinkés ruinés dont parle le narrateur. On remarque le double discours du narrateur quant à

[54] SOUILLER, Didier. *op.cit.,* p. 17.

l'occupation de Fama lorsqu'il place le verbe « travaillent » entre guillemets pour mettre en relief le sous-entendu qui trouve son explication par la suite. Il ne s'agit pas de travail mais de mendicité, comme l'énonce le narrateur par la suite : « — Le prince du Horodougou, le dernier légitime Doumbouya, s'ajoute à nous… quelque peu tard. Yeux et sourires narquois se levèrent. Que voulez-vous ; un prince presque mendiant, c'est grotesque sous tous les soleils. […]. » (p. 14).

Comme pour l'hidalgo picaresque, le combat de Fama est une lutte pour la survie. La société, par son changement, est responsable de la ruine de Fama. Les chefs africains étaient conformément à la réalité de grands commerçants.[55] Le déterminisme, poids de la providence historique, pèse sur le personnage : « Mais alors qu'apportèrent les Indépendances à Fama ? Rien que la carte d'identité nationale et celle du parti unique. » (p. 25). La société semble ne pas pouvoir lui laisser d'autres alternatives à la mendicité. Cette idée est redondante dans le roman, mais toujours dédramatisée par le ridicule du personnage. L'errance de nos personnages n'a rien de la grandeur héroïque, elle est avant tout une lutte pour la survie. Fama et Samba sont des héros ordinaires, leur parcours est une épopée de la faim. Or, les besoins matériels sont absents du parcours du héros épique. Le héros épique se meut pour une noble et grande cause. Ainsi, dans la première partie, les déplacements de Fama dans la capitale trouvent leur motivation dans le besoin primaire de survivre à une époque difficile. Le lecteur suit Fama dans tous ses déplacements à la recherche de cérémonies malinkées. Le comique vient de ce va-et-vient entre cérémonies – où Fama attend l'aumône – qui constitue une transgression du rang social du personnage. Parce que ce renversement n'est pas traité sur le mode tragique, le renversement peut être burlesque en soi, car le pouvoir royal est sacré et peut être l'objet du mépris, mais c'est son traitement qui fait toute la différence. Les mots intensifient le comique de l'ironie du sort : « Fama allait en retard. Il se dépêchait encore, marchait au pas redoublé d'un diarrhéique. » (p. 11). L'humour naît aussi du grotesque bas-corporel de la comparaison. Fama n'a plus la prestance d'un

[55] « […] tous les grands marchés que Fama avait foulés en grand commerçant. Cette vie de grand commerçant n'était plus qu'un souvenir parce que le négoce avait fini avec l'embarquement des colonisateurs. […]. Mais l'important pour le Malinké est la liberté du négoce. Et les Français étaient aussi et surtout la liberté du négoce qui fait le grand Dioula, le Malinké prospère. […] La colonisation a banni et tué la guerre mais favorisé le négoce, les Indépendances ont cassé le négoce et la guerre ne venait pas. » (p. 22-23).

prince. Le comique du renversement de la hiérarchie est renforcé par l'appréhension du personnage de se faire blâmer de son retard à la cérémonie funéraire.[56]

L'errance de Fama dans la capitale a un but mais qui reste dépendant du hasard des cérémonies. L'errance de Samba, elle, est une errance sans but. Samba ne connait ni l'objet de sa quête ni sa destination. Son parcours est aussi une épopée de la faim. Il part en se laissant guider par ses besoins physiologiques :

> Il marcha sept jours. Il marcha sept nuits. […] se nourrissant à l'improviste. Quand la fatigue s'accentuait, il faisait un petit somme dans un fourré […]. Au bout de sept jours et sept nuits, un village se dessina à l'horizon, flou dans le brouillard du petit matin. Samba s'en approcha, titubant de fatigue et de faim, […]. (p. 97).

Samba se nourrit au gré de ses rencontres, c'est grâce aux personnages qu'il rencontre et qui lui offre l'hospitalité que Samba survit. Mais c'est aussi par la ruse que le personnage survit lorsqu'il rejoint la ville de Djimméyabé. La ruse n'élève pas les personnages qui apparaissent plus ou moins comme des truands comme dans le roman picaresque. De plus, si Fama et Samba rusent tous deux pour survivre, la ruse est ponctuelle, elle ne caractérise en aucun cas les personnages. Samba vole de quoi manger sur un étalage. Alors que le travail n'est jamais un succès, le vol s'avère facile pour le héros : « Pour l'instant son estomac le tiraillait, lui rappelant affreusement des objectifs plus immédiats. Il s'approcha d'un étalage sans en avoir l'air, […] qu'il enfouit en un tour de magicien dans son baluchon. Voilà qui était fait. Restait la couchette qui ne devait d'ailleurs pas poser plus de problèmes : […]. » (p. 104). Fama, lui, ruse pour se débarrasser de son créancier. Lorsque celui-ci lui demande de régler ses comptes, Fama répond être victime du destin historique :

> Et quand la confiance s'ébranla, il l'exhorta à prier Allah afin que lui Fama arrive à s'acquitter, car par ces durs soleils des Indépendances, travailler honnêtement et faire de l'argent tient du miracle, et le miracle appartient à Allah seul qui par ailleurs distingue le bien du mal. (p. 26).

La justification du personnage par l'infortune du destin, et sa remise à la volonté divine d'Allah est une ruse pour calmer le créancier et le faire abandonner. Fama s'adresse à un musulman, et la mention d'Allah ne peut que toucher le créancier. Mais la ruse de Fama même si elle fonctionne – le texte le laisse supposer – est une ruse qui

[56] « Il tourna après un parterre, monta l'allée centrale du quartier des fonctionnaires. Allah en soit loué ! C'était bien là. Fama arrivait quand même tard. C'était fâcheux, car il allait en résulter pour lui de recevoir en plein visage et très publiquement les affronts et colères qui jettent le serpent dans le bouffant du pantalon. Impossibilité de s'asseoir, de tenir, de marcher, de se coucher. » (p. 12-13).

n'élève pas le personnage. Fama ne suscite pas l'empathie du lecteur parce qu'il ne préserve pas la fierté, l'orgueil d'un prince et d'un vrai héros. En se rabaissant, il suscite plutôt le mépris.

Les deux personnages sont deux figures différentes de l'Errant. Fama est une figure de l'Errant dans l'action mais non dans le portrait. Comme on l'a évoqué précédemment, *Les Soleils des Indépendances* s'organisent autour des déplacements du personnage. La première partie situe l'action dans la capitale, mais les autres parties suivent un va-et-vient plus large entre la capitale et le village des ancêtres, Togobala. La deuxième partie du roman débute par le départ de Fama de la capitale pour Togobala. La troisième et la dernière partie débute par l'arrivée de Fama dans la capitale après une ellipse du voyage du retour. Les dernières pages du roman racontent la mort du héros sur le chemin du retour à Togobala. Le territoire est problématique. Le royaume des Doumbouya, le Horodougou, n'existe plus puisqu'il est partagé en deux pays. Le voyage de Fama a un but, reconquérir le pouvoir et organiser les funérailles du cousin Lacina qui a ainsi laissé le trône vacant pour Fama. Seulement, Fama hésite à prendre la relève de la chefferie. Il est partagé entre son attrait pour la capitale, lieu du foyer de son couple avec sa femme Salimata, et le lieu du « pouvoir » du royaume du Horodougou. Ainsi, le retour de Fama après la reprise du trône ne trouve pas de justifications politiques ou stratégiques. De plus, son retour à la capitale s'annonce mal selon les prophéties du féticheur Balla :

> Maintenant, dites-le moi ! Le voyage de Fama dans la capitale (d'une lune, disait-il), son retour près de Salimata, près de ses amis et connaissances pour leur apprendre son désir de vivre définitivement à Togobala, pour arranger ses affaires, vraiment dites-le moi, cela était-il vraiment, vraiment nécessaire ? Non et non ! Or, le voyage de Fama portait un sort très maléfique. […] Qu'allait-il chercher ailleurs ? Il avait sous ses mains, à ses pieds, à Togobala, l'honneur (membre du comité et chef coutumier), l'argent (Balla et Diamourou payaient) et le mariage (une jeune femme féconde en Mariam). Pourquoi tourner le dos à tout cela pour marcher un mauvais voyage ? Personne ne peut aller en dehors de son destin. (p. 146).

Comme le héros picaresque, Fama est attiré par la ville. Il ne retournera pas à Togobala pour assurer sa fonction comme il l'avait annoncé, il n'y retournera que pour y mourir.

En ce qui concerne Samba, celui-ci est une figure de l'Errant à la fois dans l'action et dans le portrait : l'errance fait partie intégrante du caractère du personnage. Cette figure « d'éternel voyageur » frappe les personnages qui croisent Samba : « L'homme, […] a une démarche qui ne me dit rien de bon […]. Et puis son baluchon

d'éternel voyageur… » (p.25). Plus loin : « […] un autre passant nous répondit furtivement : « Allez donc au Marché-du-petit-jour, vous le verrez en train d'errer parmi les étalages. Vous êtes sûrs qu'il est d'ici ? » (p.26). La naissance même de Samba exprime la fuite : « Ce bébé faisait la moue. […]. Il nous glaçait le sang avec ses yeux qui regardaient un autre monde. […]. Les voisins ne furent pas plus émerveillés : "Ça là, ça s'est trompé de chemin, murmurait-on dans toutes les cases. Êtes-vous sûrs que son destin est sur cette terre ? Et pourquoi parents qui m'êtes chers, je vous le demande, pourquoi Kolisoko ? Oui, pourquoi à Kolisoko ?" » (p. 36). Les habitants de Kolisoko ne le considèrent pas comme un des leurs. L'idée de l'exil est ici annoncée comme un présage. Le naturel de Samba l'indique pour l'errance : « Il partait avec ce bon goût de solitude et de liberté qui épousait si bien son fond naturel » (p. 97).

L'errance de Samba relève du mythologique alors que celle de Fama trouve sa justification dans la réalité historique, et dans la psychologie du personnage. Mais ces deux errances, ces deux « quêtes » sont tournées en dérision. La violence y est présente mais toujours en décalage avec l'action violente, ascendante et positive que requiert l'épopée. Il n'y a pas de vrai voyage initiatique des héros. L'exil de Samba est un faux parcours initiatique, celui de Fama est un parcours de fin de vie. Fama est un vieillard lorsqu'il « entreprend » la reconquête du royaume. Il s'éloigne ici du héros épique et du héros picaresque généralement jeunes. Samba, lui, part encore enfant dès son initiation à la magie terminée. Plusieurs événements importants jalonnent sa croissance. Après son initiation, il atteint l'âge de « recevoir l'habit » — la circoncision —, puis sa première relation sexuelle lors de sa marche vers le destin en fait un homme. Mais la « quête » de Samba révèle un personnage sans relief. Il n'y a aucune transformation positive des personnages, alors que dans l'épopée, le personnage d'Errant montre la transformation de l'homme au fil de l'histoire, puisque, « le malheur initial du héros [épique], scandale ontologique et moral introduit un déséquilibre productif dans le système qui doit démontrer, par sa réaction à ce défi, les possibilités d'innovation dont il est capable pour éliminer le dérèglement. »[57]

L'action épique est renversée parce que les personnages sont grotesques. On relève une opposition entre l'agitation physique et verbale de Fama et son manque de volonté pour renverser une situation dramatique : la perte de pouvoir. Quant à Samba,

[57] MADELÉNAT, Daniel. *L'épopée*. p. 111.

son portrait fait de lui un personnage en décalage total avec le rythme effréné de l'action.

Les deux personnages sont perçus comme des marionnettes bouffonnes. Leur description physique opère une dégradation grotesque. Ainsi, les personnages se caractérisent par l'hybridation, le mélange entre les règnes végétal, animal, minéral, humain, surhumain. Ce mélange réalise un portrait des personnages à la fois étrange, monstrueux, et surtout bouffon[58]. Le grotesque est ici au service de la parodie burlesque, il renforce le comique. La description de Fama crée un personnage à la fois homme et animal, ou homme et végétal. Fama est tour à tour un « charognard », « un vautour », « une hyène », « une panthère », « un molosse », mais aussi un arbre tropical, le « fromager ». L'absence du mot comparant crée une image comique, une caricature du personnage. L'hybridité n'est pas ici étrange au point d'en être inquiétante, parce que c'est le comportement ou l'aspect ridicule du personnage qui l'associe à ces animaux et au fromager. Fama « dégagea sa gorge par un hurlement de panthère » lorsqu'il se dispute avec un griot (p. 14), Fama est « [c'était] une hyène qui se pressait » (p. 12), Fama « parle avec force et abondance en agitant des bras de branches de fromager » (p. 15). On note l'insistance sur l'agitation physique du personnage. Le personnage est tellement ridiculisé qu'il apparaît irréel. Et c'est le but ici du grotesque, empêcher l'identification du lecteur au personnage et faire apprécier la dissonance comique d'avec le modèle héroïque d'une part, et plus largement avec l'homme d'autre part.

On retrouve cette dissonance pour Samba. Le portrait de Samba se caractérise par l'hybridité bouffonne, à la fois homme et animal :

> Il se contentait de trottiner étrangement derrière sa mère, agrippé au pagne de celle-ci, les reins déjetés, la tête dans les nuages, avalant rageusement des cacahuètes par poignées entières. […]. Sa solitude s'égayait de vagissements ventriloques tenant du râle plutôt que du chant et desquels il semblait puiser un sombre plaisir. […]. Samba s'arrêtait alors de mugir, […]. (p. 38).

L'accent est mis sur l'étrangeté ridicule de l'enfant. Ses cris relèvent de l'étrange et de l'animalité. Son comportement est insolite. L'étrangeté du personnage se trouve aussi dans le récit de sa naissance :

[58] Nous renvoyons ici au *Dictionnaire du littéraire* de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (Paris : PUF, 2002) qui résume très bien la définition du grotesque.

> Le matin, on la retrouva [la mère de Samba] dans la même position, en sang et en sueur, le bébé à côté d'elle enduit de muqueuses et qui ne braillait même pas. Le père fut interloqué mais ne dit rien sur le coup par égard pour l'affluence venue voir ! Le corps spongieux et la tête ovale et mafflue avec ses yeux qui feront légendes n'avaient pas les spectateurs pour eux. La curiosité devenait vite effroi. On se détournait, on murmurait une parole d'usage et on s'en allait sous un vague prétexte. (p. 37).

Elle est inquiétante pour les habitants du village et même pour son propre père. Le lecteur rit de l'effroi des personnages que leur produit Samba. Parce que le lecteur – qui en sait plus que les personnages – est placé en connivence avec l'auteur qui ironise sur le portrait du personnage et sur ses effets. L'étrangeté de Samba apparaît ridicule par son excès. Le narrateur dresse le portrait d'un personnage amorphe, et c'est justement l'insistance sur sa passivité excessive qui va renforcer la parodie de la « quête » :

> L'enfant gardait son air absent, indifférent à ce qui se passait autour de lui, à peine concerné par le vent, les aboiements des chiens, les cancans, toute cette agitation de la nature et des hommes qui s'organisait autour de lui et s'entêtait vainement à lui rappeler l'existence des autres. (p. 38).

Samba n'est pas perçu comme humain : « L'homme puisque vous appelez ça un homme. […]. Ses yeux semblent éteints comme un halo de grisaille le poursuit… Et puis son baluchon d'éternel voyageur… Et puis une odeur de brûlé… J'ai eu l'impression d'avoir rencontré un fumeron… » (p. 25). Il est une créature hybride entre l'homme et l'esprit, l'homme ou le fantôme aux yeux des personnages qui le rencontrent et qui le qualifient d' « ombre » à maintes reprises, comme ici : « Au fil de notre enquête, il apparaissait néanmoins que le monde entier avait rencontré ce que nous ne savions plus comment nommer : homme ou ombre ? » (p.26). L'accent est donné sur la permanence de cet état végétatif : « personne n'avait remarqué l'arrivée d'un homme gauche aux genoux cagneux assis dans le coin le plus obscur du cabaret, muet et vague, à peine présent. […]. Notre barman était habitué à servir tant d'obscures existences ! Aussi était-ce sa faute si certains individus traînaient une fatale inconsistance ? » (p. 27).

Le portrait grotesque des personnages se déploient dans l'action. L'action épique est renversée, il n'y a pas d'actions héroïques des personnages et même pas d'actions du tout de leur part. Et cela parce que les héros, ou plutôt les anti-héros, sont passifs. La situation historique dans laquelle se situent les personnages est propice à la grandeur épique, elle appelle au renversement. Seulement, l'un ne se sent pas concerné, et l'autre n'en a pas le courage. Le parallèle entre l'exil de Samba et la situation de crise

politique et sociale que constitue la colonisation n'est jamais fait. Samba est incapable de se mouvoir par lui-même pour une noble cause. La « quête » de l'anti-héros repose surtout sur des gags se succédant à une allure effrénée et s'abattant sur un personnage dénué de psychologie, celle-ci étant réduite à la caractérisation de sa passivité excessive. Cette carence psychologique fait de Samba une marionnette en décalage total avec les événements historiques qui s'enchaînent. Ainsi, le comique de caractère participe au comique de situation. L'exil de Samba est jonché d'aventures burlesques, où la violence physique est présente mais toujours en porte-à-faux avec le modèle épique. Les épreuves essaimées sur sa route ne révèlent pas la grandeur d'un homme et ne suscite pas l'admiration contrairement à l'œuvre héroïque.

Samba parcourt la campagne et arrive dans un village où le chef lui propose l'hospitalité en échange de son aide au labour. Mais Samba n'est pas assez robuste pour les travaux aux champs, on le prend en pitié et on lui donne donc un enfant à garder. Le caractère de Samba s'oppose à la bravoure, la force et la vigueur héroïque : « Samba fut vite distancé par la ligne des laboureurs. Ses coups étaient mous et son front transpirait. » (p. 100). La garde de l'enfant ne se révèle pas plus réussie que le labour. Le comique est graduel. Il débute par la description péjorative de l'enfant qui bave, attire les mouches et ne cesse de brailler. La situation devient cocasse lorsque Samba se délecte de la bouillie que l'enfant refuse, ce qui déclenche des cris redoublés. Cet événement mineur est traité avec un excès dramatique. Le rire vient aussi du fait que la garde de l'enfant est un rôle en décalage avec la quête d'un héros.

Samba va connaître la violence au bout de son parcours, mais celle-ci n'a rien de dramatique ou d'héroïque parce qu'elle s'abat sur un personnage amorphe. Par ailleurs, cette violence même est tournée en ridicule. Le ton est toujours en décalage avec les événements, le narrateur joue sur la discordance entre un événement mineur traité avec amplification et un événement dramatique ou tragique traité sur le ton du badinage. Après plusieurs échecs, Samba trouve du travail à Djimméyabé en tant que boy d'un couple français. Il y a là un premier renversement comique. La situation de désordre, la crise épique décrite par Wango est celle de la domination de l'étranger sur le peuple endogène. Au lieu de se battre contre la colonisation, Samba se met à leur service. Le statut de boy s'oppose à l'orgueil du vrai héros.

Cet épisode est marqué par une série de gags d'un comique grandissant. La portée comique commence avec le portrait caricatural grotesque du couple Tricochet. Le

portrait devient au fil du texte de plus en plus grimaçant, il suit la gradation de la tyrannie de la femme, puis du couple, avec le boy. Les plaintes de madame Tricochet sont rapportées indirectement par Samba. La migraine de ce dernier en constitue une chute humoristique (p. 113). Madame Tricochet devient omniprésente, sa négativité devient obsessionnelle pour Samba. Chaque élément du corps de la patronne est décrit péjorativement. Cependant, coup de théâtre, Samba au cours d'un massage quotidien commandée par sa patronne a une relation sexuelle avec elle (p.114). Relation qui va entraîner une série d'autres coups de théâtres. Le sexe est tabou, il y a là ce qu'appelle Jean Sareil un comique de « désacralisation », qui réside dans la transgression du tabou sexuel, encore plus de l'adultère, et des normes sociales faisant fi du rang des personnages – le boy et la patronne – , ce qui accentue le comique. Le mari cocu est un cliché comique. La scène se déroule au bord de la piscine sous la fenêtre du mari dont la silhouette éclairée le montre occupé comme toujours à son travail de paperasses. Le comique vient aussi de la connivence de l'auteur et du lecteur qui en sait plus que le mari. Celui-ci ne se doute de rien même si cela se passe sous son nez. L'acte sexuel entraîne la haine de Madame Tricochet envers Samba et cette haine comiquement se communique au mari. Ainsi, la haine pour le boy rapproche le couple qui va jusqu'à séquestrer et violenter Samba (p.116-117). Situation dramatique en soi mais risible par son traitement euphémistique parce que raconté sur le ton du badinage. Un autre coup de théâtre suit, Madame Tricochet révèle son adultère à son mari :

> Elle avait raconté le massage particulier de l'autre soir. Elle avait fourni des détails sur un ton égal et détaché et avait ponctué sa sortie par un « c'est rigolo » expressément détaché. Non, ce n'était pas rigolo du tout pour M. Tricochet qui, du coup, avait dessoûlé et pris un teint de vert terni, s'était mis à entrechoquer les mâchoires comme atteint d'une violente fièvre, […]. (p. 117).

Le comique joue encore sur le décalage entre la gravité de l'adultère et le ton léger de la femme pour le révéler. La description de la réaction du mari est un cliché caricatural—il est « vert de rage »— qui connote la folie et la maladie. Une autre péripétie comique est la conséquence de la relation sexuelle entre Samba et sa patronne, Madame Tricochet révèle à son mari qu'elle est enceinte. Le mari force alors Samba à concocter une potion pour éliminer le fœtus. Les potions de Samba tue sa patronne dans d'atroces souffrances. Le comique naît de l'excès grotesque pour décrire l'agonie de Madame Tricochet jusqu'à sa mort. L'horrible, le monstrueux de l'aspect de la patronne à la suite de ce traitement « pharmaceutique » est comique par le foisonnement

descriptif qui dépasse la réalité, et par sa rupture avec la fin de la citation qui, elle, marque un retour à la réalité définitif :

> Après quelques jours de cette phénoménale thérapeutique, Mme Tricochet se mit à vomir des glaires, à rendre d'abondantes mucosités par le nez et à expulser du sang par le bas ; […] Des verrues et des glomérules lui poussèrent de la tête aux pieds. […] une peau […], avec des taches verdâtres qui se propageaient […]. Elle rendit l'âme au bout d'une longue agonie. Un éminent médecin venu constater le décès, décréta du haut de sa connaissance que Mme S. Tricochet, née à Saint-Marcel le… avait été victime d'une foudroyante toxine tropicale et que la Miséricorde de Dieu bénisse son âme. (p.121).

On note ici l'ironie antiphrastique du narrateur par rapport à la potion de Samba et à l'erreur de diagnostic de l'« éminent » médecin qui ramène la mort de Madame Tricochet à une banale et indéterminée « toxine tropicale ». La mort est dépouillée de son aspect dramatique par la caricature grotesque du personnage qui n'a, en fin de compte, que ce qu'elle mérite.

Après cet épisode, son mari devient fou. Ses actes deviennent incohérents et d'une violence macabre envers Samba, mais là aussi nous retrouvons la même stratégie comique :

> M. Tricochet abattit le chien. Il aspergea Samba du sang du cadavre. Il lui fourra le canon de la carabine dans le cul, lui fit décrire un manège macabre autour des plantes du jardin, […], alluma des cierges et chanta des requiem. Il pleurait entre deux recueillements et lançait au ciel d'émouvantes jérémiades. […] ; il rejoignit Samba dans la cabane, muni de son fusil dont il ne se séparait plus. Quand le sommeil le gagnait, il passait l'arme au garçon et lui commandait de le mettre en joue pendant qu'il dormait. […], M. Tricochet morigénait et menaçait : « […]. Quand tu m'auras fait le plaisir de crever, je te donnerai un joyeux coup de grâce. En fanfare ! En apothéose ! Pour ponctuer la fin héroïque du chevalier Samba, négrillon qui, parti de rien, n'en posséda pas moins une femme blanche, la femme de son patron, oui, messieux dames ! […]. Tu l'auras ta légende. Mais, pour cela, faut que tu crèves d'abord. Progressivement. Atrocement. […]. Hein, tu me feras ce plaisir, mon beau singe, ma douce répugnance, mon horreur à moi. (p. 121-122).

La violence est dédramatisée par le ridicule. La douleur du mari d'avoir perdu sa femme est tournée en dérision par l'ironie, perceptible à travers l'exagération et les termes antithétiques (« Il pleurait entre deux recueillements et lançait au ciel d'émouvantes jérémiades ») ainsi qu'à travers le contraste entre le recueillement, la prière et la violence macabre de ses actions envers Samba. Le comique relève de l'absurde. Les nombreux jeux de paradoxes entre les termes connotant la joie, la fête, la beauté, et la menace, la violence, la mort et l'horreur sont caractéristiques du grotesque.

Samba n'a rien d'un héros. C'est un personnage qui ne réagit pas face à la barbarie des Tricochet. C'est aussi pour cela que la situation ne suscite pas l'empathie

du lecteur. Un autre coup de théâtre comique délivre Samba des mains de Monsieur Tricochet : l'arrivée de cambrioleurs. Le Toubab tire sur les cambrioleurs avec l'arme qu'il réservait à Samba. La police arrive alors accompagnée d'un médecin et d'un prêtre ! M.Tricochet est embarqué en ambulance et Samba se retrouve « dans le panier à salade », euphémisme qui désigne la voiture de police. Seul le hasard sauve Samba. Ironie du sort, Samba obtient sa légende comme l'avait promis M. Tricochet mais Samba n'en est pas le responsable. Samba devient une légende malgré lui. Sa légende est relatée, transformée et amplifiée par les habitants des Bas-Fonds :

> L'histoire de Samba était sur toutes les langues. La négraille se la racontait fébrilement, rehaussait les moments ordinaires et pimentait les péripéties les plus fades. Pauvre M.Tricochet ! Il n'aurait jamais pensé si bien dire en parlant de légende. Oui, Samba avait bel et bien eu sa légende. (p. 125).

Mais Samba ne mérite pas sa légende et le texte ironise là-dessus en dressant le portrait burlesque du nouvel héros : « […] et la foule reprit « Vive Cousin Samba ! » dans une hilarité générale. Cousin Samba esquissait un sourire contrit, mal dans sa peau trop fraîche de héros, comme un balayeur de théâtre absurdement contraint de jouer le premier rôle… » (p. 130). L'exil de Samba s'arrête ici. Le personnage s'établit dans les Bas-Fonds jusqu'au retour à Kolisoko aux dernières pages du roman. La lutte pour l'Indépendance a déjà commencé alors que Samba était en prison, et Samba conformément à son caractère n'y sera qu'un participant anodin.

Le parcours de Fama pour la reconquête du trône présente quelques divergences dans la stratégie de renversement parodique. Comme pour celui de Samba, il n'y a pas d'épreuves héroïques à travers le voyage de Fama et sa « quête » du royaume. Mais le renversement de l'épopée ne se situe pas dans la succession rapide de gags burlesques, au contraire. Fama voyage en bus, l'action est ralentie par les descriptions du paysage, les discussions des passagers et les pensées rapportées du prince. On se situe surtout dans l'intériorité du personnage. Les pensées de Fama nous ramènent dans le passé. La psychologie du personnage est donnée et c'est elle qui est comique. Le renversement de l'épopée est centré sur le comique de caractère de Fama et sur tout ce qui a trait à la transgression du rang héréditaire du personnage. Non seulement, l'hésitation de Fama à prendre la relève de la chefferie est redondante dans le roman, mais encore, lorsque Fama arrive enfin à Togobala et reprend sa fonction de chef, celle-ci ne vaut plus rien. Le royaume du Horodougou est divisé en deux et n'est plus sous l'autorité du chef traditionnel. La partie du Horodougou où se situe la cour des ancêtres appartient au pays

voisin. Elle est placée sous l'autorité d'un président du comité désigné par la politique de l'Indépendance et qui n'est pas issue des grandes familles traditionnelles. Ainsi, la cour du royaume est presque vide et l'héritage est plus qu'une chimère, c'est une ruine où les habitants souffrent de la famine. Mais le regard de Fama n'est pas celui attendu de la pitié ou de la fureur du héros épique, représentant de sa communauté :

> Au nom de la grandeur des aïeux, Fama se frotta les yeux pour s'assurer qu'il ne se trompait pas. Du Togobala de son enfance, du Togobala qu'il avait dans son cœur il ne restait même plus la dernière pestilence du dernier pet. […]. De loin en loin une ou deux cases penchées, vieillottes, cuites par le soleil, isolées comme des termitières dans une plaine. […]. De la marmaille échappée des cases convergeait vers la camionnette en criant : "Mobili !", en titubant sur des jambes de tiges de mil et en balançant de petites gourdes de ventres poussiéreux. Fama songea à de petits varans pleins. […]. Des habitants de tous âges accouraient, tous faméliques et séchés comme des silures de deux saisons, la peau rugueuse et poussiéreuse comme le margouillat des murs, les yeux rouges et excrémenteux de conjonctivite. Avec les pas souples de son totem panthère, des gestes royaux et des saluts majestueux (dommage que le boubou ait été poussiéreux et froissé !), en tête d'une escorte d'habitants et d'une nuée de bambins, Fama atteignit la cour des aïeux Doumbouya. […]. C'est à un Fama bouleversé, fatigué, pensif, qu'on présenta la traditionnelle calebassée d'eau fraîche de bienvenue. – A tous, merci ! Merci ! A tous Allah en sera reconnaissant gémit-il avant de la portée aux lèvres. (p. 103).

La description de Togobala apparaît grotesque à travers les pensées du prince, par la présence du bas-corporel et de l'excrémentiel dans une caricature grossière du village et de ses habitants. Fama compare les habitants à des animaux. L'ironie dénonce une situation réelle tragique, mais son double discours jouant sur le décalage est comique. Le grotesque en dépassant la réalité dédramatise la situation. Au lieu de la fureur et de la volonté de rendre à Togobala son allure princière d'antan, Fama gémit sur son sort. L'attention de Fama à son allure est ironique : l'attitude princière n'est plus qu'un déguisement trop grand face à la ruine de la cour des Doumbouya. Fama n'a pas la volonté de lutter contre la famine du peuple, il n'a pas le courage du héros épique. L'absence de bravoure du héros se manifeste par la récurrence de l'évaluation de l'héritage du royaume par le prince qui est plutôt une tare.

De plus, l'action héroïque est tournée en dérision parce qu'elle réside dans les querelles entre Fama et les autres personnages. Ainsi en est-il du voyage de Fama pour reconquérir le trône : l'embarquement de Fama se fait par les injures et les menaces du prince :

> Fama embarqua dans le camion du chauffeur Ouedrago. « Non ! Non ! lui cria-t-on. Descends, vieux ! Monte dans le camion de tête de file ! » Celui qui interpellait se présenta : « Délégué du syndicat des transporteurs. » Donc Fama devait descendre sans discuter. « C'était comme ça. » Syndicat des transporteurs ou syndicat des

> Bâtards, Fama s'en moquait. Il se dressa, dégaina son couteau et malgré les cris de Salimata, menaça le délégué et injuria tout le monde, le délégué et le syndicat de tous les bâtards, leur père et leur mère des Indépendances. Le délégué recula et laissa la paix à « ce fou de Malinké ». Ils partirent, et dès la sortie de la capitale Fama se félicita d'avoir à l'autogare découvert toutes ses canines de panthère de vrai Doumbouya. (p. 81-82).

Ici, le comique vient de la transgression du rang social du personnage, du décalage entre son rang princier et sa façon d'agir d'une part, et de la façon irrespectueuse dont il est traité par le délégué du syndicat des transporteurs, comme un commun vieillard, d'autre part. L'acte de Fama n'est pas digne de la grandeur d'un prince ou d'un héros, mais relève d'un ridicule bouffon. En effet, la menace à l'arme blanche est disproportionnée par rapport à la banalité de l'acte du délégué. Les injures du prince sont inutiles et contrastent avec le discours attendu d'un prince. La violence du personnage ne suscite pas l'admiration des autres personnages, ni du lecteur. Il suscite la peur de Salimata et l'incompréhension puis la pitié du délégué qui le laisse monter en pensant qu'il est fou. Ainsi, Fama ne retrouve même pas le respect de son rang. Ironiquement, le personnage se félicite de son action. Cette altercation est en parallèle à celle d'avec le douanier pour passer la frontière et gagner Togobala (p. 101).

Par ailleurs la fureur de Fama ne tient pas, elle s'oppose à la fureur du héros épique qui ne disparaît pas avant la vengeance de l'affront. Ainsi, la violence n'est pas positive, elle reste verbale, et même verbale elle demeure inefficace. Le comique ne joue pas sur l'abondance et la variété de gags, contrairement aux *Écailles du ciel*. Les actions sont brèves et peu nombreuses, mais répétitives, le comique joue sur cette répétition. Chaque halte, il y en a deux, est ponctuée par l'emportement colérique de Fama. La lutte contre le renversement de son rang est toujours une menace qui n'est jamais mise à exécution. Il n'y a pas d'actions militaires propres à l'action épique de la part du héros : « Fama, couché et repu, s'était vautré sur la natte, prêt à dégainer pour sabrer, faucher et vilipender la bâtardise des politiciens et des soleils des Indépendances. » (p. 95). L'opposition entre les termes péjoratifs marquant l'immobilisme du personnage dans la réalité et les termes marquant la violence et l'action dans son rêve éveillée est ironique. La lutte contre le parti unique et l'Indépendance est toujours de l'ordre du rêve.

Ainsi, dans *Les Soleils des Indépendances*, le comique de la « quête » de Fama se situe dans le renversement permanent de sa valeur. C'est un comique qui repose essentiellement sur le personnage, qui se rapporte à sa qualité de prince guerrier. Car,

ironiquement, le mot « fama » signifie en effet « chef », « prince », ou « roi ». Le nom du personnage renforce le comique de la parodie épique, Fama est aux antipodes du chef, tout comme Samba. Le comique de caractère est renforcé par le décalage ironique entre la présentation de Fama comme un héros, un opposant dangereux et ce qu'il est vraiment, un personnage couard et passif. Dans la bouche du griot Diamourou et du féticheur Balla, adjuvants du prince, celui-ci devient « un courageux », « un diseur de vérité » (p. 131). Dans celle des ennemis, Fama est « un horrible contre-révolutionnaire », « un grand militant » (p. 132-134). On note également une insistance ironique sur l'ascendance guerrière de Fama tout au long du roman. Un Doumbouya est fait pour la guerre, Fama n'a plus rien d'un guerrier (p. 135). Le paroxysme de l'anti-héros est atteint lorsque celui-ci supplie le président pour entrer au comité.

Fama est toujours tourné vers le passé. Il refuse d'accepter le changement du monde. Comme l'explique Jean Sareil, cette « raideur » du personnage est un élément de la caricature : « […] leur entêtement [du héros comique], leur incapacité de s'ajuster aux circonstances, bref, leur raideur, pour reprendre un mot bergsonien. […] cette raideur, sans être la cause du rire, le favorise […]. »[59] Aussi Fama ressasse sa colère contre les Indépendances qui sont inséparables d'un terme dépréciatif ou d'une injure dans ses paroles ou ses pensées rapportées. Le prince ressasse aussi les exploits des héros du passé :

> Monde terrible, changeant, incompréhensible ! De son intérieur sortirent des accents, les accents célébrant la puissance de sa dynastie, le courage de ses valeureux aïeux. A un virage il entendit leurs cavalcades montant à l'assaut des pouvoirs bâtards et illégitimes des présidents de la République et du parti unique. Ces aïeux en avaient le cœur, les bras, la virilité et la tyrannie. Maîtresse des terres, des choses et des vivants du Horodougou, la dynastie accoucha de guerriers virils et intelligents. Pas un grain de sable (la camionnette traversait une plaine grillée par les derniers feux de brousse), pas une main de cette plaine qui n'ait été chevauchée. Partout ici ils ont attaqué, tué et vaincu. » (p. 101)

Le registre épique est ici employé, on note les termes hyperboliques et laudatifs marquant la violence guerrière et la grandeur des aïeux. En revanche, il est absent dans les allusions à la lutte antérieure de Fama contre la colonisation :

> Surtout, qu'on n'aille pas toiser Fama comme un colonialiste ! Car il avait vu la colonisation, connu les commandants français qui étaient beaucoup de choses, beaucoup de peines : travaux forcés, chantiers de coupe de bois, routes, ponts, l'impôt et les impôts, et quatre-vingts autres réquisitions que tout conquérant peut

[59] SAREIL, Jean. *L'écriture comique*. p. 83.

> mener sans oublier la cravache du garde-cercle et du représentant et d'autres tortures.[…] (p. 22-23).

Le narrateur énonce en effet que Fama a longuement combattu contre le colon. Mais il y a là un contraste entre le récit des exploits des aïeux toujours racontés dans le sens du grandissement épique et le résumé du combat de Fama dans le sens de l'atténuation. L'accent est mis encore une fois sur l'absence d'implication du personnage avec les verbes « détesté », « vu », et « connu ». Le narrateur résume les événements dramatiques pour Fama et l'ensemble du peuple endogène sous la colonisation par une longue énumération sans jugement. Ce qui aurait pu faire l'objet d'un récit héroïque, le combat contre le colon malgré la victoire n'est qu'un constat de faits.

Ainsi, le registre épique se limite aux pensées, aux paroles, ou encore aux querelles ridicules qui finissent par gagner tous les personnages :

> C'est à cet instant que fusa de l'assemblée l'injonction : — Assois tes fesses et ferme la bouche ! Nos oreilles sont fatiguées d'entendre tes paroles ! C'était un court et rond comme une souche, cou, bras, poings et épaules de lutteur, visage dur de pierre, qui avait crié, s'excitait comme un grillon affolé et se hissait sur la pointe des pieds pour égaler Fama en hauteur.[…]. Accroché au sol, actionnant des mâchoires de fauve, menaçant des coudes, des épaules et de la tête, comment Bamba pouvait-il entendre les cris d'avocette du griot ? Fama non plus ! Celui-ci s'excitait, trépignait, maudissait : le fils de chien de Bamba montrait trop de virilité ! Il fallait le honnir, l'empoigner, le mordre. Et Fama avança sur l'insulteur. A peine deux pas ! Fama n'a pas fait deux pas. Déjà le petit râblé de Bamba avait bondi comme un danseur et atterri à ses pieds comme un fauve. Ils s'empoignèrent par le pan des boubous. Le griot s'éclipsa, le brouhaha s'intensifia ; partout on se leva, s'accrocha, tira ; des pans de boubous craquèrent et se démêlèrent. (p. 14-19).

La querelle de Fama et de Bamba contrefait le combat épique. Le discours de Bamba constitue un affront envers Fama en niant violemment la supériorité hiérarchique du prince. La vulgarité des ordres donnés au prince par Bamba n'élève ni l'offenseur ni l'offensé. La description de la joute entre les deux personnages relève d'un ridicule grotesque. La violence est rabaissée, elle apparaît animale, indigne et futile. Et comiquement, celle-ci gagne l'ensemble des palabreurs. La crise n'est pas uniquement celle des héros, elle secoue toute la communauté.

La finalité de l'action épique est la victoire sur les adversaires, l'acquisition de gloire et de renommée pour le héros, son roi, son peuple ou son dieu. [60] Dans les deux romans, la « quête » des héros est un échec. Dans *Les Soleils des Indépendances*, la

[60] *Cf*. DIDIER, Béatrice. *Dictionnaire universel des littératures*. Paris : PUF, 1994. p.1109.

chefferie est morte et Fama n'y peut rien. La marche de l'histoire est fatale. Samba, lui, n'est jamais un chef. Il est chassé par sa communauté et à travers son exil, il ne trouve pas sa place. L'histoire des narrateurs s'achèvent sur la mort des héros.

Et s'il n'y a pas de héros avec les indépendances, les exploits du passé sont également tournés en dérision. Il n'y a plus de héros après Samory à partir de la colonisation dans *Les Soleils des Indépendances*. L'idéalisation des exploits du passé vient de Fama, mais elle est renversée par le narrateur : on ne se souvient pas de la vraie version de la fondation de la dynastie des Doumbouya par l'ancêtre Souleymane. Par ailleurs, la deuxième version de la genèse est empreinte de burlesque ―le chef de Toukoro est ivre et refuse de se lever pour accueillir le grand marabout Souleymane― comme l'est la passation de pouvoir à l'ancêtre Bakary (p. 98). Les dieux acceptent de faire « des accommodements » à Bakary pour sa piété. Sa descendance « coulera, faiblira, séchera jusqu'à disparaître », mais, ce, longtemps après. Bakary pourra ainsi profiter de la puissance du royaume de son vivant. Ainsi, le déterminisme pèse sur les héros du passé et leurs descendants, la descendance de Souleymane doit périr avec le dernier descendant annoncé : Fama.

Dans le roman de Monénembo, la descendance de Koli souffrira du pacte avec le fleuve. Ainsi Koli s'est tout simplement fait berné.[61] L'ancêtre, dans les deux romans, n'est pas décrit comme un héros, il est mal jugé par les descendants : « Méprisants pour les Bambaras originaires, les conquérants proposèrent la puissance au descendant de Souleymane Doumbouya. […]. Et Bakary ne devait pas accepter. » (LSI, p.98). Dans le roman de Monénembo, les habitants de Kolisoko l'insultent : « […] ; chacun ronchonnait contre ce géniteur débile, qu'un fleuve―un fleuve, entendez !―avait berné avec une facilité à marquer le village de honte. » (p. 44). Il n'y a donc pas de gloire des héros du passé non plus.

[61] « La rivière était montée au ciel et lui avait parlé : […] Homme, qui que tu sois, je t'offre mon bois, mon herbe, - tu ne verras jamais plus grasse- et je ne te parle pas de mon eau, de ma fraîcheur, de ma musique, de mes flots. Quelques peines devront cependant équilibrer tant de bienfaits : […] mais où il faudra bien que, de temps en temps, mes crues arrachent quelques becquetées à ta progéniture. Homme, ma demeure grouille d'enfants adoptifs : que dirais-tu d'une jeune fille impubère et d'un veau à la robe tachetée à chaque hivernage, en guise de tribut pour consoler mes boas et mes caïmans ? » Sans s'enthousiasmer d'une invite si insolite, l'ancêtre souscrivit cependant au pacte du fleuve. […] Le campement n'avait pas encore deux huttes que, déjà, l'ancêtre le baptisait de son propre nom. Au fil des générations, c'est tout ce que la descendance retiendra de cet aïeul obscur jailli des couches brumeuses d'un Est vague. […] » (p. 42-43).

La description des personnages et de leurs actions – ou inactions – révèle un monde sur lequel les héros n'ont pas de prise, un monde qui leur échappe. Et la magie, les dieux se révèlent également impuissants. Il y a à travers nos deux romans un véritable travail de sape de la religion, qu'il s'agisse des croyances animistes traditionnelles ou de l'Islam. La religion ne peut plus rien pour aider les Hommes, soit parce qu'elle n'est qu'illusion, soit parce que les héros et les Hommes ne sont plus capables de la suivre.

C Une crise des dieux

L'épopée se définit par la célébration de la grandeur des héros et de la puissance des dieux. Or, nous avons affaire à une crise fondamentale de l'héroïsme et plus profondément une crise des valeurs que les dieux représentent. Dans l'épopée mythico-historique, les dieux sont les auxiliaires ou les adversaires des héros. Ils interviennent pour « dramatiser l'action héroïque » qui, rappelons-le, doit « révéler la grandeur d'un homme, le pouvoir des dieux, la cohésion d'un groupe ».[62] Précisément, de ces trois fonctions de l'action épique, il ne reste plus rien. Les dieux ne peuvent ni compromettre l'action héroïque, ni l'aider. Ils sont tributaires d'un destin qu'on connaît déjà pour les personnages. Ainsi, « le sens de l'action est [effectivement] connu dès le début et balisé par les signes du destin (apparition de dieux, prophéties, songes, etc.) ». Mais les dieux ne voient pas de héros à venir, ils ne voient qu'une fin qui relève du cataclysme : la fin de la dynastie Doumbouya avec son dernier descendant Fama prédite par la voix d'un ancêtre, puis une terre devenue totalement démentielle et sans remède selon la prophétie de Wango dans *Les Écailles du ciel*. La quête des héros n'a pas de sens dès lors que les adjuvants divins ne voient aucune victoire. Les dieux ou leurs intermédiaires sont aussi impuissants que les Hommes face au cours de l'Histoire.

Les figures magico-religieuses abondent dans les deux romans. Dans *Les Écailles du ciel*, le griot Wango, puis Sibé, le grand-père de Samba, deviennent des intermédiaires entre le monde visible et le monde invisible sous la forme de spectres qui s'imposent dans les rêves ou les visions des hommes. En outre, Wango est le porte-parole des dieux : « Derrière ce cauchemar, nous ne voyons que volutes de fumées pourpres… » (p. 92). Ce « nous » représente les ancêtres défunts qui ont le pouvoir de voir l'avenir. Wango est une figure divine par ses pouvoirs de médium et d'immortalité.

[62] DIDIER, Béatrice. *op.cit.,* p. 1109.

Lorsque le commandant Pouillot ordonne l'exécution du griot, aucune arme ne l'atteint, — comiquement, Wango joue même avec les balles (p. 64-65). Quant à Sibé, celui-ci détient, pratique et enseigne à son petit-fils les connaissances occultes. Il devient à son tour l'intermédiaire désigné par Wango entre Samba et les dieux, et plus largement, entre ceux-ci et la communauté : « Quant à toi, tu vivras désormais à la frontière du visible et de l'invisible. Tu seras le trait d'union. Tu porteras au pays le message que je viens de dire. Le rêve t'en apportera les signes et, dans le rêve des hommes, tu le transcriras. » (p. 93).

Dans *Les Soleils des Indépendances*, les figures magico-religieuses sont encore plus nombreuses. Il y a principalement le sorcier Balla, à la fois devin, « faiseur » de sorts, intermédiaire entre les « mânes », « génies », « sorciers » et les hommes, ainsi que le griot Diamourou, porte-parole de la religion d'Allah, mais encore Abdoulaye, le marabout-féticheur de Salimata, autre figure importante. Puis s'ajoutent les figures secondaires, le Muezzin, le marabout des funérailles du cousin Lacina, qui sont d'autres personnages liés à Allah ou à l'animisme, voire les deux à la fois. D'autres figures divines sont animales, il s'agit des oracles du village Togobala que sont la hyène appelée « L'ancienne », et le boa « Le Révérend ». Toutes ces figures divines sont en crise.

Les personnages divins ou en rapport privilégié avec le divin, ne sont pas de vrais auxiliaires. La crise des dieux est une crise des intermédiaires. Le lien entre le héros et les dieux est rompu parce que leur communication n'est plus possible.

Les dieux ne peuvent plus rien pour les hommes parce qu'ils n'ont plus le pouvoir de les manipuler. Auxiliaires, on ne les écoute pas. Fama n'obéit pas à la prophétie de Balla qui lui proscrit de retourner dans la capitale après les funérailles du cousin Lacina (p. 146). Quant à Sibé, il n'est ni un opposant ni un adjuvant pour Samba. Parce que Samba est un personnage entièrement détaché à la fois de l'Histoire et des prophéties divines, il ne se sent absolument pas concerné par le discours des dieux. Et c'est ce que révèle la carence psychologique du personnage. Lorsque Sibé lui vient en rêve, il n'y a jamais de commentaires sur ces apparitions désapprobatrices. Les rêves sont décrits platement sans marque de subjectivité et sans que cela aboutissent à la moindre réaction ou interprétation de Samba. D'ailleurs, celui-ci continue sur la mauvaise voie puisque les apparitions de Sibé sont de plus en plus négatives. Lorsque Samba devient le boy du couple français, les reproches inaudibles du spectre de Sibé

s'insinuent dans les rêves de son petit-fils. Ses visites surnaturelles sont des visions d'horreur :

> Le soir […] Sibé rendait visite à Samba. […] sans mot dire, prenait un cafard qu'il se mettait à manipuler, posait sur Samba un regard froid… Par les temps de grande chaleur, le boy sortait prendre l'air dans le jardin, écoutait le clapotis des vagues. […]. Sibé apparaissait tout de blanc vêtu, un cafard dans la bouche, […] puis il disparaissait, s'en allait se confondre avec la mer… Parfois, c'est un pleur strident suivi d'un bruit de porte qui réveillait Samba. Il sortait et trouvait Mme Tricochet morfondue dans le jardin. […]. Sibé vint le voir, le nargua en découvrant des bouts de dents noires et se mit à lui fourrer dans la tête des centaines d'épingles rouillées. Son boubou, le boubou tout blanc de l'autre nuit commençait à se salir… Les rares présences de M.Tricochet à la maison. Ses silences pieux […]. (p. 112-113).

On remarque d'emblée qu'il n'y a pas de liens sémantiques entre les phrases précédent et succédant les descriptions des apparitions de Sibé. Mais il s'agit implicitement de reproches, le boubou immaculé qui se salit est symbolique, il montre le déshonneur de Samba. Car travailler pour un couple français, c'est travailler pour l'ennemi. Pire encore, avoir une relation sexuelle avec « l'ennemie » est une transgression qui bafoue la mémoire des ancêtres. Sibé apparaît alors à Samba dans des rêves de plus en plus morbides : une plaie sanguinolente s'ouvre au front de Sibé et coule sur son boubou (p. 114). Sibé est désigné par Wango pour être un guide. Or, il ne remplit pas sa fonction parce qu'il n'arrive pas à se faire entendre de son descendant. Il ne parle d'ailleurs pas. Son mutisme peut se comprendre comme étant la manifestation du pire mépris envers son descendant. La cruauté de Sibé se mêle à l'impuissance. Les dieux sont de mauvaise foi, ils jugent les actes des hommes sans juger leur propre impuissance.

La religion ou la magie est impuissante parce que les personnages ne sont plus capables de la suivre. Dans *Les Écailles du ciel*, personne n'attribue de crédit aux récits mythiques de Sibé sur la guerre de Bombah. Dans *Les Soleils des Indépendances*, les personnages sont de mauvais musulmans. Le narrateur rapporte plusieurs blasphèmes de la part de Fama. Le premier par rapport aux insultes proférées à la mosquée lorsqu'il pense aux Indépendances, un autre lorsqu'il rapporte les fantasmes du personnage sur sa femme Salimata (p. 30). Fama n'arrive plus à se recueillir dans la prière, il perd le contrôle. Les personnages n'ont même plus la capacité de se « réfugier » dans la religion.

De plus, le narrateur expose la dualité, le paradoxe du Malinké qui est musulman mais qui pratique le fétichisme, alors que la religion musulmane exclut toutes les autres.

Dans l'épopée mythico-historique, les personnages sont des croyants irréprochables presque élevés au rang de saints, ici, ce n'est pas le cas. Le héros n'est plus le serviteur d'une religion. Il n'y a pas d'acquisition de gloire et de renommée ni pour le héros, ni pour son peuple, ni pour son ou ses dieux. Les prières et les rites de Salimata ne suffisent pas à lui donner un enfant. Son mari Fama la décrit comme une musulmane scrupuleuse. Mais l'auteur montre les failles de la pratique religieuse du couple :

> Pourquoi Salimata demeurait-elle toujours stérile ? Quelle malédiction la talonnait-elle ? Pourtant Fama pouvait en témoigner, elle priait proprement, se conduisait en tout et partout en pleine musulmane, jeûnait trente jours, faisait l'aumône et les quatre prières journalières. Et que n'a-t-elle pas éprouvé ! Le sorcier, le marabout, les sacrifices et les médicaments, tout et tout. Le ventre restait sec comme du granit, […] (p. 28).

Dans la religion musulmane il n'y a pas quatre mais cinq prières journalières obligatoires. Par ailleurs, lorsque la religion musulmane ne suffit pas, Salimata court chez le marabout Abdoulaye. L'excès qui caractérise le culte religieux de Salimata est donc ironique. Il montre que la foi du personnage en l'Islam ne tient pas, et que cette foi se borne à l'espérance individualiste. Chaque prière de Salimata, chaque acte religieux se fait dans le but de porter un enfant. L'excès du ton dévoile aussi l'impuissance de la religion : ni les prières, ni les sacrifices ne guérissent Salimata de la stérilité. Si les personnages sont incapables de suivre la religion, la religion elle-même ne vaut plus rien.

La dualité de la religion ancestrale, l'animisme, et la religion imposée plus tardivement par les *jihads,* l'Islam, se retrouve dans les deux romans. Sibé va à la mosquée et pratique l'animisme. Cependant, dans *Les Écailles du ciel*, l'accent n'est pas mis sur le paradoxe de la pratique des deux. La dualité religieuse se retrouve dans le terme même de « marabout », le marabout est un musulman réputé pour ses pouvoirs de divination et parfois de sorcellerie. Ainsi, Abdoulaye, le marabout de Salimata mêle la religion monothéiste et l'animisme dans ses prières rituelles à travers l'invocation d'Allah mais aussi des multiples divinités ancestrales : « Mânes des aïeux ! Grand génie des montagnes […] ! Allah le magnanime qui couvre et contient tout ! Tous ! Tous ! » (p. 71). Il y a là une adaptation des croyances animistes ancestrales à la croyance en un dieu unique, Allah. Mais cette dualité qui est acceptée, et même éliminée par l'assimilation des deux religions par le marabout ne l'est pas pour le griot Diamourou, fidèle scrupuleux d'Allah. Diamourou s'oppose ainsi à Balla, le féticheur des Doumbouya : « […] sauf le griot Diamourou, que tout cela agaçait et qui disait parfois

ce qu'il en pensait. Un Cafre [un animiste] de la carapace de Balla dans un village d'Allah comme Togobala ! Un féticheur, un lanceur de mauvais sorts, un ennemi public d'Allah, alors ! Alors ! » (p. 111). Balla représente la religion animiste, Diamourou assure la liaison entre Allah et les hommes, tous deux refusent l'assimilation des deux religions. L'opposition entre les personnages est insistante.

Cependant, le féticheur Balla est assimilé au griot musulman. Les deux personnages sont toujours présents côte à côte. Lorsqu'un des deux apparaît dans le texte, l'autre lui succède. Le texte en fait un couple d'adjuvants autour de Fama et les associe explicitement : « Pourtant Balla et Diamourou devaient se dire, se supporter. Ils étaient des égaux. Les seuls du Horodougou (du monde proclamaient-ils) à avoir passé les guerres samoriennes, le commandant des Toubabs et les Indépendances. Tous les deux, vieux et fidèles serviteurs des Doumbouya, le griot et l'affranchi […] » (p. 111-112). Ainsi, aucun des deux n'est privilégié plus que l'autre, ils ont les mêmes fonctions mais aussi les mêmes vices. Les deux sont vantards. Il n'y a pas de sagesse pourtant attendue de la part du griot. Et si tous les deux sont adjuvants de Fama quoiqu'opposés dans la pratique religieuse, tous les deux sont impuissants devant le destin de Fama.

Toutes les figures religieuses se valent, aucune n'échappe à la satire et cela est valable dans les deux romans, même si la satire est plus remarquable dans *Les Soleils des Indépendances* parce que plus réaliste. Il n'y a plus de prestige des griots. Les griots, sorciers, marabouts, féticheurs sont des charlatans. Aussi, les dieux sont ordinaires et concernés par la faim. Le féticheur Balla a survécu à la famine grâce à l'argent que lui ont rapporté les croyances de la communauté en son pouvoir, et non par la magie. Son pouvoir est justement remis en question par le narrateur :

> Le fétiche frappe, même parfois tue. Et le malveillant client de Balla paie et sacrifie aux fétiches ; la victime aussi, ou ses héritiers, pour arrêter la destruction d'un sort maléfique accroché à la famille. Tous les deux. En deçà ou au-delà du marigot il y avait de l'herbe à brouter pour Balla. Pour les malheurs éloignés ou non, pour les maladies guéries ou non ; l'on paie toujours ; toujours l'on sacrifie le poulet, le bouc. Bref, par n'importe quel chemin cela sortait ou entrait, tout rapportait, tout bénéficiait à Balla. C'était son secret. Voilà pourquoi le vieux fauve gros et gras avait survécu et résisté. (p.112).

Le narrateur ironise sur le prétendu pouvoir de Balla. En vérité, les sacrifices sont impuissants, le succès des rites reste aléatoire et ne dépend donc pas des fétiches. Balla n'a pas survécu grâce à la magie contrairement à ce qu'il prétend (p. 113), mais grâce à la manipulation qu'elle soit volontaire, consciente ou non du féticheur sur la

crédulité de la communauté. Ce qui vaut pour Balla vaut aussi pour son double Diamourou. Le griot doit sa subsistance à une vérité qui est loin d'être glorieuse : sa fille Matali était entretenue par l'ennemi colon grâce — ou à cause — de ses charmes. Le viol de Matali par le commandant Toubab tel que le présente Diamourou est dédramatisé par l'atténuation. Le viol est elliptique, juste suggéré :

> De retour chez lui le Toubab restait tout pénétré. Il ordonna. On amena Matali sous forte escorte. Il l'engrossa deux fois coup sur coup : deux garçons. « Pendant que ces petits mûlatres poussaient et passaient d'école en école, capitale après capitale, Dakar, Gorée, etc., leur maman, ma fille Matali prospérait, tenait cour, construisait concession et boutiques, bref, s'enrichissait tout en se faisant courtiser par les Toubabs célibataires du poste.[…]. La colonisation a passé sur mon dos comme une brise : le griot père de la femme du commandant était toujours excepté. Famine ou abondance, hivernage ou harmattan, des envois, des commissions de Matali n'ont pas tari, même avec ces époques dures des Indépendances et du parti unique. […] Louange à Allah ! Louange et prospérité à Matali ! C'est grâce à eux que je suis vivant. (p. 108-109).

Il n'y a pas de critique du colonisateur de la part du griot. Diamourou incarne un personnage individualiste et intéressé aux antipodes du griot traditionnel soucieux du bien de la communauté. Le griot comme le sorcier n'est plus au service du juste, ni au service de la communauté, mais à celui de l'individu. Ainsi Balla est au service des mesquineries et des rancunes de ses clients « malveillants » qui viennent tour à tour se venger de l'un ou de l'autre dans un cycle sans fin.

Balla se révèle impuissant face à la stérilité des époux, Salimata et Fama : « Fama pouvait faire de nombreux Doumbouya mâles (Balla en avait le médicament !). Fama devait seulement […]. A la limite Balla dégainera son fétiche pour frapper de mort ceux qui barrerait le chemin ; » (p. 113). Les parenthèses soulignent le double discours du narrateur. L'ironie fonctionne toujours par antiphrases relevées par un jeu sur les procédés d'atténuation et d'exagération. On retrouve exactement la même stratégie à propos d'Abdoulaye. Les prétendus pouvoirs du personnage ne peuvent rien contre la stérilité non plus :

> Abdoulaye cassait et pénétrait dans l'invisible comme dans la case de sa maman […]. Qu'il fixât du doigt un fromager, et le tronc et les branches séchaient ! Pour un homme de cette corne, faire germer un bébé, même dans le ventre le plus aride : un rien, une chiquenaude ! […] D'une voix d'innocent il pétilla des propos insolites et embrouillés : « Il y allait de sa dignité de la guérir de la stérilité. Si le mari se prouvait irrémédiablement impuissant : Alors ! Alors ! ... il faudrait… Allah juge aussi les intentions. (p. 66).

Il y a un jeu sur le contraste entre un pouvoir qui ne sert à rien mais qui soi-disant réussit (sécher un arbre), et guérir la stérilité, problème grave, et que le marabout

peine à résoudre. Les points de suspensions souligne l'absence de résolution de la part d'Abdoulaye, qui pour se tirer de là, s'en remet à la volonté suprême d'Allah. Comme les autres personnages religieux, le marabout est un charlatan qui profite de la crédulité des hommes.[63]

Ainsi, le marabout n'est pas non plus au service de la communauté mais à celui de l'individu qui pourrait lui rapporter gros. Il accepte tout de même de servir Salimata mais parce qu'il la désire : « le désir accrochant la barbe du bouc aux épines du jujubier, il n'était plus question à la fin de réclamer la petite noix de cola. D'ailleurs devant Salimata, Abdoulaye en vint à perdre son maintien de marabout ; son visage se gonflait d'un sourire chaleureux et parfois il prenait la voix d'un tout petit garçon. » (p. 66-67).

On le voit, la satire des personnages s'accompagne d'un portrait grotesque des figures divines. On peut relever l'insistance sur la perte de contrôle d'Abdoulaye dans ses rites à cause de son attirance pour Salimata. L'ironie sur le prétendu pouvoir du marabout et sur son avidité est poussée sur un long passage (p.64-78). La scène incantatoire est grotesque par le portrait négatif du marabout, l'insolite qui se dégage des détails du rite, caractérisés par l'hyperbole, le mélange entre le familier, le vulgaire, et le registre sérieux, élevé, que requiert la prière aux saints :

> Sûrement en ce moment les mânes pénétrèrent dans la maison, dans Abdoulaye, car ses joues se boursouflèrent, […]. Des gestes mécaniques d'un inconscient, maladroits comme les premiers pas d'un bébé. […] Des lèvres ramassées et durcies s'échappèrent des jurons qui pétèrent, ricochèrent sur les murs, firent jaillir et bousculèrent les noms des aïeux prestigieux. Les noms des grands sorciers enterrés ! (p.68).

L'impuissance du marabout se remarque à travers l'ironie de la situation après l'incantation, C'est Salimata qui détient (sous-entendu dans son imagination) la solution de son problème selon le marabout : « C'est ta bouche qui vient de dire à toi-même tes sacrifices. » (p. 70).

Comme le marabout Abdoulaye qui « bégaya des paroles incantatoires », le griot marabout des funérailles bafouille le titre de la sourate (p. 116). Le Muezzin qui appelle les fidèles musulmans à la prière est tyrannique :

---

[63] « La seule petite chose qui avait coupé l'espoir et l'enthousiasme était qu'Abdoulaye maraboutait cher. Marabout pour député, ministre, ambassadeur et autres puissants qu'aucune somme ne peut dépasser et qui pourraient se confectionner des pagnes en billets de banque et qui pourtant ne sont pas obligés de prêter à des chômeurs à cause de l'humanisme. » (p. 66).

> Le muezzin lançait l'appel pour la première prière puis parcourait les ruelles en chantant des versets, s'arrêtant parfois. « Toi ! c'est à toi que je m'adresse ! » gueulait-il derrière la case dans le matin cotonneux. « Arrête de l'étreindre, de la tourner, de dire d'autres mensonges à la femme. Lève-toi et prie, songe et compare ! Le Tout-Puissant, le dernier jugement, l'enfer, la douleur terrifiante des flammes de l'enfer est infinie ! et l'appel de Dieu ne s'annonce pas ! la prière est le viatique de l'éternel voyage. Lève-toi et salue ton Seigneur ! » Ce muezzin avec une malignité évidente criait chaque matin derrière la case de Fama, alors que c'était inutile. Fama ne couchait avec aucune femme et avant l'appel il était prêt, déjà douché et habillé. (p.120-121)

Le muezzin lance des menaces incohérentes parce qu'injustifiées. Il tient les croyants par la peur du jugement dernier. Son ridicule est mis en avant par son discours agressif. On se demande si l'on a affaire à un personnage fou ou alcoolique. Les trois personnages porteurs de la religion sont indignes de foi. Toutes les figures magico-religieuses sont tournées en dérision.

Il n'y a pas de grandeur des dieux ou demi-dieux. Balla et Diamourou se soumettent au président du comité. La magie, la religion est impuissante pour le personnage principal et pour l'ensemble de la communauté. Le griot et le féticheur n'usent pas de la magie pour nourrir les habitants du village Togobala. Ils payent. La religion est ainsi impuissante contre tous les maux (p. 113). Après avoir conté les exploits merveilleux de Balla, le narrateur inclut comme une parenthèse un bilan sous forme de sommaire des années qui succèdent l'exploit du chasseur, « années de bonheur, de malheur, de famine, d'épidémies, de sécheresse […] » (p. 125). L'énumération des malheurs l'emporte.

Les récits des exploits de Balla sont d'ailleurs assommants, qu'ils soient racontés par le féticheur lui-même ou par le professionnel de l'épopée qu'est le griot Diamourou. Les occurrences sont nombreuses et s'étendent à l'ensemble des griots : « Le griot débitait comme des oiseaux de figuiers. » (p. 110) ; « Tous les griots furent abondants et intarissables, même les plus minables, car chacun connaissait la généalogie et les exploits des Doumbouya dans le Horodougou. » (p. 110). Le discours des griots est donc inutile et ne trouve pas d'oreilles attentives.

La satire se sert de la parodie épique. Ainsi, les rites magiques ou religieux sont tournés en dérision, ils ne suscitent ni l'émerveillement, ni la crainte. Le portrait physique des personnages divins est conforme à leurs actions, ils se caractérisent par l'esthétique grotesque. Comme pour les héros, les dieux sont des caricatures. La description est dégradante. Balla ressemble à un animal charognard : « Le féticheur et sorcier Balla l'incroyant du village (nous viderons dans la suite le sac de ce vieux fauve,

vieux clabaud, vieille hyène) […]. » (p.105). La parenthèse souligne le fait que c'est le narrateur qui caricature le sorcier comme un personnage grotesque. Dans l'épopée, la figure divine inspire la crainte, la terreur ou l'émerveillement, ici, la description de Balla suscite le rire :

> Soudain une puanteur comme l'approche de l'anus d'une civette : Balla le vieil affranchi était là. Gros et gras, emballé dans une cotte de chasseur avec des débordements comme une reine termite. Et aveugle : on guida ses pas hésitants de chiots de deux jours et le fît asseoir à la droite de Fama. Des mouches en essaim piquaient dans ses cheveux tressés et chargés de gris-gris, dans les creux des yeux, dans le nez et les oreilles, doucement le vieillard souleva l'éventail en queue d'éléphant et d'un bras énergique les cueillit en grappe. Les mouches jonchèrent le sol. (p. 110).

On relève également l'insistance sur la vieillesse du griot et du féticheur. Ceux-ci sont presque morts. Leur vieillesse est significative, elle symbolise la mort d'une époque, la mort de la magie. Balla et Diamourou ne font pas preuve de réalisme, leur aveuglement est mis en avant. Si Diamourou n'use pas de la magie mais de son intelligence, celle-ci ne tient pas, parce qu'elle ne sauve pas le prince non plus. Les deux personnages ne détiennent ni la vérité, ni la sagesse. Leur lutte contre le destin apparaît absurde puisqu'ils sont censés être les intermédiaires, entre les hommes et les dieux, entre les hommes et leur destin : « Au soir de leur vie les deux vieillards œuvraient à la réhabilitation de la chefferie […]. Malheureusement, Togobala, les Doumbouya et même le Horodougou ne valaient pas en Afrique un grain dans un sac de fonios. Qu'importe, ils y croyaient, ils s'y employaient. » (p. 113).

La critique des figures divines s'accompagne d'une critique des croyances en général, à travers l'ironie du narrateur. La légende de l'oracle est tournée en ridicule et repoussée au rang de superstition :

> Fama se souvenait encore de l'entrée du Révérend un vendredi de l'hivernage 1919. On lui jeta un coq […] le Révérend le dédaigna ; un bouc, il l'assoma, […], l'enduisit de bave et l'avala jusqu'aux cornes. Pendant trois jours le boa digéra le bouc, trois jours pendant lesquels les sacrifices fumèrent. Et les résultats furent heureux, car trois lunes après arriva la calamité annoncée. L'effroyable épidémie de peste connue dans toute l'Afrique […]. Cette épidémie dévasta […] des morts […] ; mais le village survécut et cela grâce aux devins, grâce au boa, grâce aux sacrifices et dans la volonté du Miséricordieux. (p. 156).

L'ironie montre l'absurdité des croyances en l'oracle. Il y a un contraste entre la tragédie de l'épidémie et les termes en rapport avec la bonne fortune, la chance d'en être « prévenu » sans précision par l'oracle. Le narrateur dénonce également l'hypocrisie religieuse, le paradis s'achète : « Parce que l'ombre veillait, comptait, remerciait, […]

les funérailles sanctifiés avec prodigalité » (p. 10). Ainsi, le griot narrateur, en s'attaquant aux croyances du peuple dévoile les non-dits des griots traditionnels comme l'expose Jean Ouedraogo dans *Maryse Condé et Ahmadou Kourouma : Griots de l'indicible.*[64]

Dans *Les Écailles du ciel,* la satire des figures divines ne passe pas par l'idée de profit financier sur les croyances de la communauté de la part des personnages magico-religieux, comme dans *Les Soleils des Indépendances,* mais par la représentation de l'impuissance et de la bêtise de la religion. Ainsi, les rites animistes de Sibé et Samba sont tournés en ridicule, les potions magiques de Samba tuent Madame Tricochet au lieu de la faire avorter. La bêtise des croyances se manifeste à travers habitants de Kolisoko qui tiennent le grand-père et son descendant pour responsables de la mort des parents de ce dernier. Les dieux sont également indignes de foi. Le pouvoir de Sibé est mis en doute. Après avoir insulté l'instituteur de Samba et fait un séjour en prison, l'école brûle. L'incendie est désigné comme un acte criminel ou un acte surnaturel : « Un incendie imprévisible, pour tout dire absurde, qui se produisit par une journée de bon soleil sans brouillard, sans trace de nuage. » (p. 86). Cependant, le ton plaisant contribue à atténuer l'exploit magique s'il y a. Par ailleurs, Sibé se vante d'avoir fait brûler l'école par ses pouvoirs magiques, mais le texte ironiquement ne lui attribue pas la médaille :

> Sibé était servi sur un plateau d'or. Le vieux, tirant à lui la ficelle, expliqua bruyamment qu'il était pour quelque chose dans l'histoire de la foudre. Que tel qu'il était né, il n'était pas du ressort de tout le monde de s'offenser impunément. Que sans avoir jamais fréquenté une petite bâtisse, il ne manquait pas de savoir, qu'il connaissait l'art d'éduquer des foudres er grâce à elles, de couper court au destin des insolents. A l'intention de ceux qui ne le savaient pas : à savoir, savoir et demi etc… (p. 88).

Le doute de la part du narrateur est clair. L'ironie marque une distance avec le discours du vieux Sibé, distance qui prend toute sa force dans la dernière expression de la citation exprimant la réserve (« à savoir, savoir et demi »). On retrouve la même stratégie par rapport à la remise en question des croyances et des pouvoir religieux ou magiques que dans *Les Soleils des Indépendances* : l'ironie par antiphrases soulignées par les procédés d'exagération ou de fausses atténuations, comme il en est de la litote « l'art d'éduquer les foudres ».

---

[64]BORGOMANO, Madeleine. *Maryse Condé et Ahmadou Kourouma : Griots de l'indicible.* New-York : Peter Lang Pub Inc, 2004. p.

Les dieux sont tous caricaturaux, il n'y a pas de célébration de leur puissance. Sibé est un personnage amer, qui rumine sa haine contre le temps moderne :

> […] Les enfants sont boutonneux. L'enfance est devenue une tare. Les jeunes gens se crispent dans des habits étriqués, ne vous disent plus bonjour et vous toisent de haut avec des regards pisseux, égarés dans la vanité. […]. N'en doutez pas : je vous plains, je ne vous envie nullement », et il partait d'un rire pervers de vieux diable. Décidément, l'époque n'attendrissait pas le vieux Sibé ! Elle ne lui inspirait que railleries et férocité. (p. 50).

Ainsi, Sibé apparait ridicule dans « sa raideur bergsonienne » si l'on peut reprendre l'expression. Il refuse d'accepter le changement. Son discours haineux relève de la logorrhée comme en témoigne la longue citation des paroles du personnage rapportée par le narrateur (p. 49-50). Les critiques du grand-père n'en finissent jamais et constituent en une accumulation de phrases courtes où les nombreuses exclamations et la vulgarité sont la manifestation de la désolation obsessionnelle et amère du personnage par rapport au temps moderne. Les paroles de Sibé sont justement interprétées comme « un signe de folie » par les habitants de Kolisoko (p. 50). La caricature des figures divines dans *Les Écailles du ciel* est plus fantaisiste que *Les Soleils des Indépendances* avec l'intégration du thème de la folie.

Celle de Sibé est récurrente dans le roman et rejoint celle du griot Wango. Effectivement, on relève chez ce dernier le même symptôme : la logorrhée qui relève du délire. Le discours de Wango n'est pas conforme au récit épique traditionnel. Lorsque Wango appelle les Hommes à la guerre contre le Blanc, son discours relève à la fois du burlesque, puisqu'il mêle le registre noble du récit héroïque au registre argotique, et du grotesque par l'étrangeté et le côté bouffon qui se dégage de ce mélange, le grotesque étant plus fantaisiste que le burlesque :

> Oui, Wango s'était fait entendre. […] . « Je m'adresse aux fibres de cette terre. […]. La terre nous rappelle nos dettes. On verra ce que cachent les habits : nerfs tendus ou couilles de beurre fondant. Les mères diront les vertus de leurs mamelons : lait de panthère ou pipi de singe ? Les fils mettront en évidence ce qu'ils ont dans les veines : le sang fougueux des aïeux ou le jus purulent de la dégénérescence. […]. Tous à Bombah ! La plaine a soif de votre courage. (p. 53).

Le lien entre les Hommes et la terre est exacerbé par la sollicitation du sentiment d'appartenance au pays de la part du griot. Les sentiments nobles du courage, de la vertu, et de la vaillance sont en inadéquation avec le registre familier. Il y a une rupture de l'harmonie du ton aux événements, ce qui dédramatise la situation héroïque et la dimension mythique du discours. Il en ressort alors une dissonance qui relève du délire.

Wango rumine la défaite de son maitre, le roi Fargnitéré, et sombre dans la folie. On retrouve les mêmes traits de caricature que pour Sibé :

> Depuis la décapitation de Fargnitéré, son ami, son seigneur et maître, il était resté nuit et jour sous la pluie. Il s'était mis du côté du déluge, lui avait prêté sa voix, avait mêlé aux trombes de pluie sa haine vengeresse, son mépris d'homme trahi, avait fustigé, vilipendé ce pays révulsé, ces hommes dévalorisés, hier encore fiables, aujourd'hui sans os, sans pantalon, sans consistance …. (p. 61-62).

La haine de Wango apparaît disproportionnée par l'accumulation et l'exagération de la violence des sentiments du griot. Cette violence montre que Wango n'a pas la capacité psychologique de dépasser la mort de son maitre. Le griot se définit par la parole, or Wango en la perdant perd son identité et sombre donc dans la folie : « On ne le verra plus que sous la forme d'un spectre muet et méprisant […]. » (p. 65).[65]

La perte de la parole du griot signe l'arrêt de mort de l'héroïsme épique. C'est parce que les dieux sont impuissants face au destin des Hommes qu'ils basculent dans la folie. Ainsi, ni Wango, ni Sibé ne peuvent aider Samba. Lorsque ce dernier sort les sept noix de colas de sa poche à la fin du roman, elles sont toutes avariées. Le spectre de Sibé délire en fustigeant Samba :

> Une voix de sarcasme satisfait qui rendait à Yalamawol ses malédictions, sans foi, juste pour jouer un jeu amusant et pervers, qui crachait des étincelles sur Kolisoko et injuriait Samba, le reniait, lui promettait un séjour éternel dans la septième couche de l'enfer ; qui rigolait longtemps et se mettait à chantonner sur le ton d'un enfant sous l'emprise du délire : […] (p. 192).

La haine et l'amertume des dieux envers « le héros », leurs injures, sont la manifestation de leur impuissance devant un monde devenu fou.

Le griot-narrateur Koulloun en vient lui-même à perdre la parole alors qu'il se maintient aux frontières de la folie : « Ma langue commence à se scléroser. […]. Une inertie glacée s'empare de mon corps de mes pensées, de mes souvenirs. » (p.193).

Parce que le monde est devenu fou, parce qu'il n'y a plus de héros, plus de dieux, la narration perd pied. On ne sait plus quoi, ni comment raconter. Lorsque plus rien n'a de sens, reste l'instinct, le bas-corporel. La mort des dieux représente une crise totale. L'unité épique — le récit de la « quête » des « héros » — est rompu par le récit des fantasmes, des relations sexuelles, du scatologique, et des préoccupations physiologiques des personnages. Ainsi Yabouleh, « la fille adoptive » de Samba, va

[65] La folie se manifeste par la perte de repères dont celle de l'identité.

« vider son seau hygiénique à l'Egout-à-ciel-ouvert » (p.21), Salimata est décrite à travers les pensées de Fama selon ses attraits charnels.[66] Enfin, dans *Les Écailles du ciel*, tous les personnages sont alcooliques, y compris le personnage principal dont « la quête » est non seulement une épopée de la faim, mais aussi une épopée de la soif.[67] En outre, les récits secondaires intercalés ne viennent pas dramatiser le renversement initial de l'épopée, mais souligne sa mise à mal.

Les Soleils des Indépendances et *Les Écailles du ciel* sont deux parodies carnavalesques, où toutes les hiérarchies, politiques, sociales, langagières, sont renversées. Ainsi, en est-il plus précisément du Haut et du Bas, du Privé et du Public, du Noble et du Vulgaire. On retrouve tous les éléments du carnavalesque : « La dimension subversive des divertissements carnavalesques— inversion et jeux de rôles, licences langagières, atteinte à la hiérarchie sociale, débauche de nourriture et de boisson alcoolisées— a été rapprochée, dès le XVIII° siècle, des grandes fêtes antiques saisonnières : fêtes d'Isis en Egypte, dyonysies en Grèce, saturnales ou lupercales à Rome. ».[68] Ce franchissement de la mesure propre au carnaval n'est en revanche pas éphémère dans les deux romans. Il n'y a pas de retour à l'équilibre voulu par le carnaval. Le renversement des valeurs aboutit à la restitution d'un monde sans Cause.

[66] « Salimata, une femme sans limite dans la bonté du cœur, les douceurs des nuits et des caresses, une vraie tourterelle ; fesses rondes et basses, dos, seins, hanches et bas-ventre lisses et infinis sous les doigts, et toujours une senteur de goyave verte. Allah pardonne Fama de s'être trop emporté par l'évocation des douceurs de Salimata ; […] » (p. 28).

[67] « […] : éméchés du lever au coucher du soleil, nous n'avons pas conscience du danger ni d'ailleurs de conscience tout court. » (p. 175) ; « Je retiens aussi que c'est sous les décombres du Marché-du-petit-jour où la chance nous fît tomber sur un cageot de bière enfoui sous les cendres que Bandiougou et Samba signèrent leur troisième pacte, celui de pituite, […].» (p.178). La pituite est d'ailleurs une sécrétion commune chez les alcooliques.

[68]REY, Alain. *Dictionnaire culturel en langue française*. Paris : Dictionnaire Le Robert, 2005. p. 1271.

II Un monde sans nouvel idéal

La parodie épique prend tout son sens dans la représentation de la faillite des indépendances africaines. Parce que l'on se situe dans l'échec, l'épopée n'est plus possible. Dans nos deux romans, les grandes valeurs qui soudaient la communauté s'effondrent, et il n'y a pas de solutions apportées par les héros. La mise à mort de l'épopée exprime la permanence de la crise et l'impuissance à la résoudre. Il s'agit d'un monde devenu fou où les hommes n'ont plus de prise, et où il n'y a plus ni de frontières géographiques ni de distinction entre le vrai et le faux, entre le bien et le mal, le juste et l'injuste.

A La nation : une notion problématique

L'épopée est avant tout un récit qui raconte l'histoire d'une nation. Cette dernière se définit communément comme « un groupe humain assez vaste, qui se caractérise par la conscience de son unité et la volonté de vivre en commun » ou encore comme une « communauté politique établie sur un territoire défini, et personnifiée par une autorité souveraine ».[69] L'épopée, en célébrant la communauté, est liée à l'identité d'un peuple et donc à un territoire, une culture et une langue nationale.[70] Or, l'idée d'appartenance à une nation est problématique au lendemain des indépendances africaines. Avant la colonisation, le continent africain était organisé en royaumes. De ce fait, le sentiment d'unité et d'appartenance à une communauté politique existait — la nation ne se définit alors pas par le pays mais par le royaume. Les frontières de la colonisation ont divisé ces royaumes entraînant ainsi la séparation de membres d'une même tribu partageant la même langue, les mêmes rites, la même culture, et le « rassemblement » de tribus différentes dans un même pays. Les frontières des pays nouvellement indépendants sont héritées de la colonisation et restent donc arbitraires. L'épopée est impossible d'abord parce que la conscience nationale n'est pas évidente pour ses membres. Ainsi, si le territoire est problématique, indissociablement, l'identité l'est aussi : la crise de la nation est avant tout une crise des frontières géographiques. À travers l'exemplarité des personnages, les auteurs rendent compte de cette crise profonde qui secoue à la fois le groupe et l'individu au sein de ce groupe.

---

[69] Dictionnaire usuel *Le petit Larousse illustré*. Paris : Larousse, 2007.

[70] « Le sentiment d'appartenir à une « communauté imaginée » [puisque l'idée de nation est une représentation mentale dans l'esprit du sujet] est d'abord liée aux lieux, qui constituent l'ancrage identitaire des écrivains francophones, comme de tout sujet. » Dominique Combe, *Les littératures francophones*, Paris : PUF, 2010. p. 158.

1 Une dislocation du groupe

Le roman d'Ahmadou Kourouma met en scène la fracture entre les peuples due à la division arbitraire des frontières. Ainsi en est-il du Horodougou, territoire « qui fut démembré et appartenait désormais à deux républiques » (p. 99). La capitale de La Côte des Ébènes est aussi divisée en quartiers ethniques, ou en quartiers étrangers. Lorsque Fama se déplace dans la capitale, il passe devant « la mosquée des Sénégalais » (p. 22), devant les commerces des Syriens (p. 26), puis devant « les concessions malinkées de la capitale ». Cette division de l'espace est une division identitaire que l'auteur nous restitue également à travers les mentions récurrentes de l'ethnie particulière à laquelle appartiennent les personnages. Le narrateur rappelle sans arrêt l'appartenance de son héros et de sa femme à la communauté malinkée. Le totem – qui est une division de l'Afrique précoloniale –, constitue aussi un marqueur identitaire du clan. Ainsi, Fama a pour totem la panthère, animal protecteur des Doumbouya (p. 11), et la famille Keita, l'hippopotame (p. 13). Le narrateur insiste d'ailleurs sur la distinction totémique entre les deux familles (p. 13). En outre, la distinction entre les ethnies est encore physique, elle se retrouve notamment dans les portraits des personnages que rencontrent Fama : le juge d'instruction a les « traits distinctifs de Foula [Peul] : front réduit, nez droit, lèvres minces, […]. » (p. 161).

Mais l'illustration du problème de la conscience nationale sous les Indépendances se révèle plus frappante à travers le dialogue entre les personnages — qui constituent des témoignages —, en particulier le dialogue entre Fama et des voyageurs, dans le camion en partance de la capitale de la Côte des Ébènes pour le pays voisin, le Nikinai. Cette discussion est centrale puisqu'elle dénonce la haine entre les ethnies d'un même ou de plusieurs pays, ainsi que son lien de filiation avec la colonisation. « Diviser pour mieux régner », devise qui s'applique pendant la colonisation est une mission accomplie qui se répercute sous les indépendances.

C'est ainsi qu'un des voyageurs, Sery, explique la raison des guerres tribales en Afrique par l'immigration des ethnies étrangères, et plus largement des étrangers d'autres pays nouvellement indépendants dans un autre, dont le sien la Côte des Ébènes :

> Connaissez-vous les causes des malheurs et des guerres en Afrique ? Non ! Eh bien ! c'est très simple, c'est parce que les Africains ne restaient pas chez eux », expliqua Sery. Lui, il n'avait jamais quitté la Côte des Ébènes pour aller s'installer dans un autre pays […] parce que venaient toujours en Côte des Ebènes les Nagos du Sud,

> les Bambaras et Malinkés échappés du socialisme, les Mossis du Nord, les Haoussas de l'Est. (p. 86-87).

Ces ethnies que mentionne Sery sont issues des anciens royaumes africains datant d'avant la colonisation. En réalité, ces ethnies ne sont pas délimitées à l'origine par les nouvelles frontières nationales comme le laisse penser le discours du personnage, ces ethnies ont éclaté et sont réparties dans plusieurs pays. Le discours de Sery signale la confusion entre les nouveaux territoires, nationaux, à travers les « envahisseurs » des autres pays, et les anciens territoires à travers les « envahisseurs » tribaux des anciens royaumes. Il parle tour à tour des immigrés d'États (« Les Dahoméens », « les Sénégalais »), puis des immigrés ethniques (« Les Mossis », « les Haoussas », « les Nagos », « les Bambaras », les Malinkés »). De fait, on ne sait plus qui est l'ennemi, la tribu ou la nation étrangère ? Les frontières n'apparaissent pas très claires pour le personnage. De plus, Sery ne parle pas de la division géographique tribale effective au sein même de son propre pays, et cela, dès la colonisation. Or, le narrateur mentionne « les membres de la tribu de Sery » (p. 86), et l'emploi de cette expression exprime bien la partition. La ségrégation tribale est aussi interne au pays.

La haine entre les ethnies est avant tout d'origine sociale et a été savamment orchestrée par les colons qui ont privilégié certaines ethnies ou certaines nationalités au détriment d'autres dans un même pays, ce qui continue avec les nouveaux dirigeants de l'Indépendance, et c'est ce qu'explique encore Sery (p. 86-88).[71] Il témoigne de la haine et des guerres tribales auxquelles il a participé : « Aussi dès que sonna l'indépendance les Sery se levèrent, assaillirent et pourchassèrent les Dahoméens. " Nous leur arrachâmes d'abord nos femmes, assommâmes leurs enfants, violâmes leurs sœurs devant eux, avant de piller leurs biens, d'incendier leurs maisons. […]. Faut-il tuer encore, jeter encore à la mer ? " » (p. 87-88).[72] Ici, les procédés d'insistance (l'accumulation, la gradation, la répétition, la question rhétorique) renforcent la violence

[71] « Avec les colonisateurs français, avaient débarqués des Dahoméens et les Sénagalais qui savaient lire et écrire et étaient des citoyens français ou des catholiques ; des nègres plus malins, plus civilisés, plus travailleurs que les originaires du pays, les membres de la tribu de Sery. " Les colonisateurs toubabs leur confièrent tous les postes, leur attribuèrent tout l'argent, et avec cet argent les Dahoméens couchèrent nos filles, marièrent les plus belles, s'approprièrent nos meilleures terres, habitèrent les plus hautes maisons ; ils égorgèrent nos enfants en offrande à leurs fétiches, sans que la justice française intervienne, parce qu'ils étaient les juges et les avocats. Quand il y avait un nouvel emploi on faisait venir un Dahoméen de son pays et quand il y avait un licencié, un chômeur, c'était toujours un originaire du pays. C'était comme ça : les Toubabs en haut, après les Dahoméens et les Sénégalais, et nous autres, au-dessous des pieds, des riens", démontra Sery en superposant les mains. » (p. 86-87).

[72] Dahomey : ancien nom du Bénin jusqu'en 1960. Les Nagos sont un peuple Yoruba.

dans le discours de Sery montrant ainsi l'ampleur et la gravité du problème des frontières ainsi que l'ambivalence de la conscience nationale. Sery parle de « son » pays, mais dont il se sent « dépossédé » par les étrangers. Tous les personnages des *Soleils des Indépendances*, à travers leur exemplarité, illustrent une position critique face à la question politique des frontières géographiques sous les Indépendances.

Dans *Les Écailles du ciel,* il n'y a pas de mise en scène de la haine entre les ethnies africaines, ou entre les états-nations. Cependant, le griot narrateur raconte le destin et le parcours d'un héros s'inscrivant dans un seul et même pays, et dans une lignée bien précise : celle des « fils de Koli ». Ce titre est celui du chapitre 1, ce qui isole la tribu et lui confère toute son importance identitaire. Ainsi, le village des ancêtres se distingue clairement des autres villages où Samba est qualifié d'étranger, puis de la ville de Djimméyabé qui réunit des Hommes d'origines diverses. Tout au long de l'histoire, il est fait référence aux ancêtres de Kolisoko à travers Koli, le vieux Sibé, le griot Wango, et le roi Fargnitéré.

La mise en scène du sentiment d'appartenance à la communauté est donc bien présente dans le roman de Monénembo, et cette idée se manifeste particulièrement à travers l'exhortation à la guerre du griot Wango contre l'envahisseur Blanc :

> Je m'adresse aux fibres de cette terre. À tout ce qui y prend souche. […]. J'appelle ceux qui se savent fécondés par la déchirure de sa matrice. C'est le jour des preuves et des épreuves. Chacun devra montrer ce qu'il vaut. Que chacun justifie sa naissance. (p. 53).

On note le lien entre le territoire et l'identité à travers la métaphore de l'accouchement liant la « terre-mère » à « ses enfants-éléments ». La terre et tout ce qui s'y rapporte forme donc une entité, c'est ce que souligne le jeu entre la totalité et l'unité : ainsi « les fibres de cette terre » représentent les plus infimes parties d'un tout où chaque homme en est également un élément (« J'appelle ceux qui se savent fécondés par sa matrice », « Chacun »). La défense de sa terre par les armes revient à défendre son identité puisque l'identité est d'abord appartenance au territoire et que les termes et l'emploi du subjonctif marquant le devoir sont liés à la naissance et à la prouesse guerrière (« Chacun devra montrer ce qu'il vaut » ; « Que chacun justifie sa naissance »). Mais la guerre contre l'envahisseur blanc se solde par la défaite. Le récit met alors en scène la perte d'identité des autochtones induite par l'occupation ennemie : « Une vie méconnaissable cependant, dans laquelle le village évoluait comme un orphelin en terre étrangère. On semblait ne plus se reconnaître.» (p. 62).

Ainsi, dans les deux romans, on perçoit l'idée qu'à l'origine du problème de la conscience nationale, il y a la colonisation : on ne se reconnaît plus dans la nation à partir de la colonisation. L'acculturation imposée par la colonisation au peuple autochtone a porté atteinte à l'identité collective. Les phénomènes d'acculturation — l'imposition de la culture étrangère et en conséquence la perte d'une part de sa propre culture — sous la colonisation touchent tous les domaines dans les deux romans mais sont exposés différemment. On assiste à la mise à mort de tout ce qui soudait la communauté.

Kourouma témoigne ainsi de l'imposition coloniale de la culture, notamment de l'éducation[73], mais encore, de la langue[74], des frontières[75], de la hiérarchie politique[76], et de l'économie,[77] à travers les allusions redondantes du personnage ou du narrateur qui renvoient à l'histoire réelle de la colonisation. On distingue une écriture du ressassement qui relève de l'obsession de l'Histoire dans les pensées et les souvenirs rapportés des personnages. Cette répétition des mêmes événements historiques est inhérente au jugement toujours négatif des personnages, et c'est à travers cette répétition de leur point de vue ou de celui du narrateur que l'on saisit l'importance, l'étendue et les conséquences de l'acculturation.

En outre, la répétition — dans l'intégralité du roman — d'énumérations associant la colonisation aux Indépendances comme des périodes néfastes pointe du doigt un lien de continuité entre les deux. C'est ainsi que l'illustre le discours de Balla : « La colonisation, les maladies, les famines, même les Indépendances […] » (p. 113) ; ou encore le jugement du narrateur ou les pensées rapportées de Fama : « Cent fois piteux Fama devait leur paraître ! Leur unique descendant mâle tondu, séché et déshabillé par la colonisation et les Indépendances. […] Fama se pensa mort, […].» (p.

---

[73] « Malinké comme Fama, diplômé de Paris et comme tous les jeunes Malinkés débarquant de France […] » (p. 162) ; « Avec les colonisateurs français avaient débarqué des Dahoméens et des Sénégalais qui savaient lire et écrire et étaient des citoyens français ou des catholiques ; […]. "Les colonisateurs toubabs leur confièrent tous les postes, […]."» (p. 86).

[74] « – Vous êtes tous des chacals. Vous ne comprenez pas le français et vous avez voulu tuer le président. » (p. 167).

[75] « Lui, Diakité, avait fui son village, car son village était de la zone du Horodougou se trouvant en République populaire de Nikinai […]. » (p. 83).

[76] « […] Fama aurait choisi la colonisation et cela malgré que les Français l'aient spolié, […] Son père mort, le légitime Fama aurait dû succéder comme chef de tout le Horodougou. […]. Parce que […] un petit garnement européen d'administrateur, […], commandait le Horodougou. » (p. 23).

[77] « Car il avait vu la colonisation, connu les commandants français qui étaient beaucoup de choses, beaucoup de peines : travaux forcés, chantiers de coupe de bois, routes, ponts, l'impôt et les impôts, et quatre-vingt autres réquisitions que tout conquérant peut mener, sans oublier la cravache du garde-cercle et du représentant et d'autres tortures. » (p. 22-23).

116) ; « Celui-ci était […] très respectueux et très aimable, comme un homme d'avant la colonisation et les Indépendances. » (p. 188). Les occurrences sont très nombreuses (on en trouve des exemples aux pages : 113, 116, 186, 188).

Elles sont par ailleurs en rupture avec le passé précolonial idéalisé : « Plus de vrais griot ; les réels sont morts avec les grand maîtres de guerre d'avant la conquête des Toubabs. » (p. 14). Le problème de la nation est aussi un problème social entre quartiers Blancs et quartiers Noirs : l'opposition demeure malgré la décolonisation.

C'est aussi à travers ce rapport de continuité entre la colonisation et les indépendances que Kourouma insiste sur le traumatisme de cette occupation étrangère. Cette insistance sur la durée de l'occupation étrangère se manifeste aussi de manière informative à travers le vécu de Fama : « Il avait à venger cinquante ans de domination et une spoliation. » (p. 24). On ne peut effacer tant d'années d'acculturation, il en reste des traces indélébiles non seulement morales, mais encore des traces objectives. Le problème de la nation est également celui de la langue puisque celle-ci est essentielle au sentiment d'appartenance à la communauté. Justement, la langue officielle des anciens pays de l'AOF demeure celle de l'Autre, celle du colon. Or, Fama ne parle pas la langue paternelle. Un interprète malinké est chargé de lui traduire le discours prononcé par le juge quelques temps après son emprisonnement : « – Vous êtes tous des chacals. Vous ne comprenez pas le français et vous avez voulu tuer le président. Voilà ce que le juge a dit. » (p. 167).

Comme *Les Soleils des Indépendances, Les Écailles du ciel* mettent en scène l'acculturation forcée sous la colonisation. On remarque la volonté de raconter tous les éléments de cette domination étrangère, et de manière plus précise que dans le roman de Kourouma, puisque *Les Écailles du ciel* ne procèdent pas par allusions à l'Histoire mais « reconstituent » la Mémoire historique d'un peuple à travers la fiction. Le récit du narrateur suit chaque bouleversement historique qui secoue la communauté de Kolisoko, le héros et les personnages qu'il rencontre, ainsi que la ville de Djimméyabé. En outre, le narrateur raconte successivement la première rencontre du peuple de Kolisoko avec le Blanc et la guerre de conquête du Blanc appelée « guerre de Bombah »(p. 50-61), la désignation successive des chefs par l'occupant (p. 63 ; p. 66 ; p. 67) qui détruit la chefferie originelle, les travaux forcés (p. 64 ; p. 68-70) et l'ordre de planter certaines cultures destinées à l'exportation (p. 68-71), l'école coloniale (p. 72-89) et enfin la langue (p. 73-82).

Si dans *Les Écailles du ciel* le récit des événements historiques mêle le grotesque et le surnaturel au tragique et au réalisme, derrière chaque événement, même mineur, se dissimule la vérité historique. Ainsi en est-il de la guerre de Bombah qui illustre en réalité les guerres de conquête coloniales à la fin du XIX° siècle et où l'on note la présence du surnaturel : lorsque, par exemple, le roi Fargnitéré décapité se baisse pour ramasser sa tête et pour accomplir sa toilette mortuaire. (p. 60). Ainsi en est-il encore avec l'épisode de l'imposition des plantations d'hévéa par le colon à la place du manioc. Le comique grotesque de cet épisode fait que l'on peine à croire qu'une vérité historique se cache là-dessous, et pourtant… La campagne de l'hévéa conduit à la rébellion des autochtones et sa répression par les colons :

> Dans certains villages, les paysans reçurent les agents de surveillance agricole avec des jets de pierres et des bourdonnements de flèches, tandis que femmes et enfants organisaient des démonstrations narquoises de consommation de manioc sur fond de musique, sur pas de danse sarcastique. On imagine la réaction des agents qui n'étaient pas du genre à attendre pour semer le feu et répandre le sang. (p. 69).

Ce qui entraîne une répression violente est raconté sur le ton léger et ludique. Derrière le comique, il y a non seulement la réalité mais aussi le tragique — qui l'est encore plus lorsque l'on sait que la référence de l'événement est attestée historiquement. L'imposition de la culture d'hévéa et la révolte qu'elle provoque chez les habitants du hameau est un exemple de l'imposition historique de plantations destinées à l'exportation au détriment des cultures vivrières (dont le manioc) sous la colonisation et de toutes ses conséquences tragiques. Dans la vie comme dans l'œuvre des hommes sont morts de cette répression, puis de la famine dont ces cultures imposées sont responsables : « […] la famine se dépêcha de sévir. » (p. 69).[78]

Le poids du traumatisme que constitue l'occupation étrangère est non seulement traduit par l'ambivalence du grotesque mais encore par l'insistance sur la durée de cette situation coloniale. Effectivement, plus la domination étrangère est longue, plus l'acculturation est efficace. La durée se manifeste de différentes façons. D'abord, par la longueur du passage attribué à la situation de Kolisoko sous domination coloniale, qui occupe quasiment la moitié du roman (p. 50 à 141). Ensuite, par la redondance et l'accélération du récit qui montrent que les événements se répètent indéfiniment, comme emportés dans une spirale infernale.

[78] Nous renvoyons ici à l'ouvrage de l'historien Elikia M'Bokolo : *Afrique noire, Histoire et civilisations, du XIX° siècle à nos jours*. Paris : Hatier, 2008 ; p.408-409.

C'est ainsi qu'en témoigne la succession d'échecs que rencontrent les révoltes du peuple de Kolisoko (d'abord la guerre contre l'envahisseur, puis la lutte contre l'impôt, les plantations, et enfin l'écolo coloniale), ou encore, comme l'illustre la succession des chefs autochtones désignés par le pouvoir colonial : « Il commença par renvoyer Sanfa […]. Son choix se porta sur Yala […] » (p. 66-67) ; et la succession d'administrateurs coloniaux : « Hier, le commandant Pouillot. Aujourd'hui, le capitaine Rigaux : […].» (p. 68). La première citation met en parallèle et condense deux « commandements » en seulement deux pages, la deuxième, encore plus frappante ― parce qu'en deux phrases juxtaposées ― fait écho à la précédente. Il s'agit dans les deux cas de procédés d'accélération du récit par le sommaire et l'ellipse. Ceux-ci renvoient aux scènes similaires précédentes, on peut dès lors très bien imaginer les scènes résumées en deux phrases puisqu'elles se ressemblent toutes. D'ailleurs, les adverbes de temps marquant l'opposition entre le passé et le présent, ici construit en parallélisme, marque justement le contraire, la continuité et la similitude des événements sous administration coloniale. Toutes ces fractures nationales, ethniques et sociales dans les deux romans illustrent une crise du groupe, qui aboutit inévitablement à celle de l'individu.

2 Des personnages en exil : l'individu en déroute

Dans les deux romans, on note la mise en scène du problème identitaire à l'échelle de l'individu à travers le personnage d'exilé. On a montré dans la première partie que Fama et Samba ont ce point commun avec le héros picaresque : ils illustrent une période de crise réelle.

Les personnages en exil sont nombreux dans les deux romans, et même omniprésents dans *Les Écailles du ciel*. Dans *Les Soleils des Indépendances*, il y a ceux qui voyagent avec Fama dans le bus de la Côte des Ébènes pour le Nikinai. C'est ainsi que Konaté « hante les frontières » fuyant « les rigueurs du socialisme » du Nikinai (p.85), et que Diakité a fui son village pour les mêmes raisons (p.83). L'exil est ici politique. Mais l'exil est aussi social, ainsi le personnage Salimata se sent rejeté de la société parce qu'elle ne peut avoir d'enfant, ou encore de la « ville blanche » : une partie de sa propre ville lui est ainsi « interdite » d'accès. C'est à travers le regard de Fama et de Salimata, chargé d'envie et de rancune, que l'on perçoit l'opposition entre quartiers noirs et quartiers blancs : « La rue, une des plus passantes du quartier nègre de

la capitale, grouillait. [...] A gauche les cimes des gratte-ciel du quartier des Blancs […] ; et le soleil, déjà harcelé par les bouts de nuages de l'ouest, avait cessé de briller sur le quartier nègre pour se concentrer sur les blancs immeubles de la ville blanche. Damnation ! bâtardise ! le nègre est damnation ! les immeubles, les ponts, les routes de là-bas, tous bâtis par des doigts nègres, étaient habités et appartenaient à des Toubabs. Les Indépendances n'y pouvaient rien ! » (p. 20).[79]

Dans *Les Écailles du ciel*, on retrouve la même opposition entre l'«En-Haut » (le centre-ville) et les Bas-Fonds (les bidonvilles de Djimméyabé). Cependant, le centre-ville n'abrite pas que des Blancs, mais aussi des Noirs de bonne situation (p. 126) ― de plus, alors que les Blancs de la capitale des *Soleils des Indépendances* demeurent après l'Indépendance, les colons de Djimméyabé sont presque tous partis du quartier d'«En-Haut »[80]. Les habitants des Bas-Fonds sont donc reclus dans la périphérie de la ville. Le rejet apparaît particulièrement violent à travers les descriptions opposant les deux « territoires » ou à travers les paroles du « gardien » de l'En-Haut ― qui est en fait un policier ― s'adressant à Samba :

> « Tu veux dormir ici en plein air et sur la place du Marché de surcroît ? Tu n'y penses pas ! Ne sais-tu pas que tu es ici au centre-ville, le fief des Blancs ? Si on est Noir, couleur de bois flambé, il faudrait être commis. Et même mieux […]. Si tu n'as pas où dormir, va chercher du côté des broussards, à la périphérie de la ville, à Leydi-Bondi, […] et autres puanteurs. Crois bien que tu seras mieux là-bas. […] » (p. 102).

Ainsi le lieu « d'accueil » de Samba, la ville, est hostile, c'est un lieu où règne l'individualisme, il faut « sauver sa peau ». On retrouve exactement la même idée dans *Les Soleils des Indépendances*. Tout comme Samba vole de quoi survivre, Fama mendie et sa femme Salimata tente de gagner de quoi entretenir leur couple en vendant du riz au marché de la capitale, quand elle ne se fait pas piller par les plus miséreux. (p. 61-63).

Dans *Les Écailles du ciel*, l'exil est partout. Il concerne les personnages et même toute une ville : ainsi Djimméyabé « accueille » les errants comme en témoigne le personnage Oumou-Thiaga.[81] Le cabaret des Bas-Fonds appelé « Chez Ngaoulo » est un « relais providentiel […] où tout arrive et d'où tout repart : tous les visages de l'homme,

[79] Les exemples abondent, on en retrouve aux pages 26 et 46, ou encore de la page 49 à51.
[80] « À Djimméyabé même, en cette partie de la ville que l'on appelait En-Haut, surnom que l'un des premiers décrets de la République venait d'interdire, on ne voyait plus que des Noirs. les rares Blancs, qui étaient restés par tolérance politique ou par sens des affaires, portaient à la poitrine des badges montrant Ndourou-Wembîdo en médaillon.» (p. 126).
[81] « C'est que j'en ai vu des comme toi arriver avec leurs ardentes illusions de jeunesse. J'ai vu la ville les terrasser […] » (p. 104).

toutes les figures du destin. » (p. 14). Ici, le parallélisme sémantique redoublé par l'antithèse et l'anaphore souligne le lien entre le hasard et le mouvement, lien que résume le groupe nominal « relais providentiel ». Les titres même des chapitres expriment l'errance : le prologue « À la quête d'une ombre » exprime une quête sans objet à travers l'ombre qui n'est pas palpable ; « Le long chemin de Samba » (chapitre II) raconte l'errance de Samba. Les personnages du roman se caractérisent par le vagabondage permanent.

C'est le cas de nos deux personnages Samba et Fama, encore que l'on remarque une différence fondamentale entre les deux par rapport au thème de l'exil. Fama est un personnage qui ne trouve plus sa place dans le monde nouveau. Samba, lui, ne trouve pas sa place dans le monde, qu'il s'agisse du monde passé ou du monde présent dans la diégèse.

Fama appartient au passé par son rang de chef du Horodougou, c'est un personnage entièrement rejeté de la nouvelle nation. La mort de la chefferie lui ôte une part essentielle de son identité : son rang, son territoire, sa culture et sa fierté. Ce qui a donc des conséquences très graves pour le personnage, mais aussi pour tous ceux que l'exemplarité du personnage représente dans la réalité. La terre des origines est méconnaissable, pire encore pour Fama elle n'existe plus, d'autant plus que la frontière qui partage le Horodougou est fermée. Le retour au pays natal est impossible. Tous les repères identitaires du personnage sont bouleversés. L'hésitation de Fama à reconquérir le trône (mission impossible de toute façon) montre qu'intérieurement, il ne trouve plus sa place[82].

Le rejet de la société se manifeste à travers la réduction au silence du prince par les autres. Le monde nouveau est un monde à l'envers où « le fils d'esclave » commande le prince. Ainsi, le douanier impose brutalement le silence à Fama en niant son identité de prince des Doumbouya, et même de tous les chefs : « – C'est le descendant des Doumbouya. – Je m'en f… des Doumbouya ou des Konaté, répondit le fils de sauvage de douanier. Fama […], fit semblant de n'avoir rien entendu et embarqua. » (p. 101). Avant la mort de la chefferie, les paroles du douanier auraient constitué un affront condamnable, ici, Fama a durement ressenti l'affront et celui-ci est intériorisé. Son silence en dit long sur son impuissance à rétablir le respect de son rang qui n'a plus lieu d'être. L'insulte « le fils de sauvage » marque de l'impuissance,

[82] Nous renvoyons ici au chapitre B de la partie I.

accentue — derrière le rire— le côté tragique et l'injustice de quelque chose qui échappe à l'homme : le temps.

Fama est donc un personnage à la fois comique et tragique par son exemplarité et parce que nous avons accès à sa psychologie. Ce qui fait de lui un personnage réaliste, et ce qui fait que nous avons moins de distance par rapport à lui. Le texte montre la souffrance de l'exilé et cela également à travers l'expression de la nostalgie du royaume d'enfance. Edem Awumey explique cette souffrance inhérente à la définition de l'exil dans *Tierno Monenembo : le roman de l'exil* :

> L'exil au sens premier du terme, écrit Jacqueline Arnaud, est un état de fait, l'expulsion de sa patrie par une violence — politique — et par extension l'éloignement forcé, ou choisi comme pis-aller quand on ne se sent pas chez soi dans son pays." Pour M.Brosse : " On ne saurait parler d'exil que lorsqu'il y a souffrance, installation dans la durée de cette souffrance et sentiment de privation d'un complexe à la fois territorial et mental, la Patrie…" En somme, l'exil serait l'expression d'un vide, un manque que l'exilé chercherait à combler par la projection onirique dans le pays perdu à la manière des personnages de Kundera, nostalgiques du royaume d'enfance […].[83]

Justement les regrets de l'enfance font suite à l'altercation du douanier comme pour appuyer la tragédie de Fama :

> Comme un brusque tourbillon d'harmattan, la colère de Fama s'éloigna. On parcourait les brousses que Fama avait sillonnées de cavalcades, et son cœur se réchauffait des matins de son enfance. De partout surgissait des bruits, des odeurs et des ombres oubliés, même un soleil familier sortit et remplit la brousse. Son enfance ! son enfance ! Dans tout il la surprenait, la suivait là-bas très loin à l'horizon sur le coursier blanc, il l'écoutait passer et repasser à travers les arbres, la sentait, la goûtait. Les exploits de ses aïeux le transportèrent mais brusquement son cœur se mit à battre et il s'attrista, […]. (p. 101-102).

L'enfance de Fama apparaît comme un paradis perdu à travers l'idée de sécurité et d'endroit chaleureux parce que « familier », ainsi qu'à travers l'exaltation de tous les sens (« bruits », « odeurs », « ombres », « il l'écouter […] », « la sentait », « la goûtait »), et les exclamations répétées qui traduisent l'enthousiasme du personnage (Son enfance ! son enfance !). L'enfance est personnifiée, elle semble s'imposer au personnage dans les moindres détails de scènes successives : le prince revit son passé à travers le paysage qu'il parcourt. La fin de la citation marque le retour brusque et cruel à la réalité, au moyen de l'opposition nette (« mais brusquement ») entre l'exaltation passée et la tristesse du prince qui lui succède.

---

[83] AWUMEY, Edem. *Tierno Monénembo : le roman de l'exil*. Berlin : WVB, 2006. p. 14-15.

Dans le cas des *Écailles du ciel*, l'exil de Samba se caractérise par une absence totale d'ancrage dans le monde qui est, elle, la négation d'une identité. On retrouve dans le roman l'idée d'un monde révolu, celui des ancêtres, — les habitants de Kolisoko ont oublié leurs ancêtres d'après le griot Wango — mais cette « tragédie » ne semble pas atteindre Samba.[84] Samba n'est pas à l'origine un exilé du pays mais de la communauté de Kolisoko. Edem Awumey, encore une fois, parle à juste titre d'un triple rejet qui s'abat sur le personnage : « Au bilan […] le rejet du lieu affectif (le père et la mère) [p. 37-38], le rejet du lieu identitaire (le village natal) [p. 91], le rejet du lieu géographique (les Bas-Fonds de Leydi Bondi) [p. 102]. »[85] L'exil de Samba est donc aussi forcé. Cependant, la carence psychologique du personnage exprime un malaise moins évident à saisir que celui de Fama. Cette carence psychologique du personnage devient une parabole de l'exil puisque le mutisme de Samba est une absence au monde, ce qu'explique Awumey. Ainsi, « l'absence de terre est doublée d'une absence d'opinion : […]. Le refus ou l'impossibilité de prendre cette parole engendre par conséquent une absence du monde et dans le monde, un exil. »[86]

Si Sibé « illustre la conscience mémorielle de Cousin Samba » et « les personnages des aïeux sont […] porteurs de la tradition », Samba est coupé des origines.[87] On a vu dans la première partie que nous avons affaire à un héros ou plutôt un anti-héros amorphe, dont la seule caractérisation est la passivité excessive à la limite du fantomatique. Dès la naissance, Samba — qui ne se sent pas chez lui — est en exil : « Il nous glaçait le sang avec ses yeux qui regardaient un autre monde » (p. 36). L'angoisse est alors présente derrière le rire : le comique de la description du personnage dépassée, reste une angoisse métaphysique. Effectivement, non seulement le bébé est différent des autres, mais pire encore, on se demande s'il n'est pas handicapé ou inhumain. De plus, Samba ne trouvera pas sa place par la suite, ni dans un territoire, ni dans l'histoire de son pays comme l'auraient voulu les ancêtres, il restera « l'ombre » des leaders. L'expression résume bien le caractère irrationnel du personnage. Ainsi, l'exil physique de Samba fait écho à une sorte d'exil mental : parce qu'il est absence au monde, il n'a pas d'identité. Le côté tragique de cette situation l'est encore plus parce

[84] « Aujourd'hui que […] les hommes se sont faits sourds et aveugles, les morts n'ont plus à qui parler. Où sont donc les oreilles adéquates ? Qui a coupé le cordon ? […] Ce n'est pas à toi qu'ils en veulent, Sibé. Ils en veulent à leur oubli. […] L'amnésie leur a éteint les sens. » (p. 92).
[85] AWUMEY, Edem. *op.cit.*, p. 24.
[86] AWUMEY, Edem. op.cit. p. 45.
[87] AUZAS, Noémie. *Tierno Monénembo : une écriture de l'instable*. Paris : L'Harmattan, 2004. p. 149.

que l'histoire s'inscrit dans une réalité historique où la question identitaire est fondamentale et parce qu'elle illustre un problème psychologique commun à tout un peuple, et même possiblement à n'importe quel peuple en situation d'acculturation ou d'exil.

3 Un jeu d'enracinement et de dépaysement : la manifestation du chaos

La perte de repères qu'entraîne une nouvelle ère historique, les Indépendances, et l'absence de conscience nationale qu'elle induit se manifeste également à travers un brouillage volontaire des frontières nationales dans les deux romans. On peine à se situer dans un pays particulier. Les repères historiques et géographiques sont d'autant plus flous pour un lecteur non initié à l'histoire africaine. Ce jeu d'enracinement et de dépaysement relève aussi de l'illustration du chaos sociologique et psychologique qui s'étend à tout un continent.

On se repère relativement à travers les descriptions des paysages de l'Afrique de l'Ouest. Ainsi les auteurs mentionnent la faune et la flore africaines : on trouve par exemple l'hyène, le singe, la panthère dans les deux romans[88], le fonio, le boïlé, le tamaro, le guilinti dans le roman de Monénembo[89], le fromager, le flamboyant, les cocotiers, le goyavier dans le roman de Kourouma[90], la brousse, et la cola dans les deux romans et que l'on trouve surtout en Côte d'Ivoire mais aussi en Guinée et plus largement dans la zone forestière de l'Afrique de l'Ouest.[91] On se repère également à travers la culture des personnages, les noms et les mots de langue africaine, ou encore à travers l'inscription des lieux dans l'Histoire – la colonisation et les Indépendances, ou encore grâce à l'ethnographie. Dans *Les Soleils des Indépendances*, ce sont les ethnies de l'Afrique de l'Ouest qui sont mentionnées, comme les Baoulés, les Dioulas (p. 26), commerçants d'Afrique occidentale, les Oulofs ou Wolofs (p. 64), qui sont une ethnie du Sénégal. La discussion des voyageurs en partance pour le Nikinai nous situe au sud de l'Afrique de l'Ouest : « Les Nagos du sud, les Bambaras et Malinkés échappés du socialisme, les Mossis du nord, les Haoussas de l'Est. » (p. 87). L'onomastique complète la carte ethnographique. Ainsi, les noms Bappa Yala, Sibé, Fargnitéré, Wango, Oumou, Leydi-Bondi, Djimméyabé, Kolisoko, Touguiyé dans le roman de

[88] dans LEC : p. 21, p. 22, p. 46, p. 58 ; dans *LSI* : p. 12, p. 13, p. 18.
[89] LEC p. 31, 38-39.
[90] LSI p. 15, p. 29, p. 64, p. 94.
[91] LSI p. 93 ; LEC p. 162.

Monénembo sont peuls.[92] Les noms Keita, Abdoulaye, Balla, Bamba, Cissé, Diamourou, Fama, Mariam, Salimata, Tiécoura, Tiémoko, Vassoko, Togobala, Doumbouya sont malinkés.[93]

Par ailleurs, de nombreux indices permettent de reconnaître les pays ou même certaines régions auxquels font référence les deux romans, mais rien n'est évident surtout pour un lectorat européen. Le repérage dépend en partie du savoir du lecteur sur l'Afrique. La capitale de la Côte des Ébènes (parfois nommée République des Ébènes dans le roman de Kourouma) ressemble étrangement à Abidjan, appelée « la perle des lagunes[94] » et ancienne capitale de la Côte d'Ivoire jusqu'en 1983 où Yamoussoukro lui succède. La description dans le roman correspond bien à cette capitale côtière avec ses palmiers et ses lagunes mais aussi son cosmopolitisme.

Les Écailles du ciel s'enracine dans un seul pays anonyme dans la fiction, mais qui correspond à la Guinée. Ainsi, le paysage de Kolisoko renvoie au Fouta-Djalon, région de la Moyenne Guinée, qui est « une région montagneuse avec le Mont Loura à Mali comme point culminant du Fouta-Djallon. De nombreux fleuves y prennent leurs sources. Région de pâturage, le Fouta-Djallon est propice à l'élevage, à l'agriculture vivrière […]. Elle est habitée par les Peuls, Diakankés, Djallonkés, Sarakolés, Koniaguis, Bassaris, Badiarankés et autres Foulakoundas ». [95]

Kolisoko ressemble trait pour trait à cette description, il est une terre où paissent les chèvres, les bœufs et les moutons[96], une terre qui se situe « entre les lougans et les pâturages, entre le mont Koûrou et le fleuve Yalamawol » (p. 41) et où les rivières sont plurielles : « Une terre apeurée qui fuit le désert et s'enfonce dans la forêt. Une terre hérissée de montagnes dodues, ridiculeusement crânes. Une terre d'eaux tumultueuses et de pierre ocre. » (p. 31). Boubacar Diallo, dans son ouvrage *Réalités et roman guinéen de 1953 à 2003 : Cadre physique et Histoire*, énonce que « Dans *Les Écailles du ciel*, Thierno Monénembo évoque, lui aussi le même espace foutanien avec un lyrisme touchant. Dans ce récit conté à la façon du griot, le paysage se dévoile dans toute sa diversité socio-topologique avec un réalisme poignant. C'est une terre qui se

[92]DIALLO, Boubacar. *Réalités et roman guinéen de 1953 à 2003 : 1. Cadre physique et Histoire.* Paris : L'Harmattan, 2009. p. 44.
[93] DIOP, Papa Samba. *Littératures francophones : Langues et styles*. Paris : L'harmattan, 2001. p. 16.
[94] DAVID, Philippe. *La Côte d'Ivoire.* Paris : Karthala, 2009. p. 153.
[95] DIALLO, Boubacar. *op.cit.*, p. 23.
[96] LEC, p. 31-35.

reconnait par ses senteurs et ses fruits sauvages un peu particuliers.»[97] Ces senteurs et ses fruits caractéristiques dont parle Boubacar Diallo sont précisés dans le roman : « Mais c'est une terre qui ne vaudrait rien si l'on omettait ses odeurs. […]. Elle […], exhale ses relents de fumier et d'humus, son arôme de pomelos, son bouquet de fonio mûr, son fumet de veaux et de cabris, ses senteurs de *boïlé,* de *tamaro,* de *guilinti.* » (p. 31). Monénembo précise en notes qu'il s'agit de fruits sauvages.

Outre les paysages, l'Histoire apporte d'autres pièces au puzzle géographique. Dans le roman de Kourouma, il est régulièrement fait référence à Samory, personnage historique qui appartenait au peuple Malinké et dont l'empire s'étendait principalement de l'est de la Guinée au nord de la Côte d'Ivoire.[98] Les habitants de Kolisoko sont les fils d'un ancêtre dénommé Koli. Celui-ci nous renvoie à un personnage historique, Koli Tenguella. Koli (le personnage fictif) est un voyageur à la recherche d'une terre pour ses bœufs :

> On disait que tout venait du fleuve. D'ailleurs, c'est au gré de son pouvoir que Kolisoko a vu le jour. L'ancêtre Koli venait de l'Est en allant son chemin, par un mémorable jour de nature fondante. La soif l'ayant épuisé, il s'était agenouillé en toute innocence sur la berge, avait bu un peu d'eau dans le creux de sa main et avait fait boire les bœufs : le village était né de si peu. […]. Et puis le voyage ne durait-il pas déjà des lunes et des lunes ? Voyage aveugle et harassant à la recherche de touffes d'herbe, le fleuve disait vrai. (p. 42-43).

Koli Tenguella est un guerrier d'origine peule et mandingue. Depuis des siècles, les Peuls venus du Sahara « suivaient le recul des pâturages provoqué par la sécheresse et ils se repliaient vers le sud en direction des plateaux herbeux du Fouta Toro, du Macina, du Bundu et du Fouta Djalon. ».[99] Koli Tenguella resté au Fouta Toro (Sénégal) fonde la dynastie des Denianke du Fouta Toro vers 1450.[100] Koli renvoie donc aux Peuls du Sénégal, cependant les Peuls du Fouta Toro et ceux du Macina et de la bande sahélienne migrent dans le massif du Fouta Djalon, dans l'actuelle Guinée, aux XVII° et XVIII° siècles, cette zone de pâturages étant propice à leur économie pastorale. »[101] Si ces migrants appartiennent à des clans différents bien après Koli[102], on ne peut s'empêcher de faire le rapprochement entre le Koli fictif à la recherche d'une

[97] LEC. p. 31.
[98] LUGAN, Bernard. *Histoire de l'Afrique des origines à nos jours.* Paris : Ellipses, 2009. p. 442.
[99] LUGAN, Bernard. *op.cit.,* p. 239.
[100] LUGAN, Bernard. *op.cit.*. p. 239-240.
[101] LUGAN, Bernard. *op.cit.,* p. 307.
[102] *Ibidem*.

terre pour ses bœufs, et le vrai Koli Tenguella du Sénégal dont les descendants se sont installés en Guinée.

Le repérage n'est pas évident aussi parce que *Les Écailles du ciel* et *Les Soleils des Indépendances* présentent un mélange entre fiction et réalité géographiques. Les auteurs entremêlent les toponymes réels et fictifs pour brouiller les pistes.

Dans *Les Écailles du ciel*, on relève principalement des toponymes fictifs : Leydi-Bondi, Djimméyabé, Touguiyé, le fleuve Yalamawol sont des inventions de l'auteur. Cependant, Kolisoko existe vraiment : il s'agit du nom réel d'une sous-préfecture de Boffa en Basse-Côte de Guinée mais non d'une ville de Moyenne Guinée (ou Fouta Djalon) – il s'agit aussi d'une ville de Sierra Leone, mais peut-être n'est-ce pas volontaire de la part de l'auteur d'avoir choisi une ville qui se retrouve dans le pays voisin.

De la même façon, Tierno Monénembo déguise le terme « bauxite » en « tauxite » dans le roman. Adama Coulibaly explique dans *Des techniques aux stratégies d'écriture dans l'œuvre romanesque de Tierno Monénembo* que « le lexème [tauxite] est construit par dérivation homophonique (en référence à l'adjectif « toxique ») et par substitution de la consonne initiale (le « t » pour le « b ») en référence de la bauxite dont la Guinée est l'un des plus grands producteurs. »[103] Il s'agit d'un minerai qui entre dans la fabrication de l'aluminium. La ville côtière Djimméyabé est une zone où l'on extrait le « précieux » minerai (chapitre 3 « Au bonheur de la tauxite », p. 155-178).

Dans *Les Soleils des indépendances*, la fiction, elle, s'enracine dans deux pays, la Côte des Ébènes et le Nikinai. La Côte des Ébènes et le Nikinai sont des noms fictifs désignant la Côte d'ivoire et la Guinée :

> Il n'existe en effet aucun état réel dénommé « République des Ébènes » ni « République du Nikinai ». Toutefois, outre certaines parentés phoniques (ébènes/éburnéens ; Nikinai/Guinée), un certain nombre de références géographiques (capitale côtière bordée de lagunes pour l'un, étendues de savane arborée pour l'autre) ainsi qu'historiques (allusion à des répressions réelles, instauration du « socialisme » en Nikinai) permettent au lecteur d'identifier sans difficulté les pays réels que ces fictions représentent : la Côte d'ivoire et la Guinée. Cela est d'autant plus facile que le second critère, de type géoethnique, correspond en revanche à un territoire géographique de la réalité. Le Horodougou, à cheval

[103] COULIBALY, Adama. *Des techniques aux stratégies d'écriture dans l'œuvre romanesque de Tierno Monénembo*. Paris : L'Harmattan, 2010. p. 109.

> entre les deux états fictifs, […], est un toponyme qui existe vraiment pour désigner une composante de l'aire culturelle malinké[104]. »[105]

Pour brouiller les frontières, outre la multiplicité des ethnies mentionnées incessamment dans la description de la Côte des Ébènes par Kourouma – qui reflète à la fois la réalité et qui exhibe le problème de l'unité du peuple comme on l'a mis en évidence – l'anonymat et la fiction des toponymes dans les deux romans, certains lieux ne correspondent pas vraiment à leurs situations géographiques réelles. C'est le cas de Kolisoko, la ville natale de Samba, ville en réalité de Basse-côte de Guinée et non pas de Moyenne Guinée, c'est le cas aussi de Bindia, ville natale de Salimata et ville de la Côte des Ébènes dans la fiction, mais qui appartient en réalité à la Guinée. Dans *Les Écailles du ciel*, le surnom « Bélier » du leader des indépendances, « le plus bélier des quatre révolutionnaires », renvoie au surnom réel d'un dictateur africain, mais celui du dictateur du pays voisin ! Il s'agit de celui de la Côte d'Ivoire, Houphouët Boigny, car Boigny en baoulé (langue d'un peuple largement présent en Côte d'Ivoire) signifie « Bélier ».[106]

Ce mélange entre réalité et fiction géographiques nous fait comprendre qu'il s'agit de lieux réels masqués en même temps qu'il crée un espace problématique symbolique : comme l'explique Jean Derive, et ce qui s'applique à nos deux romans, « cet emboîtement d'une géographie réelle au sein d'une géographie de fantaisie contribue donc à donner à la seconde un statut de réel. On parle d'états imaginaires mais la géographie aide à nous faire comprendre qu'ils ne sont pas si imaginaires que cela. »[107]. Il est à noter, d'ailleurs, que les lieux même fictifs donnent une impression de réel par la précision et la variété des descriptions. À travers ce lieu symbolique que construit la fiction, il y a la représentation du problème bien réel de la conscience nationale. Les frontières géographiques et historiques se distendent ponctuellement et se perméabilisent aux autres pays de l'Afrique de l'Ouest dans les deux romans.

Dans *Les Soleils des Indépendances*, il s'agit de montrer l'exemplarité d'un lieu où se joue l'Histoire. Et cette idée se justifie aussi par l'extension du chaos des indépendances à tout un continent. C'est ce qui explique que le narrateur ne parle pas

---

[104] L'auteur précise en notes que « Le Worodougou (lire o ouvert), ou pays de la noix de cola » est situé à cheval sur l'ouest de la Côte d'Ivoire et le nord-est de la Guinée.
[105] DERIVE, Jean. « Pour une lecture géocritique de l'œuvre romanesque d'Ahmadou Kourouma », *halshs.archives-ouvertes.fr* ; article datant du 13 décembre 2008. p. 5.
[106] NDINDA, Joseph. *op.cit*., p. 96.
[107] DERIVE, Jean. *op.cit*., p. 5.

des soleils de l'Indépendance mais des soleils des indépendances au pluriel. Non seulement l'expression prend toute son importance puisqu'elle constitue le titre du roman, mais encore, les occurrences apparaissent tout au long du roman.[108] L'extension au continent est encore perceptible à travers les nombreuses mentions de « l'Afrique » ou des « Africains » en général : « Odeurs de tous les grands marchés d'Afrique : Dakar, Bamako, Bobo, Bouaké » (p. 22) ; « les Indépendances tombèrent sur l'Afrique » (p. 24) ; « Mais quand l'Afrique découvrit le parti unique » (p. 24)[109] ; « le secret du bonheur et de la paix en Afrique » (p. 85-86) ; « les causes des malheurs et des guerres en Afrique ? » (p. 86) ; « les Africains » (p. 86) ; « Dans toute l'Afrique d'avant les soleils des Indépendances » (p. 154) ; « L'effroyable épidémie de peste connue dans toute l'Afrique » (p. 156). Ce qui vaut pour un pays ou deux pays, le Nikinai ou La Côte des Ébènes, vaut en fait pour tout le continent puisque l'Histoire est, dans ses grands traits, similaire pour toutes ses nations.

Nous pouvons définir deux stratégies différentes par rapport à ce jeu de dépaysement et d'enracinement : un dépassement de la nation au continent africain dans le roman de Kourouma et un dépassement international dans celui de Monénembo. Dans *Les écailles du ciel*, la description des lieux après les guerres de conquête du Blanc crée un « univers instable », comme le nomme Noémie Auzas à propos des romans de Tierno Monénembo[110], où tout est en mouvement et où l'homme n'a pas de point d'ancrage. On a évoqué à travers le thème de l'exil que presque tous les personnages des *Écailles du ciel* étaient concernés. Plus que les personnages en exil, la poétique même du roman est celle de l'exil. Ainsi, toutes les descriptions font des lieux, des lieux mystérieux, troubles et surtout mouvants : le cabaret appelé « Chez Ngaoulo » est un « relais providentiel […] où tout arrive et d'où tout repart : tous les visages de l'homme, toutes les figures du destin. […] une espèce de lieu saint plein d'ironie, passage obligé des itinéraires les plus fortuits, refuge prédestiné des âmes les plus incurablement vagabondes. » (p. 14). La description qui abonde en oxymores et chiasmes sémantiques déroute, comme les champs lexicaux du destin et de l'errance, et plus largement du mouvement. Ces figures de styles et ces champs lexicaux sont

[108] p. 9, 11, 16, 23, 24, 25, 26, 27, etc.
[109] « […] en 1983, l'Afrique noire compte 18 États à parti unique. » ; HUGON, Anne. *Introduction à l'histoire de l'Afrique contemporaine*. Paris : Armand Colin, 1998. p. 65.
[110] AUZAS, Noémie. « L'instable au quotidien : la peinture d'un univers » dans *Tierno Monénembo : une écriture de l'instable*. Paris : L'Harmattan, 2004.

d'ailleurs omniprésents dans le roman. Le lieu, parce qu'il est fuyant dans *Les écailles du ciel*, devient un espace anonyme qui peut appartenir au monde entier.

Ainsi, la description des lieux crée une oscillation permanente entre endroit singulier et totalité du monde, ou entre endroit du monde et autre monde : « […] Leydi-Bondi […] c'est un monde de cris,[…]. Un peuple pestiféré y marche sans cesse […]. » (p. 13). Ici, on passe d'un lieu particulier, nommé « Leydi-Bondi », à l'indéfini « un monde ». De plus, la description du lieu est insolite. Par là même, elle en fait un lieu abstrait que l'on peut qualifier « d'autre monde ». Cette idée est confortée par la suite à travers la description du cabaret : « Tout affichait là une sérénité malveillante, une sagesse pernicieuse comme si, depuis belle-lurette, le cabaret s'était détourné du cirque d'ici-bas. » (p. 15). Le cabaret est alors isolé du globe terrestre. L'auteur mentionne par ailleurs, bien qu'à travers les paroles de ses personnages, des lieux du monde entier. Comme ici, à travers le personnage Mawoudo-Marsail, « tirailleur connaisseur de territoires et de races » (p. 14) : « Tananarive et Saigon, Bougie et Bizerte, Borodo et Marsail. » (p. 161). On peut penser qu'il s'agit ici, en fin de citation, des villes de France « Bordeaux et Marseille ». Les frontières géographiques tendent donc à disparaître dans le roman du guinéen Monénembo pour embrasser n'importe quel point du monde.

L'acculturation et la division arbitraire des frontières avec et après la colonisation aboutit à la haine et à la division entre les membres de la nouvelle nation. Il n'y a plus d'unité en son sein. Cette crise du groupe entraîne un sentiment d'exil à son propre pays et donc à une crise identitaire qui pousse les membres de la communauté à l'individualisme. La faillite des Indépendances part de ce problème de conscience nationale que le mélange entre réalité et fiction géographiques dans les romans illustre aussi. Cette perte de repères identitaires que les auteurs étendent à l'ensemble du continent participe à la représentation du chaos des Indépendances africaines. Et ce problème de conscience nationale s'accompagne d'une crise des frontières à tous les niveaux : toutes les valeurs s'effondrent.

B La dictature : de la violence à l'absurde

La finalité de l'épopée est la résolution du chaos.[111] Or, parce qu'on ne voit pas de solutions dans nos deux romans pour sortir de la crise, on a affaire à une anti-épopée. L'épopée est impossible parce que la violence n'est pas canalisée et organisée par le conflit (la guerre, le duel) dans le cas des indépendances africaines qui sont des dictatures.[112] Il n'y a pas de combat à armes égales entre deux armées unies chacune de leur côté ou entre deux héros représentants d'un groupe dans la dictature. En effet, si la lutte entre manifestants et armée du pouvoir est bien présente, cette dernière l'emporte largement sur les manifestants par ses moyens meurtriers et son art de la dissimulation. Par ailleurs, dans *Les Écailles du ciel*, lorsqu'un pouvoir autocratique est renversé, un même autre pouvoir lui succède. Ainsi, dans le cas de la dictature, le pouvoir et la main du pouvoir ne sont pas palpables. On se situe dans un monde de l'individualisme, de l'anarchie, qui est une violence radicale. L'épopée est impossible parce qu'on ne peut envisager la fin du chaos, on ne trouve pas de nouvelles valeurs sur lesquelles rebâtir la communauté. Le passé est mort, le présent ne vaut pas mieux et n'offre pas de perspectives d'avenir. On aboutit alors à l'expression d'une désillusion totale.

1 Une violence non encadrée

C'est à travers l'histoire des nombreux personnages que les auteurs des romans dénoncent la dictature et rendent compte de la terreur ambiante des nouvelles indépendances. Dans le roman de Kourouma, l'histoire de Diakité se présente comme un témoignage de la violence exercée par le régime dictatorial du Nikinai : Diakité raconte son histoire à Fama et ses paroles nous sont restituées au discours direct et

---

[111] Rappelons la définition de l'épopée que donne Florence Goyet dans son ouvrage *Penser sans concepts : Fonction de l'épopée guerrière* : « […] l'épopée guerrière est une gigantesque machine à penser. La guerre qu'elle décrit est une métaphore, qui mime une crise contemporaine du public pour lui donner les moyens de l'appréhender intellectuellement. […]. L'épopée est un moyen, et non une fin. Elle permet d'apporter la lumière sur un sujet encore bien plus confus que la mêlée guerrière : la crise qui secoue le monde des auditeurs. Elle est le lieu où s'élaborent les valeurs nouvelles, où se pense le nouveau modèle politique : […]. La question que toutes posent, de la première à la dernière ligne, celle pour laquelle elles emploient tour à tour les moyens à leur disposition, c'est ainsi la question du politique : quelle forme de gouvernement, quels rapports entre les êtres dans une société qui émerge d'un âge sombre ? » GOYET, Florence. *op.,cit* ; p.7.

[112] Florence Goyet expose les moyens qu'emploie l'épopée pour organiser et dépasser la violence : « […]; dans le *Roland*, l'organisation stricte et magnifique des armées ; dans le Hôgen-Heiji [épopée japonaise] l'apparat des salutations avant un combat… Toute une série d'éléments viennent ainsi organiser le chaos, même si ce n'est que de l'extérieur. Le plus parlant est peut-être la stylisation par le duel. Remplacer la mêlée sans nom par l'affrontement limité, individualisé, c'est opérer la clarification suprême, cela revient à nier l'idée même de chaos. […]. » GOYET, Florence. *op., cit* ; p.562.

indirect (p. 83-85). Le ton s'accorde au sujet dramatique que les marques de la subjectivité du personnage amplifient. Diakité a été torturé et son père fusillé par le parti unique du régime. Le narrateur du roman raconte ensuite l'enlèvement, l'expulsion ou l'emprisonnement de hauts fonctionnaires d'État dans le pays voisin (p.157), ce qui annonce sans surprise l'enlèvement du personnage principal à la page suivante. L'auteur insiste sur cette exemplarité des personnages par rapport à la réalité historique. Fama est une victime du régime parmi tant d'autres. Lorsque Fama et son ami Bakary sont arrêtés et doivent subir une série d'interrogatoires dans les caves de la présidence, Fama retrouve toutes les personnes disparues de la capitale : « Fama y trouva tous ceux qu'il cherchait. Comme eux, il était arrêté. » (p. 158). On remarque bien l'insistance sur la situation commune.

En outre, le narrateur décrit les conditions de l'ensemble des détenus dans le camp de prisonniers où se situe aussi Fama (on passe de la troisième personne désignant Fama à l'indéfini « on ») :

> Combien de nuits y passa-t-il ? Il ne le savait pas. Dans les caves les plafonniers restaient constamment allumés et on ignorait quand venait le matin et quand commençait le soir, on y subissait la torture, on y respirait la puanteur, le ventre y sifflait la faim, la mort de temps en temps y retentissait et parfois aussi les éclats de rire ivres des geôliers vidant des bouteilles d'alcool. […] Ce camp était la nuit et la mort, la mort et la nuit. (p. 158-160).

Le ton est ici encore celui du témoignage. La violence quotidienne de la prison est restituée à travers l'évocation de tous les sens, la vue (lumière permanente), l'odorat (la puanteur permanente), l'ouïe (les bruits agressifs et inquiétants des coups de feu, des rires des geôliers), le goût par défaut (la faim). Le ton est dramatique voire tragique notamment à travers le chiasme (« Ce camp était la nuit et la mort, la mort et la nuit ») qui dénote un cercle sans autre issue que la mort, et les personnifications qui accroissent la tension dramatique. L'auteur use de la suggestion : l'expression « la mort de temps en temps y retentissait » laisse imaginer le bruit des coups de feu et le râle du mourant. L'accent est mis sur l'incertitude d'un lieu où l'on vit dans l'insécurité permanente. Ainsi l'ivresse des geôliers signifie une perte de contrôle de soi qui peut avoir des conséquences tragiques. Ainsi encore, la torture est non seulement physique (« on y subissait la torture ») mais aussi psychique et accompagnée d'une perte de repères spatio-temporels.

Dans *Les Écailles du ciel*, la violence de la dictature s'abat également sur les personnages principaux. Ceux-ci s'inscrivent dans la chronologie des événements

historiques importants, tels que les grèves contre le pouvoir en place. Ainsi, la grève des enseignants et des élèves du lycée Wango réprimée dans le sang a valeur d'exemple. Cependant, la stratégie d'illustration et de dénonciation de cette violence répressive exercée par la force du pouvoir diffère de celle de Kourouma. Les marques de l'affect présentes dans *Les Soleils des Indépendances* sont remplacées par le ton permanent du détachement chez Monénembo :

> Un bataillon de militaires parés au combat cueillit la manifestation. La fusillade commença place de l'Indépendance, le lieu même que la foule avait choisi comme point de ralliement. Les blessés furent pourchassés et achevés jusque dans l'enceinte des établissements scolaires. Du sang dans tout le centre de Djimméyabé, à croire que les habitants de la ville s'étaient accordés pour y sacrifier des poulets… Pendant la fusillade, alors que la ville, saisie d'effroi, se terrait comme elle pouvait, des policiers passèrent à l'appartement de l'avenue Fargnitéré pour embarquer Bandiougou et Samba. (p. 149).

Il s'agit d'un résumé très sommaire des événements qui se présente comme un fait-divers. Les formules-clichés et l'humour noir de la comparaison entre les victimes et le sacrifice de poulets contrarient l'investissement émotionnel que sollicite un sujet aussi dramatique.

Comme Fama, Samba et Bandiougou illustrent la tyrannie du régime : Ils sont arrêtés et emprisonnés. Là encore, contrairement aux *Soleils des indépendances*, l'auteur emploie l'ironie pour décrire les conditions des détenus :

> Ce n'était pas à Fotoba qu'on se serait plaint du manque de personnel, les gardes-chiourmes y étaient aussi nombreux que les détenus. L'unique bol de sakarba parcimonieusement servi chaque jour ne requérait aucun des mécanismes compliqués et rigoureux de la gestion. Naturellement, rien n'y demandait à être entretenu : les murs chancis des cellules infestées d'odeur de mer, de vase et d'excréments étant dans les normes. (p. 149-150).

Derrière les antiphrases on retrouve les mêmes éléments constituants de la prison que dans le roman de Kourouma : l'insalubrité, la menace des gardes-chiourmes, la faim, etc. Mais le tragique de la situation est plus ou moins occulté par le décalage ironique. Cette distance opérée par le ton du détachement dans l'ensemble du roman par rapport aux événements dramatiques crée une impression de monde irréel. Il s'agit de dire un monde où la violence est telle qu'elle apparaît irréelle. Ainsi elle ne peut se penser et se dire et on ne peut se la représenter. Paradoxalement, le détachement, derrière le rire, sert donc la force de représentation de cette violence.

L'idée d'une violence inintelligible se retrouve d'ailleurs dans les deux romans à travers une stratégie commune, celle de l'ellipse. Le narrateur des *Soleils des*

Indépendances exprime son impuissance à traduire les sévices subis dans le camp de prisonniers où se trouvent Fama : « Les choses qui ne peuvent être dites ne méritent pas de noms et ce camp ne saura jamais être dit. » (p. 159). De même, le narrateur des *Écailles du ciel* est dans l'incapacité de raconter ce que les personnages Bandiougou et Samba n'ont eux-mêmes pu jamais raconter : « Au plus intime de nos fêtes, *Chez Ngaoulo*, Bandiougou et Samba ne reviendront jamais sur les dix ans qu'ils auront passés à Fotoba.» (p. 150).

Noémie Auzas dans son ouvrage *Tierno Monénembo : Une écriture de l'instable,* explique la valeur de l'ellipse dans ce cas, mais ce qui est valable aussi dans le cas des *Soleils des Indépendances* :

> L'ellipse, certes, refuse l'expression au traumatisme, mais elle ne nie pas le traumatisme lui-même. Au contraire, il se produit, par l'absence d'images ou de mots, une réelle insistance sur le fait passé sous silence. Car ne rien dire, c'est déjà dire beaucoup. […]. Le traumatisme de la prison est ainsi mis en exergue et correspond à un temps fort de l'évolution des héros. L'insistance se fait de façon rétroactive et l'éloquence du silence joue à plein. […] Véritable procédé expressif des scènes traumatiques, l'ellipse convient particulièrement au discours affectif. [113]

L'ellipse n'est pas totale dans les deux romans, nous avons des éléments descriptifs sur les conditions des détenus, cependant l'ellipse réside dans le fait de ne pas pouvoir restituer la violence vécue intérieurement par les personnages parce que c'est impossible.

La violence est encore plus inintelligible lorsqu'elle devient quotidienne. On note sa gradation dans les deux romans. Dans leur dernier quart, les personnages plongent dans le chaos qui est une violence non encadrée. Ainsi, au fil du durcissement du régime dictatorial — on passe de la censure[114] à la terreur dans les deux romans —, on bascule dans l'absurde. La violence n'a alors plus de limites, elle appelle la violence.

L'impression de chaos dans les deux romans est d'abord rendue par les procédés d'accélérations de l'action. Dans le roman de Kourouma, la violence est d'abord un murmure : « Le pays couvait une insurrection. […]. On parlait de complots, de grèves, d'assassinats politiques. » (p. 154). Puis elle s'enchaîne à travers la répétition d'enlèvements et d'arrestations par le régime dictatorial :

---

[113] AUZAS, Noémie. *Tierno Monénembo : Une écriture de l'instable*. Paris : L'Harmattan, 2004. p. 140-142.

[114] LEC, p. 144 : « Et malheur à vous si vous avanciez quelque parole déplacée, […] » ; *LSI*, p. 95 : « On arrêta son élan. Le parti unique de la République interdisait aux villageois d'entendre ce que pourraient conter les arrivants de la capitale sur la politique. ».

> Une nuit une bombe éclata, des incendies s'allumèrent dans des poudrières environnantes. […]. Le président et le parti unique réprimèrent. Deux ministres, deux députés et trois conseillers furent ceinturés en pleine rue, conduits à l'aérodrome, jetés dans des avions et expulsés. Un jour ce fut un d'abord, un autre jour deux, et enfin trois des anciens amis de Fama disparurent, sûrement appréhendés dans la nuit. (p. 157).

L'énumération des personnages, des indications de temps et des verbes condense l'action et souligne la succession d'événements violents qui s'abattent sur les personnages en une page seulement. L'hypothèse et l'anonymat dans la dernière phrase de la citation illustrent la confusion d'une brutalité quotidienne.

Dans *Les Écailles du ciel*, la violence est présente du début à la fin, cependant elle s'accélère progressivement à partir de la lutte pour l'indépendance jusqu'à atteindre son paroxysme dans la succession de coups d'états et de dictateurs au pouvoir. On retrouve le même procédé d'accélération du récit que dans le roman de Kourouma à travers le sommaire :

> Le camarade Johnny-Limited alerta Ndourou-Wembîdo qui fit venir des bataillons de soldats et de miliciens. Je crois savoir qu'une centaine d'ouvriers furent fusillés et jeté dans des bacs d'acide et que plusieurs autres furent arrêtés ou licenciés. Je le dis sans mettre ma main au feu car cette période fut confuse, boueuse, glissante, peu propice à la fixation de la mémoire… (p. 168-169).

Comme dans le roman de Kourouma les victimes du régime se succèdent. Cependant, on remarque dans le roman de Monénembo, que le discours du narrateur en parallèle avec la confusion des événements violents devient confus à son tour. La mémoire ne peut emmagasiner la saturation de cette violence. Le narrateur insiste là-dessus : « […], personne ne saisissait le pourquoi ni le comment, l'endroit ni l'envers de ces fusillades désordonnées, moi, Koulloun, encore moins, qui n'ai jamais prétendu à autre chose qu'à raconter quand c'est possible. » (p. 174).

La violence semble ne plus avoir d'autre but qu'elle-même. Ainsi, la vengeance entraîne la vengeance sans fin : dans le roman de Kourouma, le père de Diakité venge son fils torturé par la jeunesse du parti en tuant plusieurs de ses membres. Il est alors fusillé par le parti unique. (*LSI*, p. 83-85). Les deux romans usent également du grotesque pour illustrer ce déchaînement dionysiaque, même si cela est plus évident dans le roman de Tierno Monénembo. La violence apparaît alors comme un jeu : dans *Les Écailles du ciel*, « Mouna piqua une mémorable colère en apprenant la mort de son ennemi [Ndourou-Wembîdo]. » (p. 187). Ici, on a une caricature en deux mots à travers la métaphore figée (« piquer une colère ») : Mouna est infantilisée. La véritable guérilla

qui opposait les deux clans ennemis ne trouve aucune justification si ce n'est le plaisir capricieux du combat.

L'absurde de la réalité est rendu par les affrontements grotesques entre les personnages où l'impression d'irréalité domine. Lorsque Ndourou-Wembîdo le dictateur des *Écailles du ciel* meurt les hommes s'entretuent pour prendre la place du pouvoir. Le narrateur compare la succession de coups d'États à un dessin animé :

> Comment mourut Momo, le falot personnage qui remplaça Onipogui ? Le film exact de l'arrestation, de la bastonnade et de l'emprisonnement à vie de Nagguih qui, après Momo, exprima le légitime désir de se faire proclamer président à vie ? Les péripéties des règnes hebdomadaires ― certains furent horaires ― qui se mirent à apparaître et à disparaître à la cadence d'un dessin animé… (p. 187).

Le sommaire résumant la succession de dictateurs et de coups d'état sous le couvert de l'ironie grotesque crée un monde carnavalesque où les bouffons prennent tour à tour la place du roi. La violence apparaît ludique. Ce qu'on remarque également dans le roman de Kourouma.

Dans *Les Soleils des Indépendances*, le grotesque, s'il est plus discret que chez Monénembo, se manifeste également avec l'ironie afin d'illustrer l'absurde : « Un conseil de ministres extraordinaire fut convoqué, délibéra tout l'après-midi et se termina par un grand festin à l'issue duquel quatre ministres furent appréhendés sur le perron du palais, ceinturés, menottés, et conduits en prison. […]. » (p. 157). Le paradoxe entre la fête (« grand festin ») et la brutalité caricature le pouvoir.

L'absurde participe de la représentation du chaos car le grotesque dans les deux romans révèle un sentiment d'étrangeté du monde. On se situe alors du côté du grotesque définit par le critique Wolfgang Kayser comme :

> […] un processus de destruction progressive, la prise de conscience de l'abolition de l'ordre, de la cohérence et du sens. […]. La figure du grotesque est désormais le glissement, la dérobade. Les assises du réel s'effritent ou s'effondrent. […]. Ce monde est […] celui du démonisme (les forces irrationnelles) ou du démoniaque (les forces mauvaise). En cela, son grotesque [à Kayser] est proche du fantastique […].[115]

On a affaire dans les deux romans à un comique de l'horreur, où le carnaval ― qui peut être considéré comme un autre monde dans le monde réel, et en cela proche du fantastique, puisque les lois sont abolies ―, est un « carnaval de la mort »[116] où le

[115] IEHL, Dominique. *Le grotesque*. Paris : PUF, 1997. p. 13-14.
[116] Nous empruntons l'expression à Dominique Iehl, *op. cit.,* p. 25.

retour à l'ordre n'est plus de mise. Le monde dans les deux romans est à la fois celui du démonisme et celui du démoniaque au sens où Kayser l'entend. On se situe dans le chaos car la brutalité est non seulement omniprésente, mais encore, elle semble s'abattre plus ou moins au hasard, de manière fantaisiste.

C'est d'une part parce que la justice est arbitraire — incapable de distinguer le vrai du faux et le bien du mal — et d'autre part parce que le pouvoir et la main du pouvoir ne sont pas palpables que les personnages des deux romans sont plongés dans le chaos. Dans *Les Soleils des Indépendances*, l'exécutif du pouvoir comme le « contre-pouvoir » (les manifestants) sont anonymes :

> Des slogans antigouvernementaux apparurent sur les murs de la capitale. Des ordres de grèves circulaient. Une nuit une bombe éclata, des incendies s'allumèrent dans des poudrières environnantes. […], le régime entreprit de conjurer le sort. Le président et le parti unique réprimèrent. Deux ministres, deux députés et trois conseillers furent ceinturés en pleine rue, conduits à l'aérodrome, jetés dans des avions et expulsés. […]. Un jour ce fut un d'abord, un autre jour deux,, et enfin trois amis de Fama disparurent, sûrement appréhendés dans la nuit. (p. 157).

Les sujets des actions antigouvernementales ne sont pas mentionnés : l'objet est sujet de l'action (« Des slogans antigouvernementaux apparurent », « une bombe éclata », « des incendies s'allumèrent ») et celle-ci n'est que la conséquence d'autres actes antérieurs de sujets bien réels mais elliptiques. En ce qui concerne l'action répressive du gouvernement, la synecdoque a une valeur elliptique dans les expressions suivantes : « le régime entreprit de conjurer le sort », « le président et le parti unique réprimèrent ». Celles-ci ne mentionnent pas les sujets (armée ou police) qui exercent la volonté du régime. Ainsi, elles soulignent le fait que le pouvoir est hors d'atteinte. Par ailleurs, l'emploi des verbes à la voix passive montrent que les personnages arrêtés sont uniquement patients de cette violence exercée sous les ordres du président, et donc sans défense. La main du pouvoir frappe sans crier gare, n'importe où et n'importe quand. C'est ce que révèlent les indications spatio-temporelles volontairement imprécises (« en pleine rue », « Un jour », « un autre jour », « dans la nuit »), ainsi que la mention de la disparition et l'adverbe hypothétique « sûrement » dans « trois anciens amis de Fama disparurent, sûrement appréhendés dans la nuit ». La raison pour laquelle ces hommes ont été arrêtés n'est pas mentionnée. Dès lors il ne semble pas y avoir de justice dans ces arrestations.

Le jugement du narrateur vient appuyer le sous-entendu du récit de ces arrestations par l'emploi d'une maxime qui dit l'arbitraire du pouvoir exécutif sous la

dictature : « La politique n'a ni yeux, ni oreilles, ni cœur ; en politique le vrai et le mensonge portent le même pagne, le juste et l'injuste marchent de pair, le bien et le mal s'achètent ou se vendent au même prix. » (p. 157). Il n'y a plus de frontières à la violence sous la dictature puisque innocents et coupables sans distinction peuvent être arrêtés à tout moment. Personne ne peut se défendre contre le pouvoir.

Ainsi, comble de l'injustice et de l'insensé, Fama est arrêté et accusé de complot contre le président pour avoir fait un rêve, qui plus est, grotesque et absurde (Un cataclysme s'abat sur la capitale de la Côte des Ébènes où un singe viole et tue les Hommes. Une femme mystérieuse survient pour parler du ministre Nakou considéré comme la « tête du complot » sous forme d'énigmes et demande à Fama de rapporter au ministre les rites de sacrifices à faire. (p. 163-164)). La disproportion entre la gravité de l'accusation, la violence que celle-ci a entraîné (l'enlèvement, l'emprisonnement et la torture de Fama) et l'absurdité du motif de l'accusation est mise en relief à travers l'ironie. On se situe dans un monde où la justice et le pouvoir confond le rêve et la réalité.

Lorsque le juge demande à Fama de s'expliquer au sujet du rêve (p. 162), le fantastique fait irruption dans le récit : « De la fenêtre de la chambre […], le jardin commençait à rire, sûrement là-haut le soleil avait réussi à se dépêtrer, à se démarabouter. » (p. 163). Le fantastique ici est ironique : le monde où se situe Fama est un monde renversé. Le néologisme « démarabouter » qui se rapporte à l'astre lointain (le soleil) exprime un autre monde qui ne croit pas aux superstitions contrairement à la justice du régime dans le monde réel. Joseph Ndinda, dans son ouvrage *Le politicien, le marabout-féticheur et le griot dans les romans d'Ahmadou Kourouma*, explique que la fiction est représentative d'une réalité que l'auteur du roman condamne et dénonce à travers l'ironie : « Monde nouveau qui exclut officiellement les traditions, les croyances puisqu'il s'agit d'un modèle politique européen : les indépendances, mais officieusement la place des marabouts et des féticheurs demeurent importantes. »[117]

Dans *Les Écailles du ciel*, on retrouve l'idée que le pouvoir n'est pas palpable à travers le récit de l'arrestation de Samba et Bandiougou. Il n'y a pas de conflit possible avec le pouvoir parce que le dictateur est hypocrite. Le pouvoir s'abat encore sur des personnages sans défense. Après avoir assuré respecter les opinions de Bandiougou (p.

[117] NDINDA, Joseph. *Le politicien, le marabout-féticheur et le griot dans les romans d'Ahmadou Kourouma*. Paris : L'Harmattan, 2011. p. 15.

147) qui a signé une pétition dénonçant les salaires impayés des professeurs, Ndourou-Wembîdo ordonne leur arrestation (p. 149). L'auteur use ainsi de l'ironie à travers le décalage entre les paroles du dictateur (on note la répétition du respect), autrement dit, entre un régime dit démocratique et la réalité d'une dictature : « – Non. Ce n'est pas de ça qu'il s'agit. Je respecte tes opinions. Je les respecte d'autant plus que je les connais bien. Et puis la Constitution protège le droit d'opinion et même le droit de grève. » (p. 147).

Le grotesque vient appuyer l'idée d'une justice artificielle : « Quand tout se sera calmé, la radio nationale nous apprendra comment « ce traître de Bandiougou, très tôt infiltré dans le P.I pour le compte de la vermine colonialiste, avait tenté un coup d'État en manipulant de jeunes esprits scolaires et des enseignants égarés. » (p. 149). L'ironie s'appuie sur la connivence entre l'auteur et le lecteur qui en sait plus que les personnages dont ceux qui écoutent la radio nationale : il s'agit d'une fausse accusation de complot.

2 L'individualisme

Si la justice est arbitraire c'est parce qu'elle dépend du caprice et de la paranoïa du dictateur. Le pouvoir est concentré entre les mains d'un seul individu, le président, et de son parti unique. Celui-ci, obsédé par le complot, élimine non seulement tous ses opposants mais encore ceux qu'il soupçonne de l'être même au sein de son parti. La violence ne peut être encadrée parce qu'on se situe dans le règne de l'individualisme du chef d'État. Il n'y a alors plus de lois : l'individualisme est antipolitique, il n'y a plus de pensée « du vivre ensemble ». L'avidité du pouvoir entraîne le président dans la démence. On a affaire à une caricature du chef d'État qui apparaît comme un bouffon sanguinaire dans les deux romans.

Ainsi, dans *Les Soleils des indépendances,* la violence devient un besoin pour les politiciens du régime du Nikinai :

> Il y avait de la contre-révolution, de l'authentique réaction à Togobala ! » estimèrent le comité et son président, et ils le crièrent. Le sous-préfet, le secrétaire général, le gouverneur, le parti unique exultèrent (depuis des mois il n'y avait plus de réactionnaire à dépister), et dégainèrent, prêts à décapiter dans le nid l'horrible contre-révolutionnaire. (p. 131-132).

L'ironie sous-entend que Fama n'est pas une menace pour le parti. L'excès de violence exercé par les individus du parti n'a pas de justifications réelles comme le

souligne la parenthèse introduisant le double discours du narrateur : tous les opposants du régime ont déjà été éliminés. Par ailleurs, la gradation des éléments de la hiérarchie finit par englober l'ensemble du parti et montre que la folie meurtrière les concerne tous sans exception. La répression est ainsi massive.

Au paroxysme de l'individualisme, on bascule dans la folie. La mégalomanie des présidents s'ajoute alors à la paranoïa dans les deux romans. Dans *Les Écailles du ciel*, le peuple est contraint sous la menace d'assister aux discours omniprésents du président :

> Les discours de Ndourou-Wembîdo étaient devenus un rite hebdomadaire auquel tout le monde était impérativement convié. Des colonnes de miliciens exhortaient les militants à coups de machette. Les têtes brûlées, qui trouvaient le moyen d'attraper des blessures sous cette vertueuse incitation, étaient tenues de rester conscientes et de retenir l'ensemble du discours faute de quoi ils avouaient explicitement leur opposition au régime et leur soumission à la hyène colonialiste. Des comités de quartiers dressaient la liste des absents et ceux-ci étaient pendus en guise de préliminaire aux meetings ultérieurs. (p. 151).

Les antiphrases soulignées par les hyperboles illustrent l'absurdité des exigences du dictateur et la violence irrationnelle qui en découle. Le décalage entre l'horreur et l'importance accordée à la futilité d'un discours politique — qu'on devine tout aussi absurde que la violence exercée sur le peuple — révèle un monde qui n'a plus ni valeurs ni sens. Il n'y a pas d'issue à la terreur qui frappe au hasard dans la foule. Le pays est dirigé par des fous. La paranoïa et la mégalomanie du dictateur sont mises à jour à travers l'absurde de la litote ironique : « Les têtes brûlées […] étaient tenues de rester conscientes [malgré les coups de machettes reçues] et de retenir l'ensemble du discours faute de quoi ils avouaient explicitement leur opposition au régime et leur soumission à la hyène colonialiste. ».

L'absurdité du discours du dictateur est révélatrice de sa folie. Le roman insiste sur la permanence et l'absurdité de ces discours à travers la répétition et l'emphase. Le discours présidentiel plonge progressivement dans la démence, jusqu'à n'avoir plus ni queue ni tête. Il offre ainsi une caricature acerbe de l'individu au pouvoir. La gradation de la rage du dictateur est alors dirigée contre tout et n'importe quoi ou n'importe qui (p. 151).[118] À la naissance du P.I, l'éloquence de Ndourou-Wembîdo était au service de

[118]« Ndourou-Wembîdo s'emparait du micro comme d'un fétiche. Il vociférait des slogans introductifs que la foule reprenait sous la surveillance aigüe des miliciens. Au coin de sa bouche perlait une écume de bave. Il levait les bras aux cieux et dénonçait de nombreux complots sataniques : la terre entière se préparait à l'assassiner. Pour terminer, il partait dans de longues dissertations sur la paléontologie,

la communauté (p. 137-139). Le texte montre ce basculement progressif du personnage de l'altruisme vers l'égoïsme et la soif de pouvoir.

Dans le roman de Kourouma, si l'idée d'une violence quotidienne dépendante de l'obsession du complot du président est exploitée de manière récurrente, l'omniprésence des discours présidentiels n'apparaît pas. Cependant, la mégalomanie du président se manifeste également à travers le récit d'un discours politique, unique dans le roman, mais central. Le culte de la personnalité du dictateur se manifeste par l'exagération :

> Alors le président, oui ! le président de la république des Ébènes lui-même suivi de toutes les grandes personnalités du régime apparut. […] il monta à la tribune et s'installa majestueusement à la place d'honneur. […]. Le président avança, promena un regard sur la foule médusée. Un garde s'empressa d'arranger le micro dans lequel le chef d'État souffla puissamment pour se désenrouer. (p. 172-173).

L'ironie est perceptible à travers les marques hyperboliques de l'admiration. Il y a un décalage entre la prestance de l'individu qui dénote un véritable culte du chef et la barbarie (expulsions, arrestations, torture) dont il est responsable. Justement, le discours du président fait appel aux grandes valeurs, à un idéal communautaire aux antipodes de ses actions pour le peuple (« fraternité », « humanisme de l'Afrique », « bonté du cœur de l'Africain », « amour du prochain », « amour de notre pays » ; p. 173). Le discours du président est complètement décalé, on ne peut pas y croire. « La douceur et l'accueil du pays » (p. 173), dans les paroles rapportées du chef d'État, est totalement en contraste avec la violence que viennent de subir les prisonniers soudainement libérés d'une part, mais aussi avec les événements qui ont précédé et qui suivront, on le sait, le discours du président. En outre, l'ironie est d'autant plus percutante que le sentiment de la conscience nationale n'existe pas.

Le culte de la personnalité dans les deux romans est encore restitué à travers les titres honorifiques que s'octroient les présidents. Comme l'énonce Pierre N'Da « toutes ces dénominations forment un discours satirique sur le totalitarisme des pouvoirs africains et le culte de la personnalité des dirigeants. »[119]. Ainsi, ironiquement, dans son discours, le président de la République des Ébènes se désigne comme la « mère de la

---

l'ornithologie, l'héraldique, la topographie, l'histoire de la philosophie et le sport. […]. Il persiflait la maïeutique, démontait les mécanismes dangereux du syllogisme, s'en prenait à l'épistémologie et fulminait contre des individus aux noms étranges : Bouddha, le Christ, Soumangourou, Raspoutine, Shango, l'homme de Cro-Magnon, Mahomet, Hegel, Marx, tous comploteurs jusqu'aux os… » (LEC, p. 151).

[119] N'DA, Pierre. « Onomastique et création littéraire : les noms et titres des chefs d'État dans le roman négro-africain » dans *Présence Francophone*, n°45. Sherbrooke : 1994. p. 151.

république » dont les citoyens en constituent « les enfants » (p. 174). On a affaire à l'élaboration d'un mythe autour du président et de la nation. La censure dictatoriale par la terreur et la mystification des présidents entraîne ce que Joseph N'Dinda appelle l'atrophie des consciences : « Le président par le culte de la personnalité nie les individualités. Il devient le seul, l'unique dans tous les domaines. Il est le seul à avoir les prérogatives de l'élaboration et la diffusion des discours. Il nie les particularités et anesthésie les esprits. Cette négation des particularités mène droit à l'atrophie des consciences. »[120]. Dans *Les Écailles du ciel*, l'idée du culte du chef est davantage exploitée :

> Leader-Bien-Aimé dont la somptueuse collection de titres s'enrichissaient sans cesse de nouveaux bijoux : Bras-Droit-Du-Peuple, Anti-Colonialiste-Invétéré, Camarade-Stratège, Éducateur-Du-Peuple-Numéro-Un… Galeries de perles gracieusement mis à disposition des militants en mal d'inspiration. (p. 157).

Les titres désignant le dictateur abondent et sont tous plus bouffons les uns que les autres par exagération, mais surtout en regard de la réalité. La gradation onomastique désignant le chef d'État connote à la fois la personnalité du dictateur et sa façon de diriger le pays par antiphrases (folie, égocentrisme, narcissisme, naïveté et autocratie).[121] On retrouve l'idée de construction d'un mythe du président comme héros de l'indépendance et père de la nation à travers ces dénominations mais aussi à travers l'ostentation caricaturale du dictateur : « Le Bélier des Béliers avait troqué son costume prince-de-galles contre un royal boubou de leppi émaillé de magnifiques broderies. […]. Son sourire […] magnifiait son maintien digne et sa prestance de prince mythologique. » (p. 141-142). On remarque ici que le chef d'État s'associe aux familles royales sacrées par l'idée de déguisement. En effet, le chef d'État n'a rien à voir avec l'ascendance royale, il est issu des bidonvilles des Bas-fonds.

---

[120] N'DINDA, Joseph. *op.cit.*, p. 162-163. L'auteur détaille plus loin les conséquences de ce culte de la personnalité des dirigeants africains : « Les analyses ont ainsi pu établir qu'il y a mise en place des mécanismes tels que le culte de la personnalité qui fait croire que les détenteurs du pouvoir sont omniscients, omniprésents et omnipotents. Ces cultes de la personnalité relèvent d'un processus de mythologisation de l'espace socioculturel et politique qui tend à faire de ces individus des demi-dieux. Plus que les mythes, ce sont des mécanismes de subjugation et de suggestion qui poussent la population à considérer les maîtres comme des dieux, des messies. Bien évidemment, nous avons vu que cela a des conséquences désastreuses sur le psychisme des individus. Nous avons évoqués la sclérose des consciences qui ne permet pas aux citoyens de faire montre de créativité, de renouvellement au niveau de la dynamique soiale. » (p. 202).

[121] Voir NDA, Pierre. « Onomastique et création littéraire : les noms et titres des chefs d'État dans le roman négro-africain » dans *Présence Francophone*, N°45. Sherbrook : 1994. p. 158-159.

L'ironie, à travers les titres honorifiques et la « prestance » que se donnent les dictateurs dans les deux romans, montre ce mouvement double d'auto-sacralisation et de désacralisation de ces chefs d'État « bâtards ». Les présidents se placent au-dessus du traditionnel « faama » déjà sacralisé[122], cependant, le sentiment d'unité autour du chef « faama » a disparu. Le lien entre le chef et le peuple est rompu : nous avons affaire à de mauvais « rois » qui n'agissent pas pour le bien de la communauté mais pour eux-mêmes.

Ainsi, dans le roman de Kourouma, la magie qui soudait et qui était au service de la communauté est désormais au service de l'individu au pouvoir. Les dictateurs ont recours à la sorcellerie pour le conserver et se protéger du complot : « Il demeurait bien connu que les dirigeants des soleils des Indépendances consultaient très souvent le marabout, le sorcier, le devin ; mais pour qui le faisait-ils et pourquoi ? Fama pouvait répondre, il le savait : ce n'était jamais pour la communauté, jamais pour le pays, ils consultaient toujours les sorciers pour eux-mêmes, pour affermir leur pouvoir, augmenter leur force, jeter un mauvais sort à l'ennemi. » (p. 156-157).

L'égocentrisme des chefs d'États se manifeste encore à travers les actes et les discours en rapport avec l'économie du pays. Joseph N'Dinda, dans *Le politicien, le marabout-féticheur et le griot dans les romans d'Ahmadou Kourouma,* explique que les dictateurs africains se servent dans les caisses de l'État et prennent des décisions par rapport à l'exploitation des ressources naturelles du pays par les firmes étrangères sans rendre de compte à personne : « Le vol des biens publics constitue une valeur sûre qui hisse les individus au sommet, même si ceux-ci doivent utiliser tous les moyens. C'est ce qui amène Jean-François Bayart [dans son ouvrage *L'État en Afrique noire, la politique du ventre*. Paris : Fayard, 1989. p. 285-286.] à parler de « kleptocratie » : […]. Le maître se présente comme étant le seul et unique détenteur du sens. Il prend des décisions sans avoir de comptes à rendre à qui que ce soit ».[123]

Ainsi, Ndourou-Wembîdo impose « le camarade » Blanc Johnny-Limited au peuple pour implanter à Djimméyabé une usine d'extraction d'un minerai, la bauxite :

> "Je [Ndourou-Wembîdo] présente au peuple le camarade Johnny-Limited. Le camarade est un passionné de notre pays. Il a eu vent du retentissement de notre indépendance et de l'immense effort entreprit par notre pays et son glorieux parti en faveur de la libération des peuples et de l'épanouissement de l'homme. Le camarade

[122] BORGOMANO, Madeleine. *op.cit*., p. 55.
[123] NDINDA, Joseph. *op.cit*., p. 97.

> a décidé de vivre parmi nous et de nous donner un judicieux coup de main dans notre gigantesque bataille. Longue vie au camarade !" […]. La radio dévoilera plus tard le secret de ce curieux manège : le camarade, qui avait entrepris de prospecter le sous-sol, venait de découvrir un fabuleux gisement de tauxite qui s'étendait […]. Ndourou-Wembîdo décréta une semaine de congés payés pour fêter l'événement. Il demanda à chacun de faire preuve de jovialité et d'enthousiasmes révolutionnaires durant cette période humblement offerte aux divinités de l'Indépendance et de la Libération des peuples en signe d'hommage et de gratitude. (p. 160).

Exploitation qui empoisonne la population jusqu'à provoquer la mort d'un bon nombre d'habitants dont Yabouleh la fille adoptive de Samba (p. 159-168). Face à la catastrophe, le dictateur réagit à nouveau par un discours marqué par la folie et l'absurde :

> Devant ce cataclysme, Ndourou-Wembîdo réagit avec le sang-froid d'un leader historique. […]. Il nous expliqua, à nous autres naïfs qui l'ignorions, que le Mauvais-Liquide n'existait tout simplement pas : ce n'était qu'une invention du colonialisme, une provocation, un acte de sabotage délibéré pour semer la confusion dans les rangs du Parti et dans les chaumières du pays. Il n'y avait que les agents du colonialisme qui puissent être sensibles au virus de cette maladie réactionnaire. Dorénavant, il fallait achever sur-le-champ toute personne qui en présenterait les symptômes. Car, il n'y avait aucun doute : ce ne pouvait être que de dangereux contre-révolutionnaires, des apatrides pathologiques, grassement payés par le cancer impérialiste pour gangrener le pays, mettre des bâtons dans ses roues huilées, attenter à la vie de son guide et bafouer sa dignité. (p. 168).

Les deux romans dénoncent le vol des biens publics par les dictateurs au pouvoir. Dans le roman de Monénembo, cette dénonciation apparaît surtout par l'insistance sur l'opposition entre le luxe du président et la misère du peuple : « Leader-Bien-Aimé et de mieux en mieux nourri que l'on continuait à acclamer dans les meetings aux allures de fêtes païennes comme si de rien n'était… » (p. 146). Cette citation fait suite à l'exposition de la famine du peuple. L'exploitation des richesses ne profitent jamais au peuple.

Dans le roman de Kourouma, l'opposition réside dans l'obsession du gain du président, la fête en grande pompe qui suit son discours, et la misère du peuple. La vraie raison de la libération des prisonniers que le président est prêt à payer pour qu'ils « oublient » la torture et la prison se trouve dans son propre discours. Le souci de la réputation internationale du président qui éloigne les investisseurs étrangers du pays en est la cause :

> Et l'amant à lui, le président, était le développement économique du pays, et le complot compromettait gravement cet avenir, versait par terre cet avenir. […]. Les tensions politiques et la discorde installée dans le pays amenuisaient l'audience internationale du président. « Les investisseurs s'éloignaient de nous, les journaux

supputaient ma fin prochaine : et des présidents des États voisins me faisaient des affronts. » (p. 174).

L'auteur insiste sur l'individuel : L'amant (le développement économique du pays) n'est pas celui du pays ou du peuple mais celui du président. Tout se ramène au président comme en témoigne les répétitions (« le président », « du président »), les pronoms anaphoriques (« à lui ») et les pronoms réfléchis à la première personne (« ma », « me »). Le président n'agit pas pour le bien de la communauté mais pour ses ambitions personnelles. Le vol des biens publics se manifeste également à travers la mention récurrente des impôts, travaux forcés, réquisitions diverses dans *Les Soleils des Indépendances* (p. 83-84, p. 107).

On se situe dans une sorte d'irréalité du réel : les deux romans nous restituent un monde gangrené par les conséquences de la folie meurtrière et de l'avidité d'un seul. Derrière la folie qui apparaît fictionnelle par excès se cache pourtant la vérité. Les événements fictionnels des deux romans font référence à des événements réels et même très précis : obsession du complot, répression massive, arrestations arbitraires, terreur[124], mégalomanie des nouveaux présidents[125], vol des biens publics[126], se vérifient

[124] « Le processus qui fit basculer l'Afrique dans les régimes de parti unique prit ainsi des détours multiples. Parallèlement aux fusions des partis et groupes d'opposition dans le parti dominant, on vit se multiplier les « complots », opportunément découverts avant leur déclenchement, et les assassinats politiques, dont la police, formée par la colonisation et le plus souvent encadrée par des « coopérants », ne trouvaient jamais les auteurs et que la justice négligeait ostensiblement d'instruire : la scène politique fut ainsi nettoyée de ses éléments réputés dangereux. […]. La Côte d'Ivoire prit aussitôt le relais : commencée secrètement dès 1961, la purge des gens réputés hostiles à la personne du président Houphouët-Boigny ou opposés à ses choix politiques et économiques prit une ampleur considérable en 1963 et 1964. Elle n'épargna personne : si « les faux complots » (Samba Diarra) les plus spectaculaires frappèrent les élites (fonctionnaires, universitaires, compagnons de lutte et anciens adversaires du président), ce furent des milliers de personnes, parmi lesquelles des paysans, que la répression jeta en prison : malgré les regrets publics du président ivoirien en 1967, le système instauré à cette occasion et combinant la délation, le châtiment exemplaire, suivi d'un généreux pardon du président de la République, allait fonctionner jusqu'au début des années1990. […]. Dans de nombreux autres cas, les disparitions secrètes, les morts brutales inexpliquées, les exécutions publiques savamment organisées installèrent un climat de crainte garantissant la « stabilité » recherchée par les bailleurs de fonds et partenaires étrangers. En Guinée, Sékou Touré fut confronté à une longue succession de complots, vrais ou supposés, attribués selon les cas à des individus, à des catégories sociales (« complot des enseignants » en 1961, « complot des commerçants » en 1965, « complot des officiers » en 1969), […]. Le régime élabora la théorie du « complot permanent » auquel il s'engagea à répondre, avec la dernière énergie, par une terreur tout aussi permanente et omniprésente, symbolisée par les « pouvoirs révolutionnaires locaux » chargés d'exercer la surveillance au niveau des villages et, surtout, par le « camp Boiro » où tant de Guinéens de toutes les conditions allaient périr de la « diète noire ». M'BOKOLO, Elikia. *Afrique noire, Histoire et civilisations : Du XIX° siècle à nos jours*. Paris : Hatier, 2008. p. 513-514.

[125] « On assiste peu à peu à la mise en place de pouvoirs personnels, accompagnée d'un véritable culte de la personnalité : on glorifie les « pères fondateurs » ou « pères de la nation », hérauts et héros de l'indépendance […] ». (HUGON, Anne. *Introduction à l'histoire de l'Afrique contemporaine*. Paris : Armand Colin, 1998. p. 64).

dans la réalité. Ainsi, les deux romans illustrent le pouvoir de la littérature de concentrer l'absurde par les procédés d'accélération du récit et par le grotesque qui agit comme un miroir grossissant, pour en faire ressortir le côté absurde d'une réalité historique attestée.

La question du politique, au sens de « vivre ensemble » ne peut plus se penser dans le monde nouveau. La création du mythe du pays naissant, de l'unité de la nation autour du président et construit par le président ne fonctionne pas. Face à la dictature, les personnages sont à leur tour plongés dans l'individualisme, qu'il s'agisse de sauver sa peau dans les deux romans, ou de prendre sa « part du gâteau ».

Dans *Les Écailles du ciel*, chacun se rêve chef d'État ou plutôt tyran, et dans le roman de Kourouma, dans la continuité du culte de la personnalité du dictateur, « Le secrétaire général et le directeur, tant qu'ils savent dire les louanges du président, du chef unique et de son parti, le parti unique, peuvent bien engouffrer tout l'argent du monde sans qu'un seul œil ose ciller dans toute l'Afrique. » (p. 25). On remarque ici l'insistance sur l'unitarisme du régime par la répétition (« du président, du chef unique », « de son parti, le parti unique ») : le président n'admet aucune opposition et récompense ses disciples hypocrites ou non. Ainsi encore, le personnage Bakary illustre la corruption et l'avidité de certains individus. L'ancien ami de Fama conseille à celui-ci de tirer profit du chantage du président : « Le président est prêt à payer pour se faire pardonner les morts qu'il a sur la conscience, les tortures qu'il vous a fait subir ; il est prêt à payer pour que vous ne parliez pas de ce que vous avez vu. Profite de cette aubaine ! » (p. 182).

La tentation de la corruption est grande lorsque l'individualisme est plus ou moins forcé. Dans *Les Soleils des Indépendances*, la générosité envers son prochain n'attire que l'ennui. Lorsque Salimata offre aux mendiants le reste de riz qu'elle n'a pas vendu au marché, d'autres nécessiteux accourent, la pillent, lui arrachent ses vêtements et ses bijoux (p. 61-63). La longueur du passage et le ralentissement de l'action donne toute son importance à l'événement. L'auteur insiste par ailleurs sur la violence et sur l'injustice de l'agression.

---

[126] « Le vol des biens publics constitue une valeur sûre qui hisse les individus au sommet, même si ceux-ci doivent utiliser tous les moyens. C'est ce qui amène Jean-François Bayart [dans son ouvrage *L'État en Afrique noire, la politique du ventre*. Paris : Fayard, 1989. p. 285-286.] à parler de « kleptocratie » : […]. Le maître se présente comme étant le seul et unique détenteur du sens. Il prend des décisions sans avoir de comptes à rendre à qui que ce soit. » N'DINDA, Joseph. *op.cit.*, Paris : L'Harmattan, 2011. p. 97.

Dans les deux romans, les personnages sont contraints de recourir au marché noir. Dans *Les Soleils des Indépendances*, le personnage Konaté vit de la contrebande entre La Côte des Ébènes et le Nikinai : « C'était pour atténuer les rigueurs du socialisme qu'il hantait les frontières, trafiquait les devises et contrebandait les marchandises. » (p. 85). L'économie du régime justifie la corruption du personnage. Dans *Les Écailles du ciel*, les personnages participent de cette corruption malgré eux. Lorsque Yabouleh tombe malade, empoisonnée par les vapeurs des usines d'extraction de la tauxite, ou bauxite, Koulloun est « chargé de prospecter le marché noir — bien qu'ouvertes, les pharmacies étaient pauvres et il fallait des autorisations, des justifications compliquées d'ardeur militante pour y avoir accès — pour me procurer quelques médicaments. Tâche dont je m'acquittai avec toute l'indispensable discrétion, mais aussi toute la lenteur obligatoire. » (p. 166-167).

Il s'agit surtout de survivre dans ce monde de fous, où la violence se succède à la violence jusqu'à la perte de contrôle totale d'un pays en décadence. La gradation de la violence est plus importante dans le roman de Monénembo que dans celui de Kourouma, ce qu'on peut attribuer à l'écart entre les deux œuvres. *Les Écailles du ciel* paraissent après plus d'années de dictatures, on peut penser que l'absurde y est encore plus manifeste puisqu'il y a moins d'espoir encore de sortir de la dictature qu'au début des indépendances. Cela fait trop longtemps que l'on connait la censure et la terreur. Les années de rigueur se répètent et on ne voit pas la sortie du régime.

3 Un monde sans nouvel idéal : l'expression de la désillusion

L'individualisme dans les deux romans engendre le chaos. Normalement, émergent de l'épopée de nouvelles valeurs, une transformation de la société, de la politique qui s'élaborent à partir de l'épopée.[127] On a bien affaire à un monde en mutation puisque l'on passe de la colonisation à l'indépendance, mais celles-ci constituent en vérité deux dérèglements qui se succèdent. On se situe donc constamment dans l'échec. De ce fait, parce qu'il n'y a rien qui puisse rassembler la communauté, ni nouvel ordre ni nouveau contrat, on aboutit à une esthétique du chaos totale dans les deux romans. Tout se dégrade, aussi bien dans la réalité historique que dans la fiction. Le déchaînement de la violence s'exprime dans les deux romans non seulement par les faits mais encore par une écriture baroque et carnavalesque.

[127] voir l'ouvrage de GOYET, Florence. *op.cit*.

Les deux romans montrent que toutes les institutions s'écroulent sous les indépendances. Ni la politique – on se situe dans l'autocratie et la terreur –, ni la justice – aveugle et arbitraire –, ni l'économie – qui ne profite qu'à une minorité, aux étrangers et aux hommes d'État –, ni l'éducation ne fonctionnent – les écoles sont délabrées et pas assez nombreuses pour accueillir tous les écoliers dans le roman de Monénembo[128] et dans le roman de Kourouma, quoique peu abordée, l'éducation est importée.[129] Le problème économique s'accompagne de problèmes sanitaires et sociaux. Les deux romans dressent le bilan désastreux de la situation : « Les Indépendances ont cassé le négoce » (p. 23) ; « […] les rues sans égouts. Sans égouts, parce que les indépendances ici aussi ont trahi, elles n'ont pas creusé les égouts promis et elles ne le feront jamais ; des lacs d'eau continueront de croupir comme toujours […]. » (LSI ; p. 27). Le discours est alors ponctuellement explicatif et donc réaliste pour témoigner d'une situation historique véritable restituant le chaos de la situation politique, économique et sociale sous les indépendances africaines[130], comme ici dans *Les Écailles du ciel* :

Effectivement, sans le dire, tout le monde le sentait bien, le malaise s'insinuait, les choses se gâtaient doucement. Progressivement, les marchés s'étaient appauvris. Le prix du riz avait atteint des proportions inquiétantes, frappant en premier lieu et paradoxalement les Bas-Fonds qui attendaient tout d'une indépendance pour laquelle ils avaient tant sué. Peu de chose avait été construit depuis cette date historique du 1er avril. Le rare héritage colonial commençait à se délabrer faute de soins : les édifices publics, les rues, les installations électriques, les canalisations d'eau, les égouts, etc. Comme grignotée par une armée de termites, Djimméyabé s'effritait ostensiblement… (p. 146).

---

[128] « Des services de la nouvelle République, l'enseignement était le plus délicat. Soucieux de former des cadres autochtones au compte-gouttes, et pour des besoins subalternes, l'État colonial avait laissé peu d'écoles. Les instituteurs étaient rares alors que pullulaient les enfants en âge d'être scolarisés. Forts de ces nouveaux droits apportés par l'Indépendance, les parents voyaient d'un très mauvais œil les tris qu'il était nécessaire d'opérer. […]. Peu de locaux pour recevoir les internes. Restauration défectueuse. Dans certains établissements, il manquait même des tables et des chaises. […]. Depuis l'indépendance, le salaire de ces derniers [des enseignants] n'avait pas été revalorisé. Pis : ils étaient payés irrégulièrement, devant parfois attendre trois ou quatre mois avant de percevoir leur salaire. un comité intersyndical proclama une grève générale dans tout le pays accompagnée de manifestations de rues pour demander un internat décent pour les uns et une augmentation de salaire pour les autres. » (LEC ; p. 145-147).

[129] « Fama connaissait Nakou, l'ancien ministre considéré comme la tête du complot. Malinké comme Fama, diplômé de Paris et comme tous les jeunes Malinkés débarquant de France, impoli à flairer comme un bouc les fesses de sa maman, arrogant comme le sexe d'un âne circoncis. (LSI ; p. 162). L'éducation ne semble pas apporter de solution quant au renversement de la dictature parce que le coup d'État de Nakou a échoué. L'ancien ministre s'est pendu dans sa cellule après avoir été arrêté. » (p. 166).

[130] Sur les crises politiques, économiques, sociales et sanitaires africaines sous la colonisation et depuis les indépendances, voir l'ouvrage de HUGON, ANNE. *Introduction à l'histoire de l'Afrique contemporaine*. Paris : Armand Colin, 1998. p. 65-82 et l'ouvrage de M'BOKOLO, Elikia. *Afrique Noire, Histoire et civilisations : Du XIXe siècle à nos jours.* p. 491-526.

Les auteurs insistent sur la dégradation générale des institutions par la redondance. Si celle-ci participe de l'impression de chaos parce que celui-ci est par définition un désordre, une confusion générale d'une matière mouvante et que ce désordre permanent qui ressort par la répétition fait du monde qu'elle décrit, un monde étrange aux limites du réel, c'est aussi et surtout l'esthétique baroque et carnavalesque qui vont signifier le mieux ce chaos en inscrivant l'univers de l'Afrique indépendante aux frontières de l'irrationnel où le rêve se confond à la réalité et où inévitablement on bascule dans la folie. Cette confusion est une caractéristique commune au baroque et au carnavalesque qui se rejoignent esthétiquement. Ces deux esthétiques s'insinuent dans l'ensemble des deux romans touchant à la fois leurs personnages, leurs thèmes mais aussi leur écriture. Ainsi, d'un discours réaliste assuré par le discours explicatif ou informatif dans les deux romans restituant l'époque de l'immédiateté post-indépendance avec fidélité, on vacille sans cesse, à travers un discours plus fantaisiste, dans un autre univers.

Dans les deux romans, la famine et la maladie s'abattent sur la population, le monstrueux semble alors contaminer la majorité de la population. Dans *Les Soleils des indépendances*, les rues de la capitale sont peuplées de mendiants, de chômeurs, de malades et de mutilés :

Les bas-côtés grouillaient de mendiants, estropiés, aveugles que la famine avait chassés de la brousse. Des mains tremblantes se tendaient mais les chants nasillards, les moignons, les yeux puants, les oreilles et nez coupés, sans parler des odeurs particulières, refroidissaient le cœur de Fama (p. 26).

Cette citation relève du témoignage en même temps qu'elle crée un univers grimaçant. Elle est paradoxalement à la fois réelle et irréelle parce que c'est la réalité qui est digne d'un cauchemar et c'est la fiction qui concentre ce paradoxe pour le mettre en relief. L'énumération de synecdoques désignant les mendiants par leurs parties du corps mutilées, infectées et déformées, donne l'impression que ces hommes, pour certains atteints de la lèpre, ne sont plus qu'une masse, une matière difforme, confuse et en décomposition. L'énumération et les verbes de mouvements, tel que ici, « grouiller », reviennent sans cesse pour accentuer l'idée de désordre et de saturation propre au chaos. La population est déshumanisée, qu'elle soit rapprochée du monstre ou de la bête[131].

[131] Ici encore, dans *Les Soleils des Indépendances* : « D'autres affamés, d'autres guenilleux accoururent et se bousculèrent et maintenant tendaient les mains, présentaient leurs infirmités, leurs plaies. […].

L'écriture des deux romans est celle de la profusion et en cela elle participe de l'impression de chaos. On retrouve ces stratégies d'écriture baroque et carnavalesque dans l'ensemble du roman de Kourouma mais également dans celui de Monénembo à propos de la population atteinte par la maladie et la famine :

> Dans ce décor de fin de guerre, la négraille évoluait à tâtons, rasait les murs comme une procession de zombies, s'éclaboussaient de flaques d'eau, trimait avec philosophie, se débrouillait à qui mieux mieux, demeurée, handicapée, hagarde, fatale, comme hypnotisée, toute l'existence tendue vers une hypothétique poignée de riz. (LEC ; p. 158).

On perçoit ici aussi la présence du monstrueux à travers le terme « zombies ». La population est décrite comme en proie à un état second, et l'idée de l'errance comprend aussi la notion de désordre puisqu'elle est sans but. Le monde apparaît plus irréel encore que dans le roman de Kourouma. Si le motif de l'illusion est bien présent dans *Les Soleils des Indépendances* à travers les descriptions redondantes de lieux perçus de l'extérieur tel un plan d'ensemble et avec tout un réseau lexical du reflet, il est moins évident que dans le roman de Monénembo. Dans celui-ci, le regard du narrateur, plus distancé parce qu'il nous restitue le monde comme un tableau ou une pièce de théâtre, exacerbe la dimension onirique : « Le pays fut ameuté avec les mêmes insipides tabalas sur la même plaine de cauchemar, théâtre grotesque d'un cycle d'événements morbides qui n'avaient même plus le sens du jeu. » (p. 68). La description du chaos est en effet plus frappante dans le roman du Guinéen parce que l'écriture baroque et carnavalesque est plus développée. Plus que les faméliques, ce sont les cadavres qui peuplent les rues, comme il en est après l'empoisonnement de la société « Tauxit Limited » :

> Mais le Mauvais-Liquide ne faisait que commencer son œuvre. L'épidémie enserra la ville comme un boa démoniaque. Elle se saisit d'une bonne partie de la négraille, essora ses boyaux, lui fit chier tout ce que la nature lui avait donné de sécrétion excrémentielles. Il en mourut dans les lits, il en mourut dans les latrines. Il en

---

Besaciers en loques, truands en guenilles, chômeurs, tous accouraient, tous tendaient les mains. […]. Leurs visages vidés devinrent froids, même durs, leurs yeux plus profonds, leurs narines battirent plus rapides, les lèvres commencèrent à baver. […]. Après le pillage de Salimata, ils s'étaient dispersés, mais rapidement s'étaient regroupés et en hurlant et en ricanant comme des hyènes, entreprirent une mise à sac de tout le marché. […]. Ils arrivaient, renversaient vendeuses et cuvettes, […] s'agenouillaient et dévoraient à même le sol, avec le nez, la bouche et le menton, comme des bêtes. » (p. 61-63). On remarque ici la redondance de cette dégradation sociale à travers cette citation qui reprend et développe la description des mendiants de la citation à la page 26. Par ailleurs, la violence est aussi celle de la masse : « Une meute de chiens en rut : tous ces assis de damnés de Malinkés se disant musulmans hurlèrent, se hérissèrent de crocs et d'injures. La limite était franchie. » (p. 58).

> mourut dans les venelles, au Marché-du-petit-jour et au bord de l'Égout-à-ciel-ouvert. Le maudit canal s'enrichit de pestilence. Dans les rues et sur les places gisaient des morceaux de macchabées que venaient déchiqueter des hordes de rats et de vautours. (p. 167).

La personnification de l'épidémie montre l'impuissance de l'homme, qui est perçu comme une masse à travers le terme péjoratif « négraille » et à travers la répétition de la forme impersonnelle « il en mourut ». Les hommes sont réduits à l'état d'organisme excrémentiel. On retrouve le monstrueux à travers les « morceaux de macchabées » et l'idée de décomposition s'étendant de l'homme aux éléments (« le maudit canal »).

Ainsi, le monde des indépendances africaines est en décomposition dans les deux romans, qu'il s'agisse de ses institutions, de ses hommes, mais aussi de la terre. Outre les malades, les mendiants et les morts, la pourriture s'étend à la ville entière, celle-ci est décrite comme « lépreuse » et pourrissante dans les deux romans. Après les indépendances, la situation des Bas-Fonds et de ses « habitations lépreuses percées de souillards nauséabonds et de leurs innommables latrines » (*LEC* ; p. 126) s'aggravent. Les deux romans insistent sur la décomposition du monde à travers une alternance entre les descriptions du narrateur et son jugement. La pourriture qui gagne Djimméyabé est annoncée directement par le narrateur au début du chapitre III : « C'est que Djimméyabé avait terminé son cycle de détérioration et de laisser-aller pour s'engager dans une véritable phase de décomposition » (*LEC* ; p. 157). Le narrateur des *Soleils des indépendances* expliquent que « le cimetière de la ville nègre était comme le quartier noir : pas assez de places ; les enterrés avaient un an pour pourrir et se reposer ; au-delà on les exhumait. » (p. 25). La ville est infestée par les odeurs des dépotoirs et de l'eau pourrie de la lagune : « Aux bords du quai grouillaient des dépotoirs qui pimentaient et épaississaient les odeurs âcres de la lagune » (p. 51). Dans ces descriptions de la société communes aux deux romans, tous les sens sont saturés. Ainsi, la pollution est sonore, visuelle, olfactive. L'air de Djimméyabé est infecté (p. 168), les habitants doivent subir « l'énorme puzzle de rails, de wagons, de locomotives, de grues, d'escalators […] » (p. 162) de l'usine, « cette monstrueuse machine cacophonique et cracheuse de poussière rouge et de fumée encre de Chine » (*LEC* ; p. 162). Dans le roman de Kourouma, le bruit de la ville est infernal : « Il fallait bousculer, menacer, injurier pour marcher. Tout cela dans un vacarme à arracher les oreilles : klaxons,

pétarades des moteurs, battement des pneus, cris et appels des passants et des conducteurs. » (p. 11).

La description du chaos des lieux est redondante mais discontinue dans *Les Soleils des Indépendances* parce qu'elle n'est pas graduelle, il en ressort qu'elle est moins évidente. Elle se situe surtout au début du roman. Dans le roman de Monénembo en revanche, elle est progressive et donc continue – même si le roman ne respecte pas une chronologie linéaire. En effet, le début du roman particulièrement marqué par la décomposition constitue une prolepse, il est à replacer à la fin puisqu'il raconte la recherche de Samba par Bandiougou puis s'achève sur leurs retrouvailles, et que le chapitre III, à la fin du roman donc, raconte les retrouvailles entre Bandiougou et Samba. De fait, le chaos des lieux, au fil de la dégradation politique, atteint son paroxysme à la fin du roman. Le carnavalesque prend alors toute son ampleur : la fête se mêle à l'horreur. Le jeu sur les paradoxes montre que toutes les frontières sont abolies et que l'on sombre alors dans la folie :

> Une semaine carnavalesque où un défilé de rats claquant des oreilles au rythme des congas fût militantiquement ovationné, quoique mesquine source d'ennuis pour les malades et les impotents […]. Les potences furent enguirlandées et ornées de lumignons polychromes. Les cadavres des suppliciés furent recouverts de serpentins et de confettis. Un déodorant subtilement élaboré fut répandu par fûts entiers sur les eaux croupies des ornières […], entre les lézardes et la crasse, […]. (p. 160).

Outre la décomposition, on assiste au cataclysme. La nature, en écho à l'Histoire, se déchaîne dans les deux romans. La description de la nature dans le roman de Kourouma est toujours négative et personnifiée. Il n'y a plus de frontières entre le microcosme et le macrocosme. La nature, comme pour se venger de l'Histoire, rejette sa fureur sur la population :

> Un vent fou frappa le mur, s'engouffra […] en sifflant rageusement. Les mendiants entassés dans l'encoignure s'épouvantèrent et miaulèrent d'une façon impie et maléfique qui provoqua la foudre. Le tonnerre cassa le ciel, enflamma l'univers et ébranla la terre et la mosquée. (p. 27).

La folie de la nature est ici associée à la folie des mendiants qui ne sont plus des hommes et qui méprisent et provoquent les dieux : ils « miaulent » « d'une façon impie et maléfique ». La malédiction semble alors se communiquer réciproquement de la terre au ciel, puisque ce sont les cris des mendiants qui provoquent la foudre. De plus, les éléments naturels semblent se déchaîner les uns contre les autres, ainsi « le ciel [est]

hanté par le soleil d'harmattan » (p. 103). Les barrières entre le réel et le surnaturel sont abolies puisque tous les éléments sont personnifiés.

On retrouve cela dans le roman de Monénembo, mais l'expression du cataclysme ne se traduit pas par petites touches comme chez Kourouma, elle se développe longuement et commence à partir des guerres de conquêtes du colon[132], s'estompent sous la colonisation pour repartir sous les indépendances et s'amplifier jusqu'à la mort de la terre de Kolisoko :

> Nous avons traversé une atmosphère mauve. Nous avons vu des oiseaux métalliques, des hommes qui virevoltaient sous un soleil de plomb comme des lucioles tourmentées et qui ressemblaient aux arbres, aux herbes […] qui eux-mêmes paraissaient danser. La brousse cramait dans un joyeux suicide. La terre affolée tremblait sous nos pieds… Les hommes étaient morts, les hommes étaient partis de Kolisoko. Les veaux étaient morts, les veaux s'en étaient allés de Kolisoko. L'herbe était morte, […] ; dans leur mort, les oiseaux riaient de Kolisoko. Suspendu entre ciel et terre, […] le fleuve Yalamawol maudissait de tous ses flots le village de Kolisoko…

On bascule ici dans le surnaturel : la folie est encore plus évidente que dans le roman de Kourouma parce que la frontière entre le réel et l'irréel est plus floue – dans *Les Soleils des Indépendances*, la folie et le rêve sont présents tout au long du roman mais apparaissent ponctuellement. L'univers est ainsi plus réaliste.

Le déchaînement violent de la nature participe de l'impression de chaos mais il est surtout lié à l'expression de la désillusion puisqu'il est associé à la malédiction qui comprend les notions de durée et de fatalité. Ainsi, dans *Les Soleils des Indépendances*, l'Histoire est lié au cosmos à travers la malédiction : « le soleil des Indépendances maléfiques remplissait tout un côté du ciel, grillait, assoiffait l'univers pour justifier les malsains orages des fins d'après-midi » (p. 11). Dans *Les Écailles du ciel*, « la terre » est « infanticide », le ciel « parâtre » et la ville « ensorcelée» (p. 167). Autrement dit, la terre a tué son propre enfant, la jeune et nouvelle Afrique indépendante, le ciel est un mauvais père, et le sort de la ville est entre les mains de puissances obscures.

L'idée de malédiction revient sans cesse dans les deux romans. Les Malinkés sont des damnés, tour à tour victimes de malchances, malédictions, et victimes d'Allah

[132] « Pendant sept jours, pendant sept nuits, une pluie diluvienne martela le pays et lessiva la plaine de Bombah des restes de sa guerre. Yalamawol ne supporta pas le coup, […] : la vieille rivière perdit son lit et, dans son accès de folie, s'en prit à toutes les contrées du pays, emporta les derniers cadavres, les dernières récoltes et les dernières illusions.» (LEC, p. 60-61).

dans le roman de Kourouma.[133] Par ailleurs, la déchéance d'une époque est annoncée dans les prophéties des dieux et celles-ci se réalisent. Le griot Wango annonce une époque terrible :

> Il est à craindre que Bombah n'ait été que l'indice d'une catastrophe de longue durée. Il nous vient de mauvais songes. Nous voyons des terres ouvertes, des hommes suspendus, des nuages de porphyres, […] des morts sans sépultures, des vautours qui planent et qui reflètent des lueurs de métal sous un soleil démentiel. Nous voyons une terre cramoisie, un ciel hargneux. Et nous n'apercevons aucun remède. (p. 92).

La sentence est fatale et cela ressemble bien à ce que découvre Samba à Djimméyabé sous la dictature et lorsqu'il retourne à Kolisoko. De la même façon, la mort d'une dynastie – celle des Doumbouya – qui cède la place à un temps nouveau qui apparaît ici impossible et qui relève aussi du cataclysme sont annoncés à l'ancêtre Bakary :

> Ta descendance coulera, faiblira, séchera […]. Il se fera un jour où le soleil ne se couchera pas, où des fils d'esclaves, des bâtards lieront toutes les provinces avec de fils, des bandes et du vent, et commanderont, où tout sera pleutre, éhonté, où les familles seront… (*LSI* p. 99)

La prédiction est expliquée par la suite :

> Comme authentique descendant il ne restait que lui, un homme stérile vivant d'aumônes dans une ville où le soleil ne se couche pas (les lampes électriques éclairant toute la nuit dans la capitale), où les fils d'esclaves et les bâtards commandent, triomphent, en liant les provinces par des fils (le téléphone !), des bandes (les routes !) et le vent (les discours et la radio !) (p. 100).

Les prophéties n'annoncent pas de fin au chaos et participent ainsi à l'impression de fatalité qui pèse sur l'Afrique indépendante.

La désillusion des personnages face à l'espoir d'un monde plus juste sous les indépendances est mise en scène dans les deux romans, comme ici, dans le roman de Monénembo : « Un terrible réveil avait succédé à l'euphorie. La négraille désenchantée coulait un triste regard sur la nouvelle réalité et étouffait à tout bonheur son amertume. » (p. 151). L'Histoire est alors vue comme un monstre carnassier doté de « dents grises » (p. 131). Dans le roman de Kourouma, la désillusion s'exprime par les

[133] « […] des lacs d'eau continueront de croupir comme toujours et les nègres colonisés ou indépendants y pataugeront tant qu'Allah ne décollera pas la damnation qui pousse aux fesses du nègre. » (p. 27) ; « tous ces assis de damnés de Malinkés » (p. 18) ; « […] pour l'éloignement des malchances et malédictions noircissant le nègre sous les soleils des Indépendances […]. » (p. 27).

regrets de Fama qui « aurait choisi la colonisation et cela malgré que les Français l'ait spolié » plutôt que les indépendances (p. 23).

La population a perdu espoir et la période historique des indépendances apparaît alors stérile. En effet, le chaos ne s'achève pas dans les deux romans, il s'amplifie : il n'y a pas de retour à l'équilibre voulu par le carnavalesque. Dans le roman de Kourouma, la stérilité est omniprésente. Elle concerne à la fois le couple Salimata et Fama[134] et la période des indépendances : « Et l'espèce malinké, les tribus, la terre, la civilisation se meurent, percluses, sourdes et aveugles… et stériles. » (p. 23) ; « Une vie qui se mourait, se consumait dans la pauvreté, la stérilité, l'Indépendance et le parti unique ! » (p. 31). Ici, le doute subsiste quant au patient de cette stérilité et c'est justement pour montrer qu'il s'agit aussi bien de l'un que de l'autre : la stérilité du couple est le miroir grossissant de la stérilité des indépendances.

En parallèle avec la stérilité de Fama ou de Salimata – le doute est permanent –, l'enfant symbole de l'espoir en une Afrique indépendante par son nom « Hettâré » signifiant – Monénembo le précise en notes – « Indépendance » meurt, encore dans le ventre de sa mère :

> Oumou-Thiaga, elle non plus, n'avait pas peur. Elle avança en première ligne d'un peloton de femmes au pagne décidé. La future mère marchait en tête comme traînée par sa grossesse : combattante burlesque et néanmoins respectable. […] c'est ce policier-là et pas un autre qui fourra dans son ventre la pointe acérée d'une baïonnette et que c'est à l'endroit même où elle tomba dans la flaque de son sang et dans l'écrabouillure de son fœtus que sera aménagée plus tard la fameuse place de l'Indépendance… » (p. 140).

L'insistance sur le meurtre du fœtus et de sa mère survient peu après l'insistance sur l'espoir que représentait l'enfant à naître (p. 136) et ainsi agit comme un mauvais présage pour les indépendances à venir. L'espoir en un monde meilleur est vain, il meurt symboliquement avec l'enfant.

Vivre ne semble n'avoir alors plus aucun sens dans le roman de Monénembo, la notion de destin omniprésente au début du roman – dans le discours de Koulloun qui restitue l'histoire de Kolisoko et de Samba – est paradoxalement soumise au « hasard le plus aléatoire » (p. 14). Dieu est assimilé au diable, les hommes sont condamnés à l'errance et le destin semble aboutir au néant : « Je ne vous parle pas de Dieu ni de ses répliques diaboliques. Je vous parle d'hommes qui aimaient la vie à une époque où la

[134] Les mots formés à partir du nom « stérile » apparaissent de nombreuses fois dans le roman : p.28, 29, 30 32, 35, 44, 56, 66, 75, 76, 78, 91, 93, 99, 110, 112, 117, etc.

vie se moquait bien des hommes. […]. Et tout ce qu'on avait vu avait tôt fait de perdre goût et intérêt. On ne s'y emballait que rarement : […], laissant les hommes à leur destin et le temps à son morne déroulement. Chaque jour qui venait ressemblait comme un frère jumeau au précédent […]. Les événements n'avaient qu'à se produire et reproduire ; les hommes qu'à passer et repasser.» (p. 13-16). Le roman s'achève sur le chaos et la folie : la nature et les dieux sont en proie au délire, Samba est aspiré par le colatier du feu roi Fargnitéré, et le seul survivant du cabaret, le griot Koulloun dresse le bilan avant de perdre la parole :

> Nous avons traversé une atmosphère mauve. Nous avons vu des oiseaux métalliques, […] la voix de Sibé se faisait entendre […] sur le ton d'un enfant sous l'emprise du délire […] Un murmure confus et délirant à la fin : " Mourir, espérer, recommencer et naître… " […]. Quand il [Samba] s'agenouilla au pied du colatier pour dire une prière, celui-ci lui assena un coup et l'avala d'un trait, […]. Moi, Koulloun, je suis encore là, couché sur les ruines de Kolisoko, non loin du colatier, immobile […], boudant les racines du passé, craignant les fruits de l'avenir. […] En moi, comme autour de moi, une émanation de défaite et de mort. Une inertie glacée s'empare de mon corps, de mes pensées, de mes souvenirs. Comme si, saisie par quelque gigantesque frein intersidéral, la terre s'était arrêtée, fatiguée de tourner en rond. (p. 193).

Noémie Auzas, dans son ouvrage *Tierno Monénembo : Une écriture de l'instable*, parle alors d'écriture de la déréalisation « propre à traduire un monde n'ayant plus de signifié ».[135] Écriture qui « s'exerce soit en dépassant la réalité, soit en la niant et en la vidant de son contenu ».[136] Ici, il s'agit des deux à la fois. D'un côté, on bascule dans le surnaturel : « Nous avons vu des oiseaux métalliques […] » (p. 191), de l'autre, pour reprendre l'exemple de Noémie Auzas, la parole se vide de son sens : « La répétition lancinante de Sibé, "sous l'emprise du délire", "naître, espérer, mourir et recommencer" vide la parole de sa signification. Elle devient "un message, moisi, sénile, débile". »[137]

Le roman de Kourouma s'achève également sur le chaos des indépendances africaines. Fama meurt avant d'entrevoir toutes perspectives d'avenir.

Ainsi, le monde des indépendances dans les deux romans est un monde qui a perdu ses assises. Il ne semble plus y avoir de raisons de se battre ou d'agir dans ce monde de fous où tout échappe à l'homme et où toutes les frontières sont abolies. Tout

[135] AUZAS, Noémie. *Tierno Monénembo : Une écriture de l'instable. op.cit*., p. 48.
[136] *Ibid*., p. 47.
[137] *Ibid*., p. 86-87.

ce qui fait sens est en crise et de ce fait, on ne semble plus croire en rien. Malgré cela, une pensée de l'avenir subsiste dans les deux romans…

III Une pensée de l’avenir

Si les deux romans s'achèvent sur l'échec des héros à rétablir un ordre sous les indépendances africaines, la fin des deux romans reste ouverte. Dans *Les Soleils des Indépendances*, la vie ne s'arrête pas après la mort de Fama et cette idée d'un « a-venir », s'exprime à travers le choix de l'auteur de ne pas avoir terminé simplement son roman sur l'annonce de la mort du personnage principal mais sur l'expression de l'écoulement naturel du temps après le décès : « Un Malinké était mort. Suivront les jours jusqu'au septième jour, puis se succèderont les semaines et arrivera le quarantième jour et frapperont les funérailles du quarantième jour et… » (p. 196). La fin du roman reprend d'ailleurs le début comme pour introduire une autre histoire.[138] De la même façon dans *Les Écailles du ciel*, si la fin du roman signe la mort de Samba et la défaite du griot, cette dernière n'est pas totale puisque « Plus tard, bien plus tard, Koulloun racontera peut-être à ceux qui n'étaient pas encore nés… » l'histoire de Kolisoko et de Samba – les deux premières lignes qui ouvrent le roman sont chronologiquement la fin de l'histoire puisque c'est Koulloun qui organise le récit de Samba qu'il fera potentiellement aux générations futures.[139] Ainsi, le griot n'a pas irrémédiablement perdu la parole et la terre ne s'est finalement pas « arrêtée, fatiguée de tourner en rond » puisque d'autres générations naîtront après les premiers pas de l'indépendance.[140] De plus, si le pessimisme mêlé à l'absurde des épigraphes du roman annonce d'emblée le ton de l'Histoire – le sujet du récit – la question de l'avenir reste ouverte à travers la première citation de Tourgueniev extraite des *Mémoires d'un chasseur* : « Mourrai-je sans avoir vu un nouvel état de choses ? C'est drôle vraiment : le passé est mort et l'avenir ne se dessine pas encore ».[141] Bien que les deux auteurs avouent avoir été très pessimistes lorsqu'ils ont écrit leurs romans, le pessimisme n'y est donc pas total.[142]

---

[138] « Des jours suivirent le jour des obsèques jusqu'au septième jour et les funérailles du septième jour se déroulèrent devant l'ombre, puis se succédèrent des semaines et arriva le quarantième jour, et les funérailles du quarantième jour ont été fêtées […] » (LSI, p. 10).

[139] LEC, p. 13.

[140] LEC, p. 196.

[141] LEC, p. 9 : « " Mourrai-je sans avoir vu un nouvel état de choses ? C'est drôle vraiment : le passé est mort et l'avenir ne se dessine pas encore." TOURGUNIEV, *Mémoires d'un chasseur* ; "Impossible, docteur, d'interdire l'huile de palme et la cachaça à un homme qui vient de perdre ses maigres biens sous la crosse des fusils, sous les pieds des soldats et qui repart de rien." JORGE AMADO, *La Boutique aux miracles* ; "Les veines de la berge s'engourdissent d'étranges larves/ nous et nos frères/ dans les champs les squelettes attendent leurs/ frissons et la chair/ rien ne viendra et la saison est nulle." AIMÉ CÉSAIRE, *Soleil cou coupé* ; Le comble de l'invraisemblance/ les signes du désastre/ le chimpanzé blanc/ les racines de la pierre/ les écailles du ciel. Dicton peul. »

[142] « À la fin des années 1960, quand j'écrivais mon premier roman, *Les soleils des Indépendances*, j'étais très pessimiste. Je ne voyais pas comment l'Afrique, otage de la guerre froide, pourrait s'en sortir ». Propos recueillis par Vincent GENOT le 18 juillet 2003 sur *afrology.com.*

Si toutes les caractéristiques de l'épopée sont mises à mal, d'abord parce qu'on ne voit pas la fin du chaos des indépendances africaines, reste une survivance de l'épopée qui est d'abord et paradoxalement celle de sa fonction. S'il n'y a pas de solution évidente pour rétablir un ordre sous les indépendances, les deux écrivains portent un regard de front sur l'Histoire pour en tirer des perspectives d'avenir. Ainsi, ils dénoncent la réalité en montrant que les phénomènes sous les indépendances sont complexes et en multipliant les points de vue. À travers les personnages se jouent différentes positions politiques et c'est en cela que l'on retrouve principalement la fonction de l'épopée :

> […] l'épopée est un texte qui résout une crise politique contemporaine, insoluble autrement, en affrontant les valeurs antagonistes dans des personnages qu'elle construit pour cela. Elle permet ainsi au public de voir ces valeurs « jouer » devant lui, elle lui donne une prise intellectuelle sur le présent chaotique. Finalement, elle lui permet de « juger » : de visualiser obscurément, mais profondément, quelle sortie peut se trouver à la crise, selon quelles lignes radicalement nouvelles la société peut être reconstruite. L'épopée s'inscrit ainsi dans l'Histoire, dont elle est un agent à part entière. Deux traits inattendus sont ressortis des analyses : c'est le présent que l'épopée cherche ainsi à penser, et les solutions qu'elle invente sont profondément nouvelles. Certes, ce que l'épopée représente explicitement, c'est en général une crise éloignée, fabuleusement ancienne ou inventée […]. Mais la crise ancienne est investie des traits du présent. […]. C'est qu'on représente en réalité la crise actuelle, sous une forme différente. On la « modélise » pour parvenir à la penser vraiment, quand les outils conceptuels disponibles sont insuffisants. [143]

De nouvelles valeurs émergent de la parodie de l'épopée, et celles-ci sont portées par la femme dans les deux romans. Car seules les femmes demeurent des héroïnes : ce sont elles qui luttent continuellement et qui illustrent des valeurs morales.

Cette troisième partie reprend principalement les idées des deux précédentes. Nous allons soit développer davantage certains aspects évoqués ou analysés dans la première et la seconde partie de ce mémoire, soit au contraire les rappeler simplement pour en faire ressortir une conception nouvelle.

---

http://www.afrology.com/litter/kourouma.html. Date de consultation : 29/08/2007. « – En revanche, des éléments me lient à Williams Sassine ou au Sénégalais Boris Diop : nous appartenons à une génération du dégoût beaucoup plus que de la révolte, un dégoût de la réalité africaine d'après les Indépendances, celle qu'on nous a imposée, celle des Bokassa, des Sékou Touré, des Amin Dada, des pendaisons publiques, etc. » ; « – Où en êtes-vous personnellement par rapport à ce sentiment de « dégoût » de l'Afrique ? » : « – Le dégoût s'est exacerbé. » Propos recueillis par Patrica-Pia CÉLÉRIER, « Autour de Pelhourino : entretien avec Tierno Monénembo » dans *Notre Librairie : Cinq ans de littératures 1991- 1995, Afrique Noire 2* ; n°126 ; Avril- Juin 1996. p. 115.

[143] GOYET, Florence. *op.cit.*, p. 557-558.

A Un dialogisme généralisé

1 Un débat désorganisé

Nous avons évoqué, à travers la crise du narrateur dans la première partie de ce mémoire, une mise en scène de la pluralité des voix dans les deux romans. En effet, le griot-narrateur cède la parole aux différents personnages et s'efface ponctuellement derrière eux. La parole est donnée à tous les personnages, qu'il s'agisse des dictateurs à travers leurs discours, des personnages principaux, des femmes, des aïeux et d'autres personnages. L'acte de raconter est alors au cœur de la fiction. Le palabre[144], qu'il s'agisse de l'assemblée des anciens – surtout dans le roman de Kourouma –, du récit des conteurs Diamourou et Balla dans *Les Soleils des Indépendances*, Wango, Sibé, Mountagah ou encore Koulloun dans *Les Écailles du ciel*, ou des débats entre les personnages, est omniprésent dans les deux romans qui manifestent, de manière particulièrement ostentatoire pour ce dernier, la passation d'une parole de génération en génération. Cette imbrication des discours ainsi que l'omniprésence des palabres – dans son acception la plus générale – donne l'impression d'une parole qui part dans tous les sens et qui est sans fin.

Dans *Les Soleils des Indépendances*, les palabres traditionnels apparaissent aux pages 14 à 18, 83 à 89, 95, 114, 132-137, 154. En revanche, dans le roman de Monénembo, le conseil traditionnel des anciens n'apparaît pas clairement soit parce qu'il n'y a pas de débat, ainsi en est-il de l'exhortation à la guerre du griot Wango qui s'adresse à l'ensemble du peuple de Kolisoko (p. 53), ou parce qu'il a lieu à huit-clos comme lorsque Wango annonce à Sibé et son petit-fils leur mission donnée par les ancêtres (p. 91-93). On retrouve néanmoins le statut décisionnaire et de porte-parole de la communauté que détiennent les anciens comme par exemple à la page 99 : « Celui qui semblait être le patriarche s'approcha de lui et parla d'une voix forte qui vibrait : "Enfant, nous ne te connaissons pas. Mais ce n'est pas une raison pour qu'on te fasse du mal. […]. Donc, je serai clair une fois pour toutes : je dis que ceux qui ont le mauvais penchant de chaparder […] ne sont pas des nôtres et doivent passer leur maudit chemin. […]". ». Le vieillard, s'il s'adresse à la première personne à Samba, s'adresse aussi aux

[144] Madeleine BORGOMANO en donne une définition à la fois concise et complète dans son ouvrage *Ahmadou Kourouma : Le « guerrier griot »*, Paris : L'Harmattan, 1998. p. 242 : « Assemblée coutumière des anciens et des responsables d'un village, et discussion traditionnelle au cours de laquelle se traitent toutes les questions de la vie en société. Se tient souvent dans un lieu fixe, sous " l'arbre à palabre". Par extension : discussion, débat. »

habitants du village à travers l'injonction de ne pas faire de mal à l'enfant. C'est donc le patriarche qui décide pour le village puisque les autres habitants n'ont pas la parole. Là aussi, il n'y a donc pas de débats. Par ailleurs, si les récits des aïeux Mountagah et Sibé aux habitants de Kolisoko se contredisent, les deux vieillards ne semblent pas être en présence l'un de l'autre lorsqu'ils racontent la guerre de Bombah : « Sur la suggestion perfide du vieux Mountagah, Kolisoko raconta que ce fut là, sous la tendresse maternelle, que Sibé attendit la fin de la guerre, ce qui mettait l'intéressé dans une colère sismique à engloutir le village » (p. 51). Cependant, la parole des anciens, si elle apparaît isolée, est tout de même omniprésente dans le chapitre sur la généalogie de Koli et les débats politiques entre quelques personnages, s'ils ne sont pas représentés lors de palabres des anciens, sont bien présents – ceux de Sibé et Mountagah principalement (p. 76-82), mais aussi entre les compagnons du cabaret « Chez Ngaoulo » avec comme chef de file Mawoudo-Marsail (p. 127-128 ; p. 138 ; p. 161).

Dans le roman de Kourouma, les débats sont parfois des débats internes au personnage Fama (« Que faire alors ? devrait-il renoncer au voyage ? […] Tu renonces au voyage ou tu pars pour hériter, hériter tout, mêmes les femmes » (p. 90)), ou encore des débats qu'il imagine entre lui et sa femme : « Retirée dans un coin, elle bramera des chants avec des paroles philosophant sur la misère humaine, sur la misère des épouses qui nourrissent, vêtent et logent leur mari, sur la misère des épouses devant l'ingratitude des hommes, […] "– Salimata que dis-tu ?" " – Je ne parle à personne", répondra-t-elle. » (p. 93). Mais Kourouma introduit aussi scrupuleusement des discussions politiques entre les personnages, comme celui des voyageurs en partance pour le Nikinai qui est tour à tour au discours direct et indirect : « Fama dut leur indiquer le but de son voyage. Le voisin cria sa surprise. Il s'appelait Diakité, était originaire du Horodougou ; […]. Le voisin de gauche prit le palabre. Lui aussi était un échappé du socialisme ; […]. Sery, le vis-à-vis de Fama répondit. […]. » (p. 83-89). Chacun offre son témoignage sur la crise de l'Afrique indépendante, cependant aucun n'est en mesure de proposer une issue satisfaisante.

Car non seulement les débats se multiplient, mais ils sont le plus souvent stériles dans les deux romans. Ainsi, dans le roman de Kourouma, les palabres, au sens traditionnel[145], mènent souvent à la cohue et à la querelle :

[145] Voir la définition de Madeleine BORGOMANO citée précédemment en notes.

> Les gens étaient fatigués, ils avaient les nez pleins de toutes les exhibitions, tous les palabres ni noirs ni blancs de Fama à l'occasion de toutes les réunions. Et dans l'assemblée boubous et nattes bruissaient, on fronçait les visages et on se parlait avec de grands gestes. […]. Fama ne voyait et n'entendait rien et il parla, parla avec force et abondance en agitant des bras de branches de fromager, en happant et en écrasant les proverbes, en tordant les lèvres. Emporté, enivré, il ne pouvait pas voir les auditeurs bouillonnant d'impatience comme mordus par une bande de fourmis magna ; […] ; il ne pouvait pas remarquer la colère contrefaire et pervertir les visages, remarquer que des paroles comme : « Ah ! le jour tombe, pas de bâtardise ! » s'échappaient des lèvres. Il tenait le palabre. […] C'est à cet instant que fusa de l'assemblée l'injonction : – Assois tes fesses et ferme la bouche ! Nos oreilles sont fatiguées d'entendre tes paroles ! […] Une meute de chien en rut : tous ces assis de damnés de Malinkés se disant musulmans hurlèrent, se hérissèrent de crocs et d'injures. La limite était franchie. (p. 15-18).

Ici, l'auteur n'introduit pas les paroles exactes des auditeurs ni celles de Fama. On constate simplement que le dialogue est impossible. Ce qui importe c'est qu'il ne ressort rien de ces réunions traditionnelles dirigées par le griot. L'accent est mis sur l'emportement des personnages. Parce que les personnages ne maîtrisent pas leurs émotions, le débat est stérile. Fama ne parle pas pour les autres, il n'a que faire de la réaction des auditeurs – « Fama ne voyait et n'entendait rien […]. Emporté, enivré, il ne pouvait pas voir les auditeurs bouillonnant d'impatience […] ; il ne pouvait pas remarquer la colère contrefaire et pervertir les visages, remarquer que des paroles comme […] s'échappaient des lèvres. Il tenait le palabre. » – il parle pour lui-même, pour laisser éclater sa colère de chef déchu – « […] et il parla, parla avec force et abondance en agitant des bras de branches de fromager, en happant et en écrasant les proverbes, en tordant les lèvres. Emporté, enivré […] ». Le texte insiste là-dessus par les procédés d'emphase. De plus, si « les palabres [de Fama ne sont] ni noirs ni blancs », c'est bien parce que sa parole ne mène à rien. Il n'y a pas de discours pondéré et raisonné comme on pourrait l'attendre dans un véritable débat en assemblée. Au comble de la confusion générale, les insultes fusent, la foule n'a plus figure humaine et le débat se clôt sur l'empoignade générale : « Le brouhaha s'intensifia ; partout on se leva, s'accrocha, tira ; des pans de boubous craquèrent et se démêlèrent. » (p. 16).

Dans le roman de Monénembo également, les débats ne vont pas jusqu'au bout et se terminent parfois par l'emportement des personnages, en particulier de Mawoudo-Marsail, auquel personne n'ose rétorquer quoi que ce soit :

> Chez Ngaoulo, Mawoudo-Marsail, avec sa ferveur de pessimiste consciencieux, nous remit sur le tapis ce vieux problème de l'Indépendance que l'on croyait définitivement enterré, mais qu'il nous ressortait rancunièrement comme à l'époque de la naissance du P.I. : « Je l'avais dit et bien dit : il y a longtemps que l'Indépendance est fâchée avec la négraille. Un nègre indépendant ? Où tu as vu ça ?

> C'était une blague ! » À notre étonnement de le voir amalgamer ainsi le problème de l'Indépendance qui n'en était plus un depuis ce fameux 1er avril et la découverte d'un gisement de tauxite aux bienfaits évidents, il s'emporta, menaça de nous casser une bouteille sur la tête et nous injuria copieusement : « Vous n'y voyez que du feu. D'ailleurs qu'avez-vous jamais appris à voir en dehors du comptoir de Ngaoulo ? Pauvres cabots ! Vieilles puces ! » Sur ce, en guise de hola, il nous rappela fermement ses instructives pérégrinations de tirailleur entre Tananarive et Saigon, Bougie et Bizerte, Borodo et Marsail. Ce qui, en effet, avait toujours eu le magique effet de nous clouer le bec.

L'auteur ne reproduit pas les paroles des autres compagnons du cabaret qui de toute façon ne veulent surtout pas contredire l'ancien tirailleur qu'ils considèrent comme une autorité supérieure du point de vue de la connaissance. Et effectivement, ils ne comprennent pas le point de vue pourtant légitime de Mawoudo-Marsail. L'auteur le souligne à travers l'étonnement des personnages qui ne voient pas le rapprochement entre la soumission des Africains sous la colonisation et sa dépendance aux grandes puissances sous l'indépendance. Le débat ne peut aller jusqu'au bout parce que l'incompréhension demeure, le tirailleur au lieu d'expliquer plus clairement son point de vue clôt le débat sur des insultes et sur sa prétendue supériorité due à son expérience. Par ailleurs, comme on l'a déjà évoqué dans la première partie, les discours des personnages du roman, y compris du narrateur, sont souvent marqués par la confusion ou le délire, car ce sont également des discours d'alcooliques, ce qui contribue à l'effet de paroles désordonnées : « C'est par bribes, par étapes, comme s'il sortait d'un coma ou d'une longue amnésie, que Bandiougou s'ouvrit à nous. Le premier secret que nous pûmes percer ne fut pas des plus intelligibles : il parla d'abord d'une ombre. Il avait forcé sur la bière et délirait littéralement. » (p. 17).

Derrière cette impression de débats désorganisés et sans fin, il y a pourtant un sens. Ce sens c'est le griot qui le détient, c'est lui qui restitue la pluralité des voix : toutes ces voix convergent à travers la voix du griot narrateur.

2 Le chef d'orchestre du travail épique : un griot novateur

Ces débats multiples présentés à travers les différents personnages sont donc inclus dans un autre débat, celui du griot-narrateur. Derrière cette pluralité des voix qui constituent un discours sur l'Histoire[146], il y a l'idée qu'il n'y a pas une seule vérité sur

[146] « La définition la plus élémentaire voudrait que l'Histoire se ramène à une "suite d'événements majeurs qui ont transformé les sociétés humaines", ainsi que la conscience qui pourrait en être faite. En réalité, l'historicité n'existe que par le discours qui l'exprime ou qui la rationnalise, ainsi que par les modalités de sa propre énonciation. L'Histoire concerne donc "ce qui est arrivé", mais plus directement

l'Histoire mais plusieurs, ce que le griot-narrateur révèle. Celui-ci s'efface donc ponctuellement derrière les personnages pour laisser s'exprimer et se confronter divers témoignages et diverses opinions politiques et c'est ce qui relève du travail épique. Car la Mémoire, on l'a bien compris, est au centre des deux romans, même si nous avons affaire à deux stratégies différentes pour la reconstruire du point de vue de la chronologie historique. Celle-ci est linéaire dans *Les Écailles du ciel* – seul le prologue échappe à la chronologie des événements historiques comme on l'a déjà signalé – : des origines de Kolisoko à la colonisation jusqu'aux indépendances. Et elle est non chronologique, fragmentaire et composite dans *Les Soleils des Indépendances* puisque la diégèse se situe à l'époque de l'immédiateté post-indépendante mais que le griot-narrateur remonte à la colonisation et même aux origines de la tribu des Doumbouya à travers les pensées et les paroles des personnages. Ainsi, chez Monénembo, comme l'explique Pius Ngandu Nkashama, nous avons affaire à une « vision totalisante » qui reproduit la méthode de l'Histoire[147]. La Mémoire est à la fois sujet des deux romans et objet, comme l'exprime le critique à propos des *Écailles du ciel*, – ce qui est valable pour *Les Soleils des Indépendances* également même si cela paraît moins évident du fait de la non-adéquation de la narration à la chronologie historique. Ces deux romans ont pour sujet la Mémoire et sont également des objets de mémoire parce qu'ils se donnent comme Mémoire à travers la multiplicité des témoignages sur toutes les époques confondues – on a d'ailleurs bien montré que s'il ne s'agit pas d'un travail d'historien, derrière la fiction se dissimule toujours la réalité historique.

Les griots-narrateurs qui organisent le fil de la Mémoire deviennent alors les chefs d'orchestre du travail épique. Si la crise du griot dans les deux romans est liée au chaos des indépendances africaines, cette crise est aussi un moyen de signifier la mort du griot traditionnel et la nécessité de lui trouver un substitut plus à même de restituer la réalité historique sous toutes ses facettes à travers le dialogisme. Ce substitut, c'est le

---

encore "le récit de ce qui est arrivé". Elle se constitue sa propre norme de vérité, par quoi elle se fait une méthode de connaissance. » NGANDU-NKASHAMA, Pius. *Mémoire et écriture de l'Histoire dans "Les Écailles du ciel" de Tierno Monénembo*. Paris : L'Harmattan, 1999. p. 29.

[147] « Dans ce sens, Tierno Monénembo auteur de *Les écailles du ciel*, mais également avec plus puissance de parole dans Pelourinho, reconstruit la morphologie de l'Histoire au travers d'un texte de fiction, par des analogies mythiques (et mythologiques) qui reproduisent la méthode de l'Histoire. […] Le récit (trans-narratif) semble suffisamment auto-réflexif et auto-référentiel, pour qu'il se prenne lui-même pour l'objet de son propre discours, sans pour autant sortir du contexte de la discursivité (métadiscursivité) […]. De telle sorte que le processus de la mise en discours, par-delà les mécanismes formels, se donne à l'intérieur de la méthodologie comme objet et sujet à la fois et simultanément, mais également comme thème et figure dans l'acte de représentation. ». NGANDU-NKASHAMA, Pius. *op., cit.* p. 31.

griot-narrateur des deux romans. Les griots qui racontent l'histoire de Samba et de Fama sont paradoxalement, à travers la parodie des griots, plus objectifs et plus lucides que les griots traditionnels. Parce que ces derniers sont des figures indignes de foi dont les discours sont empreints de magie mais qui sont en réalité dénués de pouvoir, parce que leur rôle se soumet à l'enjolivement et donc à la transformation des faits, la figure du griot novateur, lui, choisit la sincérité et prend des distances avec la magie, acquérant ainsi le pouvoir de rétablir la vérité. Ce sont eux, les nouveaux griots, qui vont mettre à jour tous les problèmes des indépendances africaines, en montrant l'ambivalence des choses et des êtres. Ce griot est celui qui témoigne, qui dénonce en dévoilant les non-dits, en révélant la complexité, les difficultés, les abus et les carences d'une époque. C'est lui qui va montrer tous ses travers pour les mettre à distance et en faire ressortir des perspectives d'avenir. Le nouveau griot conserve ainsi la part la plus importante de sa fonction qui est celle du détenteur, du passeur de la Mémoire mais aussi celle du conseiller, mais cette fois-ci non plus du roi mais de la communauté toute entière. Le discours carnavalesque du griot lui ôte en apparence sa « noblesse » mais lui confère une plus grande objectivité. Car c'est l'humour qui va permettre la mise à distance et c'est sous le miroir grossissant du grotesque que vont se révéler les travers d'une société sous l'emprise de mauvaises valeurs.

Écrire l'Histoire, ou la Mémoire, revêt alors deux fonctions : d'abord dépasser le traumatisme, puis, exposer tous les problèmes pour pouvoir les résoudre et ainsi envisager l'avenir. On retrouve cette idée de remonter dans le passé pour mieux comprendre le présent et entrevoir l'avenir dans le roman de Kourouma, et ce, par l'intermédiaire de Fama : « Et Fama commença de penser à l'histoire de la dynastie pour interpréter les choses, faire l'exégèse des dires afin de trouver sa propre destinée. » (p. 97). Même si ici il s'agit de s'en remettre aux prédictions mythologiques de la fin des Doumbouya, le personnage éprouve le besoin de faire ce travail de Mémoire, et le plus important c'est ce sentiment de nécessité. La nécessité de réhabiliter la Mémoire est exprimée par les écrivains dans leurs entretiens. Pour Kourouma, cette nécessité est « vitale et absolue » et permet d'éclairer la situation présente :

> Quand j'ai écrit *Les Soleils des Indépendances*, j'avais pour objectif de dénoncer des abus de pouvoir, des abus économique et sociaux. Il y avait donc là une nécessité vitale et absolue ! Tous les écrivains français contemporains, comme les auteurs d'autres pays d'Europe, ont consacré une partie de leur production à la réflexion sur les 4 ans d'occupation et d'oppression que leur pays ont subi pendant la Deuxième Guerre mondiale. Or, en Afrique, Nous avons eu 100 ans d'occupation, et vous

> comprenez bien qu'il est vital pour nous d'en parler, d'en analyser les suites et les effets. Nous avons eu autant de massacres que les Européens pendant cette dernière guerre et sous les régimes autoritaires staliniens. ».[148] Monénembo lui aussi parle du besoin d'exorciser le traumatisme : « […] Ce pays [la Guinée] est douloureux, très douloureux. Ce pays est le pays de l'échec. C'est le pays de la mésaventure. C'est le pays de la connerie universelle. […]. Mais la douleur est importante. Ça peut être une richesse. Les peuples qui arrivent à gérer très bien leurs douleurs, finissent justement toujours par surmonter leurs problèmes. Malheureusement en Guinée, les problèmes ne sont même pas posés. Dans ce pays, il n'y a pas la mémoire de la douleur. Dans ce pays, on oublie tout. Comme s'il n'y avait pas d'histoire. […]. Vous savez, les écrivains sont les comptables de la douleur nationale, dans tous les pays du monde. [149]

Ces paroles, on les retrouve un peu en lisant entre les premières lignes des *Écailles du ciel*, où le griot Koulloun se fait tour à tour la voix de l'écrivain et sa voix antagoniste :

> Il faudra bien tôt ou tard restituer la parole au bidonville de Leydi-Bondi. […]. Mesurer les pulsions folles de son influx secret. Pas pour les besoins de l'archive. À Leydi-Bondi, rien ne mériterait d'être conservé : tout y pourrit avant même d'exister, […] : c'est un monde de cris, de borborygmes, de frétillements, de toux et de crachats, d'urine et de crottin. Un peuple pestiféré y marche sans cesse, […]. Écoutez et oubliez. Ici, le souvenir ne vaut pas un sou. Ce serait plutôt une douleur. Une douleur que je ne tiens pas à vous communiquer, que je remue pour moi-même, pour me faire encore plus mal, moi qui y suis né à une époque où les hommes aimaient la vie et où la vie se moquait bien des hommes. » (p. 13-14).

Koulloun feint de nier l'utilité de son histoire et donc l'utilité de la mémoire puisqu'il se contredit : « Il faudra bien tôt ou tard restituer la parole au bidonville de Leydi-Bondi » (p. 13). Son discours annule ce qu'il annonce à chaque fois, il en va de même pour « cette douleur qu'il ne veut pas communiquer ». Le discours de Koulloun, exerce sur le lecteur l'effet contraire de ce qu'il feint d'annoncer (la futilité de son discours), et cela l'auteur en est bien conscient.

Car ce sont les auteurs des deux romans qui se « dissimulent » derrière ces griots novateurs. Il y a une sorte de mise en abîme de l'écrivain à travers le griot qui met en scène les récits multiples des personnages. Dans le roman de Kourouma, le narrateur s'adresse au lecteur en lui expliquant au début du roman les coutumes funéraires malinkées et derrière cette adresse, on perçoit l'écrivain qui s'adresse à un lectorat qui n'est pas forcément africain (p. 9-10). Les deux auteurs célèbrent le pouvoir de la parole

---

[148] « Ahmadou Kourouma, ou la dénonciation de l'intérieur », propos recueillis par René Lefort et Mauro Rossi dans *Courrier de l'Unesco*, 1999. http : //www. unesco.org/courrier/1999_03/fr/dires/txt1.html. Date de consultation : 29/08/2007.

[149]Interview réalisée par Boubacar Sanso Barry, Justin Morel Junior, Kerfalla Kourouma et Mamadou Aliou Barry pour *GuinéeConakry-info*. http : //guinéeactu.info/actualité-informations/interviews/977-tierno-monenembo-l-la-seule-reconciliation-possible-et-nécessaire-en-guinee-cest-entre-le-peuple-et-letat-pas-entre-les-citoyens-r.html. Date de consultation : 07/08/2013.

et plus largement le pouvoir de la littérature à travers la figure du griot : dans le roman de Monénembo, « […] le griot constitue un cas à part : il n'a pas une âme comme tout le monde le griot. "Son âme à lui, c'est la parole et on ne tue pas la parole, honorable commandant." » (p. 65). Il y a l'idée de pérennité derrière cette citation et cette pérennité de la parole va être possible par l'écriture, car d'après le proverbe si « les paroles s'envolent, les écrits restent ». Les deux auteurs expriment d'ailleurs dans leurs entretiens la suprématie du livre.[150]

L'écriture remplace donc la parole orale des griots, et c'est dans l'œuvre littéraire que va s'exécuter le vrai travail épique. De ce dialogisme généralisé dans les deux romans vont émerger de nouvelles valeurs. Car le dialogisme permet d'éviter le dogmatisme, il n'y a pas de programme politique dans les deux romans, mais un regard objectif qui montre l'ambivalence du temps et des hommes.

B L'émergence de certaines valeurs

Ces nouvelles valeurs portées par la pluralité des voix constituent des perspectives d'avenir. S'il n'y a pas de solution catégorique donnée par les auteurs, rien n'échappe à la critique dans les deux romans : politique, économie, justice, ségrégation sociale, éducation, tout est passé au crible. L'ambivalence du temps et des personnages porte en elle-même un dialogisme, et en cela fait preuve de l'objectivité des écrivains. De plus, à travers cette ambivalence, les solutions semblent se révéler d'elles-mêmes. La littérature a le pouvoir de faire se confronter plusieurs voix de façon à exprimer toutes les orientations politiques sans avoir l'air d'en tirer les ficelles. La première

[150] « "Vous êtes né dans une société de culture orale, mais aujourd'hui vous êtes un homme de l'écrit, du livre. Selon vous, à quoi sert un livre ?" "À beaucoup de choses. À nous informer, à conserver le passé, à élargir notre horizon mental. La vie ne peut être changée que par les livres. Le livre est aussi un complément de l'esprit. le cerveau humain ne peut pas conserver toutes les informations. Et puis, il me semble que si aujourd'hui on peut se réclamer de l'universel, c'est parce qu'on a des livres. Grâce aux livres, nous pouvons aborder d'autres cultures, d'autres façons de penser, chose qui n'était pas possible dans les sociétés traditionnelles." » ; "La bibliothèque de … Ahmadou Kourouma", propos recueillis par Tirthankar Chanda dans RFI, Culture Société. http : //www.rfi.fr/Fichiers/Mfi/CultureSociete/1076.asp. Date de consultation : 14/11/2003. ; « "Quelle priorité accorderiez-vous au développement des politiques culturelles en Afrique, où les priorités se bousculent ?" "Tierno Monénembo : Le livre et plus largement la chose imprimée ! C'est le livre qui a révolutionné le monde, c'est le livre qui a éclairé l'Homme. Ce n'est ni le laser, ni le phare, ni Internet ! L'Afrique, comme l'Asie et l'Europe, n'accèdera pas à la pensée moderne sans traverser les livres. La priorité des priorités, la voici : placer vite et très vite tous les villages d'Afrique autour de la planète Guttenberg ! » ; « Une parole francophone : Tierno Monénembo », Assemblée parlementaire de la Francophonie. http : // apf.francophonie.org. Date de consultation : 30/07/2013.

perspective qui apparaît dans les deux romans est la nécessité de s'affranchir du passé et d'en tirer des leçons.

1 S'affranchir du passé

À travers la caricature des figures magico-religieuses – que l'on a analysée à travers la crise des dieux dans la première partie de ce travail –, les auteurs montrent que les croyances ne tiennent pas. Elles n'ont sauvé personne, ni de la colonisation, ni de la dictature mais sont un moyen pour le pouvoir, les féticheurs, sorciers, griots et marabouts de manipuler le peuple. Le griot-narrateur, en dénonçant le charlatanisme dans les deux romans, en réduisant les pouvoirs des dieux ou demi-dieux à néant, montrent que l'on doit sortir de la magie et que ce désenchantement est positif.

Les deux romans mettent en scène la rupture entre les hommes et les dieux, à travers les paroles du griot Wango dans *Les Écailles du ciel*, – « Aujourd'hui que la terre perd pied, que les hommes se sont faits sourds et aveugles, les morts n'ont plus à qui parler. Où sont donc les oreilles adéquates ? Qui a coupé le cordon ? Qui a réduit le son ? » (p. 92) –, et, d'autre part, à travers les paroles du narrateur dans *Les Soleils des indépendances*, – « si l'on n'était pas dans l'ère des Indépendances […], on n'aurait jamais osé l'inhumer dans une terre lointaine et étrangère. Un ancien de la caste forgeron serait descendu avec une petite canne, il aurait tapé le corps avec la canne, l'ombre aurait réintégré les restes, le défunt se serait levé. On aurait […] » (p. 9-10). Dans le premier cas, à travers le comique dissonant, comme dans l'autre, à travers le discours explicatif et donc neutre du narrateur, la rupture n'apparaît pas négative parce qu'elle ne nous touche pas. La société des temps anciens était totalement régie par la magie avec des règles pour tous, on le constate bien à travers l'idée de communication entre les hommes et les morts dans ces deux citations, communication qui passe par deux personnes de caste : le griot Wango et le forgeron.

L'union de la communauté autour des croyances fondait l'identité dans les deux romans. Joseph Ndinda en citant Sironneau dans son ouvrage *Le politicien, le marabout-féticheur et le griot dans le roman d'Ahmadou Kourouma* explique que « le mythe " a une fonction sociologique de légitimation de l'ordre social. Le mythe sert alors à unifier les croyances d'un groupe, à légitimer le pouvoir des dominants, à assurer l'intégration sociale" (Sironneau, 1980 : 14-15) ».[151] Dans le roman de

[151] NDINDA, Joseph. *Le politicien, le marabout-féticheur et le griot dans le roman d'Ahmadou Kouroum.a. op.cit*., p. 201.

Monénembo, les hommes d'avant la colonisation sont gouvernés par le roi Fargnitéré et son griot Wango. Ils partagent les croyances en son pouvoir et en le mythe fondateur de Kolisoko par l'ancêtre Koli. Les récits épiques et d'ordre mythologique du roi et de son griot sont transmis par les anciens, dont Sibé. Dans le roman de Kourouma également, les coutumes font la fierté d'une tribu bien précise. Ces coutumes sont idéalisées à travers l'exemple de la mère de Salimata qui explique à sa fille qu'après le rituel de l'excision initiée par «la femme du forgeron, la grande sorcière », on lui « enseignera tous les tabous de la tribu » (p. 34).

Mais si la magie soudait la communauté, elle faisait surtout de nombreuses victimes, en particulier chez les femmes et les enfants. Dans *Les Écailles du ciel*, l'enfant Samba est rejeté et chassé par la communauté parce qu'il est victime des superstitions du village qui voit en lui un sorcier maléfique. L'ironie du passage, on l'a vu, montre que l'accusation des villageois de Kolisoko est absurde (p. 90-91).[152]

Dans le roman de Kourouma, la dénonciation des conséquences tragiques des croyances et des coutumes est davantage développée. Kourouma s'attaque à toutes les institutions traditionnelles qui sont autant de violences et de mutilations faites à la femme : viols, mariages forcés, excision, polygamie, instrumentalisation de la femme, rejet de la femme stérile. Kourouma enfreint tous ces tabous, et c'est en cela qu'il s'émancipe des griots traditionnels qui les entretiennent et les cautionnent. Si les femmes africaines ne parleront d'elles-mêmes de leurs souffrances dues à la vision traditionnelle de la femme que dans les années 70-80[153], Kourouma leur donne d'ores et déjà une voix à travers Salimata : c'est à travers l'exemplarité de Salimata que l'auteur dénonce toutes les violences que subissent les femmes.

Il y a un contraste révélateur entre l'idéalisation de la pratique de l'excision par la mère de Salimata (soutenue par toute la communauté entière), et les souffrances atroces de Salimata qui résultent de cet acte – celle-ci s'évanouira sous la douleur (p. 38). La pratique de l'excision qui élève la jeune fille au rang de femme fait la fierté d'une mère et d'une tribu :

> Elle qui avait toujours imaginé sa fille de retour du champ de l'excision, belle, courageuse, parée de cents ornements, dansant et chantant pendant qu'elle crierait sa fierté. "Tu verras, disait-elle souvent alors que Salimata était une très petite fille ; tu verras, tu seras un jour excisée. Ce n'est pas seulement la fête, les danses, les chants

[152] Voir la partie I, chapitre B-2.
[153] KESTELOOT, Lilyan. *Histoire de la littérature négro-africaine. op., cit*. p. 280-289.

> et les ripailles, c'est aussi une grande chose, un grand événement ayant une grande signification."(p. 34).

Le personnage de la mère est le défenseur et le passeur des coutumes traditionnelles. Lilyan Kesteloot parle du paradoxe de la femme qui subit cette souffrance mais qui pourtant la transmet à ses filles : « Il est paradoxal en effet que l'excision soit assumée et pratiquée entièrement par la classe d'âge des « mères », et que les hommes en savent très peu de choses. Ce sont les femmes qui se chargent donc d'entretenir et de perpétuer la mutilation des femmes. » [154] Il y a une remise en question du discours rapporté de la mère de Salimata à travers l'intervention du narrateur qui, par une question ouverte, interrompt et interroge le discours de la mère (celui-ci reprend à la suite) :

> Mais quelle grande signification ? "Tu verras, ma fille : pendant un mois tu vivras en recluse avec d'autres excisées et, au milieu des chants, on vous enseignera tous les tabous de la tribu. L'excision est la rupture, elle démarque, elle met fin aux années d'équivoque, d'impureté de jeune fille, et après elle vient la vie de femme." […]. "Ma fille, sois courageuse ! Le courage dans le champ de l'excision sera la fierté de la maman et de la tribu. Je remercie Allah que ce matin soit arrivé." (p. 34-35).

Le narrateur met à jour les failles du discours de la mère par l'imprécision qui s'en dégage et par son double discours (la question rhétorique) : l'explication de cette « grande signification » reste vague. On ne sait pas de quelle impureté il s'agit et l'ironie du narrateur est soulignée par le mot « équivoque » : ce n'est pas l'enfance de jeune fille précédant l'excision qui n'apparaît pas nette, mais bien le discours de la mère. Le critique Madeleine Borgomano explique qu'en réalité, le mot « équivoque » renvoie davantage :

> […] à la séparation des sexes (le clitoris est perçu comme un organe masculin ; sa présence chez une femme entraîne une "équivoque"). Or, la société traditionnelle a besoin de cadres et de règles nettes, de distinctions, pas de confusion. C'est pourquoi il est indispensable de corriger cette équivoque naturelle. Impureté peut avoir le même sens, si l'on donne à « pur » le sens de « non mélangé ». Mais on peut aussi donner au terme « impur » le sens de sale qui s'applique au prépuce de l'homme : une saleté mi-physique, mi-rituelle. Le discours de la mère, même s'il reste assez peu explicite, montre à quel point le système est complexe. [155]

Cependant Kourouma, par l'absence de justification claire d'une telle pratique, fait ressortir l'illégitimité d'une telle mutilation. En outre, l'emploi du terme « recluse »

---

[154] KESTELOOT, Lylian. *op. cit* ., p. 281.
[155] BORGOMANO, Madeleine. *Ahmadou Kourouma : Le guerrier griot*. Paris : L'Harmattan, 1998. p. 69.

et la notion de durée (« Tu verras, ma fille : pendant un mois tu vivras en recluse ») sont péjoratifs : le discours de la mère s'oppose malgré elle à l'idéalisation du rite.

L'auteur ne s'arrête pas là, il décrit avec précision le rite de l'excision dont ressort toute l'horreur de la mutilation :

> … L'arrivée au champ de l'excision. Elle revoyait chaque fille à tour de rôle dénouer et jeter le pagne, s'asseoir sur une pierre retournée, et l'exciseuse, la femme du forgeron, la grande sorcière, avancer, sortir le couteau, un couteau à la lame recourbée, le présenter aux montagnes et trancher le clitoris considéré comme l'impureté, la confusion, l'imperfection, et l'opérée se lever, remercier la praticienne et entonner le chant de la gloire et de la bravoure répété en chœur par toute l'assistance. (p. 36)

L'hypotypose ralentit et dramatise l'action en insistant sur le statut d'initiatrice magico-religieuse de l'exciseuse et sur le couteau. La barbarie de l'acte est dénoncée à travers la mise en relief de l'arme blanche par l'incise, à travers la crudité du langage (« trancher ») et la litote « l'opérée » qui insiste sur le fait qu'il ne s'agit pas d'un acte chirurgical : « Remercier la praticienne » apparaît alors incongru. L'ironie passe par la redondance ternaire du champ lexical de l'impureté, et l'expression « considéré comme » qui dévoile la prise de distance du narrateur par rapport à la subjectivité d'un point de vue – point de vue toutefois partagé par toute la communauté. On se situe dans les pensées du personnage Salimata : la précision (l'hypotypose) et la longueur du passage montrent bien l'étendue du traumatisme. L'insistance sur la beauté, l'innocence et surtout l'énumération de jeunes filles qui ont succombé au rituel de l'excision participe de la dénonciation de ces pratiques (p. 36).

Mais l'excision ne constitue pas la seule peine des femmes. Après le rituel, Salimata s'évanouit (p. 37), on l'amène chez le féticheur Tiécoura pour y être soignée, ironie du sort, celui-ci la viole.[156] L'auteur recourt à nouveau à l'hypotypose en insistant sur toutes les sensations de la jeune fille pour traduire l'horreur d'un tel acte. Au comble de la bêtise de la superstition, la tribu attribue le crime à un génie :

> Elle avait été violée. Par qui ? Un génie, avait-on dit après. On avait expliqué aussi les raisons. La maman de Salimata avait souffert de la stérilité et ne l'avait dépassée qu'en implorant le mont Tougbé dont le génie l'avait fécondée de Salimata. C'était

[156] « Salimata y passa la nuit, une nuit qu'elle n'oubliera jamais. […]. C'était là, au moment où le soleil commençait à alourdir les paupières, que la natte s'écarta, quelque chose piétina ses hanches, quelque chose heurta la plaie et elle entendit et connut la douleur s'enfonçer et la brûler et ses yeux se voilèrent de couleurs qui voltigèrent et tournèrent en vert, en jaune et en rouge, et elle poussa un cri de douleur et elle perdit connaissance dans le rouge du sang. » (p. 38).

> donc la jalousie et la colère du génie qui déclenchèrent l'hémorragie. C'était le génie qui avait tenté de violer dans l'excision et dans le sang. (p. 38-39).

La question rhétorique, les procédés d'emphase et l'emploi de l'indéfini introduisent l'ironie du narrateur : la conclusion d'un raisonnement exprimée par « c'était donc » n'est pas adaptée à un raisonnement logique puisqu'il s'appuie sur des on-dits. Cette citation montre avec gravité que le véritable coupable, appartenant à une catégorie qui régit la communauté (celle des féticheurs), est intouchable. Et le cauchemar continue pour Salimata parce qu'après Tiécoura, ce sont Baffi (p. 40-41), Tiémoko (p. 43), et encore Abdoulaye (p. 77) qui tentent de la violer sous la menace du couteau ou du fusil et non sans la séquestrer (p. 43). Étrangement, ce sont tous des féticheurs…

Kourouma insiste sur la relation entre ces violences exercées sur la femme et les coutumes animistes mais aussi l'Islam, parce que les hommes se servent des religions pour excuser leurs vices et leurs crimes :

> « […] quel qu'ait pu être le comportement de l'homme, qu'elle qu'ait pu être sa valeur, un époux restait toujours souverain. La soumission de la femme, sa servitude sont les commandements d'Allah, absolument essentiels parce que se muant en force, en valeur, en grâce, en qualité pour l'enfant sortant du giron de l'épouse. (p. 45).

L'ironie du narrateur est perceptible à travers l'insistance sur le fait que la soumission de la femme soit sans condition. C'est un discours qui est contraire à la morale et à l'entendement : plus la femme souffre et plus son enfant deviendra un grand homme : « Les grands hommes sont nés de mères qui ont couvé les peines, les pleurs, les soucis et les sueurs du mariage… » (p. 45). Après avoir décrit toutes les atrocités endurées par les femmes, ce discours apparaît bien léger : il souligne par là-même que la justification ne vaut rien. C'est un discours antagoniste que l'auteur feint de reprendre et qui repose sur des croyances que les hommes ont manipulées.

Les femmes et les enfants ne sont pas les seules victimes de la magie. Le drame de Fama est de rester prisonnier des discours soi-disant prophétiques du féticheur Balla. Le doute d'un retour à la chefferie persiste jusqu'au bout chez le personnage, parce que d'un côté, les ancêtres ont prédit sa chute irréversible et de l'autre, l'espoir reste entretenu par le féticheur :

> Il [Fama] s'apercevait maintenant des mensonges de tous les marabouts, de tous les sorciers et devins qui constamment lui avaient prédit que son sort était d'arriver un matin à Togobala, en grand chef, accompagné d'un cortège étonnant, avant de

> mourir dans le Horodougou, avant d'être enterré dans le cimetière où reposaient ses aïeux. Tout cela s'avérait faux ; à moins que… Les possibilités du Tout-Puissant étaient sans bornes. Des journées entières passées à ruminer des idées aussi tristes sur la mort remplissaient les nuits de fama de rêves terribles. (p. 170-171).

Kourouma et Monénembo, en dénonçant toutes les failles de ces discours superstitieux véhiculés par la communauté, révèle leur dangerosité et leur absurdité. À travers l'exil de Samba, l'exemple de Salimata, de Fama, et la critique de toutes les figures magico-religieuses, les deux écrivains montrent qu'il faut s'affranchir de toutes ces croyances héritées du passé. Le désenchantement permet de rassembler la communauté sur de nouvelles bases positives. Lorsqu'il sort de la magie, l'Homme devient sujet de l'Histoire. La fatalité, les malédictions, etc. n'ont alors plus lieu d'être : l'Homme devient seul responsable de son Histoire et de son destin. Justement, Kourouma montre que la sortie d'un monde régie par les mythes, c'est le progrès. Les dieux des *Soleils des indépendances* sont incapables d'expliquer les progrès techniques qu'ils attribuent à un monde devenu fou : la prophétie de l'ancêtre des Doumbouya décrivant la fin d'un monde est en réalité l'ouverture sur un autre monde, celui des progrès techniques (p. 99-100). Le narrateur, dont le double discours s'introduit entre parenthèses dans le discours repris de l'ancêtre, se moque de l'ignorance des devins. Ces derniers ne sachant pas comment nommer et définir tous ces progrès, les traduisent par les éléments naturels.[157]

À travers la mise à mort de la magie, mais aussi à travers la caricature, et parfois l'ambivalence des personnages, les auteurs indiquent qu'il faut s'affranchir du passé. Dans le roman de Monénembo, le contrepoint de Sibé – personnage qui comme Fama rumine son amertume contre les temps modernes – est son vieil ami d'enfance et éternel antagoniste Mountagah. C'est à travers les paroles de celui-ci que l'auteur donne une leçon, celle d'accepter le passé et de s'adapter : «"Et moi, je vous dis : il n'est pas sot de se prêter à son temps, même dans ses sottises. Il n'est pas dit de rechercher le meilleur ou le pire, il est dit de vivre avec son temps. Advienne que pourra." » (p. 76-77). Mountagah est un personnage double, d'un côté, il comprend une part de ridicule de par ses petites luttes futiles et mesquines avec Sibé, cependant, il offre ici un autre visage : celui de la sagesse. On retrouve cette ambivalence chez certains personnages

[157] « Comme authentique descendant il ne restait que lui, un homme stérile vivant d'aumônes dans une ville où le soleil ne se couche pas (les lampes électriques éclairant toute la nuit dans la capitale), où les fils d'esclaves et les bâtards commandent, triomphent en liant les provinces par des fils (le téléphone !), des bandes (les routes !) et le vent (les discours et la radio !). » (p. 100).

qui ne sont pas positifs mais dont les discours comprennent une part de vérité dans le roman de Kourouma, à travers un personnage cupide comme Bakary par exemple : « La chefferie est morte. Togobala est fini, c'est un village en ruine. Tu n'es pas une feuille d'arbre qui jaunit et tombe quand la saison change. […]. Adapte-toi ! Accepte le monde ! » (p. 181-182).

Accepter le passé ne va pas sans en tirer des leçons, et c'est ce qui émane de la reconstruction de la Mémoire dans les deux romans. Après les institutions du monde traditionnel, les auteurs s'attaquent donc à la colonisation. Les deux auteurs la condamne en exposant toutes ses conséquences mais ils dévoilent aussi toutes les stratégies des colons : c'est par les armes à feu et par la ruse que ceux-ci se sont arrogés le pouvoir. Ils ont commencé par détruire la chefferie afin de diviser le peuple. Cependant, les auteurs montrent également que la responsabilité est aussi celle des Africains. Ainsi, dans *Les Soleils des Indépendances*, les Européens choisissent le cousin Lacina, un chef illégitime donc et surtout un chef parfaitement malléable : « Le cousin Lacina, un cousin lointain qui pour réussir marabouta, tua sacrifices sur sacrifices, intrigua, mentit et se rabaissa à un tel point que… » (p. 23). La fin de la phrase, malgré les points de suspension, laisse bien entendre que Lacina est à la merci des colons. De la même façon dans le roman de Monénembo, le choix des Blancs se dirige vers un homme de la même trempe :

> Son choix se porta sur Yala, un marchand de bibelots qui accumulait à lui seul tous les avantages de sa nouvelle charge : un esprit entreprenant, une cupidité de hyène, une ruse à toute épreuve […] un excellent homme de main : brutal mais prudent, escroc mais discret […] tout en restant lui-même manipulable à souhait. (p. 67).

L'auteur use de l'humour pour faire ressortir la réalité et pour la faire accepter. Le savoir, à travers la stratégie et l'invention des armes à feu du colon, s'oppose à la bravoure, aux flèches et aux sabres des guerriers africains lors de la conquête coloniale (*Les Écailles du ciel ;* p.50-59). C'est ce qui donne lieu à des débats sur l'instruction entre les personnages du roman, par le biais de Mountagah d'abord – « Nous entrons dans une ère compliquée où la force a plusieurs visages. Regarde donc : s'ils ont pu brûler la plaine, soumettre le pays à leur autorité, c'est qu'ils ont un petit secret qui nous manque. J'ai tout lieu de croire que leur école y est pour quelque chose. » (p. 80), puis par celui de Mawoudo-Marsail – « Comment donc un pays qui ne sait pas fabriquer une boîte d'allumettes peut-il s'opposer aux sataniques armes à feu de l'homme blanc ? » (p. 127). L'éducation apparaît alors indispensable.

Le passé est ainsi ambivalent, il n'est pas entièrement négatif. De la colonisation, bien qu'elle soit condamnable, on hérite d'une institution essentielle : l'école. Celle-ci d'ailleurs « ne tarda pas à prouver sa vertueuse efficacité. En guise d'appât, sortit rapidement une liste d'interprètes, de commis auxiliaires et de moniteurs d'école, […]. » (p. 75). Elle permet donc le développement et l'élévation sociale.

2 Le procès des valeurs du présent

Les deux romans jugent à la fois les valeurs du passé et du présent comme essentiellement négatives. Car si le monde traditionnel est condamnable, si la colonisation est inacceptable, les indépendances sont pires que la colonisation. Dans *Les Soleils des Indépendances* c'est ce qu'exprime Fama :

> Fama bouillait de remords pour avoir tant combattu et détesté les Français un peu comme la petite herbe qui a grogné parce que le fromager absorbait tout le soleil ; le fromager abattu, elle a reçu tout son soleil mais aussi le grand vent qui l'a cassé. (p. 22).

La métaphore de Fama qui compare les Français au fromager et les indépendances au grand vent est une sorte de fable avec une morale qui semble être celle de savoir se contenter de ce qu'on a parce qu'à vouloir trop gagner on finit par tout perdre. Mais l'auteur insiste rapidement sur le fait que la colonisation est aussi néfaste par la « correction » du personnage qui suit la métaphore :

> Surtout, qu'on n'aille pas toiser Fama comme un colonialiste ! Car il avait vu la colonisation, connu les commandants français qui étaient beaucoup de choses, beaucoup de peines : travaux forcés, chantiers de coupe de bois, routes, ponts, l'impôt et les impôts, et quatre-vingt autres réquisitions que tout conquérant peut mener, sans oublier la cravache du garde-cercle et du représentant et d'autres tortures. (p. 22-23).

L'énumération des méfaits est longue et reste en suspens (« et d'autres tortures »). Dans les deux romans, avec les indépendances, la violence du régime s'accélère (les romans procèdent alors par sommaire pour traduire cette gradation) : on assiste à la multiplication progressive des arrestations pour complots et faux complots contre l'État. On passe d'une situation révoltante qui s'appuie sur la répression pendant la colonisation au véritable chaos meurtrier, celui-ci étant encore plus évident dans le roman de Monénembo.[158] Par ailleurs, les institutions héritées de la colonisation

[158] Voir la partie II, chapitre B.

s'écroulent, dont celles qui étaient bénéfiques (les écoles surtout), et il ne reste plus, ironiquement, que les prisons qui fonctionnent très bien.[159]

La première perspective qui ressort du jugement du présent, c'est la nécessité d'une démocratie : celle-ci est vécue et revendiquée dans la dialogie au sein des deux romans, mais aussi revendiquée à travers la dénonciation de la dictature. Tout comme la justice d'ailleurs, puisqu'il n'y a pas de justice sans démocratie : sous la dictature, on l'a vu, la justice dépend du caprice d'un seul, le chef d'État.

Pour atteindre la démocratie et la justice, l'instruction est une valeur primordiale et cette idée se retrouve dans les deux romans. Fama comme Salimata, mais aussi comme Samba (avant « d'entrer » dans le Parti pour l'Indépendance) et Oumou, sont les représentants d'une catégorie sociale majoritaire, à savoir, les analphabètes. Kourouma insiste sur le fait que Fama soit illettré. Même si l'on n'avait pas affaire à la dictature, parce qu'il est illettré, parce qu'il ne comprend pas le français (qui est la langue employée par le juge), Fama ne serait pas en mesure de se défendre lors de son procès : il n'aurait pas connaissance de ses droits, qui sont nouveaux pour lui puisqu'il n'a pour repères que les anciennes valeurs de la chefferie. L'auteur insiste sur le fait qu'il n'y a pas que Fama qui ne comprend pas : « […] Fama et beaucoup d'autres n'y comprenaient rien. » (p. 167).

Afin de lutter contre le pouvoir, la force ne suffit pas, on l'a évoqué à travers le débat entre Sibé et Mountagah dans le roman de Monénembo : si les colons ont pris le pouvoir c'est parce que « leur école y est pour quelque chose » (p. 80). Ainsi, l'instruction permet de gagner le pouvoir. Lorsque Samba rejoint les leaders du P.I, ceux-ci commencent par lui apprendre à lire et ce n'est pas anodin : « Doucement, il apprit à lire et à écrire sous l'œil exigeant mais compréhensif de Bandiougou, avec les encouragements passionnés de Ndourou-Wembîdo, de Sana et de Foromo » (p. 132-133). L'initiation à la politique commence donc par l'instruction. Monénembo montre à travers la succession des portraits des leaders que c'est parce qu'ils sont éduqués qu'ils peuvent défendre les idées et les droits du peuple. Toutefois, l'auteur dénonce également un accès difficile à l'éducation – réservée à une élite – à travers l'exagération : « […] après des études primaires quasi herculéennes faites d'efforts et de sacrifices, Ndourou-Wembîdo avait été promus commis aux PTT. » (p. 128).

[159]« […] leur prison d'antan, ce même cul de basse fosse de fotoba qui, à quelque chose malheur étant bon, détenait un mérite devenu rare : de toutes les institutions laissées par la colonisation, elle était la seule à fonctionner correctement. » (p. 149).

En outre, l'instruction permet la communication et le rassemblement du groupe autour des leaders politiques. Lorsque les tracts du P.I commencent à circuler dans les Bas-Fonds, la population y a accès parce que ce sont les enfants qui leur lisent. Justement, les enfants représentent l'avenir : « Depuis quelque temps déjà, des papiers insolites circulaient dans les Bas-Fonds, des papiers jaune sale et racornis, maladroitement imprimés, que les enfants scolarisés lisaient à leurs parents analphabètes à la lueur des lampes tempête. » (p. 127). Ces tracts témoignent d'une certaine maîtrise rhétorique. Ils expriment les revendications du parti pour l'indépendance. Parti qui se fait la voix du petit-peuple pour un pays qui revienne aux mains de son peuple et qui exige également la justice, la démocratie et l'égalité pour tous :

> Ce sigle […] ne demandait rien de moins que le renvoi des Blancs à leurs neiges fumantes et l'instauration pour la négraille d'une république comme une autre, sans colon, sans fouet, sans emprisonnement arbitraire, une république de tout son long couchée dans le lit de la justice, sans En-Haut ni En-Bas. (p. 127).

Ce P.I prône un idéal légitime pour l'avenir de l'Afrique. Malheureusement, l'idéal reste en l'état car les intellectuels ont trahi, et cela les deux auteurs le dénonce. Dans *Les Soleils des Indépendances*, l'instruction apparaît aussi nécessaire à travers l'exemplarité des personnages. Ce sont ceux qui ont réussi qui détiennent les pouvoirs et cela est légitimé par la concession du narrateur : « Passaient encore les postes de ministres, de députés, d'ambassadeurs, pour lesquels lire et écrire n'est pas aussi futile que des bagues pour un lépreux. On avait pour ceux-là des prétextes de l'écarter, Fama demeurant analphabète comme la queue d'un âne. » (p. 24). Mais les intellectuels promus à des postes de pouvoir sont corrompus :

> Les deux plus viandés et gras morceaux des Indépendances […] Le secrétaire général et le directeur, tant qu'ils savent dire les louanges du président, du chef unique et de son parti, le parti unique, peuvent bien engouffrer tout l'argent du monde sans qu'un seul œil ose ciller dans toute l'Afrique. (p. 25).

Les deux romans dénoncent le danger de l'ivresse du pouvoir. Dans le roman de Monénembo, si les revendications de Ndourou-Wembîdo et sa maîtrise oratoire en faisait le leader principal du peuple des Bas-Fonds, puis du peuple dans sa majorité, le politicien n'a pas su résister à l'avidité du pouvoir. On a évoqué antérieurement ce mouvement de bascule du personnage de l'action pour le peuple vers l'individualisme et le narcissisme : «Comment n'avaient-ils pas pu voir ce qui était gros comme une

montagne : que Ndourou-Wembîdo se désintéressait de plus en plus des préoccupations communes pour ne s'occuper que de ses ambitions personnelles.» (p. 135).[160]

La soif de pouvoir est en fin de compte celle de l'économie. S'arroger le pouvoir pour Ndourou-Wembîdo et pour le président de la Côte des Ébènes consiste à piller les biens publics.[161] La politique et l'économie sont indissociables. C'est à travers la prise de conscience des personnages romanesques face à la corruption du pouvoir que les auteurs dénoncent la politique. Contre le manichéisme, Kourouma met alors en scène des personnages ambivalents. Ainsi, Fama, s'il est dupe du discours des sorciers et marabouts qui lui avaient prédit son retour au pouvoir « en grand chef » (p. 170), s'il ne voit pas que ses propres amis sont corrompus (p. 157-158), il n'est pas un personnage entièrement négatif. Car Fama n'est pas dupe en ce qui concerne les agissements du parti unique (qui consulte les sorciers pour prendre et conserver le pouvoir (p. 156)), (qui se sert dans les caisses de l'État (p. 25)), et surtout, il n'est pas dupe quant à la situation économique du pays.

C'est à travers les pensées du personnage que l'auteur dénonce le néo-colonialisme :

> […] ; Damnation ! bâtardise ! le nègre est damnation ! les immeubles, les ponts, les routes de là-bas, tous bâtis par des doigts nègres, étaient habités et appartenaient à des Toubabs. Les Indépendances n'y pouvaient rien ! Partout, sous tous les soleils, sur tous les sols, les Noirs tiennent les pattes ; les Blancs découpent et bouffent la viande et le gras. N'était-ce pas la damnation que d'ahaner dans l'ombre pour les autres, creuser comme un pangolin géant des terriers pour les autres ? Donc étaient dégoûtants de damnation tous ces Noirs descendant et montant la rue. […]. Fama se commanda de continuer et traversa la rue. (p. 21).

Nous sommes plongés dans la subjectivité du personnage qui exprime bien l'idée que ce sont les Blancs (les grandes puissances) qui dominent encore économiquement et qui conservent donc le pouvoir. L'auteur insiste par la redondance sur le fait que seule l'économie régit le monde (« Partout », « sous tous les soleils », ce qui signifie « de tout temps », « sur tous les sols »), et que les indépendances africaines n'y peuvent rien. La dépendance de l'Afrique est entretenue par les Occidentaux, mais aussi par les chefs d'États africains qui ne pensent qu'à s'enrichir personnellement. Cette idée apparaît explicitement dans le long discours rapporté du président :

[160] Voir la partie II, chapitre B-2.
[161] Voir la partie II, chapitre B-2.

> Lui, le président, était la mère de la république et tous les citoyens en étaient les enfants. La mère fait connaître la dureté de ses duretés lorsque les enfants versent par terre le plat de riz que la maman a préparé pour son amant. Et l'amant à lui, le président, était le développement économique du pays, et le complot versait par terre cet avenir. […]. Les tensions politiques amenuisaient l'audience internationale du président. "Les investisseurs s'éloignaient de nous, […]. Les ex-détenus malades seront soignés et s'il le faut envoyés en France ou en Amérique dans des grands hôpitaux et centres de cure [...]. (p. 174).

Tout se rapporte à l'économie : « le plat de riz » représente les richesses naturelles du pays et celles-ci sont comme un présent aux Français et aux Américains. À travers ce « plat de riz préparé pour l'amant », il y a l'idée non seulement d'offrande mais aussi de sacrifice et de travail (celui de la mère qui représente le chef d'État africain). Le profit des étrangers s'effectue en accord avec le président et au détriment du peuple. C'est le narrateur qui tantôt résume le discours du président tantôt le rapporte entre guillemets, mais l'emploi de l'imparfait dans ce discours rapporté au style direct met à jour le double discours du narrateur. Celui-ci exhibe les principales et véritables idées qui ressortent de ces discours interminables qui « endorment » (dans tous les sens du terme) la population. Et il les réorganise afin d'en dévoiler le fond. L'idéal de l'Afrique, ses grandes valeurs dont parle le président ne valent rien, seul le profit compte. Ce discours dénonce des échanges économiques qui ne sont pas équitables entre les Africains et les Occidentaux.

L'incrédulité de Fama dès le début du discours et son long silence qui suit prouve que le personnage n'est pas dupe du beau discours du président :

> Fama n'en croyait pas son ouïe. De temps en temps, il enfonçait l'auriculaire dans ses oreilles pour les déboucher ; il se demandait s'il ne continuait pas à rêver. Tout était bien dit, tout était ébahissant. Et c'était vrai, ce n'était pas un rêve ; c'était réel. Le président demandait aux détenus d'oublier le passé, de le pardonner, de ne penser qu'à l'avenir, « cet avenir que nous voulons tous radieux ». (p. 173).

Fama refuse ce discours et refuse de se faire acheter par le chef d'État : il ne répond pas à son ami Bakary qui l'incite à accepter le marché dans l'espoir de profiter de la situation (p. 183). Fama retrouve sa dignité, et elle se manifeste à travers la symbolique du bestiaire : « Les petites causeries entre la panthère et l'hyène honorent la seconde mais rabaisse la première » (p. 183). Au début du roman, Fama était « un vautour », « une hyène » qui sont symboliquement très négatifs parce qu'ils se nourrissent de pourritures. Dans cette citation, il retrouve son alter ego animal, son totem panthère qui

symbolise la majesté.[162] Bakary lui est opposé par l'image de la cupidité à travers l'hyène. La rupture entre les amis est inévitable.

On a bien une transformation positive du personnage mais c'est une transformation psychologique ambivalente : Fama qui faisait honte à son rang par la mendicité au début du roman, retrouve son honneur par ses valeurs morales bien que celles-ci l'amènent au suicide. Fama a enfin accepté le passé mais refuse les valeurs que propose la nouvelle société africaine et cette idée se manifeste à travers le « rire fou » qui s'empare de lui : « Fama éclata de rire. Tous les autres passagers, surpris, se turent et regardèrent ce vieux maigre et décharné, les yeux clos comme un aveugle, rire comme un fou. » (p. 183). Ce rire associé à la folie est d'autant plus ambivalent : la folie à travers le rire (qui apparaît une première fois lorsque Fama voit en rêve qu'il n'a plus de prise sur le passé) est révélatrice de la vérité. Ce « rire fou » est alors le signe de celui qui voit plus clair : Fama reconnait enfin la mort de la chefferie. Mais c'est aussi le rire de l'affranchissement et du refus. Refus de se plier aux nouvelles règles des indépendances. Fama se moque alors de tout, il choisit la liberté de disposer de ses rêves et finalement de sa propre vie : « Aussi paradoxal que cela puisse paraître, Fama partait dans le Horodougou pour y mourir le plus tôt possible » (p. 185). Le rire amenuise la tragédie. La transformation psychologique du personnage est ambivalente parce que d'un côté Fama est clairvoyant et digne – le refus de se faire acheter en fait un exemple – et de l'autre, son suicide symbolise la défaite.

Dans *Les Écailles du ciel*, on retrouve l'idée que ce ne sont pas les investisseurs étrangers qui vont sauver l'Afrique, bien au contraire. Monénembo dénonce également une fausse solidarité entre d'un côté les Européens et les Américains, et de l'autre les Africains, à travers l'ironie et la caricature. Le portrait du patron de l'usine de « tauxite », Johnny Limited, est acéré :

> […] le camarade Johnny Limited présenté comme un artiste forain par Ndourou-Wembîdo. C'était un Blanc colossal qui affichait un sourire d'heureux propriétaire avec cette insolence suffisante et cet indubitable optimisme des gens bien nourris et sans problèmes. […]. Il marquait les paroles de bienvenue de Ndourou-Wembîdo par des hochements de tête supérieurs, se frottait les mains comme s'il eût souffert du froid. Il profitait abusivement de son sourire qui, tout agressif qu'il fût, ne manquait pas de charme. (p. 159).

[162] NDINDA, Joseph. *op., cit*. p. 22.

La fausse naïveté du narrateur à travers les litotes et la comparaison (« comme s'il eût souffert du froid ») dévoile le double jeu de celui qui dirige l'exploitation de la tauxite (bauxite) dans le pays de Samba. Johnny-Limited est désigné comme un escroc (« artiste forain ») par l'ambivalence de son comportement à la fois charmeur et agressif : ses gestes sont révélateurs de la véritable raison de sa présence. Le personnage représente la main des Occidentaux sur les ressources naturelles du pays (« un sourire d'heureux propriétaire »). Il apparaît comme un acteur du néo-colonialisme, et l'appellation « camarade » par Ndourou-Wembîdo montre que le dictateur africain entretient le pillage de son propre pays.

Monénembo dénonce des accords inégaux entre l'Afrique et les pays riches en insistant notamment sur le rôle essentiel de l'Afrique dans le commerce mondial :

> Le camarade Johnny-Limited fit un discours amplement retransmis par la radio sur l'importance économique et stratégique de la tauxite et sur son rôle éminent dans l'essor fulgurant que connaîtrait le pays dans un avenir proche. […], une matière indispensable au monde moderne, car elle entrait dans la fabrication des avions, des fusées, des prothèses dentaires, du yaourt amaigrissant, des canons, des grues, des flippers, des fermetures Éclairs, du Coca-Cola et des préservatifs. Une mine de dollars donc ! (p. 160-161)

Voici une longue énumération hétéroclite de tout ce que l'Afrique ne produit pas. Cependant, c'est en Afrique que l'on va chercher « les matières indispensables » pour la fabrication de tous ces objets de consommation. Le narrateur, en rapportant le discours de Johnny-Limited volontiers prometteur, donne plus de poids à sa chute : non seulement l'exploitation de la tauxite ne rapporte rien au peuple, mais en plus elle l'empoisonne.

L'auteur insiste par ailleurs sur l'incompréhension du peuple africain face aux enjeux économiques que seule l'éducation peut contrer :

> Le camarade proposait une société mixte fifty-fifty : lui, Johnny, investirait son propre capital et prêterait au pays l'investissement qui lui revenait. Il parla ensuite de statuts, de pourcentages, de rendements, d'agios, de ristournes et de bien d'autres chose aussi compliquées les unes que les autres et qui, en tout état de cause, n'accrochèrent pas notre paresseuse curiosité. (p. 161).

La longue énumération marque à la fois la confusion du discours de Johnny et celle des auditeurs africains. L'auteur incite à ne pas se laisser duper et exploiter.

Certains personnages, en revanche, ne sont pas dupes quant à la situation économique, il s'agit de Mawoudo-Marsail. Celui-ci est un personnage ambigu qui ressasse son pessimisme mais qui en même temps est clairvoyant. Mawoudo-Marsail ne

croit pas à l'indépendance du pays dès le début et c'est le seul personnage qui comprend la continuité de la dépendance du continent africain aux pays riches (p. 161).

L'économie dirigée par les chefs d'État africains en accord avec les anciens colons est aussi responsable de la ségrégation entre les différentes tribus que ce soit à l'intérieur même d'un pays ou entre plusieurs pays d'Afrique. On a expliqué que les frontières des nouveaux pays indépendants héritées de la colonisation sont arbitraires[163] : les ethnies (datant d'avant la colonisation) sont dispersées dans plusieurs pays, ce qui aboutit au rassemblement de tribus différentes dans un même pays. La conscience nationale n'est pas évidente et peut difficilement l'être parce que les dirigeants africains ou les Occidentaux maintiennent la division en favorisant certaines ethnies au détriment d'autres.

Cet aspect du problème des indépendances, c'est Kourouma qui le met en scène à travers la discussion politique des voyageurs pour le Nikinai. À travers ce débat, l'auteur énonce que la division entre les ethnies est dangereuse. Dans le discours rapporté de Sery qui témoigne de la gravité du problème des frontières, on perçoit l'ironie de l'auteur : « Connaissez-vous les causes des malheurs et des guerres en Afrique ? Non ! Eh bien ! c'est très simple, c'est parce que les Africains ne restaient pas chez eux » (p. 86). C'est avant tout l'ironie qui dévoile les faiblesses de ce discours. Les procédés d'emphase dans cette citation mettent en relief un discours réducteur, et on le comprend en lisant la suite de ce discours :

> C'est ainsi qu'ils [Nagos] ont réussi à s'approprier toute la ville. Nos dirigeants ont commencé à les utiliser comme prête-noms pour acheter, vendre, prêter. C'est au Nagos que les Français et les Syriens accordent les crédits ; et en définitive nous travaillons et ce sont les étrangers qui gagnent l'argent. (p. 88).

Le discours de Sery comprend une part de vérité mais il s'agit aussi d'un discours naïf et dangereux. L'origine du problème ne vient pas du peuple africain lui-même, mais il vient de ceux qui dirigent l'économie. La haine entre les ethnies a été orchestrée par les colons et se poursuit sous les indépendances parce que la vengeance entraîne la vengeance :

> « Les colonisateurs toubabs leur confièrent tous les postes, leur attribuèrent tout l'argent, et avec cet argent les Dahoméens […] s'approprièrent nos meilleures terres, […] ; ils égorgèrent nos enfants en offrande à leurs fétiches, sans que la justice française intervienne, parce qu'ils étaient les juges et les avocats [...]. » (p. 86).

[163] Voir partie II, chapitre A.

Les colons ont donc attribué les postes de pouvoir à certaines ethnies bien précises tout en protégeant leurs crimes. À l'heure des indépendances, la tribu de Sery en a profité pour se venger des Dahoméens (p. 87). Les vrais responsables sont donc désignés dans le propre discours du personnage, or, celui-ci n'en a pas la conscience claire. Cette naïveté du personnage est encore mise en évidence à la fin de son discours : « "Nous sommes très mécontents de tout cela. Faut-il tuer encore, jeter encore à la mer ? Cela n'est pas bien", conclut Sery » (p. 88). La dernière phrase est un euphémisme qui exhibe la naïveté du personnage et l'absurdité de la violence tribale : c'est une violence qui est vaine et non pas simplement contraire à la « pseudo-morale » du personnage, car non seulement la violence ne résout rien, elle engendre la violence, mais parce qu'en plus, cette violence est générée par la politique des Blancs et des dictateurs.

L'auteur va faire jouer sa désapprobation face à un tel discours à travers le silence des autres passagers :

> Il y eut un silence parmi les passagers. […]. « Mes dires ont donc sonné le silence comme le pet de la vieille grand-mère dans le cercle des petits-enfants respectueux », s'étonna Sery en prolongeant la phrase par un éclat de rire qui n'eût pas d'écho. Il leva les yeux et tressaillit en s'apercevant que de tous côtés des regards de stupéfaction étaient fixés sur lui. Toutes les lèvres étaient tirées et tassées, les oreilles n'écoutaient que les soufflements du moteur. (p. 88-89).

Ici, non seulement Kourouma dédramatise le discours de Sery à travers la comparaison humoristique pour le mettre à distance, mais encore pour appuyer le silence désapprobateur des autres personnages. De cette dédramatisation ressort, paradoxalement, la gravité d'un tel discours. L'inadéquation à celui-ci est générale : l'auteur insiste sur la solitude du personnage à qui est opposée la majorité.

C'est donc par la confrontation de ces opinions politiques différentes qui se manifestent à travers la parole mais également à travers le silence, que l'auteur montre la nécessité d'instaurer l'union et le dialogue entre les États et entre les membres d'un même pays. C'est aussi par le dépassement de la nation au continent africain dans le roman que l'auteur défend cette idée. Si les fractures nationales, ethniques et sociales sont mises en évidence et si l'idée que le chaos englobe l'ensemble de l'Afrique dans *Les Soleils des Indépendances*, cette extension porte en elle quelque chose de positif : elle met à jour un sentiment d'appartenance à un continent plus qu'un pays. Elle exprime un désir d'union et appelle à une compréhension et une solidarité mutuelle entre les États parce qu'ils partagent aussi la même Histoire. L'identité n'est plus nationale mais continentale.

Dans le roman de Monénembo, si le brouillage des frontières et l'extension au monde entier servent aussi à traduire le chaos des indépendances, il montre en outre l'exemplarité de la dictature en Afrique qui peut avoir lieu dans n'importe quel pays du monde : c'est toujours la même histoire. Le dépassement n'est plus national mais international.

3 « La femme est l'avenir de l'homme »

Le procès du passé et du présent ne prononce pas la mort de toutes les valeurs de l'individu et du groupe. Ces valeurs sont portées par la femme dans les deux romans. Ainsi, la mise à mal de l'épopée n'est pas sa complète disparition : la lutte ne disparaît pas et les femmes en sont les véritables héroïnes. Si les femmes sont les plus grandes victimes dans les deux romans – Salimata a subi tour à tour l'excision, la séquestration, le viol, la polygamie, et le sentiment de rejet face à une société qui condamne la stérilité, et Oumou-Thiaga, elle, doit se prostituer pour survivre et subvenir aux besoins de ses deux filles après avoir été abandonnée par son mari –, ce sont elles qui se battent contre vents et marées et ce sont elles qui incarnent l'avenir.

Les figures féminines tiennent en effet une grande place dans les deux romans. Dans *Les Soleils des Indépendances*, deux chapitres entiers sont consacrées à l'histoire de Salimata, de son enfance à sa vie maritale avec Fama (dans la première partie du roman aux chapitres 3 et 4). C'est un personnage essentiel, et même le personnage secondaire du roman, parce que nous avons aussi accès à sa subjectivité au même titre que le personnage principal. De plus, Salimata est omniprésente à travers à la fois l'indication de sa présence aux côtés de son mari, le dialogue, mais aussi les pensées de Fama. Le chapitre 2 du roman porte d'ailleurs implicitement son nom : « Sans la senteur de goyave verte » (il s'agit de l'odeur de Salimata). Salimata est célébrée pour sa beauté et sa sensualité, mais aussi pour ses valeurs morales à travers les pensées du personnage :

> Salimata ! Il claqua la langue. Salimata, une femme sans limite dans la bonté du cœur, les douceurs des nuits et des caresses, une vraie tourterelle ; fesses rondes et basses, dos, seins, hanches et bas-ventre lisses et infinis sous les doigts, et toujours une sneteur de goyave verte. Allah pardonne Fama de s'être trop emporté par l'évocation des douceurs de Salimata. (p. 28).

Lorsque Fama est en prison et lorsqu'il rentre dans le Horodougou pour y mourir, c'est à Salimata qu'il pense : « Il regrettait très peu de choses et parmi celles-ci

il y avait Salimata » (p. 170) ; « Oui ! Salimata, la seule personne qu'il aurait souhaité revoir ». (p. 184).

Salimata s'oppose à la coépouse Mariam, qu'elle n'accepte pas (Kourouma met alors en scène les disputes des deux femmes et semble prendre parti pour ces femmes qui rejettent la polygamie[164]), et qui moralement ne vaut pas grand-chose (« […] et Diamourou poursuivit : "Les très gros défauts de la jeune femme ont tourmenté les dernières années du décédé. Elle ment comme une aveugle, comme une édentée, elle vole comme une toto." » p. 129). La caricature grotesque de Mariam fait d'elle un personnage sans importance, dont l'intérêt réside dans la mise en relief des valeurs de Salimata par le contraste des deux portraits.

Dans *Les Écailles du ciel* également, le narrateur Koulloun rapporte l'histoire de nombreuses femmes : l'histoire de Diaraye – la mère de Samba – occupe un long passage (p. 36-48), mais le narrateur raconte aussi l'histoire de Yabouleh, met en scène l'histoire de Mouna, de son enfance à son entrée sur « le théâtre de l'Histoire », et le témoignage de la vie d'Oumou-Thiaga que celle-ci narre à Samba. Le narrateur célèbre aussi la femme, mais non pas seulement à travers les pensées des hommes comme dans le roman de Kourouma, Koulloun les élève au rang mythologique:

> Mais, ce sont les femmes qui expriment le mieux que tout autre les coups de vent de ce pays, ses sous-entendus, sa mince pudeur, le pétillement de ses eaux, […]. Elles ondoient en une démarche féline […]. Elles épousent merveilleusement le vent, lui offrent sous leurs frêles voiles leur visage d'outrageante beauté, […]. Ici, la femme est une odeur de henné, […]. C'est elle la folie des hommes, leur âme de Protée, le trophée de leurs rixes. Les chansons déchirantes […]. La sagesse dit que ces voix sont l'enseigne de la terre ; sans elles, le monde serait à l'envers : […] ; c'est en vérité, le souffle qui entretient la vie, le sortilège qui maintient le cours normal des choses. (p. 32-33).

La description du narrateur célèbre la beauté empreinte de mystère des femmes. Leurs préoccupations quotidiennes, leurs intrigues amoureuses, leurs chants sont l'objet

[164] L'opinion de l'auteur en ce qui concerne la polygamie n'est pas évidente à saisir dans *Les Soleils des Indépendances*, car si Salimata refuse dès le début le mariage de Fama avec Mariam (p. 90), les co-épouses des riches, elles, « sympathisaient comme des brebis » (p. 158). On peut dès lors penser que c'est la situation sociale – la pauvreté de Salimata et de Fama – qui empêche les co-épouses de s'entendre. Car, vivant dans la pauvreté, la proximité entre les femmes est insupportable : lorsque Mariam rejoint Fama et Salimata, à tour de rôle, l'une rejoint le lit conjugal et l'autre dort au pied du lit. Les deux femmes sont alors associées péjorativement à « deux poules qui s'assaillent ». Cependant, la jalousie de Salimata n'est pas entièrement perçue négativement, puisqu'elle apparaît moralement bien supérieure à sa concurrente, et que le mariage avec Mariam, Fama s'en rend compte à la fin, « avait été une faute » (p. 184).

du mysticisme.[165] Elles exercent un pouvoir quasi magique sur les hommes, c'est ce que révèlent les hyperboles et la métaphore qui les associe au « sortilège » et au dieu de la mer Protée qui ne s'expriment que par énigmes.[166] Par ailleurs, elles sont en symbiose avec la terre : les métaphores les associent aux éléments naturels (le vent, l'eau, la terre). En lien à la vitalité : elles représentent la terre-mère et sont les gardiennes de la vie (« le souffle qui entretient la vie, le sortilège qui maintient le cours normal des choses »).

Il y a une opposition nette construite par les auteurs entre les figures masculines et les figures féminines. Contrairement aux hommes dont la caricature est négative et grotesque, les femmes – mis à part Mariam – non seulement y échappent dans les deux romans, mais encore y sont magnifiées. On trouve l'idée que la femme est intrinsèquement liée à l'avenir parce qu'elle porte les générations à naître. Cependant, dans les deux romans, l'avenir est compromis : les filles et le fœtus d'Oumou-Thiaga meurent, et Salimata semble stérile. La femme est ainsi associée à l'Histoire, elle symbolise l'incertitude de l'avenir. Mais paradoxalement, elle symbolise aussi l'espoir. La dénonciation du rejet de Salimata parce qu'elle est stérile montre d'un autre côté que la femme ne se réduit pas à la fertilité. On retrouve cette idée dans *Les Écailles du ciel* à travers le rôle essentiel que joue la femme dans l'Histoire. Les auteurs montrent que les femmes ont un rôle économique et historique fondamental, et c'est aussi en cela qu'elles restent liées à l'avenir.

Après tout ce qu'endurent les femmes dans les deux romans, ce sont elles qui résistent le mieux et ce sont elles qui entretiennent leurs maris. Elles s'opposent ainsi à l'individualisme des hommes. Dans l'œuvre de Kourouma, c'est Salimata qui nourrit Fama et dans celle de Monénembo, c'est Oumou qui entretient Samba.[167] La vitalité et

---

[165] De bonheur, les lavandières se regroupaient […]. Là, elles déballaient leur linge et celui du village, s'en prenaient à la plus petite tache de pagne, au plus petit secret de Kolisoko. Savon et salive. […] confidences essorées. […]. Les femmes rechargeaient leurs ballots de linge et continuaient de chanter jusqu'à l'entrée du village où elles abandonnaient leurs grivoiseries au profit du jeu pudique qui convenait. Par clair de lune, elles formaient le soir un cercle de danse et entonnaient des chansons narquoises à l'égard des hommes. "Nos vertus, une mascarade. Notre chance, c'est la nuit. Vous, maris, voici, prenez le secret du bonheur : ne croyez que ce qu'on vous montre. La folie vous guette sur nos traces. De la rivière au lougan, du grenier au parc, laissez-nous à la complicité du silence. Un mari heureux ne voit que ce qu'on lui montre." (p. 44-48).

[166] CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont, 1982. p. 787.

[167] «" Les demandeurs d'emploi sont nombreux et il faut faire la queue. D'ici que tu puisses voler de tes propres ailes, tu pourras toujours rester ici. Il y a un bout de natte. Pour ce qui est de la bouffe, nous partagerons ce que la chance aura mis dans ma marmite les jours où elle s'avisera de mon existence. […].

l'énergie des femmes s'opposent à la passivité des « héros » tout au long des romans. Dans *Les Soleils des Indépendances,* Kourouma souligne le contraste entre Fama qui profite de la charité lors de cérémonies funéraires et l'activité productrice de Salimata :

> Elle vida la marmite dans une cuvette, se précipita à la chambre, noua un pagne lavé, enfila une camisole et, la cuvette sur la tête, sortit de la rue par la porte de derrière, marcha dans le sable mouillé par la rosée, traversa le marché (il était encore vide) et arriva à l'embarcadère […]. Chaque matin elles se retrouvaient au débarcadère, chaque matin elle vendait à la criée des assiettées de bouillie aux travailleurs […]. (p. 45-46).

L'accent est mis sur la rapidité (à travers la longue énumération de verbes de mouvement) et sur l'aspect quotidien (à travers l'imparfait itératif et la répétition de l'adjectif indéfini « chaque ») des actions de Salimata. Les parenthèses soulignent le fait que le travail de Salimata n'est pas sans sacrifices. Par ailleurs, Salimata n'est qu'un exemple parmi tant d'autres femmes qui se retrouvent tous les matins à vendre leurs plats. L'immobilité de Fama l'oppose à sa femme: « Dans la maison Fama était là sur une chaise, inutile et vide la nuit, inutile et vide le jour, chose usée et fatiguée comme une vieille calebasse ébréchée. » (p. 55). Ici, pas de verbes de mouvement, seulement des adjectifs péjoratifs marquant son impassibilité. Le parallélisme souligne par ailleurs la permanence de cet état. L'auteur insiste encore sur le contraste des portraits des personnages par les invectives intériorisées ou adressées à Fama par Salimata.[168]

Dans le roman de Monénembo en revanche, Oumou pousse Samba à trouver du travail : « Samba passa des mois d'attente harassante et infructueuse. Oumou-Thiaga le réveillait à l'aube, préparait le déjeuner, lui fourrait une pièce dans la poche et le poussait dehors en le stimulant. » (p. 106). L'énergie de la femme, en contraste avec le caractère passif de Samba, ne se perçoit pas à travers la redondance et les longues descriptions de l'activité de Salimata, mais plutôt à travers le sommaire.

Le rôle économique de la femme est, de surcroît, moins évident que dans *Les Soleils des Indépendances* parce qu'il ne fait pas l'objet de longues descriptions et qu'il n'est pas répétitif. Il passe d'ailleurs par des personnages féminins secondaires, celles

---

Maintenant si tu n'as plus faim, va marauder à ton aise. […]. Tiens, une pièce, tu verras que tu en auras toujours besoin.[…]" ». (p. 105-106).

[168] « La journée restait longue encore : le marché à parcourir, le riz à cuire et à vendre, le marabout à visiter et tout cela avant la troisième prière. Et déjà le soleil chauffait les nuques, les chaloupes partaient et les choses à bas prix s'enlevaient vite, les bas prix, qui apportait assez d'argent pour nourrir Fama, pour vêtir Fama, loger Fama, payer les marabouts et les sorciers fabricants de sortilèges. elle renoua son pagne, rajusta sa cuvette de riz, descendirt la plate-forme, traversa l'avenue, le quai, marcha le long du trottoir gauche. » (p. 51).

des filles d'Oumou qui l'une après l'autre s'occupent de vendre des galettes d'œufs dans la cour de l'école (p. 132 ; p. 134). Cependant, c'est grâce aussi à ce travail que Samba et Oumou s'en sortent (p. 134).

Les auteurs mettent donc en valeur le courage de la femme face à la nécessité de survivre. Dans *Les Écailles du ciel*, le fait qu'Oumou soit une prostituée ne porte pas ombrage au personnage, bien au contraire. La mère de famille ne recule devant rien et est prête à sacrifier son corps pour ses deux filles. La seule valeur honorable devient celle de la lutte et du courage pour survivre malgré tout :

> […], elle ne ressentait nulle honte. Elle n'avait pas de compte à rendre, n'avait plus le temps de s'effaroucher pour pareille vétille. Elle n'avait pas non plus le sens de la comédie, du superflu ni de l'orgueil. Elle cherchait à vivre sans complication mais, en fait, elle survivait plus qu'elle ne vivait, malgré tout heureuse de respirer de l'air, de manger un bout et de s'occuper de ses enfants. […]. Car elle ne se sentait pas Thiaga hier comme aujourd'hui à plus forte raison demain. Que les gens continuent leurs jabotages, rien ne l'empêcherait de vivre comme elle pouvait… (p. 109).

Par ailleurs, si l'importance économique de la femme est mieux exploitée dans le roman de Kourouma que dans celui de Monénembo, c'est l'inverse en ce qui concerne la politique : le rôle politique de la femme n'apparaît pas dans le roman de Kourouma, en revanche dans celui de Monénembo, c'est la femme la véritable héroïne de l'Histoire. Les femmes sont des figures de meneuses :

> Oumou-Thiaga, elle non plus, n'avait pas peur. Elle avança en première ligne d'un peloton de femmes au pagne décidé. La future mère marchait en tête, comme traînée par sa grossesse : combattante burlesque et néanmoins respectable. Alors qu'elle marchait d'un pas martial en brandissant une pancarte, un policier la saisit par le bras […]. Elle se débattit et, au dire de certains, proféra des injures, ce qu'on ne saura jamais avec exactitude. On sait en revanche que c'est ce policier-là et pas un autre qui fourra dans son ventre la pointe acérée d'une baïonnette […] Des centaines de manifestants tombèrent avec Oumou-Thiaga. (p. 140).

Derrière le burlesque de la scène, Oumou-Thiaga fait preuve de la bravoure du héros épique. En apparence, la scène est en dissonance avec le modèle épique : le ton est léger mais c'est l'acte de rébellion qui est héroïque. La femme va justement être traitée en héroïne, et tel le héros épique, elle vivra à travers sa légende : la place où Oumou-Thiaga est morte dans la manifestation pour l'indépendance porte son nom (p. 140) et une statue est érigée en sa mémoire (p. 141). Si la célébration de la femme est exigée par le dictateur c'est aussi pour mettre en relief leur opposition. Alors que la femme s'est battu pour la justice, les hommes eux, sont ou corrompus, individualistes, cupides, ou passifs et défaitistes. Ainsi, Bandiougou se suicide (p. 190), Ndourou-

Wembîdo est cupide, Mawoudo-Marsail rumine son pessimisme, et Samba n'est qu'une ombre.

Si cette opposition entre les hommes et les femmes n'a rien à voir avec la politique dans le roman de Kourouma, elle apparaît tout de même : la générosité de Salimata qui distribue les invendus aux nécessiteux contraste avec la cupidité d'un personnage comme Bakary ; l'énergie déployée par Salimata contraste avec le pessimisme de Fama et son défaitisme (Fama, comme Bandiougou, choisit la mort).

Un autre personnage féminin est héroïque dans le roman de Monénembo : il s'agit de Mouna. Le narrateur en dresse le portrait, à la fois burlesque et héroïque, d'une femme rusée et dont l'esprit combatif est à toute épreuve.[169]

Par ailleurs, c'est aussi un personnage qui défend les intérêts du peuple, son mouvement dénonce le profit des Américains sur les ressources naturelles du pays : « Car le syndicat clandestin, c'était elle. Et ce n'était rien, ce syndicat, comparé au "Mouvement pour la récupération des dollars sur le dos du peuple" qu'elle créa peu après et dont la naissance clandestine m'interdit ici tout épanchement… » (p. 173). Il n'est pas anodin que Koulloun l'a protège.

Dans les deux romans, ce sont les femmes qui représentent un esprit de clairvoyance et de lutte à toute épreuve, qu'il s'agisse de politique, d'économie, de relations sociales. Ce sont les seuls personnages optimistes et qui défendent des valeurs honorables. La femme dans les deux romans est un exemple à suivre et seule, elle, lève les yeux vers l'avenir :

> Comme l'eau limpide des sources de son village, une chose était claire : ses filles ne vivraient pas comme elle. Elles n'habiteraient pas Touguiyé ni aucune autre cité des Bas-Fonds. Elles seraient des dames respectables portant talons hauts et sacoches de peau d'iguane. Personne ne les insulterait et elles choisiraient elles-mêmes leurs compagnons […]. (*LEC*, p. 109).

[169] « Je retiens cependant que c'est de cette nébuleuse de souvenirs que surgit, réelle et distincte, celle-là, Mouna, jeune femme au corps de jujube et au sourire amidon, militante inflammable au pourtour capiteux et révolutionnaire qui en fera voir de toutes les couleurs aux forces contraires et réactionnaires. […]. » (p. 169).

Conclusion

Les Écailles du ciel et *Les Soleils des Indépendances* constituent deux parodies carnavalesques où toutes les caractéristiques de l'épopée sont en crise : le griot-narrateur n'obéit plus aux lois de l'épopée, les dieux sont impuissants, et les héros sont des bouffons dont la « quête » n'est plus qu'une lutte pour la survie. On y retrouve alors tous les éléments du carnavalesque : toutes les hiérarchies (politiques, sociales, langagières) sont renversées. Cependant, il n'y a pas de retour à l'équilibre : les deux romans s'achèvent sur le chaos.

Le renversement de la parodie illustre en réalité l'échec des indépendances africaines qui sont des dictatures. D'abord, l'épopée raconte l'histoire d'une nation, or, la conscience nationale n'est pas évidente sous les indépendances. Ensuite, on se situe dans un monde de l'individualisme où le pouvoir n'est pas palpable et où la violence – soumise à la soif de pouvoir, mais aussi à la paranoïa des dictateurs – ne peut être organisée par le conflit.

Toutefois, si la parodie de l'épopée sert à exprimer l'amertume face aux échecs qui se succèdent – la colonisation puis les indépendances et la dictature –, on ne va pas jusqu'au bout de la dérision. En effet, reste une survivance de l'épique qui est d'abord celle de sa fonction. À travers la reconstitution de la Mémoire et le dialogisme, les deux romans apportent un regard objectif et lucide sur l'Histoire. Il en ressort des perspectives d'avenir : la nécessité de s'affranchir de la magie, la nécessité de la démocratie, de la justice, de relations économiques et sociales équitables au sein même du pays mais aussi avec l'extérieur, et la nécessité de privilégier l'éducation. Ces perspectives d'avenir sont autant de lueurs d'espoir. Car l'Afrique n'a pas perdu sa vitalité. Cette idée apparait d'abord à travers la célébration des valeurs de la femme dans les deux romans : divinisée, parce qu'elle symbolise l'avenir, élevée au rang d'héroïne à la fois burlesque et admirable, la femme encourage l'Homme à lutter pour un monde meilleur.

Mais c'est surtout à travers la philosophie baroque et le carnavalesque, parce qu'ils sont ambivalents – les deux esthétiques ont permis d'illustrer et de porter le chaos à son paroxysme – que les œuvres témoignent de la vigueur de l'Afrique. Car si le rire est satirique, s'il agit comme un miroir grossissant révélateur de tous les travers d'une société et de l'individu, il permet aussi de survivre :

> […] le rire carnavalesque est premièrement le bien de l'*ensemble* du peuple (ce caractère populaire, nous l'avons dit, est inhérent à la nature même du carnaval), tout le monde rit, c'est le rire « général » ; deuxièmement, il est universel, il atteint toute chose et toutes gens (y compris ceux qui participent au Carnaval), le monde entier paraît comique, il est perçu et connu sous son aspect risible, dans sa joyeuse relativité ; troisièmement enfin, ce rire est *ambivalent* : il est joyeux, débordant d'allégresse, mais en même temps il est railleur, sarcastique, il nie et affirme à la fois, ensevelit et ressuscite à la fois. [170]

Les auteurs opposent ainsi le rire au chaos puisque le comique met à distance et ainsi fait face à l'angoisse – l'humour apparait d'ailleurs comme la colonne vertébrale des deux œuvres. La littérature agit tel un exutoire, et elle permet en quelque sorte une revanche sur le drame à travers la caricature et le gag : « Le sous-préfet, le secrétaire général, le gouvernement, le parti unique exultèrent (depuis des mois il n'y avait plus de réactionnaire à dépister), et dégainèrent, prêts à décapiter dans le nid l'horrible contre-révolutionnaire. » (LSI ; p. 132). Le carnavalesque est ici ambivalent parce qu'il révèle une situation réelle dramatique – la répression massive – tout en renversant les figures de ce pouvoir : les acteurs du drame deviennent des bouffons, et justice est ainsi rendue par la fiction. On retrouve cette idée chez Monénembo, néanmoins celui-ci va plus loin, l'auteur acquiert un pouvoir fictionnel de vie et de mort sur les dictateurs. Ainsi, Ndourou-Wembîdo meurt bêtement étranglé par une arête de poisson : « De cette vie de petit gibier, je retiens l'annonce faite par la radio et retransmise de bouche en bouche à la fortune des rencontres, selon laquelle Ndourou-Wembîdo était mort de sa propre mort : au cours d'un dîner officiel en mangeant du capitaine, son poisson préféré, il avait avalé une arête de travers… » (LEC, p. 178).

L'univers apparaît risible, il est associé au théâtre et cette prise de distance relève à la fois du baroque et du carnavalesque. Ce thème du *theatrum mundi* est au centre des deux œuvres. L'Histoire relève du dualisme, parce qu'elle se constitue en une succession d'apogées et de déclins : « Allah a fabriqué une vie semblable à un tissu de bandes de diverses couleurs ; bandes de la couleur du bonheur et de la joie, bande de la couleur de la misère et de la maladie, bande de l'outrage et du déshonneur. » (LSI, p. 22). On note la récurrence de cette idée dans le roman de Monénembo également, où l'Histoire est personnifiée et où le bonheur n'est pas sans contrepartie : « Et peut-être est-ce ainsi partout sur cette maudite terre : un fleuve qui vous donne de l'eau et des

[170] BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance.* Paris : gallimard, 1970. p. 19-20

moustiques, une montagne qui vous donne de la tristesse et du bois de chauffage. Ailleurs ne vaut sans doute pas le dérangement. » (p. 49). À travers le baroque, l'inconstance du monde n'apparaît plus tragique : « Tout porte à la fois la mort et la vie. La pluie tombe la foudre et l'eau nourricière, la terre sort la moisson et retient les restes dans la mort, le soleil diffuse la clarté et la sécheresse ; les années déroulent l'âge et les famines, les enfants et les Indépendances. » (p. 117). Il s'agit de se battre malgré tout, la vie n'étant qu'un éternel recommencement. Le délire de Sibé à la fin des *Écailles du ciel* prend alors du sens : « "Naître, espérer, mourir et recommencer… […] Espérer, recommencer, mourir et naître… » (p. 192). Ce qu'exprime Monénembo à travers Sibé, c'est que seul l'espoir compte, parce que c'est l'espoir qui fait se mouvoir les hommes. De fait, malgré que les deux romans soient classés dans la catégorie de la désillusion, ils ne relèvent pas pour autant de la lamentation : on se situe toujours dans l'attente d'un retour à l'équilibre. En outre, l'écriture dans les deux œuvres se caractérise par une poétique de la vitalité pour peindre une Afrique où tout est en mouvement et où tous les sens sont exacerbés.

Bibliographie

I Corpus

KOUROUMA, Ahmadou. *Les Soleil des Indépendances*. Paris : Seuil, 1970. (Collection Points).

MONÉNEMBO, Tierno. *Les Écailles du ciel*. Paris : Seuil, 1986. (Collection Points).

II Œuvres des auteurs

D'Ahmadou Kourouma :

Romans

Allah n'est pas obligé. Paris : Seuil, 2000.

En attendant le vote des bêtes sauvages. Paris : Seuil, 1998.

Monné, outrages et défis. Paris : Seuil, 1990.

Quand on refuse on dit non. Paris : Seuil, 2004.

(Roman de jeunesse)

Le Prince, homme de pouvoir. Orange : Grandir, 1999.

Le Forgeron, homme de savoir. Orange : Grandir, 1999.

Le Griot, homme de parole. Orange : Grandir, 1999

Le Chasseur, héros africain Orange : Grandir, 1999.

Yacouba, chasseur africain. Paris : Gallimard, 2006.

Pièces de théâtre

Le Diseur de vérité. Châtenay-Malabry : Acoria, 1972.

Essais et documents

Essai sur « Les soleils des indépendances ». Les nouvelles éditions africaines, 1977.

L'adieu au siècle 21. Je témoigne pour l'Afrique. Paroles d'aube, 1998.

Préface de *Désir d'Afrique,* essai de MONGO-MBOUSSA, Boniface.

Préface de *Paroles de Griots*. Albin Michel, 2003.

Préface du *grand livre des proverbes africains*. Presse de Chatelet, 2003.

Préface de *Maxi proverbes africains*. Marabout, 2004.

De Tierno Monénembo :

Romans

Les Crapauds-brousse. Paris : Seuil, 1979.

Un rêve utile. Paris : Seuil, 1991.

Un attiéké pour Elgass. Paris : Seuil, 1993.

Pelourinho. Paris : Seuil. 1995.

Cinéma. Paris : Seuil, 1997.

L'Aîné des orphelins. Paris : Seuil, 2000.

Peuls. Paris : Seuil, 2004.

Le roi de Kahel. Paris : Seuil, 2008.

Le Terroriste noir. Paris : Seuil, 2012.

Pièces de théâtre

La tribu des gonzesses. Paris : Cauris/Acoria, 2006.

Essais et documents

« La Guinée aussi » dans *Notre Librairie*, n°88-89, 1987.

« Appétit, bière de mil et goût mafé », *Revue Noire*, n°23, *African cuisine*.

« L'Afrique et les chiffons de papiers », *Libération*, 20 septembre 1996.

Préface du *Bestiaire dans le roman guinéen.* OUSMANE, Kaba. Paris : L'Harmattan, 1993.

III Ouvrages et articles critiques sur les auteurs

Monographies et articles

AUZAS, Noémie. *Tierno Monénembo : une écriture de l'instable.* Paris : L'Harmattan, 2004.

AWUMEY, Edem. *Tierno Monénembo : le roman de l'exil*. Berlin : WVB, 2006.

BLEDE, Logdo. *Interférences linguistiques dans les Soleils des Indépendances d'Ahmadou Kourouma.* Paris : Publibook, 2006.

BORGOMANO, Madeleine. *Ahmadou Kourouma : le guerrier griot.* Paris : L'Harmattan, 1998.

CHEMAIN, Roger. *Les Soleils des Indépendances de Kourouma, l'imaginaire dans le roman africain.* Paris : L'Harmattan ,1986.

COULIBALY, Adama. *Des techniques aux stratégies d'écriture dans l'œuvre romanesque de Tierno Monénembo.* Paris : L'Harmattan, 2010.

DIOP, Cheikh Mouhamadou. *Fondements et représentations identitaires chez Ahmadou Kourouma, Tahar Ben Jelloun et Abdourahman Waberi*. Paris : L'Harmattan, 2008.

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

MAGNIER, Bernard. « Trois romanciers guinéens ». *Quinzaine Littéraire*, n°458, mars 1986.

MALANDA, Ange-Sévérin. « Tierno Monénembo : Littérature et transhumance », *Présence Africaine*, n°144. 4 ème trimestre 1987.

NDINDA, Joseph. *Le politicien, le marabout-féticheur et le griot dans les romans d'Ahmadou Kourouma.* Paris : L'Harmattan, 2011.

NGANDU NKASHAMA, Pius. *Mémoire et écriture de l'histoire dans « Les écailles du ciel » de Tierno Monénembo*. Paris : l'Harmattan, 1999.

NOUMSSI, GERARD, Marie. *La créativité langagière dans la prose romanesque d'Ahmadou Kourouma.* Paris : L'Harmattan, 2009.

OUEDRAOGO, Jean. *Maryse Condé et Ahmadou Kourouma, griots de l'indicible.* New York : Peter Lang Publishing, 2004.

PARAVY, Florence. *Les Écailles du ciel, l'espace dans le roman africain francophone contemporain*. Paris : L'Harmattan, 1999.

SALIEN, François. « Un anti-héros : Fama. ». *Notre librairie*, n°60, 1981.

SEWANOU DABLA, J-J. *La phrase malinkéé d'Ahmadou Kourouma, Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*. Paris : L'Harmattan, 1986.

(sitographie)

DERIVE, Jean. *« Pour une lecture géocritique de l'œuvre romanesque d'Ahmadou Kourouma »*, halshs.archives-ouvertes.fr ; article datant du 13 décembre 2008.

Entretiens

ARMEL, Arlette. *Magazine Littéraire*, n°390, septembre 2000.

CÉLÉRIER, Patrica-Pia « Autour de Pelhourino : entretien avec Tierno Monénembo » dans *Notre Librairie : Cinq ans de littératures 1991- 1995, Afrique Noire 2* ; n°126 ; Avril- Juin 1996.

CEVAER, Françoise. *Revue de Littérature comparée*, 67 ème année, n°1 Littérature d'Afrique noire, 1993.

CHEMLA, Yves. *Notre librairie*, n°136, janvier-avril, 1999.

GAUVIN, Lise. *L'écrivain francophone à la croisée des langues*. Paris : Karthala, 1997.

MAGNIER, Bernard. *Notre librairie*, n°136, janvier-avril 1999.

MARTIN, PATRICE et DREVET, Christophe. *La langue française vue de l'Afrique et de l'océan Indien*. Léchelle : Zellige, 2009.

MONGO-MBOUSSA, Boniface. *Africultures*, n°12, 1998.

(sitographies)

LEFORT, René ; Rosi, Mauro. « *Ahmadou Kourouma, ou la dénonciation de l'intérieur* » dans *Courrier de l'Unesco*, 1999. http : //www.unesco.org/courrier/1999_03/fr/dires/txt1.html. Date de consultation : 29/08/2007.

GENOT, Vincent. http://www.afrology.com/litter/kourouma.html. Date de consultation : 29/08/2007

ORSENNA, Erik ; WABERI, Abdourahman. Sur RFI : http://www.rfi.fr/Fichiers/Mfi/CultureSociete/1076.asp

« Une parole francophone : Tierno Monénembo », Assemblée parlementaire de la Francophonie. http : // apf.francophonie.org. Date de consultation : 30/07/2013.

CHEVRIER, Jacques . *Deux romans de l'après-Sékou Touré .Le pleurer rire de la Guinée.*Jeune Afrique, n°1317. Avril 1986.

IV Ouvrages théoriques

BAHKTINE, Mikhail. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance.* Paris : Gallimard, 1972.

BERTRAND, Dominique. *Poétiques du burlesque.* Paris : H.Champion, 1998.

GENETTE, Gérard. *Palimpseste : la littérature au second degré*. Paris : Le Seuil, 1982.

GENETTE, Gérard. *Figures I.* Paris : Seuil, 1976.

GENETTE, Gérard. *Figures II*. Paris : Seuil, 1979.

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.

GILBERT DUBOIS, Claude. *Le baroque en Europe et en France.* Paris : PUF, 1995.

GOYET, Florence. *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière : Iliade, Chanson de Roland, Hôgen et Heiji monogatari.* Paris : H.Champion, 2006.

IEHL, Dominique. *Le grotesque.* Paris : PUF, 1997.

MADELÉNAT, Daniel. *L'épopée.* Paris : PUF, 1986.

MAINGUENEAU, Dominique. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d énonciation*. Paris : Armand Colin, 2004.

PLAZENET, Laurence. *La littérature baroque*. Paris : Seuil 2000

SANGSUE, Daniel. *La parodie.* Paris : Hachette, 1994.

SAREIL, Jean. *L'écriture comique*. Paris : PUF, 1984

SOUILLER, Didier. *Le roman picaresque.* Paris : PUF, 1980

V Ouvrages généraux

Ouvrages et articles de littérature francophone en général

BONN, Charles, GARNIER, Xavier et LECARME, Jacques. *Littérature francophone : 1. Le roman.* Paris : Hatier, 1997.

COMBE, Dominique. *Les littératures francophones : questions, débats, polémiques*. Paris : PUF, 2010.

Cultures Sud/Notre Librairie n° 166 « Nouvelle génération : 25 auteurs à découvrir ». Paris : juillet-septembre 2007.

DIOP, Papa Samba. *Littératures francophones : Langues et styles.* Paris : L'Harmattan, 2001.

Notre Librairie n° 163 « Indispensables animaux ». Paris : septembre-décembre 2006.

Sur la littérature de l'Afrique

BLACHERE, Jean Claude. *Les écrivains d'Afrique noire et la langue française*. Paris : L'harmattan, 1993.

CHEMAIN, Roger. *L'imaginaire dans le roman africain.* Paris : L'Harmattan, 1986.

CHEVRIER, Jacques. *L'arbre à palabre : Essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire.* Paris : Hatier, 1986.

CHEVRIER, Jacques. *Littérature nègre.* Paris : A Colin, 1984.

CHEVRIER, Jacques. *Littérature africaine : Histoire et grands thèmes.* Paris : Hatier, 1988.

CHEVRIER, Jacques. *Littératures d'Afrique noire de langue française*. Paris : Nathan Université, 1999.

CORNEVIN, Robert. *Littératures d'Afrique noire de langue française*. Paris : PUF, 1976.

DIALLO, Boubacar. *Réalités et roman guinéen de 1953 à 2003 : 1. Cadre physique et Histoire.* Paris : L'Harmattan, 2009.

FAME NDONGO, Jacques. *Le Prince et le scribe : Lecture politique et esthétique du roman négro-africain post-colonial.* Paris : Berger-Levrault,1980.

GANDONOU, Albert. *Le roman ouest-africain de langue française : étude de langue et de style.* Paris : Karthala, 2002.

HAUSSER, Michel et MATHIEU, Martine. *Littératures francophones, III. Afrique noire, Océan indien.* Paris : Belin, 1998.

KESTELOOT, Lylian et DIENG, Bassirou. *Les épopées d'Afrique noire.* Paris : Karthala et Unesco, 2009.

KESTELOOT, Lylian. *Histoire de la littérature négro-africaine*. Paris : Karthala, 2001.

MOURALIS, Bernard. *L'Europe, l'Afrique et la folie*. Paris : Présence africaine, 1993.

MOURA, Jean-Marc et D'HULST, Lieven. *Les études littéraires francophones : État des lieux.* Lille : Édition du Conseil scientifique de l'université Charles de Gaulle, 2003.

N'DA, Pierre. « Onomastique et création littéraire : les noms et les titres des chefs d'État dans le roman négro-africain », dans *Présence Francophone*, n°45. Sherbrook, 1994.

NIANE, Djibril Tamsir. *Soundjata ou l'épopée mandingue.* Paris/Dakar : Présence africaine, 1960.

PARAVY, Florence. *L'espace dans le roman africain francophone contemporain.* Paris : L'Harmattan, 1999.

RICARD, Alain. *Histoire des littératures de l'Afrique subsaharienne.* Paris : Ellipses, 2006.

Ouvrages sur la littérature en général

ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain. *Le dictionnaire du littéraire*. Paris : PUF, 2010.

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles.* Paris : Robert Laffon/Jupiter, 2005.

DIDIER, Béatrice. *Dictionnaire universel des littératures.* Paris : PUF, 1994.

REY, Alain. *Dictionnaire culturel en langue française.* Paris : PUF, 2010.

Ouvrages historiques et sociologiques

AGERON, Charles-Robert et MICHEL, Marc. *L'Afrique noire française : l'heure des Indépendances*. Paris : CNRS, 1992.

BAYARD Jean-François. *L'État en Afrique noire, la politique du ventre*. Paris : Fayard, 1989.

DAVID, Philippe. *La Côte d'Ivoire*. Paris : Karthala, 2009.

HUGON, Anne. *Introduction à l'histoire de l'Afrique contemporaine*. Paris : Armand Colin, 1998.

KI-ZERBO, Joseph. *Histoire de l'Afrique noire*. Paris : Hatier, 1978.

LUGAN, Bernard. *Histoire de l'Afrique : des origines à nos jours*. Paris : Ellipses, 2009.

M'BOKOLO, Elikia. *Afrique Noire : Histoire et Civilisations*. Tome 2 « Du XIX° siècle à nos jours ». Paris : Hatier, 2008.

STAMM, Anne. *L'Afrique de la colonisation à l'Indépendance*. Paris : PUF, 1998.