



RÉPUBLIQUE DU BÉNIN

\*\*\*\*\*

LABORATOIRE D'ÉTUDES AFRICAINES  
ET DE RECHERCHE SUR LE FA



UNIVERSITÉ D'ABOMEY-CALAVI

\*\*\*\*\*

FACULTÉ DES LETTRES, ARTS ET SCIENCES HUMAINES

\*\*\*\*\*

ÉCOLE DOCTORALE PLURIDISCIPLINAIRE  
«ESPACES, CULTURES ET DÉVELOPPEMENT»

\*\*\*\*\*

FORMATION DOCTORALE : LETTRES MODERNES

\*\*\*\*\*

LABORATOIRE D'ÉTUDES AFRICAINES ET DE RECHERCHE SUR LE FA (LAREFA)

\*\*\*\*\*

THÈSE POUR LE DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ  
D'ABOMEY-CALAVI

SPÉCIALITÉ : LETTRES MODERNES  
OPTION : LITTÉRATURE AFRICAINE

SUJET

*Le donsomaana : un complexe générique et  
discursif dans l'œuvre romanesque  
d'Ahmadou Kourouma*

Présentée par :

**Yaovi Mathieu AYESSI**

Sous la direction de :

**Mahougnon KAKPO**

*Professeur Titulaire des Universités du  
CAMES*

Composition du Jury

Président : **Professeur Guy Ossito MIDIOHOUAN**, Université d'Abomey-Calavi (UAC)

Rapporteur : **Professeur Mahougnon KAKPO**, Université d'Abomey-Calavi (UAC)

Membres : **1- Professeur Ascension BOGNIAHO**, Université d'Abomey-Calavi (UAC)

**2- Professeur Paulin Zigui KOLEA**, Université Alassane Ouattara de Bouaké

**3- Professeur Salaka SANOU**, Université Ouaga I Pr Joseph KI-ZERBO

*Date de soutenance : 20 janvier 2017*

**ANNEE ACADEMIQUE : 2015-2016**

## Sommaire

<i>Dédicace</i> .....	iii
<i>Remerciements</i> .....	iv
<i>Résumé</i> .....	v
<i>Abstract</i> .....	vi
<i>INTRODUCTION GÉNÉRALE</i> .....	1
<i>PREMIERE PARTIE : DES APPROCHES ET DES VISIONS</i> .....	16
<i>Introduction</i> .....	17
CHAPITRE PREMIER : LE <i>DONSOMAANA</i> .....	19
CHAPITRE DEUXIEME : REPERES THEORIQUES SUR LE <i>COMPLEXE</i> GENERIQUE ET DISCURSIF .....	73
CHAPITRE TROISIEME : LE CORPUS DE REFERENCE.....	97
<i>Conclusion</i> .....	126
<i>DEUXIEME PARTIE : LA RECUPÉRATION DES GENRES DE L'ORALITÉ DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE D'AHMADOU KOUROUMA</i> .....	128
<i>Introduction</i> .....	129
<i>CHAPITRE PREMIER : LA SYNTHÈSE DES GENRES ET DES FORMES LITTÉRAIRES CHEZ AHMADOU KOUROUMA</i> .....	131
CHAPITRE DEUXIEME : LA CHASSE ET LES CHEMINS DE TRAVERSE DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE D'AHMADOU KOUROUMA.....	177
<i>CHAPITRE TROISIEME : UNE REAPPROPRIATION DU DONSOMAANA PAR AHMADOU KOUROUMA</i> .....	216
<i>Conclusion</i> .....	234
<i>TROISIEME PARTIE : LA CREATION D'UN GENRE ROMANESQUE NOUVEAU PAR AHMADOU KOUROUMA : LE DONSO-ROMAN</i> .....	237
<i>Introduction</i> .....	238
CHAPITRE PREMIER : LE PROTOCOLE ORATOIRE DU <i>DONSOMAANA</i> DANS L'ESTHÉTIQUE ROMANESQUE D'AHMADOU KOUROUMA.....	240
<i>CHAPITRE DEUXIEME : LA SUBVERSION DES THEMES ET DES PERSONNAGES DU DONSOMAANA DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE D'AHMADOU KOUROUMA</i> .....	267
CHAPITRE TROISIEME : DE L'ESTHETIQUE DE L'OXYMORE AU <i>DONSO-ROMAN</i> .....	291
<i>Conclusion</i> .....	327
<i>CONCLUSION GÉNÉRALE</i> .....	330
<i>Glossaire</i> .....	363
<i>Index des auteurs cités</i> .....	365
<i>Index des notions</i> .....	368
<i>Table des matières</i> .....	371

## Dédicace

*A ma mère, ouvrière de l'ombre !*

## Remerciements

Nous tenons à exprimer notre pleine reconnaissance et notre profonde gratitude à :

- Professeur Mahougnon Kakpo, pour sa rigueur, son humanisme et sa disponibilité ; merci.
- *Karamogo* Fodé Moussa Sidibé, pour son éclairage et ses qualités "d'ouvreur de brousse" *aw ni ko ! aw ni ce !*
- *Karamogo* Brahima Camara, pour son accueil et ses orientations à l'Université de Bamako, *in ce kosobè!*
- Professeur Ascension Bogniaho, pour son éclairage.
- Madame Thécla Midiohouan, pour l'initiation à la recherche scientifique.
- Rachel et Eric Affognon, pour leur aide lors de notre séjour à Bamako.
- Francis Kuadjo, pour ses diverses contributions.
- Tous nos professeurs du département des Lettres Modernes, pour l'utilité de leur œuvre.
- Tous les doctorants : notre affection réciproque s'alimente à ce puits mitoyen du savoir et de la recherche.
- Tous nos proches, éprouvés par notre instabilité pendant la réalisation de ce travail.
- Tous ceux qui, de près ou de loin, ont contribué à l'émergence et à la concrétisation de ce projet de recherche.

## Résumé

Ahmadou Kourouma, un écrivain ivoirien, a créé un genre littéraire nouveau, le *donso-roman*, à partir du *donsomaana*, une geste de la confrérie des chasseurs malinké.

Le *donsomaana* se caractérise par un entrelacement, un enchevêtrement de chants, de proverbes, d'hymnes, de panégyriques, de légendes de sagas mettant en scène des héros légendaires du monde de la chasse, des personnages et animaux mythiques, des divinités et fétiches de l'imaginaire mythologique bambara et malinké. Il s'agit d'un ensemble de moules et de codes, de schèmes et de protocoles que le griot a mémorisés et qu'il actualise à chaque occasion de profération, illustrant ainsi la notion de *complexe générique*.

Les cinq œuvres d'examen de la thèse démontrent une structure unitaire et l'utilisation à profusion du protocole de la profération du *donsomaana*. On retrouve dans ces romans, mis en miroir avec la geste traditionnelle et son fonctionnement, une sorte de parallélisme des formes et du style tout à la fois empruntés à la tradition orale mandingue et aux canons du roman à l'occidentale.

Par la reproduction de la performance du *donsojeli* mais également la décontextualisation et le travestissement du *donsomaana*, Kourouma met au jour une nouvelle forme d'épopée, avec en toile de fond un projet de rendre ses personnages ubuesques. Kourouma a ainsi offert à la postérité un genre nouveau et *complexe* : le *donso-roman*, c'est-à-dire le roman d'un *donsojeli*, le *donsomaana* d'un romancier, un assemblage synthétique et harmonisé de contrastes, de contraires, d'oxymores.

**Mots-clés** : *donsomaana* ; *complexe générique et discursif* ; *Kourouma* ; œuvre  
*romanesque dans donso-roman*

## Abstract

Ahmadou Kourouma, an ivoirian writer, has created a new literary style, the *donso-roman* from *donsomaana*, a verse chronicle of malinké hunters confraternity.

*Donsomaana* is distinguished by an intertwining, a jumble of songs, proverbs hymns, panegyrics, saga, legends staging the legendary heroes of the hunting wildlife, characters and mythic animals, divinities and fetishes of imaginary bambara and malinké mythology. It concerns an overall of models and codes, of design and of social conventions that the praiser has memorised and which he has to bring up to date on every occasion ; thence illustrating the notion of *generic complex*.

The five (05) literary works of this thesis prove a unitary structure and the abundant use of *donsomaana* protocol. It is found in these novels when referring its analyse to the traditional verse chronicle and its functioning a kind of parallelism of form and style both borrowed from mandingo oral tradition and the ideal rules of the novel of the western style.

Ahmadou Kourouma has brought to light a new form of epic not only by reproducing the *donsojeli* performance but also by freeing the background and misrepresenting of *donsomaana* with a view to make his characters ubuesque.

Thus, Kourouma has offered to posterity a new and *complex* style : the *donso-roman*, which means the novel of a *donsojeli*, a novelist's *donsomaana*, a synthetic and harmonised assembly of contrasts, of opposites, of oxymorons.

**Key-words:** *donsomaana ; générique and discursive complex; Kourouma ; novel writing, donso-roman.*

## INTRODUCTION GÉNÉRALE

Pendant longtemps, les réflexions sur la littérature négro-africaine en général et le roman en particulier ont été abordées avec des théories mettant un point d'honneur à «l'aporie littéraire». Il s'agissait de la difficulté quasi insurmontable qu'il y aurait à concilier l'oralité et l'écriture, à 'endogénéiser' des pratiques d'emprunt ou à féconder le roman par des arts propres aux traditions culturelles africaines. Une telle difficulté justifiait bien des traitements caricaturaux dont la production littéraire africaine était parfois l'objet.

Le roman négro-africain, par exemple, était jugé à travers le prisme des règles et conceptions admises en Occident, sans que soit tenu compte des réalités ou spécificités de l'esthétique africaine. Cette situation avait surtout suscité, chez des Africains, la volonté de puiser dans leurs cultures pour, à la fois, interroger certaines créations et productions que l'Occident leur faisait découvrir, et entreprendre d'appliquer les démarches esthétiques propres aux cultures africaines aux genres et créations occidentales.

Ainsi, alors même que l'étude des questions de théorie littéraire considérait les occurrences des formes de l'oralité dans la littérature africaine comme des porte-à-faux culturels liés à la civilisation de l'oralité, des africanistes et chercheurs africains ont fait l'option de lire ou de relire certaines œuvres à l'aune de critères esthétiques à la fois occidentaux et africains. Il est à signaler que, jusqu'aux années 1950, mis à part l'accueil fait à *Doguiçimi*, l'œuvre du Béninois Paul Hazoumé, l'intérêt pour l'oralité ne s'est manifesté que rarement dans l'étude du roman africain<sup>1</sup>. Même si les écrivains eux-mêmes semblaient intéressés à cette source d'inspiration que constituent les nombreux genres de la littérature orale, cette oralité était, soit perçue à travers le thème anodin et «amusant» de la «tradition», soit interprétée comme une sorte d'impureté que l'écrivain introduisait dans son roman.

---

<sup>1</sup> Les travaux de Mohamadou Kane sur la question, (*Roman Africain et tradition*, Dakar, NEA, 1982, 520 p.), n'interviendront que des décennies plus tard.

Aujourd'hui, on peut se demander si le regard porté sur l'écriture de Paul Hazoumé dans *Doguiçimi* ne visait pas beaucoup plus justement une appréciation de cette «tradition» que des questionnements d'une esthétique particulièrement encline à puiser aux sources orales des traditions du *Danxomè*.

De toute évidence, on se contentait d'étudier les aspects documentaires des allusions ou apparitions de formes de l'oralité dans le roman africain. Les études s'appesantissaient peu sur les caractéristiques de créativité littéraire liées à ces occurrences. Il s'agissait pourtant là de parcelles entières et de techniques originales de la «littérature mondiale»<sup>1</sup> que ces romanciers récupéraient, expérimentaient et brandissaient à la face du monde comme patrimoine de leur aire culturelle pouvant féconder les approches occidentales de la création littéraire. Et tout se passait pourtant comme si quiconque, en Afrique, se proposait d'écrire un roman devrait se heurter, dès l'abord, à une sorte de question préjudicielle : respecter le code romanesque établi en Europe, s'aligner sur les modèles occidentaux.

Dans un tel contexte, il faut toutefois établir le constat que depuis quelques décennies, la littérature africaine écrite subsaharienne fait montre d'un renouvellement rapide et continu. Il s'agit d'une dynamique qui tend, pourrait-on dire, à remettre en cause la conception même de la notion de «littérature négro-africaine». Dans un article intitulé «*Où va la littérature africaine ?*», Boubakar Boris Diop arrive, déjà en 1999, à formuler une remarque selon laquelle «*l'univers littéraire africain a explosé [...]*». Il a insisté sur cette nouvelle posture de la littérature africaine en précisant que «*ce qu'on continue à nommer-par habitude ou par*

---

<sup>1</sup> Bernard B. Dadié, «Authenticité de la littérature africaine écrite dans les langues européennes et sa fonction de réintroduction de la littérature orale dans la littérature mondiale», in *Actes du colloque international de Dakar* du 24 au 29 janvier 1983 sur le thème «*La tradition orale source de la littérature contemporaine en Afrique*», Dakar-Abidjan-Lomé, NEA, 1984, pp. 55-62.

*paresse- littérature négro-africaine s'est dissout dans les brumes de l'histoire. Il est le moins malaisé d'en cerner les contours»<sup>1</sup>.*

A l'analyser de près, cette réflexion confirme une tendance des littératures nationales, mais aussi la singularité des productions littéraires d'auteurs de l'Afrique subsaharienne. Il suffirait de jeter un regard panoramique sur cette littérature pour se rendre à l'évidence qu'elle n'a cessé de se transformer, de se rénover. Le pluralisme des formes de discours qui tient à la diversité des cultures africaines est ratifié par la variété de coloration même que les écrivains africains impriment de plus en plus à leur écriture. Dans le cas du roman surtout, les écrivains s'emploient à explorer d'autres voies, en optant pour de nouveaux enjeux esthétiques. Même s'ils n'arrivent pas toujours à se libérer totalement des modèles occidentaux, ils mettent un point d'honneur à créer des œuvres originales, puisqu'à partir de la référence à une norme, ils ouvrent le champ des transgressions et des transformations esthétiques qui surprennent lecteurs et critiques<sup>2</sup>.

L'enracinement dans un univers culturel particulier, qui a ses pratiques et ses propres modèles de créations, conduit les romanciers africains à créer des formes romanesques où surgit l'utilisation récurrente des ressources de l'oralité. En Afrique, on éduque avec le conte, on enseigne la pensée réflexive à l'aide des proverbes et des devinettes. On enseigne le passé à travers les chroniques. C'est à l'écoute des légendes et des épopées qu'on capte le sens de la bravoure. Il ne fait point de doute que c'est une vision du monde que traduisent ces pratiques traditionnelles. Il s'agit d'une vision du monde toute imprégnée de «*poéticité*». Mais il n'en demeure pas moins que la question de l'articulation de l'oralité, dans son aspect global

---

<sup>1</sup> Boubakar Boris Diop, « *Où va la littérature africaine ?* », in *Notre Librairie* n° 136, janv-avr 1999, p. 10.

<sup>2</sup> Jean-Fernand Bédia fait de la question du modèle chez les écrivains africains francophones d'origine mandingue l'objet de réflexion dans sa thèse Jean-Fernand Bédia, *Les écrivains africains francophones d'origine mandingue et la question du modèle*, Paris, L'Harmattan, 2005,

comme dans son aspect littéraire, avec la littérature africaine écrite, la fertilisation de celle-ci par celle-là ne semble pas manquer d'intérêt. Par l'attention qu'ils accordent au patrimoine africain, ces écrivains semblent avoir fait le pari d'inscrire leurs productions dans une dynamique de rénovation, d'innovation et surtout d'adaptation des genres et techniques de la littérature orale à l'art de l'écriture romanesque. Leurs productions témoignent ainsi d'une recherche esthétique au niveau de la forme, dans l'emploi particulier de la langue et des procédés stylistiques propres à l'oralité.

Vu l'importance que revêtent les facteurs culturels dans le cas de la littérature en général, et plus particulièrement de la littérature africaine francophone, il nous semble fort intéressant, à la suite d'autres critiques littéraires tels que Makhily Gassama, Madeleine Borgomano, Jean Ouédraogo et bien d'autres, de nous interroger sur les rapports entre la culture malinké et le style d'écriture de Kourouma, et d'analyser ces rapports comme autant de facteurs qui déterminent l'originalité des romans de cet écrivain. Car, faut-il le rappeler, c'est surtout avec cet écrivain que la réintroduction de l'oralité dans la littérature écrite, notamment dans le roman, acquiert un regain de prestige et d'audience.

En effet, aujourd'hui, il existe un style et un modèle «Kourouma», reconnus et étudiés par les critiques littéraires. Ce que ce modèle et cette écriture empruntent à la culture malinké nous intéresse d'autant que, de toute évidence, Kourouma a choisi d'inscrire son œuvre hors des canons occidentaux du roman. Et il nous semble que c'est cela même qui a justifié qu'on ait considéré l'avènement de *Les soleils des indépendances*<sup>1</sup> comme une rupture dans la production romanesque africaine de langue française. Le romancier ivoirien même lie cette rupture à son option de s'inspirer des formes et modèles existant dans la culture malinké : les

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma , *Les soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1968, 198 p.

récits de chasse entre autres. Roman après roman, Ahmadou Kourouma s'est posé et imposé clairement comme une référence par l'originalité de son écriture.

L'immense majorité des travaux consacrés à Ahmadou Kourouma a montré en quoi la production de l'écrivain s'inscrit dans un processus de subversion de la langue française par un locuteur de la langue *malinké*, qu'il s'agisse de la syntaxe, des particularités lexicales, des calques traductionnels ou d'autres créations surprenantes attestant des diverses stratégies de communication mises en œuvre par une écriture qui traduit un métissage culturel prégnant. Ces différents aspects s'offrent comme autant d'angles de recherche, et sont dignes d'intérêt. Cependant, l'œuvre bien complexe et polymorphe de cet auteur est loin d'être totalement explorée et dépouillée. Bien des aspects de cette riche création pourraient encore être abordés, et fournir matière à une réflexion approfondie. C'est la raison qui sous-tend notre étude qui se consacre aux genres et aux techniques de l'oralité qu'Ahmadou Kourouma mobilise et intègre à l'esthétique de ses romans et qui, du coup, le démarquent quelque peu des écrivains négro-africains qui l'ont précédé. Cette motivation se justifie par le fait qu'en scrutant à fond l'œuvre de Kourouma, le lecteur est frappé par une présence massive de proverbes, de mythes, de légendes (existant ou inventés par l'auteur). De même, les formules et les modes d'énonciation auxquels Kourouma astreint ses narrateurs les rapprochent de certaines instances de la profération de la parole qui existent en milieu mandingue. Il s'agit certainement d'indices qui méritent d'être répertoriés et étudiés, afin de formuler des idées et des concepts qui peuvent être désormais mis à contribution pour fournir les clés d'une lecture d'Ahmadou Kourouma.

Mais déjà, la question qu'on peut se poser est de savoir comment Kourouma parvient à construire ses romans autour de ces éléments empruntés à sa culture, et plus précisément à la littérature orale de l'aire culturelle malinké. Quelles sont les ressources d'ordre thématique

qui servent de point d'ancrage à son œuvre romanesque? Comment réussit-il à plier le moule expressif européen aux nuances et particularités de l'âme et du message africains, par ses choix esthétiques ? Aussi, pour approfondir l'analyse de l'esthétique romanesque de Kourouma, peut-on s'interroger sur la façon dont fonctionne l'exploitation des matériaux du *donsomaana* dans son œuvre. En effet, le romancier ivoirien revendique, entre autre, la proximité de son œuvre avec ce genre cynégétique propre à son Mandingue natal. Toutefois, nous nous imposons de reconnaître que l'écrivain s'est refusé à une plate reprise des caractéristiques de ces récits de chasse, faisant de ses romans de véritables œuvres originales où les caractéristiques occidentales du genre héritées du XIX<sup>ème</sup> siècle sont fécondées par les normes traditionnelles mandingues. La portée de l'œuvre romanesque de Kourouma tient donc de cette originalité qui se défie des modèles, tant européens que traditionnels africains.

D'ailleurs, Victor Hugo ne s'insurge-t-il pas contre ceux qui mettent précipitamment le signe «égal» entre l'imitation de modèles existants et la portée d'une œuvre ? L'auteur de *Cromwell* en est arrivé à concevoir deux origines par rapport à la question des modèles :

*«On répète [...], et quelques temps encore sans doute on ira répétant : suivez les règles ! Imiter les modèles ! Ce sont les règles qui ont formé les modèles! [...]. Il y a en ce cas deux espèces de modèles, ceux qui se sont faits d'après les règles, et, avant eux, ceux d'après lesquels on a fait les règles»<sup>1</sup>.*

La réflexion de Victor Hugo nous amène à nous demander si les règles du *donsomaana* auxquelles Kourouma dit avoir eu recours transforment ses écrits en *donsomaana*. En imitant des modèles de l'oralité, Kourouma crée certainement, lui-même, un modèle. De ce point de vue, le modèle de Kourouma n'inspire-t-il pas déjà d'autres écrivains qui en reprendraient les règles et les caractéristiques ? La capacité d'une œuvre à imiter les règles et les modèles ou à devenir elle-même un modèle lui confère une valeur esthétique.

---

<sup>1</sup> Victor Hugo, *Cromwell*, Paris, édition André Martel, Coll. Œuvres Complètes, 1927, p. 30.

Chez Kourouma, une chose semble certaine : la connaissance et la reprise des règles du *donsomaana* apparaissent clairement, même si l'auteur choisit souvent de subvertir certains aspects de ces règles.

Lorsque nous entreprenons d'analyser les stratégies d'assemblage auxquelles Kourouma a recours pour utiliser les règles de création du *donsomaana* en même temps que les théories occidentales du roman, nous découvrons que son œuvre peut se prêter à une étude que nous intitule : «*Le donsomaana : un complexe générique et discursif dans l'œuvre romanesque d'Ahmadou Kourouma*».

Le choix de ce sujet nous a été fortement inspiré par le postulat selon lequel l'artiste ne crée que dans un cadre donné. C'est ce cadre qui donne toute sa chair à l'œuvre, et qu'il faudrait retrouver dans toute démarche d'analyse de l'œuvre créée. Le choix porté sur Ahmadou Kourouma ne tient pas du hasard. En effet, au-delà du fait que l'oralité est, pourrait-on dire, le souffle même de sa production romanesque, celle-ci s'inscrit, ainsi que l'auteur l'affirme lui-même, dans le registre de la «continuité» et du «témoignage», avec une étonnante originalité esthétique.

La problématique qui se dégage de cette formulation est celle d'un questionnement sur les aspects concrets que Kourouma emprunte à la culture malinké en général et au *donsomaana* en particulier, d'une part, les techniques d'exploitation des canons esthétiques du *donsomaana* traditionnel et du roman à l'occidentale dans l'œuvre de Kourouma. Cette double perspective suscite des interrogations que nous nous proposons de passer en revue. La première question qui s'impose, dès l'abord de cette réflexion, est celle de savoir ce que les œuvres de Kourouma empruntent réellement à ce que nous voudrions appeler le *complexe*

*générique et discursif* du *donsomaana*<sup>1</sup>. Cette interrogation sur les ressources empruntées au *donsomaana* appelle une deuxième : de quelle manière Kourouma insère-t-il lesdits éléments empruntés à la tradition cynégétique dans sa création littéraire ? Troisièmement, nous pouvons nous interroger, plus largement, sur les intentions de cet écrivain qui, à l'aide d'outils que nous analyserons, inscrit ses œuvres dans de multiples registres littéraires, des plus comiques aux plus épiques, du profane au sacré, vu que ce qui importe ce n'est pas tant la reproduction plantureuse et intégrale du *donsomaana* par Kourouma, mais ce à quoi il renvoie de manière formulée ou non dans les textes romanesques de cet écrivain.

L'objectif principal que ce travail se fixe, en premier lieu, est d'arriver à examiner la structure du *donsomaana* à travers l'œuvre romanesque de Kourouma afin de montrer que l'auteur crée un nouveau roman. Il s'agit donc de relever les aspects du *donsomaana*, sous-jacents à l'œuvre romanesque de Kourouma, et de les confronter aux caractéristiques réelles du *donsomaana* traditionnel tel que pratiqué en milieu mandingue.

De façon plus spécifique, nous décrivons la structure et le fonctionnement du *donsomaana* traditionnel. Nous allons étudier ensuite les stratégies d'écriture romanesque de Kourouma en ce qu'elles sont inféodées par le *donsomaana*. Il s'agit enfin de démontrer que l'œuvre romanesque de Kourouma, tout en étant fortement imbibée des caractéristiques de ce genre du patrimoine mandingue, n'échappe pas pour autant aux règles générales de la fiction romanesque telles que les conçoivent les théoriciens du roman moderne. Le *donsomaana* que nous voudrions étudier à travers ce travail est un *donsomaana* savamment construit par Kourouma.

---

<sup>1</sup> Le *donsomaana* s'appréhende comme une forme littéraire qui englobe plusieurs genres tels que le mythe, le conte, la légende, le panégyrique, le proverbe, etc., ce qui autorise à parler de complexe générique.

En réalité, il est évident que Kourouma s'inspire du *donsomaana*, mais toute sa stratégie de créateur consiste en une transfiguration, en une subversion, voire en une réinvention de ce genre traditionnel. Il sera question d'analyser quelques aspects du roman de Kourouma, à la lumière des travaux de théoriciens du roman tels que Mikhaïl Bakhtine, Gérard Genette et Georg Lukács. Enfin, nous essayerons d'examiner les traits par lesquels Kourouma arrive à créer un genre complètement nouveau, métissé et original que nous sommes tenté d'appeler le *donso-roman*. Ce genre nouveau fédère les caractéristiques du *donsomaana* traditionnel et les normes du roman, essentiellement héritées du XIX<sup>ème</sup> siècle occidental.

Notre réflexion part de l'hypothèse selon laquelle le *donsomaana* est le genre narratif de l'aire culturelle mandingue qui nourrit plus ou moins l'art romanesque de Kourouma.

De cette hypothèse générale, nous sommes arrivé à formuler trois hypothèses spécifiques que les différentes recherches, analyses et interprétations nous permettront de valider. D'abord, l'œuvre romanesque de Kourouma est porteuse d'une dynamique interne qui recèle des stratégies esthétiques propres au *donsomaana*. Ensuite, la récupération et la réutilisation du *donsomaana* traditionnel sont les stratégies d'écriture romanesque que Kourouma convoque dans ses textes. Enfin, en fécondant le roman par les traits caractéristiques du *donsomaana*, Kourouma aboutit à un genre nouveau qui ne cesse pas pour autant d'être du roman.

Ce sont là les hypothèses que nous voudrions essayer de vérifier tout au long de la présente recherche. Cette dernière sera appuyée et illustrée, à la fois, par l'ensemble des travaux auxquels nous allons faire allusion dans la présente étude, et par des analyses de passages des fictions de Kourouma et des extraits de *donsomaana* traditionnel.

Le point de la recherche sur la question du *donsomaana* qui influence l'œuvre romanesque de Kourouma offre deux niveaux d'articulation. Il s'agit, en premier lieu, de la

question de l'esthétique négro-africaine traditionnelle touchant à la question de la création et des genres littéraires. En second lieu, il est des études et critiques qui se sont intéressées à l'esthétique romanesque de Kourouma, et qui ont, pour la plupart, souligné son décalage par rapport aux règles conventionnelles de la fiction romanesque.

Pour aborder notre perspective de lecture de l'œuvre de Kourouma, la nécessité de recourir à une méthodologie s'impose à nous. Dans ce genre de réflexion, les choix méthodologiques à opérer se doivent, avant tout, de fonder leur pertinence sur les spécificités du champ d'investigation. Aussi, notre démarche méthodologique s'appuiera-t-elle sur les outils de la critique textuelle et de la sociocritique.

En effet, on peut lier l'émergence de la critique textuelle au développement d'autres disciplines telles que la linguistique, qui repose sur la notion de littéralité, la phonologie, l'histoire et l'ethnologie littéraire. Pour étudier les contes populaires et bien d'autres textes, les formalistes russes ont créé ces disciplines en mettant en avant l'importance de la langue et du contexte. Ce choix s'impose à nous du fait du rapprochement que nombre de critiques ont déjà établi entre les romans de Kourouma et les contes du champ littéraire de l'oralité de la sous-région ouest-africaine.

La critique textuelle privilégie la recherche de la dynamique interne de l'œuvre, dynamique elle-même fondée sur «*un retour [fréquent] au texte*», comme le suggère Gérard Genette à travers son analyse :

*« La critique n'a peut-être rien fait, ne peut rien faire tant qu'elle n'a pas décidé, avec tout ce que cette décision implique, de considérer toute œuvre, ou toute partie d'œuvre littéraire, d'abord comme texte, c'est-à-dire comme un tissu de figures, où le temps, (ou comme on dit, la vie) de l'écrivain écrivant et celle du lecteur lisant se nouent ensemble et se retordent dans le milieu paradoxal de la page et du volume »<sup>1</sup>.*

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Figures II*, cité par Gisèle Valency-Slakta, «*La critique textuelle*», in *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, sous la direction de Daniel Bergez, Paris, Nathan, 2002, p. 163.

Dans ses principes, la critique textuelle considère l'œuvre littéraire comme un système de signes linguistiques ou non, et dont l'instrument privilégié d'interprétation est la langue.

Trois linguistes ont joué un rôle essentiel dans la genèse de la critique textuelle : Ferdinand de Saussure qui, avec sa théorie du signe, a jeté les bases de la sémiologie ; Roman Jakobson qui, par ses études sur le son et les fonctions du langage, a inauguré les recherches sur la poéticité et l'autonomie relative du littéraire ; et Emile Benveniste qui, par sa conception du langage, a orienté ses réflexions vers les genres définis par leur rapport au discours. De ce point de vue, l'approche textuelle recoupe la théorie d'approche du *complexe* sur laquelle nous reviendrons plus loin.

En appui à cette approche textuelle, nous allons solliciter la démarche de la narratologie. La notion de "narratologie" vient de l'étymon latin «*narrare*» qui signifie «raconter» et du grec «*logos*» qui signifie «étude». Littéralement, la narratologie est la science, l'étude de l'art de raconter. C'est l'étude du récit. En tant que méthode d'analyse, la narratologie est l'étude du discours littéraire appliqué au cas spécifique du récit. Cette branche de la poétique a pour objet d'étudier les formes de narration et le fonctionnement du récit à l'intérieur d'un texte du genre narratif. Notre analyse des œuvres de Kourouma s'appuiera sur ces outils pour montrer comment le récit chez cet écrivain se construit à base des matériaux de la littérature orale. Ce sera pour nous l'occasion de montrer que la richesse de l'œuvre d'Ahmadou Kourouma tient du renouvellement des formes du roman. Nous avons choisi, pour cela, de privilégier un certain nombre de techniques relatives à la réflexion sur la littérature orale que nous avons regroupées autour de ce que nous avons nommé «*complexe générique et discursif*». Ce complexe générique et discursif procède d'une sorte de confluence de plusieurs genres ayant leur poétique respective. L'esthétique de Kourouma en emprunte à divers genres, notamment à des genres oraux, pour aller vers une poétique

entièrement spécifique mais qui ne se refuse pas à trahir les nombreux traits qu'il emprunte à des aires culturelles de l'oralité.

Il reste qu'avec ces approches structuralistes et formalistes, ce contexte de l'oralité doit être pris en compte. Car il est évident que l'analyse textuelle d'une œuvre romanesque est inséparable de la perspective contextuelle, autant que de l'éclairage historique qui lui est sous-jacent.

A partir des années 1980 va se dessiner plus ou moins nettement le contour de la sociocritique que Pierre Barbéris formule en ces termes : «[La] *sociocritique désignera (...) la lecture de l'historique, du social, de l'idéologique, du culturel dans cette configuration étrange qu'est le texte*»<sup>1</sup>.

Nous comprenons que contrairement au structuralisme, la sociocritique n'entend pas s'enfermer dans le texte. En prenant pour socle le texte, la sociocritique se démarque à la fois des approches purement formelles du texte littéraire pour analyser sa socialité. Pour mettre en évidence la structure sociale à partir de laquelle se nourrit le réel de l'écrivain et de la société où il vit et où son texte est reçu, la sociocritique s'est progressivement dotée de nouveaux outils conceptuels dont le co-texte. Selon Claude Duchet, le co-texte est :

*«le point de départ de l'activité qui irradie le "texte" lui-même. Par conséquent le co-texte appartient à la fois au texte et à l'espace référenciel (avec un c), c'est-à-dire à l'espace des références (...) qui est aussi bien celui de la lecture que de l'écriture. Le co-texte est tout ce qui tient au texte, fait corps avec lui, ce qui vient avec lui»*<sup>2</sup>.

En choisissant cet outil conceptuel de l'approche sociocritique, en plus de l'approche structurale, nous voudrions établir une relation entre la structure interne du texte et l'extra-texte, en ce qui concerne l'œuvre de Kourouma. En réalité, l'extra-texte renvoie non seulement aux emprunts directs à la réalité, mais aussi à tout ce que l'auteur a vu ou lu et qui

---

<sup>1</sup> Pierre Barberis, «*La sociocritique*», in *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, op. cit., p. 153.

<sup>2</sup> Claude Duchet, Isabelle Tournier, «*Sociocritique*», in *Dictionnaire Universel des littératures*, publié sous la direction de Béatrice Didier, Paris, PUF, vol.3, 1994.

féconde sa plume de créateur. On s'aperçoit à partir de ce qui précède que le co-texte est un instrument de la sociocritique qui met au jour l'éventail de relations qui existent à l'intérieur du texte et entre le texte et le réel. Il permet d'établir les niveaux de correspondances entre la structure du texte et les pratiques sociales traditionnelles auxquelles le texte fait écho. Cet instrument de la sociocritique qu'est le co-texte nous permettra, dans le cadre de notre étude, de montrer comment l'œuvre d'Ahmadou Kourouma est un lieu de représentation de la parole et de la pensée non seulement de l'auteur, mais d'un corps social plus complexe dont il actualise et modalise les tensions. Une telle approche laisse déjà entrevoir *Les soleils des indépendances* comme un ensemble d'échos à des situations sociopolitiques riches en événements historiques repris dans la fiction littéraire.

Dans une approche plutôt comparatiste, nous conduirons l'étude de l'œuvre romanesque de Kourouma en prenant appui sur la tendance critique, qu'on appelle, de plus en plus, «l'école d'Abidjan» du fait de l'influence qu'a exercée et qu'exerce encore l'Institut de littérature et d'esthétique négro-africaine sur l'art, la littérature et la critique. En effet, cette tendance explore essentiellement les modalités par lesquelles les ressources de l'oralité viennent féconder la littérature écrite ou les pratique scripturaires. Pour l'ensemble de l'œuvre romanesque de Kourouma, il semble qu'aucune étude pertinente ne peut se soustraire à ses démarches comparatistes vu que l'écrivain lui-même revendique des aspects de l'oralité dans son programme esthétique.

Pour mener cette réflexion sur le rapport entre le *donsomaana* et l'œuvre romanesque de Kourouma, nous structurons notre développement en trois parties qui se déclinent chacune en trois chapitres. La première partie traite du *donsomaana* en tant que genre littéraire, de l'approche littéraire du *complexe* et de l'ensemble romanesque de Kourouma. La deuxième partie aborde l'analyse de l'œuvre romanesque de Kourouma à partir du *complexe générique*

du *donsomaana*. La troisième et dernière partie de notre étude fait ressortir les traits qui font l'originalité de la fiction romanesque de Kourouma, et qui justifient la terminologie de *donso-roman* en tant que croisement des caractéristiques du *donsomaana* traditionnel et des traits du roman moderne hérités du XIX<sup>ème</sup> siècle occidental.

Dans le premier chapitre de la première partie, nous décrivons le *donsomaana*, déclinons sa structure, ses fonctions et son fonctionnement, puis soulignons le protocole oratoire qui lui est spécifique. Le deuxième chapitre de cette première partie est consacré à l'approche définitoire de la notion de *complexe*. Dans une perspective à la fois générique et discursive, nous privilégions l'approche littéraire de cette notion, le *donsomaana*, tout autant que le roman de Kourouma, étant envisagé sous l'angle du *complexe*. , Dans le troisième chapitre nous interrogeons l'histoire romanesque de l'Afrique subsaharienne afin de mieux cerner la rupture que Kourouma introduit dans la production romanesque en Afrique de l'Ouest dès la fin des années 1970. Le choix raisonné d'un corpus de cinq romans comme référence se fonde sur deux axes, l'un thématique et l'autre chronologique ou temporel.

Dans le premier chapitre de la deuxième partie de ce travail, l'analyse concerne la description des genres de l'oralité qui sont à l'œuvre et au service de la création dans les romans de Kourouma, leurs points communs ainsi que leurs différences avec le *donsomaana* traditionnel. Le deuxième chapitre nous permet de procéder à une lecture de la symbolique de la chasse à travers le discours romanesque de Kourouma. Il s'agit de montrer les principaux aspects que prend cette symbolique cynégétique et comment cette esthétique s'illustre dans la création romanesque de l'écrivain ivoirien. Le troisième et dernier chapitre de cette deuxième partie vise à décrire et à analyser la démarche de réappropriation des pratiques du *donsomaana* comme intention de Kourouma. Il s'agit d'analyser le symbolisme qui se dégage

de ces pratiques dans les différents romans, objet de notre étude, et de vérifier si cela correspond au sens que la confrérie des chasseurs leur confère.

Le premier chapitre de la troisième et dernière partie de ce travail est consacré à la confrontation de l'allure du *donsomaana* que Kourouma donne à son œuvre romanesque avec le protocole oratoire du *donsomaana* tel qu'il se pratique chez les chasseurs en milieu mandingue. Cette approche comparatiste nous permet de mettre en exergue les ressemblances entre le discours romanesque chez l'écrivain et la performance du *donsojeli* (griot des chasseurs traditionnels). Le deuxième chapitre se propose un examen des formes de subversion et de travestissement de la parole, de la déontologie et de l'archétype du héros ainsi que celui du chanteur dans les récits de chasse. Dans le dernier chapitre de cette partie, l'analyse porte sur l'esthétique de l'oxymore. Il s'agit d'étudier les rapprochements et les fusions, osés, d'éléments opposés comme traits distinctifs de l'esthétique de Kourouma qui devient du *donso-roman*.

**PREMIERE PARTIE : DES APPROCHES  
ET DES VISIONS**

## Introduction

L'acte de narration chez un écrivain suppose la décision du choix des stratégies d'écriture. Ces dernières peuvent résulter de la mise en place d'une série de distorsions ou d'entorses, tant au niveau thématique qu'au plan de l'énonciation. Du point de vue narratologique, l'essentiel réside dans la compréhension du mécanisme qui, à chaque moment, préside à la composition des romans du corpus de référence. Pour se faire donc une opinion sur la façon dont ces romans d'Ahmadou Kourouma ont été conçus, il nous a paru nécessaire de clarifier quelques concepts théoriques comme ceux du *donsomaana* et du *complexe* qui déterminent l'écriture romanesque de cet écrivain. Mais pour reconnaître la force et l'originalité des stratégies d'écriture employées par Kourouma, il faut commencer par replacer ses œuvres au sein d'un ensemble plus large, relevant de l'histoire de la littérature africaine francophone. Il importe alors d'ouvrir le champ de l'analyse à toute la production écrite en langue française de cette partie de l'Afrique (Afrique de l'ouest), et procéder par rapprochements et par contrastes entre les auteurs. Le détour par d'autres romanciers africains conforterait l'hypothèse de la singularité du projet esthétique caractérisant les textes de Kourouma.

En effet, l'écriture romanesque de Kourouma est marquée par son aspect polymorphe et pluri-stylistique. Ce mélange voulu par le romancier implique une nouvelle approche des phénomènes littéraires dans ses œuvres. Mais avant d'en arriver à l'application de la théorie du *complexe* à l'œuvre romanesque de l'écrivain, il y a lieu de s'interroger sur les caractéristiques fondamentales de la source culturelle orale à partir de laquelle il rédige ses romans. Il faut noter que Kourouma est un créateur très attaché à la culture orale en général et particulièrement à la culture malinké. L'un des matériaux culturels sustentateurs des récits romanesques de Kourouma est le *donsomaana*.

Kourouma est un écrivain d'origine malinké. Pour cette raison, nous essayerons de restituer les résultats de nos enquêtes de terrain dans cette région afin d'étudier comment l'histoire extra-diégétique de ces peuples est manifestement souvent convoquée dans l'œuvre romanesque de Kourouma. Nous serons également amené à indiquer si le traitement romanesque qu'en fait Kourouma diffère de la retranscription. Pour mieux apprécier la portée du corrélat idéologique entre les récits et la culture mandingue, nous aurons, avant tout propos, à esquisser une description de la pratique du *donsomaana*.

En effet, Vladimir Propp mentionne, à titre de démarche méthodologique, qu' «*on ne peut parler de l'origine d'un phénomène quel qu'il soit avant d'avoir décrit ce phénomène*»<sup>1</sup>. En substance dans cette partie, nous tentons de définir le *donsomaana*, le *complexe* générique et discursif, puis d'y présenter Kourouma aux prises avec ces pratiques créatives et langagières afin de profiler par quelle astuce il s'en sert, et les dépasse même.

---

<sup>1</sup> Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1965 et rééd. 1970, p.11. [Nous avons utilisé l'édition de 1970].

## CHAPITRE PREMIER : LE *DONSOMAANA*


La présente étape de l'étude se focalise sur un aspect de la pratique des chasseurs : le discours. Il en résulte un questionnement décliné en fonctions aussi importantes les unes que les autres. Il importe de savoir ce qui autorise à envisager le *donsomaana* dans une perspective *complexe*, et de dégager la portée sociologique de cette geste des chasseurs. C'est pourquoi l'analyse à venir entend dégager les traits caractéristiques de ce genre dans sa structuration et dans son fonctionnement.


### 1- Qu'est-ce que le *donsomaana* ?

Le *donsomaana* est un genre littéraire oral propre à l'aire culturelle mandingue, vaste territoire aujourd'hui couvert par l'est de la Guinée, le sud-ouest du Mali, le nord-ouest de la Côte-d'Ivoire, le sud du Sénégal, le sud-est de la Gambie, le nord-est du Liberia et le sud-ouest du Burkina Faso. Voici une carte historico-géographique de l'Empire mandingue:



**Légende**

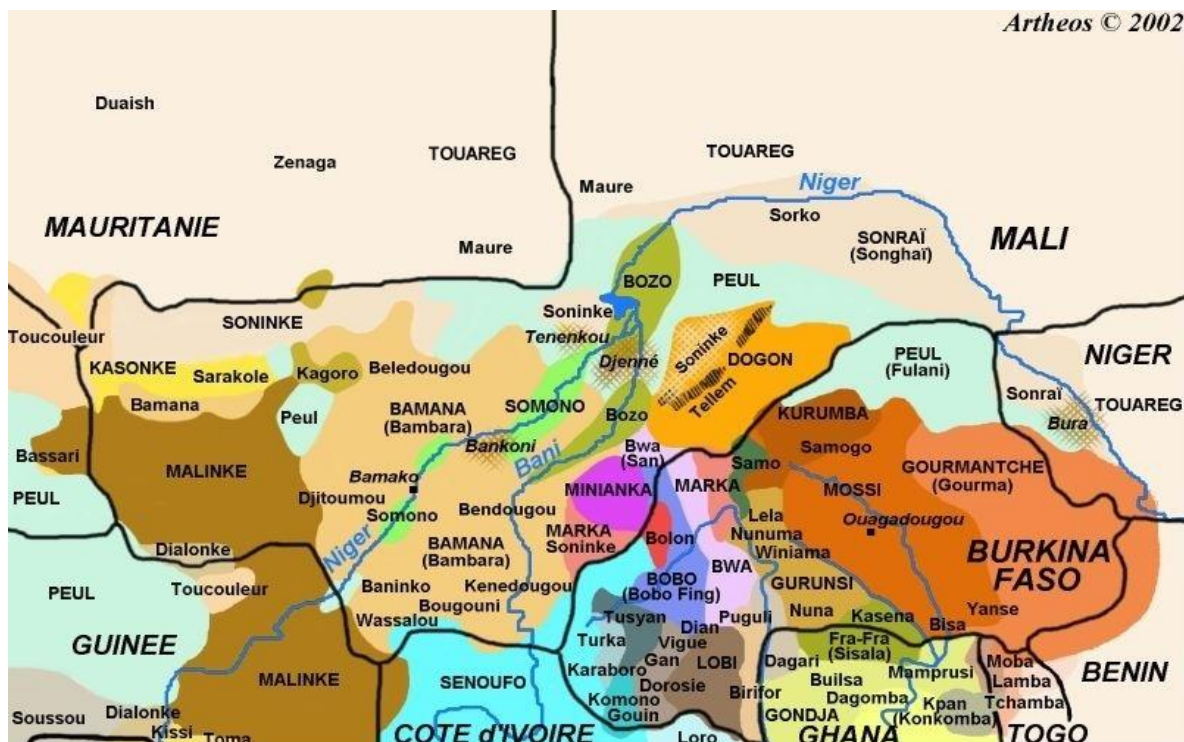
 Limites de l'empire mandingue

 Territoire de l'empire mandingue

**CARTE HISTORICO-GEOGRAPHIQUE DE L'EMPIRE MANDINGUE<sup>1</sup>**

Les Malinkés, les Bambaras, les Sénoufos et les Wassoulous sont les communautés ethniques majoritaires de l'Empire mandingue, comme l'indique la répartition sur la carte ethnique ci-dessous. Ces ethnies sont culturellement proches les unes des autres pour ce qui est des pratiques sociales et des rituels.

<sup>1</sup> Source : <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/8c/MandingoMap-1906.jpg/450px-MandingoMap-1906.jpg>



**Légende**

- Malinké
  - Banbara
  - Peulh
  - Senoufo
  - Gourmantché
  - Dogon
  - Bozo
- Fleuve Niger  
 Limites entre les pays

**CARTE ETHNIQUE DE L'EMPIRE MANDINGUE<sup>1</sup>**

Lorsqu'on veut aborder le *donsomaana* sous son aspect formel et structural, il y a lieu de faire une mise au point terminologique qui permet de mieux comprendre le fonctionnement des épopées de chasseurs. Dans une communication intitulée «*Le donsomaana : quelques réflexions sur la spécificité d'un genre*», Jean Derive identifie trois grands genres narratifs

<sup>1</sup> Source: [www.artheos.org /images/4727.jpg](http://www.artheos.org/images/4727.jpg)

dans la littérature mandingue. En s'appuyant sur les travaux de Youssouf Tata Cissé<sup>1</sup>, de Dosseh Joseph Coulibaly<sup>2</sup> et d'Ahmadou Kouyaté et autres<sup>3</sup>, il cite chacun de ces genres tout en déclinant les caractéristiques :

*«- ceux qu'on désigne souvent du nom de maana (sunjata maana) qui disent l'histoire de quelques grands héros d'un lignage donné, généralement fondateurs ou détenteurs d'une chefferie, pouvant prendre la taille d'un empire, qu'on appelle aussi parfois "fasa" par métonymie, en donnant à l'ensemble du récit le nom des devises chantées qui les entrecoupent,  
- Ceux qui sont dénommés " nsiirin" ou "ntalen" selon la partie du Manding où on se trouve et qu'on traduit par le terme de « conte » et qui ne se disent en principe qu'à la nuit tombée,  
- Ceux enfin qui sont appelés donsomaana, ces récits de chasseurs qui s'énoncent dans le cadre de la confrérie (donsoton)»<sup>4</sup>.*

Cette catégorisation conceptuelle et formelle soulève, à notre avis, un certain nombre de questions. Par exemple, qu'entend-on par *genre* ? Comment établir avec certitude et sans risque de se fourvoyer, les frontières entre les genres ? Comment instaurer une hiérarchie entre les variantes d'un même récit qui tendent parfois à se confondre, dès que le contexte et celui qui est appelé à interpréter le texte changent ? L'on s'attarde sur ces questions afin de mieux clarifier le *donsomaana*.

### **1-1 Une pratique à la taxinomie fluctuante**

Un peu partout en Afrique de l'ouest, il existe un terme général, sinon générique, pour désigner l'ensemble de la littérature des chasseurs. La dénomination des chansons de gestes cynégétiques tient compte de l'aire culturelle ou linguistique considérée, donc des lieux de production et d'énonciation de ces récits. Ainsi parle-t-on de *donsomaana*, chez les Malinké les Bambara et les Wouassoulou du Mali, de la Côte-d'Ivoire et de la Guinée forestière,

---

<sup>1</sup> Youssouf Tata Cissé, *La confrérie des chasseurs malinké et bambara. Mythes, rites et récits initiatiques*, Paris, Nouvelles du Sud/ARSAN, 1994, p. 159 et suivantes.

<sup>2</sup> Dosseh Joseph Coulibaly (dir.), *Récits des chasseurs du Mali : Dingo Kanbili, une épopée des chasseurs malinké de Bala Jimba Diakité*, Conseil international de la langue française, 1985, 117 p.

<sup>3</sup> Ahmadou Kouyaté et alii, *Manden Bori fasa, récits de chasse recueillis auprès de Porè Kolon Kulibali*, Conakry, Bibliothèque Franco-Guinéenne, 1994.

<sup>4</sup> Jean Derive, «*Le donsomaana : quelques réflexions sur la spécificité d'un genre*», article mise en ligne sur halshs-00344123, Version 1-3 déc. 2008, consulté le 31 janvier 2013.

*dondagadonkili* chez les Dioula du Kong, *kunbenjulo* chez les Malinké du Sénégal oriental.

Pour Madeleine Borgomano, le *donsomaana* est un :

«terme malinké,[qui] désigne une cérémonie traditionnelle propre à la région sahélienne de l'Afrique de l'Ouest où les malinkés sont une population importante. C'est-à-dire l'est de la Guinée, le sud du Sénégal, le sud-ouest du Mali et le nord-ouest de la Côte-d'Ivoire [...]. Tous les non-malinkés ne savent probablement pas mieux que les français ce qu'est un *donsomaana*»<sup>1</sup>.

Cette définition, même si elle n'apporte pas des précisions suffisantes sur le genre et sa pratique, a le mérite d'éclairer sur une partie de l'espace géographique dans lequel a cours le *donsomaana*. Les pratiques rituelles et initiatiques relatives à la chasse dans l'empire mandingue, cette région à fort potentiel cynégétique, peuvent donc être considérés comme le «*foyer créateur*» de ce genre spécifique, pour reprendre l'expression de Nora-Alexandra Kazi-Tani<sup>2</sup>. Mais pour mieux appréhender les divers champs sémantiques du terme *donsomaana*, il nous apparaît indispensable de partir d'un autre mot qu'on utilise pour désigner cette pratique : il s'agit du vocable *donsokili*<sup>3</sup>.

Le terme *donsokili* est composé de *donso*, qui veut dire «chasseur», *don* signifiant «danse» et de *kili* qui signifie «appel ou invitation». Le *donsodonkili* désignerait donc «une invitation à la danse des chasseurs». Mais Fodé Moussa Sidibé<sup>4</sup> en suggère une deuxième étymologie ; il le décompose en *donso* qui signifie «chasseur», *don* ou *donni*, qui veut dire «connaissance, savoir» et *kili* qui signifiant «œuf». Pris dans cette perspective, le *donsodonkili* serait « l'œuf de la connaissance, du savoir» dont les chasseurs seraient les garants. Le sens du *donsomaana* comme discours vient certainement de cette taxinomie.

Même si, à en croire Fodé Moussa Sidibé, cette seconde étymologie vient compléter la

---

<sup>1</sup> Madeleine Borgomano, *Des hommes ou des bêtes ? Lecture de En attendant le vote des bêtes sauvages, d'Ahmadou Kourouma*, Paris, L'Harmattan, 2000, pp. 21-22.

<sup>2</sup> Nora-Alexandra Kazi-Tani, « Pour un nouveau discours africain », in (Sous la direction de Samba Diop), *Fictions africaines et postcolonialisme*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 55.

<sup>3</sup> Il faut rappeler que les Malinké et les Bambara ont une manie de contracter les mots si bien que *donsodonkili* peut devenir *donsokili* ou *donkili*.

<sup>4</sup> Fodé Moussa Sidibé, *Univers des chants de chasseurs du Mali*, Bamako, Editions EDIS, 2007, p. 39.

première, il est important de souligner qu'elle paraît plus plausible dans la mesure où les chants des chasseurs s'adressent plus à la tête qu'au cœur ; ces récits parlent plutôt à l'esprit qu'à la sensibilité.

Cette interprétation n'est pas loin du sens que recouvre le mot *donsomaana* formé de *donso* qui désigne "chasseur" et de *maana* qui renvoie à "récits" et qu'on pourrait traduire par «récits des chasseurs». Pour Maurice Delafosse, le *maana* serait un mot d'origine arabe qui veut dire «signification»<sup>1</sup>. Mais cette étymologie laisse entrevoir le lien qu'on pourrait établir entre le *donso* en tant que «cheval de la connaissance», et *maana* pris au sens de «signification». Le *donsomaana* signifierait, pour ainsi dire, le «cheval de la connaissance». Delafosse ne se dédit donc pas lorsqu'il ajoute que *maana* signifie «*flamme, clarté au sens clair (discours)*»<sup>2</sup>. Il semble plutôt relever que la compréhension d'un *mana* repose principalement sur l'herméneutique, surtout quand on sait que particulièrement celui du savoir ayant trait à la mythologie, constitue dans l'imaginaire mandingue, «une cache pour les choses anciennes» (*kòròw dogo yòrò*).

La compréhension d'un *maana*, tel que nous le verrons plus loin, est impossible, du reste, sans référence au substratum des religions, des rites et des civilisations mandingues. Youssouf Tata Cissé définit, pour sa part, le mot *maana* comme étant «une narration claire et complète, un exposé qui dure, et qui, au fur et à mesure, prend de la hauteur et s'amplifie comme la flamme d'un bûcher»<sup>3</sup>. Cette définition fait non seulement écho à celle que donne Delafosse du *maana*, mais aussi apporte des détails sur le contenu même du genre littéraire en question. En terme de structure première du *donsomaana*, on a les notions d'exposé et de narration qui impliquent indubitablement l'énonciation, donc la présence d'une «instance

---

<sup>1</sup> Maurice Delafosse, *La langue mandingue et ses dialectes (Malinké, Bambara, Dioula)*, Paris, Imprimerie Nationale et Librairie Paul Geuthner, 1955, p. 487.

<sup>2</sup> Maurice Delafosse, op. cit., p. 486.

<sup>3</sup> Youssouf Tata Cissé, *La confrérie des chasseurs Malinké et Bambara : Mythes, rites et récits initiatiques*, op. cit., p. 81.

*narrative prenant en charge le récit*<sup>1</sup>. La structure secondaire des *maana* met l'accent sur l'aspect du temps physique qui place la narration de ces récits dans la perspective de la longueur et en relation avec le temps de la performance. Dans l'imaginaire mandingue d'ailleurs, le terme *maana* sert à désigner ce qui est «élastique». On parle également de «caoutchouc», pour traduire l'idée d'élasticité, d'étendue ou encore d'enflure. Enfin, l'idée d'amplification renvoie au grossissement des faits, à l'exagération dans la narration des faits.

Habituellement appliqués à la production cynégétique, on pourrait croire que ces termes sont synonymes, étant donné qu'ils servent souvent et indifféremment à désigner à la fois les chants proprement dits et tous les récits des chasseurs. Quoique la différence entre le *donsodonkili* et le *donsomaana* soit nettement perceptible chez les chasseurs, il est possible d'avancer provisoirement une explication à l'apparente synonymie que certains établissent entre ces deux termes : le mode de profération. Les moyens à travers lesquels sont déclamées les épopées de chasse sont fort nombreux : jeux et chants de tout genre, panégyriques, poèmes, hymnes, contes, mythes<sup>2</sup>, etc.

Toute séance de la geste cynégétique donne lieu à la psalmodie. La profération est toujours soutenue par un instrument de musique, en général des instruments à cordes. A en croire nos informateurs, pour raconter des épopées, et pour amener l'auditoire à penser, c'est au moyen des instruments à cordes, tels que le *sinbi*, le *ngoni* et la *cora* que le *jeli* ou le *donsojeli* soutient ses propos. «Dans l'aire mandingue, la parole est musique et la musique est parole, on dit « ka kuma fo », proférer la parole, «ka jenbé fo », «ka kora fo » [jouer du

---

<sup>1</sup> Gabrielle Gourdeau, *Analyse du discours narratif*, Paris, Magnard, 1993, p. 36.

<sup>2</sup> Youssouf Tata Cissé, *La confrérie des chasseurs Malinké et Bambara : Mythes, rites et récits initiatiques*, op. cit., p. 33.

*jenbé, jouer de la kora*], *parole et musique sont une seule et même chose*»<sup>1</sup>. Lorsqu'on parle de chanson<sup>2</sup> à propos de la littérature de chasse, il convient donc de concevoir le terme dans son sens large, celui d'un «*hypertexte*» susceptible d'engranger des genres distincts. Jean Derive et Gérard Dumestre reconnaissent ces caractéristiques en ces termes :

*«La plupart du temps en effet, la littérature de chasse se décompose en plusieurs variétés de chants : chants sacrés produits dans le cadre de certains rituels de la chasse, dont la valeur performative est quasiment d'ordre magique ; panégyriques où l'on magnifie les chasseurs en général ou un chasseur particulier en évoquant sa généalogie réelle et mythique pour l'honorer ; chants de provocation à l'égard d'un chasseur, qui le met au défi d'abattre un gibier prestigieux, tel le buffle ou l'éléphant, cela afin de l'amener à se surpasser ; récits épiques relatant tel ou tel épisode de l'histoire d'un des grands héros légendaires de la chasse»*<sup>3</sup>.

Un examen préliminaire de ce propos montre que les récits de chasse répondent à la notion de *complexe générique* et implique donc l'idée de structure. Avant d'élucider la structure du *donsomaana*, il est indispensable de nous intéresser à la classification des épopées de chasse.

## **1-2 La typologie des *maana***

La classification des *maana* est un pas important vers une description conséquente de notre objet d'étude, à savoir le *complexe* du *donsomaana*. Chaka Bagayoko relève quelques nuances entre la structure du *donsomaana* de l'aire culturelle malinké et l'architecture de celui de l'aire culturelle bambara incarnée par Ségou. Cela l'a conduit à s'intéresser au répertoire du chantré Amari Diarra de Bélé Dougou. Il souligne que la caractéristique fondamentale des

---

<sup>1</sup> Sory Camara, «*Geste cynégétique et traversée de l'existence pour une méthode d'analyse et une herméneutique d'inspiration endogène des traditions orales africaines*», in *La chasse traditionnelle en Afrique de l'ouest d'hier à aujourd'hui*, Bamako, Ministère de la culture, 2001, p. 118.

<sup>2</sup> Il faut préciser qu'on parle de chanson dès qu'il y a usage d'instrument de musique.

<sup>3</sup> Jean Derive, Gérard Dumestre, *Des hommes et des bêtes, chants de chasseurs mandingues*, Paris, Classiques Africains, 1999, p. 31.

héros chasseurs tels que les chante Amari Diarra, c'est le contexte de leur engendrement<sup>1</sup>. Contrairement au *maana* malinké, le *maana* bambara présente le héros chasseur comme l'œuvre d'exploits, de savoir ou de savoir-faire individuel. Selon la logique de la prédestination chez les Mandingues, la destinée glorieuse du héros se lit à travers le mode d'engendrement de son être.

Une analyse plus approfondie révèle une certaine constance dans la narrativité de toute la littérature des chasseurs du Mandingue. D'abord, chaque récit se construit autour de l'exploit d'un chasseur. En d'autres termes, les *maana* mettent aux prises les animaux féroces avec le chasseur valeureux et relatent les exploits et la victoire de celui-ci sur ceux-là. Le *maana* qui s'y rapporte baigne dans l'environnement socio-anthropologique mais aussi esthétique du chasseur mandingue. Alpha Ousmane Barry, pour sa part, définit le *donsomaana* comme «une geste ou une ode qu'entonne le serewa ou sora au cours de veillées»<sup>2</sup>.

Au demeurant, le *donsomaana* se caractérise par son action et ses thèmes exceptionnels, en un mot, un ensemble de moules et de codes, de schèmes et de protocoles que le griot a mémorisés et qu'il actualise à chaque occasion de profération, illustrant ainsi la notion de *complexe générique* sur laquelle nous reviendrons dans la présente étude.

## 2- La sociologie du *donsomaana*

En Afrique de l'ouest, comme partout ailleurs, la culture est la principale porte d'accès aux formes d'art qui y sont pratiquées. Par exemple, les fêtes des mariages, des corporations, et des confréries d'initiation donnent lieu à des créations - et re-crétions - artistiques et

---

<sup>1</sup> Chaka Bagayoko, «Propos sur la bibliothèque-musée des chasseurs», in *La chasse traditionnelle en Afrique de l'ouest d'hier à aujourd'hui*, op. cit., p. 221.

<sup>2</sup> Alpha Ousmane Barry, «Pour une sémiotique trans-culturelle de l'écriture littéraire francophone d'Afrique», in *Actes des Journées scientifiques des réseaux de chercheurs concernant la langue et la littérature, Dakar (Sénégal), 23-25 mars 2006*, p. 9.

littéraires, selon la vision du monde ou les valeurs socio-culturelles que chaque société cherche à promouvoir. Il est donc concevable que, dans telle ou telle culture, l'on privilégie tel ou tel genre ou que l'on mette en avant une forme inconnue partout ailleurs, à plus forte raison dans la nomenclature académique occidentale.

La chasse occupe une place non négligeable dans la culture mandingue. Cette prédilection pour l'activité cynégétique s'explique par le type de végétation arborescente et fortement giboyeuse qui a longtemps caractérisé - et qui caractérise encore, par endroits- ce territoire. Au cours d'un «*saadadi*», forme de chasse qui consiste à traquer un animal en suivant sa trace<sup>1</sup>, il arrive que le gibier, s'il est blessé, se lance à la poursuite du chasseur qui croyait le traquer. Lorsqu'il réussit à faire montre de bravoure en tuant le redoutable fauve, son retour au village, avec son trophée de chasse, fait l'objet d'une grande cérémonie rituelle ponctuée de discours, de danses, voire de libations publiques. Les associations de chasseurs remontent à une tradition très ancienne. Elles sont donc régies par un code dont les règles et principes varient d'une culture à une autre. On ne saurait donc comprendre la structure et le fonctionnement du *donsomaana* sans le replacer dans le contexte sociologique dans lequel il prend forme.

## **2- 1- La donsoya : l'art d'être chasseur**

La *donsoya*, qui vient du malinké *donso*, chasseurs, et de *ya*, être, peut être traduite littéralement par "être chasseur". C'est l'ensemble des pratiques et de l'imaginaire cynégétiques. Les *donso* forment une confrérie fondée sur l'initiation dont l'origine remonte à la nuit des temps. Bala Jimba Diakité, l'un des grands chantres de la confrérie des chasseurs du Mandingue, dans une interview qu'il a accordée à Youssouf Tata Cissé, affirme : «*La*

---

<sup>1</sup> Jean Derive, Gérard Dumestre, *Des hommes et des bêtes, chants de chasseurs mandingues*, op. cit., p. 15.

*première des “ choses ”, c’est la donsoya, la chasse ; et puis le Manding, qui débuta par la donsoya, ne tient que par la donsoya ; car, sans celle-ci, c’en était fini depuis longtemps des “ choses ” du Manding*»<sup>1</sup>. Ces propos du chantre des Monts mandingues (zone frontalière entre le Mali et la Guinée Conakry) montrent la place et le rôle indéniables de la confrérie des chasseurs dans les civilisations mandingues. La chasse, et par ricochet le chasseur, constituent le socle du Mandingue, car en la personne du chasseur coexistent le *mansa*, guerrier fondateur d’empires et de cités, le thaumaturge et le devin, le protecteur et le dispensateur du savoir et de la nourriture, le rebelle et le pacifiste.

D’abord, le rapport entre le *donso* (chasseur) et le *mansa* (guerrier) tient au fait qu’ils ont en partage les mêmes sites d’action, les mêmes armes, les mêmes pratiques magico-religieuses. Ensuite, le chasseur et le guerrier sont investis de la même mission, celle de protéger et de défendre la communauté contre les agresseurs extérieurs. La chasse et la guerre sont toutes deux des aventures périlleuses, ce qui pousse le chasseur et le guerrier à s’investir dans la quête des secrets du monde. Pour garantir à sa communauté la paix et la quiétude, pour lui permettre de se nourrir, le *mansa* se livre parfois, sinon souvent, à des guerres de razzia, tout comme le chasseur pratique l’activité cynégétique pour procurer de la viande à la communauté. Il existe donc une très grande proximité entre la geste des chasseurs et la geste des guerriers dans l’aire culturelle mandingue.

L’activité cynégétique donne lieu à la production de récits qui s’alimentent d’actes héroïques. Dans son *Introduction à la poésie orale*, Paul Zumthor présente les chants de chasse des peuples africains comme des récits :

*«exaltant la valeur morale, la séduction du péril, la puissance imprévisible de l’adversaire et de la nature : scandant la préparation*

---

<sup>1</sup> Youssouf Tata Cissé, *La confrérie des chasseurs Malinké et Bambara : Mythes, rites et récits initiatiques*, op. cit., p. 16.

*ou la conclusion des grandes expéditions collectives, accompagnées de danses, voire de mimes, transformant en spectacle les réunions des sociétés cynégétiques ou les funérailles d'un chasseur illustre»<sup>1</sup>.*

Cette observation faite par Paul Zumthor au sujet des chants de chasseurs met en avant un faisceau de traits relatifs à un concept qui est au centre de la présente recherche. En parlant de transformation en spectacle des réunions des confréries de chasseurs ou des funérailles d'un chasseur illustre, on pourrait y voir le point de départ de la gestation de la littérature de chasse en général et celle du *donsomaana* en particulier. Selon le mythe de la création, tel que le conçoivent les Malinké et les Bambara, deux héros mythiques sont à l'origine de la confrérie des chasseurs : *Sanènè* et *Kontoron*. Ils n'ont pas de patrie fixe. Leur pays est la brousse. *Kontoron* est appelé *donsofolo*, c'est-à-dire *l'archétype du chasseur*, donc le modèle à suivre en art cynégétique. Tout membre de la confrérie est le disciple de *Sanènè* et *Kontoron*<sup>2</sup> et doit subir l'initiation au rituel de chasse. Les veillées de chasse se déroulent sous les auspices du *simbo* (ou *simbon*), c'est-à-dire le chef de la confrérie qui a pour fonction de diriger la confrérie ainsi que les opérations de chasse.

## **2- 2- La donsoya : de la considération sociale à l'intégration de la confrérie**

L'administration des territoires de chasse relève également des prérogatives du chasseur. Ansoumane Camara s'est intéressé à la pratique des *maana* et des *donsomaana* dans la littérature orale des Malinké de la Haute-Guinée. Il souligne que ce sont «*des chants qui se rattachent de manière générale à la vie d'un guerrier*»<sup>3</sup>. De ce point de vue, la guerre pourrait être considérée comme fondement du récit épique. Selon Veronica Görög Karady et

---

<sup>1</sup> Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p.95.

<sup>2</sup> Il y a lieu de préciser que le nom Sanènè s'orthographie également Sanin ou Saanè, tout comme Kontoron s'écrit aussi Kontron ou Kointron.

<sup>3</sup> Ansoumane Camara, *Le conte (tali) et l'épopée (fasa) dans la littérature orale des Malinké de la Haute-Guinée*, in Ursula Baaumgardt, Françoise Ugochukwu, (sous la direction de), *Approches littéraires de l'oralité*, Paris, Karthala, 2005, p. 66.

D. Joseph Coulibaly<sup>1</sup>, la tradition fait remonter l'existence des rois chasseurs au VII<sup>ème</sup> siècle de notre ère. L'Empereur *Soundjata Kéita* fut lui-même un roi chasseur. Il reçut très jeune le titre de *Simbo*, grand maître-chasseur. Il assit son pouvoir sur la puissance militaire et l'autorité politique de l'association des chasseurs, *donsoton*. Nouhoum Cissé rapporte une légende ayant contribué à institutionnaliser le rituel du *donsomaana* :

*«Selon la petite histoire, l'amour du roi Damaly Kalatigi pour la chasse était devenu une passion telle qu'il passait nuit et jour en brousse avec ses guerriers à la poursuite du gibier. L'activité économique s'était trouvée entravée dangereusement. Face à cela, les citoyens s'étaient organisés pour aller le supplier de regagner la maison afin de s'occuper des affaires publiques. Pour cela, ils provoquèrent une grande manifestation à laquelle participaient plusieurs artistes, hommes et femmes (soroya). On allait ensemble les chercher avec des louanges pour les ramener à la maison "k'u la donso". Ainsi, chaque fois qu'ils allaient à la chasse, on les accompagnait avec les mêmes cérémonies pour qu'ils reviennent. Et leur retour était auréolé des mêmes considérations»<sup>2</sup>.*

Cet historique de l'activité cynégétique et du *donsomaana* renseigne sur leur caractère noble et précieux : le roi et ses guerriers pratiquent la chasse et leur départ, tout comme leur retour à la maison, est ponctué de cérémonies et de louanges. Il s'agit d'une activité huppée qui peut se transformer en passion envahissante. C'est, peut-être, à partir de cette caractéristique passionnelle que Kourouma a réussi à détourner la forme du *donsomaana*, de même qu'à inventer des personnages qui, tenant leurs origines du genre traditionnel, sont caricaturés, notamment dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*.

Cependant, il faut préciser qu'à partir du XVII<sup>ème</sup> siècle, la notoriété du chasseur a quelque peu infléchi en raison de la nouvelle vision incarnée par l'entreprise coloniale en Afrique subsaharienne. Les propos suivants attestent ce constat :

---

<sup>1</sup> Veronica Görög Karady, D. Joseph Coulibaly, *Une épopée de Chasseurs malinkés de Bala Djimba Jakité*, Paris, Edicef. 1985.

<sup>2</sup> Nouhoum Cissé, «Le "donsoya" au Mandé : son origine et son évolution», in *La chasse traditionnelle en Afrique de l'ouest d'hier à aujourd'hui*, op. cit., pp. 289-290.

*«Pendant la période coloniale et l'après-indépendance, la pratique de la donsoya (être chasseur) a perdu de son envergure. Pendant la colonisation les associations de chasseurs ne représentaient, aux yeux du pouvoir colonial, qu'un groupe folklorique comme bien d'autres, à l'occasion des visites officielles»<sup>1</sup>.*

De ce propos, il ressort que le privilège dont jouissait la confrérie des chasseurs s'est effrité avec l'avènement de la colonisation et des indépendances. Cette analyse de Brahim Camara rejoint le constat de Yakouba Konaté sur la participation des *donso* à la vie coloniale :

*«La politique se présente aux dozos depuis au moins le temps colonial lorsqu'à la moindre visite des commandants de cercles, chaque communauté est sommée de sortir sa danse et de danser en l'honneur du représentant de l'Etat. Avec les Anciens combattants et les gendarmes, les dozos comptent au nombre des groupes constituées qui paraient régulièrement et rendaient hommage aux invités de marque qui arrivaient dans les localités»<sup>2</sup>.*

A travers cette remarque de Yakouba Konaté sur le statut du *donso* à l'ère coloniale, il y a un détournement de la *donsoya* à des fins folkloriques. Il s'agit d'une stratégie visant à mettre en scène la puissance qu'incarne le nouveau pouvoir.

*«Le Donsoya compte ainsi au nombre de ces pratiques que le pouvoir colonial et néo-colonial a soumis à la folklorisation en leur imposant des conditions de représentations artificielles, aléatoires, tronquées. L'instance politique dans ses besoins de se mettre en scène et de rechercher les signes de sa puissance dans le regard de ses sujets, a ainsi poussé à la sortie des dozos dans l'univers de la tradition, et l'a placé (sic) malgré lui dans la nouvelle sphère publique en composition et dont les joutes politiques d'aujourd'hui sont les derniers avatars de cette recomposition qui, il faut bien l'admettre, ne va pas sans recomposer le Dosoya lui-même, dans les représentations qu'il suggère ou suscite aujourd'hui»<sup>3</sup>.*

En somme, la colonisation a eu un impact non négligeable sur la confrérie des chasseurs. Le colonisateur a tenté de la plier de façon à en faire un jeu, une forme de parade aux fins de divertir. Ce qui mérite cependant d'être souligné clairement ici, c'est que malgré l'évolution idéologique et l'avènement d'un pouvoir moderne, le modèle de société

---

<sup>1</sup> Brahim Camara, «L'imaginaire du chasseur du pays Mandingue», in *World's of debts, interdisciplinary perspectives on gold mining in west Africa*, Rozenborg, Editions Cristian Panella, 2010, p. 115. (Article cité : pp. 111-126).

<sup>2</sup> Yakouba Konaté, «Dozoya et ivoirité. Qui a peur des dozos ?», in *La chasse traditionnelle en Afrique de l'Ouest d'hier à aujourd'hui* op. cit., (Article cité pp. 225. 262). Il faut préciser que *dozo* est la prononciation en Dioula de Côte d'Ivoire du mot *donso*.

<sup>3</sup> Yakouba Konaté, op. cit., pp. 256-257.

qu'incarne la confrérie des chasseurs n'a pas évolué de manière décisive en raison du statut d'autonomie que cette organisation a toujours revendiqué. Agnieszka Kedzierska-Manzon précise : «*Si par le passé plusieurs dirigeants ont vu en l'organisation des chasseurs un véritable auxiliaire, aucun d'entre eux n'a pu l'instrumentaliser ni influencer de manière décisive son mode de fonctionnement*»<sup>1</sup>.

Le *donsoton*<sup>2</sup>, cadre d'initiation des *donso* est ouvert à toute personne. Cette confrérie se distingue des sociétés d'initiation du *ndomo*, *komo*, *korè*<sup>3</sup>, où l'adhésion est quasi obligatoire pour tous les natifs du village. Il s'agit en effet «*d'une confrérie de type maçonnique prêchant la liberté pour chacun, l'égalité, la fraternité et l'entente entre tous les hommes, et ceci quelles que soient leur race, leur origine sociale, leurs croyances ou la fonction qu'ils exercent*»<sup>4</sup>. Les critères de classe sociale, de races, de religions, etc., ne sont donc pas des principes absolus dans le processus d'adhésion à la confrérie des chasseurs mais plutôt celui du choix personnel.

*«L'adhésion à la confrérie, écrit Fodé Moussa Sidibé, est un acte volontaire, individuel et libre. Elle se fait par cooptation et n'intervient qu'après une enquête de moralité qui porte sur le comportement familial du candidat, sans oublier sa capacité d'adaptation aux situations difficiles.»*<sup>5</sup>

N'importe qui peut donc devenir *donso*, et appartenir à la *donsoton*, pourvu qu'il en formule la demande et qu'il remplisse les conditions sus énumérées. La confrérie des

---

<sup>1</sup> Agnieszka Kedzierska- Manzon, *Chasseurs mandingues : violence, pouvoir et religion en Afrique de l'ouest*, Paris Karthala, 2014, p. 56.

<sup>2</sup> Le terme *donsoton* peut être décomposé en *donso*, chasseurs, et en *tòn*, association de personnes tendant vers un même but.

<sup>3</sup> Il s'agit de sociétés masculines d'initiation du Mandé groupées sous le terme générique de *dyo ba* (grands *dyo*) instituées par le roi N'Fa Djigui Doumbia alias Makan Tâ Djigui dans le but d'empêcher l'abâtardissement des Malinké. Le *N'domo*, société des incirconcis ; le *namakofr'kd*, culte des sociétés de culture englobant incirconcis et circoncis, le *Komo* auquel on accède après la circoncision sont obligatoires. Le *donsoton*, le *Nyama*, le *Kono* et le *Korè* (qui dispense l'enseignement le plus élevé) sont des sociétés d'initiation auxquelles peuvent adhérer les jeunes gens et les adultes s'ils désirent parfaire leurs connaissances et asseoir leur autorité.

<sup>4</sup> Youssouf Tata Cissé, *La confrérie des chasseurs Malinké et Bambara : Mythes, rites et récits initiatiques*, op. cit., p. 25.

<sup>5</sup> Fodé Moussa Sidibé, *Univers des chants de chasseurs du Mali*, op. cit., p. 21.

chasseurs semble être la plus ancienne et la plus prestigieuse aussi bien chez les Malinké que chez les Bambara. La société étant hiérarchisée entre nobles (*horon*), artisans (*nyamakala*) et captifs (*djon*), la succession héréditaire est de mise. Mais seule la confrérie des chasseurs, avec sa structure ouverte, ne correspond pas à une succession héréditaire des membres. A la différence de la *horoya* (être noble), le droit d'hérédité et de primogéniture n'est pas un facteur déterminant dans le mode de désignation du *simbonba*, qui veut dire le «maître-chasseur».

La particularité et l'originalité de l'association des chasseurs, c'est qu'elle est totalement égalitaire. On y rencontre des membres de toutes origines sans distinction de race, d'ethnie, de confessions religieuses. Cette structure ouverte la différencie des autres groupes sociaux. Le statut des chasseurs, les uns par rapport aux autres, dépend avant tout de l'ordre d'initiation de chacun, allié à sa trempe. Comme le souligne Drissa Diakité, « *le titre de simbon ne peut se transmettre par la naissance. Il n'est circonscrit à aucune famille et il ne s'hérite pas. Il se mérite comme étant la récompense d'un comportement exemplaire à la chasse* »<sup>1</sup>. Par exemple, le fils qui aura été initié avant son père et qui aura adopté un comportement exemplaire lors des parties de chasse, supplantera ce géniteur dans la confrérie. Tel a été le cas dans toutes les générations, d'hier à aujourd'hui, car aucune filiation autre que celle unissant tous les chasseurs à *Sanènè* et *Kòntòron*, divinités femelle et mâle autour desquelles sont organisées les croyances des chasseurs, n'est à considérer. Annick Thoyer écrit à ce sujet :

*«La hiérarchisation des chasseurs en kòrò, "aînés", et dògò, cadet, est fonction de l'ancienneté dans la pratique de la chasse. Après Sanènè et Kòntòron, les esprits des grands chasseurs défunts, viennent le chef des chasseurs et les vieux chasseurs qui ne chassent et qui assistent le chef dans les rituels, les donsoba (grands chasseurs), les donsoden (jeunes chasseurs déjà initiés et disciples) et des donsojeli»*<sup>2</sup>.

Force est de reconnaître que ce discours met en relief une confrérie très structurée qui, tout en excluant la question de caste, fonctionne comme une société de type pyramidale. A la

---

<sup>1</sup> Drissa Diakité, «*Le rôle des chasseurs dans l'évolution des structures du pouvoir* », in *La chasse traditionnelle en Afrique de l'Ouest d'hier à aujourd'hui*, op. cit., p. 43.

<sup>2</sup> Annick Thoyer, *Récits épiques des chasseurs bamànan du Mali*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 16.

base de la pyramide, se trouvent les jeunes chasseurs et à son sommet, *Sanènè* et *Kontoron*, divinités tutélaires de la chasse. Entre ces deux extrêmes, il y a les maîtres-chasseurs, les grands maîtres-chasseurs et les grands griots des chasseurs. Mais les facteurs constitutifs de cette hiérarchie sont le degré d'initiation et les actes de bravoure, les périlleuses aventures de chasse traversées. Dans ce sens, Agnieszka Kedzierska- Manzon rapporte :

*«Ainsi, dans le passé comme aujourd'hui, la hiérarchie au sein de l'organisation des chasseurs s'articule en trois catégories d'individus : le chasseur novice (donsoden, littéralement enfant chasseur), aussi appelé l'élève (karanden), le maître chasseur (donsoba, littéralement grand chasseur) et le chef des chasseurs (donsokuntigi), qui est généralement le chasseur le plus âgé à l'échelle locale. Cet organigramme découle pourtant non de l'âge de chaque initié mais de l'ancienneté de son initiation et de ses mérites personnels. Sa position sociale et son appartenance à une famille quelconque n'entre pas, théoriquement du moins, en ligne de compte»<sup>1</sup>.*

En milieu malinké, la communauté reconnaît au chasseur son rôle nourricier et protecteur, sa fonction de héros fondateur, son pouvoir de vie et de mort sur chaque être et la possibilité de déclencher ou d'anéantir des forces néfastes, appelées le *nyama*, en donnant la mort aux animaux féroces. Le chasseur est donc un maillon essentiel dans la chaîne sociale et la confrérie est pour lui à la fois un cadre d'apprentissage tout au long de son existence et un espace social de solidarité et d'entraide.

Ce qui est certain, et nous avons pu le vérifier à travers les entretiens sur le terrain, les différents « *maana* » mettent aux prises les animaux féroces avec le chasseur valeureux, et relatent les exploits et la victoire de celui-ci sur ceux-là. De ce point de vue, *«les épopées visent essentiellement un public actif, c'est la période où l'homme est le plus productif dans*

---

<sup>1</sup> Agnieszka Kedzierska- Manzon, *Chasseurs mandingues : violence, pouvoir et religion en Afrique de l'ouest*, op. cit., p. 56.

*sa vie, où il a besoin de ces épopées pour l'amener à être en compétition avec les autres, à se dépasser et à dépasser les autres aussi dans la conquête du monde»<sup>1</sup>.*

L'enjeu narratif de ce genre épique est de célébrer l'aptitude du chasseur à maîtriser l'espace sauvage et impitoyable que constitue la brousse et à prouver sa double dimension humaine et transcendante. Cette clarification conceptuelle, doublée d'un essai de classification, amène à dire que le *donsomaana* équivaut à l'épopée cynégétique ou, à tout le moins, en fait partie intégrante. C'est avec N'Tji Idriss Mariko que l'utilité des veillées de *donsomaana* semble le plus clairement définie. Il affirme à ce propos :

*«Les récits de chasse ont pour fonction d'instruire les chasseurs en exposant devant eux les exploits des plus grands afin de les inciter à les égaler. Ils jouent sur l'orgueil et l'amour-propre des «donso» pour qu'ils triomphent des génies de la brousse et rapportent davantage de gibier. Ces chants sont avant tout des créations poétiques où l'artiste donne libre cours à son imagination et à son talent. Partant du monde vécu des chasseurs, il le transforme, le magnifie aux limites de son imagination et de son talent en nous transposant dans un monde plus féerique et plus angoissant où le héros doit faire preuve de toute sa science pour échapper aux multiples pièges que lui tendent les animaux et les génies leurs protecteurs»<sup>2</sup>.*

Le *donsomaana* a pour fonction de promouvoir l'esprit d'émulation chez les jeunes chasseurs. Ce faisant, on cultive en eux le sens de l'apprentissage par l'exemple. Ensuite les récits sont l'expression de l'action cynégétique mais aussi l'œuvre du génie créateur du *donsojeli*. En partant donc du concret, du fait culturel, le chantre en arrive à faire rêver le chasseur, à le pousser aux exploits. L'intérêt de ces propos de Mariko dépasse donc la seule portée des récits de chasseurs ; l'intérêt de sa remarque, c'est qu'elle lève aussi et surtout un coin de voile sur l'aspect formel et structural de la production cynégétique.

La plupart de ces récits empruntent une bonne partie de leur thématique au monde des épopées corporatistes et s'enracinent dans la célébration des exploits des héros

---

<sup>1</sup> Karim Traoré, «*Quelle théorie pour la littérature africaine ?*», in *La chasse traditionnelle en Afrique de l'ouest d'hier à aujourd'hui*, op. cit., p. 74.

<sup>2</sup> N'Tji Idriss Mariko, «*La femme dans l'univers des chasseurs bambara de malinké* », in *La chasse traditionnelle en Afrique de l'ouest d'hier à aujourd'hui*, op. cit., p. 26.

chasseurs considérés comme des symboles traditionnels et même archétypaux de la culture mandingue. «*En effet, écrit Kedzierska-Manzon, les chants cynégétiques de toutes les aires culturelles abondent en descriptions stéréotypes évoquant le nombre ou les qualités physiques extraordinaires des bêtes combattues par le brave et valeureux chasseur*»<sup>1</sup>. Presque tous les récits de chasse mettent l'accent sur la place et la fonction du chasseur dans la société. Nous avons souligné que dans la société des chasseurs, ni le droit d'aînesse, encore moins celui de la primogéniture ne prévaut dans la consécration d'un chasseur. Une analyse de ces récits fait apparaître une répartition en fonction de l'exploit accompli par le héros chasseur.

De nos jours, c'est surtout l'aspect rituel qu'on connaît au *donsomaana* ; c'est essentiellement au cours des cérémonies marquant l'ouverture de la saison de chasse, l'intégration des néophytes dans la confrérie, les manifestations annuelles ainsi que les cérémonies funéraires que se produit l'essentiel de la littérature de chasse. Ces activités et festivités sont animées par le *donsojeli* (ou *sora*) qui est le second personnage de la confrérie après le Chef des chasseurs. Nous touchons là à la question de la performance du *donsomaana*.

### **2-3- Le donsojeli et la création du donsomaana**

La corrélation entre le griot et le chasseur, tel est le sujet que nous abordons avant d'en arriver à la structure du *donsomaana*. L'intérêt de ce détour, c'est de baliser le chemin afin de mieux cerner la problématique du *donsomaana* en tant qu'entité générique et discursive complexe. A chaque composante se trouvent dévolues une place et une fonction. En milieu bambara par exemple, le joueur de *dan*<sup>2</sup> était généralement un *doma*, un "homme connaisseur"- ce que l'on traduit en français par le terme "traditionaliste". Mais cette

---

<sup>1</sup> Agnieszka Kedzierska-Manzon, *Chasseurs mandingues : violences, pouvoir et religion en Afrique de l'ouest*, Paris, Karthala, 2014, p. 52.

<sup>2</sup> Sorte de luth à cinq cordes confectionnée avec une moitié à grosse calebasse.

terminologie aux contours sémantiques flous et indéterminés nous paraît péjorative. C'est pourquoi, nous l'identifions, pour notre part, à ce que Djibril Tamsir Niane appelle «*sac à parole*»<sup>1</sup>. Il faut préciser que cette expression est, à notre avis, plus opérationnelle pour désigner le griot en Afrique traditionnelle, dans la mesure où elle fait ressortir son statut de savant en matière de connaissances traditionnelles. C'est ce statut et cette position stratégique dans la société que lui reconnaît l'historien et écrivain malien Amadou Hampâté Bâ dans le passage qui suit :

*«Il possédait toutes les connaissances de son temps touchant à l'histoire, aux sciences humaines, religieuses, symboliques, initiatiques, aux sciences de la nature (botanique, pharmacopée, minéralogie), sans parler des mythes, contes, légendes, proverbes etc. Poète, grand maître de la parole»<sup>2</sup>.*

Comme les joueurs de *dan* en milieu traditionnel bambara, les griots, dans la civilisation orale mandingue, ont une fonction stratégique. Artisans chevronnés de la parole, ayant pour outil de travail le *verbe* (dans le sens où le conçoit Senghor<sup>3</sup>), leurs multiples compétences les placent au cœur de la dynamique sociale et leur confèrent de multiples fonctions : ils sont non seulement chantres mais également comédiens, narrateurs, musiciens et dépositaires de la mémoire collective.

Nago Seck et Sylvie Clerfeuille distinguent, à la suite de Louis Lassana Sagodogo, deux principales sortes de griots : le griot conteur, celui qui dit et chante les grandes épopées du passé, les faits d'armes des héros, le pays, l'amour, et le griot chansonnier qui chante pour faire danser une assemblée, accompagné par un ensemble musical. Cette catégorisation résume les fonctions originelles ou traditionnelles des griots<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Djibril Tamsir Niane, *Soundjata ou l'épopée mandingue*, Paris, Présence Africaine, 1960, p. 9

<sup>2</sup> Amadou Hampâté Bâ, *Amkoullel l'enfant peul*, Paris, Actes Sud, 1991, p. 167.

<sup>3</sup> Léopold Sédar Senghor, « *L'esthétique négro-africaine* », in *Liberté I : œuvres littéraires de 1937 à 1963*, Paris, Seuil, 293 p. (Article cité aux pp. 2-45).

<sup>4</sup> Nago Seck, Sylvie Clerfeuille, *Les musiciens du beat africain*, Paris, Bordas, 1993, p. 15.

Une observation quelque peu attentive de la littérature orale mandingue fait apparaître trois catégories de griots étroitement liées à la tradition épique. Mais l'unanimité est loin d'être faite sur l'origine et la hiérarchie des griots en milieu mandingue. Dans son livre au titre évocateur de *Gens de la parole*, Sory Camara propose une classification en plusieurs catégories. L'analyse qu'il fait de la fonction des griots retrace une origine qui se situe au carrefour d'une série de légendes qui font apparaître des recoupements ou des convergences, voire une constante : un témoin d'un acte héroïque se met à célébrer ou à louer son auteur. De ce point de vue, les griots sont considérés comme des personnes appartenant à une caste inférieure au sein de la société malinké, celle des *nàmàkálá*.

De l'analyse que Sory Camara fait de cette caste composée des *nùmú*, des *káraké*, des *jèli* et des *fíná*, on retient qu'en dépit de la distinction nominale entre *jèli* et *fíná*, «ces deux personnages demeurent indissolublement liés dans l'esprit des malinké»<sup>1</sup>. Ce sont «des personnages reconnus dans la tradition comme de véritables ministres de la parole»<sup>2</sup>. Les griots sont aussi bien connus pour leur liberté d'expression. Moqueurs, bouffons, prêts à tourner en dérision même le chef dont ils sont les porte-paroles exclusifs, dépositaires des techniques oratoires, des épopées, des chants généalogiques, de la musique instrumentale ; on les redoute en même temps qu'on les méprise.

A cette étape de la réflexion, il convient de faire remarquer qu'à l'instar des professionnels de la musique traditionnelle, des différences sont à noter dans le cercle des griots. Même si nous convenons avec Mamoussé Diagne que dans le panthéon oral «les *djéli*

---

<sup>1</sup> Sory Camara, *Gens de la parole (Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké)*, Paris, Karthala, 1992, p.106.

<sup>2</sup> Roger Tro Deho, «La littérature orale et la rhétorique du mensonge dans "Silence, on développe" de Jean Marie Adiaffi», in *Ethiopiennes* n°74, 1<sup>er</sup> semestre 2005, consulté en ligne le 31 / 01 / 2011. Sur le site [www.ethiopiennes.com](http://www.ethiopiennes.com).

*sont des gardiens vigilants*»<sup>1</sup>, il est à souligner une différence nominale selon le type d'épopée dont ils sont détenteurs. Chez les Malinké en effet, à chaque type d'épopée se rattache un type de griot. Ainsi l'épopée de guerre (le *mana* ou le *fasa*) est scandée par le *kɛɛ jeli*, c'est-à-dire le griot de guerre ; l'épopée des labours par le *sɛnɛ jeli* ou le griot des labours et l'épopée cynégétique (le *donsomaana*) par le *donsojeli* ou le *serewa* (le griot des chasseurs)<sup>2</sup>. A partir de cette classification, on comprend mieux l'importance du griot dans la production ou la modélisation des récits épiques. Puisque notre problématique repose sur le *donsomaana*, il reste à expliquer comment opère le *donsojeli*.

La *donsojeliya* (formé de *donso*, chasseur, de *jeli*, chantre et *ya*, être) qui peut être traduite par "être chantre des chasseurs", est (pour ainsi dire) un segment essentiel de la société mandingue. A la différence du *jeli* dont la fonction est de réciter le *fasa* des empereurs ou des rois, la *donsojeliya* ne s'ordonne pas autour du principe du sang. Elle repose sur l'acquisition par le néophyte de l'essentiel de la connaissance, du savoir et du savoir-faire nécessaire, au moyen du *sinbi*, à la composition et la profération du *donsomaana* ainsi qu'à son accomplissement en tant qu'être social. Le *donsojeli* «choisit son "métier qui n'est pas héréditaire comme celui de jeli", griot»<sup>3</sup>. On mesurera davantage, dans la *donsojeliya*, l'inexistence du principe de lignée fondée sur le sang à la remarque qu'en fait Chaka Bagayoko<sup>4</sup> : parlant en effet du *donsojeli* Amari Diarra qu'il a eu l'honneur de côtoyer

---

<sup>1</sup> Mamoussé Diagne *Critique de la raison orale. Les pratiques discursives en Afrique noire*, Paris, Karthala, 2005, p. 349.

<sup>2</sup> Ansoumane Camara, «*Le conte (tali) et l'épopée (fasa) dans la littérature orale des Malinké de la Haute-Guinée*», in Ursula Baaumgardt, Françoise Ugochukwu (sous la direction de), *Approches littéraires de l'oralité*, op. cit., , 2005, pp. 67-68.

<sup>3</sup> Annick Thoyer, *Récits épiques des chasseurs bamànan du Mali*, op. cit., p. 19.

<sup>4</sup> Chaka Bagayoko, «*Propos sur la bibliothèque-musée des chasseurs*», in *La chasse traditionnelle en Afrique de l'Ouest d'hier à aujourd'hui*, op. cit., pp. 244-245.

pendant des années, il constate qu'aucun de ses fils n'a pris le *sinbi* pour chanter depuis que ce chancre de Bélédougou<sup>1</sup> s'est tu en se convertissant en un très grand marabout.

Le *donsojeli* se révèle donc une personne centrale dans la célébration des héros chasseurs, le fonctionnement du *donsoton* et la conservation du patrimoine de la confrérie et de la communauté du mandingue. Il dispose d'un vaste potentiel de créativité littéraire, d'un pouvoir ésotérique qui supplante celui des chasseurs et reste le médium entre les *donso* et les divinités tutélaires de la chasse. Toutes les fonctions attribuées au *sora* dans l'imaginaire mandingue, depuis la fondation de la confrérie des chasseurs apparaissent ici : produire les généalogies, servir de chroniqueur et d'historien, donc de mémoire à la communauté, instruire et enseigner, bref s'armer du verbe pour fouetter le talent du chasseur valeureux comme pour dénoncer, du moins pour abattre, ceux qui transgressent les normes de la société. Ce faisant, il occupe une position de médiateur. Evoquant la place et la fonction du *donsojeli* au sein de la confrérie des chasseurs, Fodé Moussa Sidibé écrit : « *l'un des personnages le plus important de la confrérie de chasse est le chancre, artiste, conteur et animateur du groupe. Etant la mémoire de la confrérie, cette place privilégiée fait de lui le conseiller préféré des maîtres. On l'appelle Sora, Serε, Ngonifo ou Donsojeli selon les contrées* »<sup>2</sup>. Chez les Malinké, le chancre des chasseurs a pour nom *sora* ou *serεwa* et chez les Bambara *donsojeli*. De la même manière qu'on ne saurait parler d'activité cynégétique *stricto sensu* en dehors des *donso*, de la même manière le *donsomaana* est l'œuvre exclusive du *donsojeli*. Son pouvoir est immense au sein du *donsoton*. C'est du moins ce qui ressort des propos d'Annick Thoyer. Déclinant en effet les qualités du *donsojeli*, elle écrit :

*«A la fois grand initié, devin, tradipraticien, magicien, le donsojeli, personnification de la mémoire commune, est le grand spécialiste de la musique, de l'histoire, des traditions, de la philosophie, des*

---

<sup>1</sup> Bélédougou est un village qui se trouve dans la région occidentale du Mali.

<sup>2</sup> Fodé Moussa Sidibé, « *Transmission des savoirs : le cas de la confrérie des chasseurs au Mali* », article mis en ligne sur le site [www.geo-phile.net](http://www.geo-phile.net) [Consulté le 10/08/2014].

*chasseurs qu'il fait vivre dans ses chants (récits épiques, chants de louanges, chants rituels...). Maître de la parole agissante, initiatique, dont le pouvoir est de contraindre l'être au changement, d'augmenter l'énergie de l'action, le donsojeli a une fonction complexe»<sup>1</sup>.*

Le *donsojeli* a donc une fonction multiple en tant que membre à part entière de la confrérie des chasseurs. A la différence du *donso* qui possède et garde comme arme un fusil, le *donsojeli* a pour principale arme la harpe-luth, le *sinbi*<sup>2</sup>, la science et le verbe. Le *donsojeli* est donc un célèbre artiste. De façon métaphorique, les chasseurs désignent le *donsojeli* par «*donso mousso koro*», qui signifie «la femme du chasseur». Parlant de la notoriété dont jouit le *donsojeli* au sein du *donsoton*, un vieux maître chasseur a pu confier à Youssouf Tata Cissé que «*le sora est à la fois le berger, le chien de garde, le maître, le conseiller, le juge et le censeur des chasseurs : il dispose de tous les moyens pour garder notre confrérie unie et solidaire, et les chasseurs disciplinés et efficaces*»<sup>3</sup>. Le *donsomaana* se profère toujours par un griot des chasseurs, omniprésent, avec un accompagnement musical et devant un auditoire composé à la fois des disciples du *donsojeli*, des chasseurs et d'un public profane.

En ce qui concerne la structure organisationnelle et la fonction au sein de l'association des chasseurs, la logique symbolique affecte la «*donsoya dans toute sa complexité*»<sup>4</sup>. Grâce à la maîtrise de l'énergie de la parole qui sert de véhicule aux valeurs de l'héroïsme, au savoir et au savoir-faire, le *donsojeli* marque son appartenance au *donsoton*, en incitant ses confrères à se dépasser dans l'art de la guerre et la bravoure, à triompher du gibier et des êtres

---

<sup>1</sup> Annick Thoyer, *Récits épiques des chasseurs bamànan du Mali*, op. cit., p.19.

<sup>2</sup> Les chasseurs s'interdisent de jouer le *sinbi*, sur les lieux de célébration des cérémonies de chasse. Deux raisons fondamentales expliquent, selon les informations recueillies sur le terrain, ce phénomène. La première serait d'ordre religieux : «*Dans l'imaginaire du chasseur et des Manding, le sinbi n'est pas un instrument ordinaire. Il a été révélé au chasseur par des génies de la brousse. Tout virtuose de cet instrument est un allié des génies de la chasse*», écrit Brahima Camara dans «*Baala Jinba Jakité, un chroniqueur des chasseurs*», in *Jamana*, revue culturelle malienne, n°44 mars avril 1983, p. 24. La deuxième raison serait liée à la division du travail.

<sup>3</sup> Youssouf Tata Cissé, *La confrérie des chasseurs Malinké et Bambara : Mythes, rites et récits initiatiques*, op. cit., p. 65.

<sup>4</sup> Agnieszka Kedzierska-Manzon, *Chasseurs mandingues : violence, pouvoir et religion en Afrique de l'ouest*, op. cit., p. 234.

dangereux de la brousse. La relation entre le *donsojeli* et le *donso* est vitale. Le chasseur a besoin du *donsojeli* pour être honoré, loué et surtout pour entrer dans l'histoire et la mémoire collective. D'un autre côté, le *donsojeli* a besoin des activités du *donso* pour constituer ou meubler son répertoire. Nous pouvons conclure que le *donsojeli* est tributaire des mêmes besoins que le *donso* et que l'un et l'autre trouvent leur bonheur dans le même creuset à savoir le *donsomaana*. «Ainsi, à côté du chasseur muni du fusil, qui affronte les animaux féroces et l'univers terrible des êtres invisibles, il y a l'autre chasseur qui, armé de sa harpe et de sa voix, affronte la brousse des émotions humaines en débusquant en chacun les vertus du courage et de la bravoure»<sup>1</sup>. En tant que tel, le *donsojéli* ou le *sora* n'est pas seulement un personnage nanti de l'art de bien parler, il n'est pas seulement un orateur ; c'est un griot initié. La beauté du *donsomaana* se révèle à travers la maîtrise du verbe ou de la rhétorique, la manipulation de la harpe-luth et la multiplication des procédés narratifs.

Ajoutons, pour être complet sur ce sujet, que le *donsojeli* ou le *ngonifo* est dissociable du héros dont les exploits alimentent le récit. A propos de la profération du *donsomaana*, Alpha Ousmane Barry souligne que «l'énonciation de louanges qui rappellent les exploits de chasse s'accompagne d'une musique émanant d'un instrument à cordes : le *nkoni*»<sup>2</sup>, confirmant ainsi le mode rythmique et psalmodié sur lequel s'interprète le *donsomaana*. L'accompagnement musical est donc nécessaire dans la profération du *donsomaana*. Décrivant le mode de profération ou de performance qu'adopte le griot des chasseurs, Ansoumane Camara écrit : «Sans oublier un seul instant de pincer les cordes de son instrument, il imite tous les gestes du chasseur qui veut surprendre le gibier. Jusqu'au moment où il imitera le coup de fusil, l'auditoire suit une scène à tout point de vue

---

<sup>1</sup> Cheik Mahamadou Chérif Kéita, «Le donsoya et la quête d'une légitimité artistique chez Salif Kéita», in *La chasse traditionnelle en Afrique de l'ouest d'hier à aujourd'hui*, op. cit., p. 233.

<sup>2</sup> Alpha Ousmane Barry, «Pour une sémiotique trans-culturelle de l'écriture littéraire francophone d'Afrique», in *Actes des Journées scientifiques des réseaux de chercheurs concernant la langue et la littérature*, op. cit., p. 9.

*captivante*»<sup>1</sup>. Les mots «*geste*» et «*ode*» utilisés par Ansoumane Camara pour désigner le *donsomaana*, et dont nous parlions dans la définition, font ressortir le caractère de récit accompagné de musique, on ne peut parler de «*geste*» ou d'«*ode*» sans convoquer la poésie orale. Ce qu'il est donc important de souligner dans le mode narratif du *donsomaana*, c'est la rythmique déterminée par la cadence du *sinbi* ou du *donsonkoni*, c'est-à-dire la harpe-luth. Selon Annick Thoyer :

«*Le récit qui constitue la plus grande partie de l'épopée [du donsomaana] se définit par la parole, donnant une accentuation générale bien tranchée. Dans les proverbes d'éloges [...], le débit de la parole devient très rapide (le sens de l'éloge peut échapper au non-initié) et s'écarte du rythme du donsonkoni. Les proverbes d'éloges ouvrent toujours le récit. Le chant où la musique domine la parole, entrecoupe le récit, et sert toujours à le conclure*»<sup>2</sup>.

De toute évidence, lorsque le texte du *donsomaana* est fixé et figé à l'écrit, il est difficile au lecteur de profiter de la musique et de la voix du *donsojeli*, le chantre, et de distinguer aisément les différents «*modes poétiques*».

## **2-4 Le jeu et le sérieux, le profane et le sacré dans le *donsomaana***

Pour appréhender l'aspect structural et fonctionnel du *donsomaana*, il est impossible de faire abstraction du système dans lequel la geste cynégétique est produite au Mandingue traditionnel.

Sur le plan formel et structural, le *donsomaana* présente les caractéristiques «*d'un discours polycentré*»<sup>3</sup>. En écoutant les récits des chasseurs, en côtoyant les veillées, on est amené à constater deux modalités discursives, le jeu et le sérieux, qui tiennent au caractère à la fois exotérique et ésotérique, à la fois profane et sacré de la confrérie des chasseurs mais

---

<sup>1</sup>Ansoumane Camara, *Le conte (tali) et l'épopée (fasa) dans la littérature orale des Malinké de la Haute-Guinée* » in Ursula Baaumgardt, Françoise Ugochukwu, (sous la direction de), *Approches littéraires de l'oralité*, op. cit. pp. 68-69.

<sup>2</sup> Annik Thoyer, *Récits épiques des chasseurs bamanan du Mali*, op. cit., pp. 21-22.

<sup>3</sup> Chaka Bagayoko « *Propos sur la bibliothèque-musée des chasseurs* », in *La chasse traditionnelle en Afrique de l'ouest d'hier à aujourd'hui*, op. cit., p. 218.

aussi aux lieux d'énonciation de ces récits. En effet, la geste des chasseurs met un point d'honneur au jeu et au sérieux à telle enseigne qu'on pourrait dire qu'ils constituent les deux faces d'une même médaille. Dans la culture romaine du Moyen-âge déjà, on ne pouvait pas concevoir le sérieux en dehors du comique. Mikhaïl Bakhtine, analysant la littérature médiévale dans sa structure interne, souligne à juste titre:

*«En matière d'art littéraire, les Romains ne concevaient pas une forme sérieuse sans son équivalent comique. La forme sérieuse ne leur apparaissait que comme un fragment d'un tout, dont l'intégralité n'était rétablie qu'après adjonction de la contre-partie comique. Tout ce qui était sérieux se devait d'avoir, et avait, sa doublure comique»<sup>1</sup>.*

Le *donsomaana* tient à la fois du sacré et du profane. D'abord le chasseur est un être à la lisière de deux mondes, celui des humains et celui de la brousse où le visible et l'invisible se côtoient, se croisent et s'entremêlent. Ces déterminations anthropologiques inclinent le *donsomaana* vers le jeu et le sérieux. Cette congruence au plan discursif se traduit d'ailleurs en milieu mandingue par la formule «*le jeu et le sérieux font deux*»<sup>2</sup>. Karim Traoré s'est intéressé au jeu et au sérieux dans les récits épiques des chasseurs. Il a montré que dans les «*maana*», abondent des aspects et des formules du jeu et du sérieux. En effet, les veillées de *donsomaana* donnent lieu, le plus souvent, à des manifestations grandioses par le nombre de personnes (initiées ou non) qu'elles attirent, spectaculaires par la variété et l'élégance de la gestuelle que les chasseurs pratiquent à l'occasion. Les cérémonies annuelles célébrées par la confrérie sont souvent des moments de fête. Le jeu survient lors du déroulement du *donsomaana*, sur la place publique où le spectacle n'exclut pas le regard du profane. Le jeu

---

<sup>1</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Editions Gallimard, 1978, p. 416.

<sup>2</sup> Selon *Le Petit Robert*, le jeu se définit comme toute «*activité physique ou mentale purement gratuite qui n'a, dans la conscience de celui qui s'y livre, d'autre but que le plaisir qu'elle procure*». *Dictionnaire Le Petit Robert*, Paris, 1990, p. 1046. Quant au sérieux, le même dictionnaire le définit comme étant le caractère d'une chose qu'on doit prendre en considération (p. 1803). Lorsqu'on dit en milieu mandingue que le jeu et le sérieux font deux, c'est parce que tout dépend de l'œil qui regarde. En effet, ce qui relève du simple jeu aux yeux du profane revêt une signification profonde, pour ne pas dire sacrée, pour les initiés. Le spectacle produit en public, par les membres de la confrérie d'initiés appelée *korèduga*, illustre bien cette dialectique du jeu et du sérieux.

et le profane découlent de la parodie ou de l'adaptation du mythe en général et du mythe ayant trait à la chasse en particulier. A cette occasion où même les enfants de *Sanènè* et de *Kontoron* ne se refusent guère les beuveries, le *mimesis* fonde l'imitation dans les danses, les mouvements des chasseurs face aux animaux prédateurs.

Cette mascarade est clairement matérialisée dans le *golobon*, c'est-à-dire le tir sur les peaux, l'un des grands rituels lors des levées de deuil. Il s'agit en réalité d'une pantomime de la chasse. Le *golobon* est un rituel que les chasseurs accomplissent au levé du jour. Ils s'avancent, suivis des joueurs de tambours et du *donsojeli*, vers l'endroit où sont cachés les canaris masqués de peaux. Le signal du *golobon* est donné par les chasseurs armant à blanc leurs fusils. L'un d'eux découvre les canaris cachés et fait feu, les masques (*golow*) bondissent et courent à toute allure, puis s'arrêtent, virevoltent, jouent leur rôle de bêtes traquées en lacérant des longs fouets dont ils sont armés les imprudents qui s'avancent trop près d'eux.

Quant aux jeunes chasseurs (*donso denw*), ils rivalisent de souplesse et de mimiques, esquissent des pas de danse, avant de tirer à blanc sur les masques. Cette pantomime se déroule dans une atmosphère d'extrême excitation collective au milieu des flots de poussière, d'odeur de poudre, des cris d'encouragement des maîtres-chasseurs et d'admiration des villageois. La procession entame alors le tour du village d'ouest à l'est (dans le sens inverse des aiguilles d'une montre). Ce trajet, ce mouvement des compagnons d'arme du défunt symbolise l'acte et le processus de dé-intégration, c'est-à-dire le trajet inverse à celui de l'adhésion du chasseur à la confrérie.

Au milieu des chants et danses, chaque chasseur tente de s'emparer de l'une des peaux dont sont affublés les masques ; ceux-ci sont guidés par deux vieux chasseurs qui veillent à ce qu'ils ne soient pas atteints par des coups de fusil tirés de trop près. A l'instant où les

masques arrivent près de leur point de départ, les chasseurs se précipitent sur eux et c'est alors que s'engage la bataille pour la récupération des peaux de buffle ou d'antilope. Toutes les peaux doivent être prises, sauf une, réservée au chef de la confrérie et symbolisant la survie de l'espèce animale. «*Tout chasseur qui a la chance d'enlever une des peaux est assuré, dans l'année qui vient, d'abattre de grosses pièces de gibier*», dit la croyance. Le rapprochement entre les pas de danse lors des cérémonies et la méthode de progression du chasseur en brousse, terrain difficile, nous autorise à parler de jeu. Car, nul ne songerait à ignorer que cette gestuelle implique indubitablement le jeu.

L'imitation des faits et gestes de l'animal donne à la performance un caractère spectaculaire et ludique tout en préfigurant la brousse inculte, impitoyable et dangereuse. Ce qui, pour la majorité des spectateurs, n'est qu'un jeu, est pour les *donso* et les initiés un rituel sacré. Cette cérémonie a donc un rôle à la fois populaire et initiatique, profane et sacré, puisqu'à côté du divertissement auquel donne lieu la dramatisation, il y a une visée symbolique, celle de procéder mentalement à l'activité de la chasse. Au niveau du jeu se superpose, dès lors, un autre niveau, celui du sérieux qui ne relève pas nécessairement du religieux.

Mais les danses ainsi que les chants ne sauraient se réduire à une simple réplique mimétique de l'expérience cynégétique. La posture et la gestuelle animale déborde sur la pensée mythique qui forme le socle de l'imaginaire mandingue. A la différence du récit de conte dans les veillées, celui donné pendant l'initiation est d'un niveau plus relevé et plus sophistiqué élevant ainsi la symbolique à un niveau ésotérique. En effet, la performance du *donsomaana* est souvent le lieu de manifestation des rapports de forces occultes, de pouvoirs magiques entre chasseurs, *donsojeli* et *donso*.

Par ailleurs, le *donsomaana*, en tant que récit purificateur, fait apparaître le sérieux comme une évidence. Même si, comme nous venons de le voir, les intermèdes et autres gestes spectaculaires des chasseurs recourent au jeu, il n'en demeure pas moins que les pratiques purificatrices contribuent à renforcer le caractère sacré des rituels et autorisent à rechercher les schèmes du sérieux dans la geste cynégétique. Il serait alors justifié d'admettre que le jeu apparaît plus composé et se trouve en corrélation avec le sérieux. Au *dankun*, c'est-à-dire la croisée des chemins, devant la termitière-autel, le sérieux et le sacré innervent les prières, chants et récits. Les talismans qui ornent les tenues de chasse, le recours aux paroles magiques, à la géomancie, aux techniques de divination ou de thaumaturgie nous plongent dans les sphères de l'ésotérisme, du sacré, de l'invisible, ceci connote donc un univers fortement marqué par le sérieux.

Le sérieux se matérialise à un autre niveau énonciatif, celui de l'histoire racontée, c'est-à-dire que le sérieux se déploie à travers la mémoire historique. Il faut alors convenir avec Agnieszka Kedzierska-Manzon que le récit a une autre dimension initiatique :

*«L'histoire ou les exploits cynégétiques apparaissent à travers le récit narré par le chantré et non grâce à une interprétation des comédiens. Il est donc difficile de considérer les chasseurs dansant comme des acteurs mettant en scène la chasse. Ceci donne à leur performance une autre finalité. En effet, même si leurs danses plaisent au public et possèdent certains aspects spectaculaires, elles n'en demeurent pas moins une sorte de voyage intérieur, la contemplation active d'une vision qui [...] est indispensable aux chasseurs pour qu'ils puissent exercer leur activité»<sup>1</sup>.*

Au cours du déroulement du *donsomaana*, le *donsojeli* alterne éloges et blâmes, louanges et injures à l'endroit des personnages qui se trouvent au cœur du récit proféré. De ce point de vue, nous convenons que dans le *donsomaana*, le *donsojeli* lie le jeu et le sérieux.

---

<sup>1</sup> Agnieszka Kedzierska-Manzon, *Chasseurs mandingues : violences, pouvoir et religion en Afrique de l'ouest*, op. cit., p. 135.

### 3- Création et re-création dans le *donsomaana*

La question de la performance orale étant, à nos yeux, très importante, nous estimons opportun d'émettre ici quelques réflexions sur la profération du *donsomaana* avant d'aborder l'examen de l'œuvre romanesque de Kourouma.

La structure du *donsomaana* a partie liée avec le mode de création et de performance caractéristique du contexte traditionnel. Quand on observe de l'extérieur les récits épiques des chasseurs, on est tenté de dire que les chantres ne sont pas les créateurs. En effet, il existe des moules épiques des canevas dans lesquels les «*gens de la parole*» logent l'histoire qu'ils ont appréciée. Mais pour mieux comprendre, il faut rappeler que c'est sur le schéma narratif préexistant que le *donsojeli* greffe sa parole artistique. Il y a donc des contraintes discursives qui pèsent sur le déploiement du contenu de la parole proférée. Amadou Koné écrit à ce propos : «*Dans le cas des récits initiatiques, épiques, des contes, légendes, le narrateur compose sur un canevas préexistant quitte à respecter les formules obligatoires. La structure narrative du récit n'est donc pas une invention individuelle*»<sup>1</sup>.

Mais la rigueur des structures narratives dans lesquelles se déploie la pensée du *donsojeli* n'interdit pas à ce dernier des espaces de créativité. La performance livre des aspects de la création des épopées cynégétiques, des aspects qui n'apparaissent pas quand on considère les textes fixés par l'écriture. En effet, la performance donne lieu à un acte de renouvellement des œuvres fixées par une longue tradition et cela à travers des mécanismes d'adaptation de la parole artistique au goût et à la nature du public, donc aux circonstances de profération. Dans la tradition narrative de l'épopée, l'œuvre créée est-elle, à tout moment, sujette à une réinvention, à une recréation à partir des canevas en vigueur au sein de la communauté. En ce qui concerne les récits épiques comme les «*maana*» des chasseurs, le

---

<sup>1</sup> Amadou Koné, *Des textes oraux au roman moderne : Etudes sur les avatars de la tradition orale dans le roman ouest africain*, op. cit., p. 49.

travail de création se manifeste, entre autres, par la signature de l'œuvre. L'anonymat qui caractérisait la création des paroles littéraires traditionnelles et qui enlevait à celles-ci leur caractère individuel semble n'être qu'apparent.

Dans les civilisations de l'oralité, le champ performanciel, c'est-à-dire le cadre et le moment d'énonciation, est déterminant dans la narration. Le *donsomaana* peut servir, soit à justifier un quelconque comportement, soit à condamner une telle autre attitude selon la posture que le narrateur choisit d'adopter. La narration s'alimente du temps et de l'espace en s'établissant dans la formulation d'un challenge entre le narrateur et l'auditoire. Dans cette communication, le *donsojeli* manifeste son originalité. Chaque situation performancielle de veillée devient un foyer de création, du moins une re-création à partir du fond culturel. Un dédoublement se produit. Cette procédure d'élaboration du récit, dans le cadre de la confrérie des chasseurs, justifie l'appellation *maana*, utilisée pour désigner les récits épiques. Lylian Kesteloot et Bassirou Dieng, étudiant les épopées d'Afrique noire, soulignent comment la situation performancielle donne naissance à des variantes ou versions d'une même épopée:

*«L'on a obtenu des versions assez différentes de l'épopée de Ségou chez un même griot, successivement enregistrées par deux ou trois chercheurs à près de dix ans d'intervalle ; les variations d'un même épisode se trouvaient allongées du simple au double ou au contraire amputés des détails importants concernant les rituels par exemple».*

Par exemple, la fixation par écrit de l'épopée mandingue n'a pas mis fin à sa re-création. En effet, lorsqu'en 1960 Djibril Tamsir Niane publia *Soundjata ou l'épopée mandingue*, la tradition de re-création s'est poursuivie à telle enseigne que, trente et un ans plus tard, une "nouvelle" épopée de Soundjata doublait le texte de Djibril Tamsir Niane. Cette nouvelle épopée a été publiée sous le titre *Soundjata, la gloire du Mali*<sup>1</sup>. La performance est donc constitutive de la forme. Il est donc essentiel de fonder l'arsenal

---

<sup>1</sup> Youssouf Tata Cissé, Wâ Kamissoko, *Soundjata, la gloire du Mali*, Paris, Karthala, 1991, 308 p.

constitutif de la performance sur le choix du lieu et du temps de la profération, la gestuelle qui l'accompagne ainsi que la magie de l'«*art de parler*» du *donsojeli*. De ce point de vue, la fixation écrite des récits de chasse trahit la création, du fait de la disparition en elle de tout l'environnement ou des éléments d'accompagnement, en particulier la poésie orale, celle qui éclate dans les modulations sonores d'une voix.

Cette description du canevas de l'épopée des chasseurs éclaire sur l'aspect formel et structural du *donsomaana*. Il s'agit de «*moules* » ou de «*schèmes*» ancrés dans la mémoire du *donsojeli* et que celui-ci meuble, enrichit et embellit en fonction de sa connaissance de l'histoire de la confrérie des chasseurs.

En règle générale, le *donsojeli* ne dit jamais seul le *donsomaana* ; en tant que musicien de la confrérie des chasseurs, le *donsojeli* a «*son répondant*», le *cordoua*, qui l'accompagne dans sa narration en jouant d'un instrument de musique ou en répondant, en commentant les paroles du narrateur. Cet accompagnateur répond aux questions que pose le narrateur ou affirme le récit en le ponctuant d'un «*'naamu'*» qu'on peut traduire par «*c'est cela*». Ce personnage qui est, soit un individu, soit un groupe d'individus composant un orchestre, est important dans la mesure où la présence d'un accompagnateur (ou d'un souffleur selon la culture) semble répondre à un besoin dans le cadre général de la communication en Afrique traditionnelle : il transmet la parole au public qui écoute et dont la réponse émotionnelle reste déterminante. Ce rythme interne de la narration confère à l'acte de la parole une structure complexe. Un tel modèle narratif est caractéristique de tout le substrat narratif traditionnel, en particulier les *fasa* ou récits historiques des griots, la littérature du Mvet<sup>1</sup> en Afrique centrale et les «*maana*», récits des chasseurs en Afrique occidentale. C'est au sein de la confrérie des chasseurs que se déploie le *donsomaana*.

---

<sup>1</sup> Cordophone, c'est-à-dire instrument à cordes vibrantes au service de la tradition épique. De plus en plus, on parle de la littérature du Mvet.

Le *donsomaana*, dans son processus de profération, navigue entre les frontières du réel et de la fiction, et s'étire presque à l'infini à travers une succession quasi ininterrompue de récits caractérisés par l'évocation des faits de chasse : techniques de chasse, pouvoirs occultes du chasseur et du gibier, armes et charmes de la chasse, etc. Ansoumane Camara en rend compte dans les termes ci-après :

*«A cette occasion le serewa [le donsojeli] répand son répertoire au rythme de son instrument de musique qu'il manie avec dextérité. Le griot sait louer les qualités d'un chasseur par de longs récits que l'auditoire ne se lasse pas d'écouter, la nuit, pendant des heures, sous l'arbre à palabre du village [...], de très longs récits cynégétiques qu'il peut reprendre à tout moment avec des procédés d'amplification qui, loin de falsifier le récit, contribuent à l'agrémenter et à le prolonger. Ainsi des sortes de moules s'enracinent dans l'esprit de l'interprète qui n'a besoin que de trouver des mots et expressions dans une langue dont il a la maîtrise pour les remplir»<sup>1</sup>.*

S'il apparaît évident que l'épopée des chasseurs, telle que décrite par Ansoumane Camara, donnerait lieu à autant de versions qu'il y aurait de *serewa* (*sora*), tous les récits se rapportent toutefois à des héros de la confrérie de chasseurs que les griots habillent différemment.

Au Mandingue, il n'est pas permis de re-produire les principales paroles littéraires n'importe où ; les lieux où doivent être exécutés l'acte de profération et les rituels liés à la performance sont réglementés. Certaines paroles sont parfois frappées d'interdits «locatifs» qui excluent qu'elles soient dites en dehors d'espaces et du temps prescrits. Le *donsomaana*, parole cathartique par excellence, qui ne doit se proférer, en principe, qu'à l'occasion des cérémonies de purification et d'initiation d'un membre de la confrérie, exige d'être énoncé dans un espace tributaire du sacré et du rituel. A l'origine en effet, le cadre de déroulement du

---

<sup>1</sup> Ansoumane Camara, *Le conte (tali) et l'épopée (fasa) dans la littérature orale des Malinké de la Haute-Guinée* » in Ursula Baaumgardt, Françoise Ugochukwu, (sous la direction de), *Approches littéraires de l'oralité*, op. cit., p. 68.

*donsomaana* était une aire de chant et de danse édifée et destinée aux cérémonies rituelles du *Simbo* décédé. L'espace cérémoniel est donc un espace contingent, à la fois ouvert et fermé.

Dans l'acte de production ou d'interprétation des récits épiques, la place publique est généralement le lieu de performance. C'est là que se déroulent les chants de cérémonie impliquant l'ensemble du quartier ou de l'agglomération. C'est là que sont interprétées les «épopées», *fasa*. Mais dans le cas du genre de la culture orale impliquant les membres de la confrérie de chasseurs, plusieurs types de récits de chasseurs sont interprétés en brousse, en des lieux ritualisés (notamment certains carrefours). Mais dans le cas d'une cérémonie traditionnelle en hommage à un maître chasseur défunt, cet espace peut éventuellement se réduire à la cour du *simbo*.

Le *donsomaana* étant à l'origine une cérémonie, le moment de sa tenue est défini par le cours des événements et rythmé par les saisons et les entités cosmiques. Il peut donc s'étendre sur des jours. C'est le plus souvent la nuit, au cours des veillées que le griot, en maître de la parole, égrène des airs propres aux chasseurs. Le thème structurant est le plus souvent la lutte épique de chasseurs contre un fauve, un monstre, un sorcier ou une sorcière. Ce thème est décliné dans des formules proverbiales qui campent le décor.

Le rituel de profération du *donsomaana* comprend entre autres la présentation des chants, la reprise du refrain par le parterre composé des disciples et du public, l'évocation mais aussi l'invocation des *simbo*, qu'ils soient défunts ou vivants. Lors de ces évocations et invocations, un chasseur se lève pour imiter, son fusil de traite à la main, les gestes du *simbo* dans la traque d'un fauve et finit par l'esquisse de quelques pas de danse.

#### **4- De l'initiation à la dé-intégration du chasseur et les différents types de *donsomaana***

Dans toutes les cosmologies des grandes civilisations stables, les rites et les rythmes sont étroitement liés et reposent sur les modes d'activité, tant au plan spirituel que matériel. Sur le fond de la culture malinké, nous pouvons dire que la chasse constitue l'un de ses traits caractéristiques. L'activité cynégétique traditionnelle se présente différemment et elle est nettement complexe.

Dans le monde traditionnel africain, les différentes formes d'art sont étroitement liées à une circulation des thèmes à l'intérieur des «genres» et entre les genres. Principalement orienté vers l'épopée, le *donsomaana* se présente comme indissociable de l'art cynégétique. L'oralité étant le principal mode de communication des espaces culturels dans lesquels cette pratique a cours, il est évident que des procédures spécifiques soient à l'œuvre dans l'élaboration de ce type d'épopée. On retient d'emblée comme principe de base que l'activité cynégétique s'accommode naturellement de récits, de chants qui mettent en scène des hommes et des animaux sauvages.

Depuis l'adhésion du néophyte à la confrérie jusqu'à la mort du maître chasseur qu'il pourrait devenir, divers rituels et récits rythment le cheminement initiatique, cheminement que nous pouvons résumer en trois grandes étapes.

##### **4- 1- L'étape d'adoubement**

Cette étape qui consacre l'intégration du néophyte à la confrérie des *donso*. C'est au *dankun*, la termitière-autel située entre la brousse et le village, que sont reçues les candidatures d'adhésion devant le parterre des maîtres chasseurs, y compris les *donsojeli*, à qui incombe l'initiation des nouveaux disciples à la vertu et au code de la confrérie, une initiation dont la durée se situe entre sept (7) et quatorze ans voire plus. Cette période

probatoire est marquée, entre autres, par l'enseignement-apprentissage des formules magiques (les *kilisi* et les *dalakan*) sur lesquelles reposent les rites de purification. La strophe suivante par laquelle s'ouvre et se termine l'hymne du *Nyama-tutu*, c'est-à-dire le chant du coq de pagode, permet de se faire une idée plus précise de la geste d'adoubement :

*«Voici que retentit le chant du coq de pagode, perché  
Au faite du grand arbre qui domine le grand bosquet de la 'grande  
mare ', la mare sacrée !  
Le chant du coq de pagode a retenti  
Qui dit : «Le monde est un lieu où l'on apprend à connaître»<sup>1</sup>.*

La portée idéologique et symbolique de cet hymne, c'est d'être pour les chefs des chasseurs, à l'instar du coq de pagode, un moyen efficace de débarrasser la place publique, lieu de cérémonie des *donso*, de toutes les forces maléfiques (*nyama*<sup>2</sup>) qui pourraient nuire aux jeunes chasseurs.

En intégrant la confrérie des *donso*, le *donsoden* accepte de se conformer à l'éthique et à la déontologie qui régissent l'association. A l'issue du rituel d'adoubement, le nouveau disciple est confié à un *donsoba*, maître-chasseur, qui va en assurer la formation. Selon qu'il est *donsoden* (apprenti chasseur) ou *donsojeliden* (apprenti griot des chasseurs), il est initié à la cosmogonie du Mandingue, aux techniques de chasse, au maniement des armes, à la fabrication des fétiches. Tout ceci l'aidera plus tard à triompher de la brousse impitoyable pour devenir maître-chasseur.

---

<sup>1</sup> Yousouf Tata Cissé, *La confrérie des chasseurs Malinké et Bambara : Mythes, rites et récits initiatiques*, op. cit., pp. 345-351.

<sup>2</sup> Dans un contexte général et religieux de la « purification », telle que Marcel Griaule conçoit la théorie de *nyama*, toute personne serait composée d'un complexe de forces vitales appelées *nyama* : *nyama* des parents morts ou vivants, *nyama* des aliments dont on se nourrit, *nyama* des êtres et des choses avec lesquelles on est en contact (Marcel Griaule, «*L'alliance cathartique*», *Africa*, 1948, XVIII/4, pp. 242-258.).

## 4- 2- Du triomphe du chasseur

Dans les schémas de fonctionnement de la confrérie des chasseurs, le critère le plus sollicité est celui de l'accomplissement d'exploits cynégétiques. En effet, le jeune chasseur qui a intégré la confrérie ne devient maître dans l'art de chasser que lorsqu'il parvient à tuer certaines catégories d'animaux. Ce triomphe est célébré par le *donsojeli*, le griot des chasseurs, à travers un *donsomaana*. Ce type de *donsomaana* est essentiellement laudatif, puisqu'il met l'accent sur les qualités exceptionnelles du chasseur, sa bravoure et sa maîtrise des techniques de chasse. Mais c'est également l'occasion de purifier le corps du chasseur censé être souillé par le *nyama* de la bête abattue. A l'issue de ce rituel, le chasseur est désormais autorisé à danser sur certains airs au cours des veillées de chasseurs.

La stratification au sein de la confrérie des chasseurs se manifeste à travers des hymnes spécifiques dont la fonction est de rendre hommage aux héros de chasse. Chaque devise chantée correspond à une catégorie de chasseurs, selon l'espèce de fauves abattus et les péripéties rencontrées dans la brousse. Youssouf Tata Cissé écrit à juste titre :

*«Une classification des chasseurs selon leurs exploits (tueurs de fauves, d'éléphants, de buffles, d'hippopotames, de pythons, etc.) appelle les donso baw, autrement dit les aînés, à plus d'humilité à l'égard de leurs "cadets" de la compagnie. D'ailleurs chacune des catégories ci-dessus mentionnées [et qui rejoint la hiérarchisation établie par Thoyer] a son hymne, fasa. Le dyandyon par exemple est exclusivement réservé aux chasseurs qui, par leur sang-froid, leur intrépidité ou leur courage ont triomphé de leurs "ennemis" ou échappé à un danger [...]. Quant aux kulandyan (l'aigle-chasseur), il revient aux chasseurs réputés pour leur adresse, alors que le douga (le vautour) n'est dansé que par les grands blessés de guerre et n'est chanté qu'à l'occasion des funérailles des grands chasseurs»<sup>1</sup>.*

Quand nous analysons ce propos de Youssouf Tata Cissé, nous nous rendons à l'évidence que ne danse pas qui veut tel hymne des chasseurs : le statut de chaque chasseur se reconnaît et s'affirme à travers l'hymne qui lui est dédié. Une telle classification souligne le

---

<sup>1</sup> Youssouf Tata Cissé, *La confrérie des chasseurs Malinké et Bambara : Mythes, rites et récits initiatiques*, op. cit., p. 54.

caractère très structuré de la confrérie des chasseurs au sein de laquelle les hymnes ont une fonction identitaire. En clair, l'hymne ou l'air sur lequel danse le chasseur détermine le rang qu'il occupe parmi ses pairs.

#### **4- 3- Du rituel purificateur ou de la dé-intégration**

Les Malinké et les Bambara, pour des raisons mythiques et religieuses, procèdent à une série de rituels dans toutes les parties du Mandingue. Cela se passe ainsi au cours des grands moments de la vie. Dans le cadre de la confrérie des chasseurs, la mort de l'un des leurs, qui plus est un maître-chasseur, donne lieu à des cérémonies particulières. L'une des plus importantes, organisée à cette occasion, est le «*simbosi*». Selon la conception de la confrérie des chasseurs, cette cérémonie funéraire est censée avoir pour fonction de faciliter l'accès d'un maître-chasseur défunt au royaume des ancêtres. En effet, quand un «*simbo*», c'est-à-dire un maître-chasseur, meurt, sa disparition donne lieu à une veillée funèbre dont la durée est fonction des moyens dont dispose la famille du défunt.

A cette occasion, le *sora* ou le *donsojeli*, grand-maître de cérémonie, déclame les oraisons funèbres, pendant que s'organise la ronde d'adieu des confrères, rythmée par le *sinbi*, autour de la dépouille. Des airs spécifiques, *simbosi*, sont fredonnés en chœur par les enfants de *Sanènè* et *Kontoron* qui se suivent par ordre d'ancienneté. Dès que s'achève la ronde d'adieu exécutée par ses confrères, le défunt est porté en terre et muré dans l'excavation latérale de la tombe. Parmi les chasseurs présents, ceux qui sont porteurs de fusils, viennent décharger à tour de rôle leurs armes chargées à blanc dans la tranchée principale de la tombe. Nous n'avons guère la prétention de faire de l'archéo-anthropologie funéraire<sup>1</sup>, mais plutôt

---

<sup>1</sup> C'est une discipline qui étudie les restes matériels des sépultures, qu'il s'agisse d'éléments biologiques (ossements ou restes organiques) ou d'artefacts (contenants de la sépulture, objets associés) afin d'appréhender ce que fut la place des morts dans les sociétés du passé.

d'appréhender la perception de la mort par les membres de la confrérie des chasseurs et comment les rituels qui accompagnent cette mort fonctionnent.

La portée symbolique du rituel de *simbosi* est double : c'est autant pour honorer le partant que pour emprisonner dans la terre le *nyama* qui s'attacherait encore à son corps. Agnieszka Kedzierska-Manzon fait remarquer que «*si on admet que les chasseurs disposent dans la société malinké d'un statut particulier, on peut voir dans les procédures rituelles funéraires une manière de leur re-intégration sociale*»<sup>1</sup>. Si l'hypothèse ainsi formulée par Kedzierska-Manzon apparaît pertinente, il faut toutefois nuancer que la «*re-intégration sociale*» dont elle parle devrait s'opérer dans le monde des ancêtres. La dé-intégration s'opère par rapport à la confrérie des chasseurs que le défunt quitte pour intégrer le monde des ancêtres. Selon la célébrité du chasseur décédé, les veillées peuvent s'étendre sur des jours.

La thématique de ces cérémonies funéraires en l'honneur du *simbo* a beaucoup inspiré les *donsojeli*, les griots des chasseurs, à travers leurs répertoires. A ce titre, Jean Derive et Gérard Dumestre soulignent :

*«Dans les régions où il y a un artiste spécialisé dans la littérature de chasse, celui-ci évoque conventionnellement les temps forts de la vie du disparu, évocation qu'il entrecoupe de récits de chasse qu'il chante à la gloire des grands héros d'autrefois : Simbon, Manden Mori, Bilakoro Mari, etc.»*<sup>2</sup>.

Il faut préciser qu'à cette occasion, le *donsojeli* n'hésite pas à reprendre tous les épisodes, depuis l'adoubement jusqu'à la mort du maître-chasseur. En fonction du type de rituel à accomplir et du grade auquel un membre de la confrérie est parvenu, le *donsomaana* dit en son honneur prendra telle ou telle allure. La stratification au sein de la confrérie des chasseurs est donc génératrice des cérémonies mais aussi et surtout des formes du *donsomaana*. Le type

---

<sup>1</sup> Agnieszka Kedzierska- Manzon, « "L'envol du vautour" : parole, action et objet dans les rituels funéraires des chasseurs malinké », in Ursula Ba Baumgardt, Françoise Ugochukwu (sous la direction de), *Approches littéraires de l'oralité*, op. cit., p. 209.

<sup>2</sup> Jean Derive et Gérard Dumestre, *Des hommes et des bêtes, chants de chasseurs manding*, op. cit., p. 28.

de *donsomaana* est fonction de la solennité ou de l'occasion de profération. Le *donsomaana* dit aux funérailles d'un maître chasseur est beaucoup plus centré sur les mythes qu'un *donsomaana* dit pour louer la bravoure d'un chasseur ayant abattu un fauve intraitable. Nous avons constaté que quand il s'agit de célébrer un exploit, le récit met beaucoup plus l'accent sur les techniques de chasse ainsi que sur le pouvoir occulte du chasseur. A la cérémonie d'intégration de néophytes à la confrérie, l'auditoire écouterait plus de prières et de contes initiatiques. Il y a, de ce fait, un rapport consubstantiel entre le recours aux genres de l'oralité, le *donsomaana* et l'activité cynégétique. Les récits sont donc intimement liés à l'activité cynégétique, car ces récits, ces chants, se composent suivant les étapes de l'art cynégétique et s'accompagnent de rituels spécifiques. On distingue, de ce fait, plusieurs types de *donsomaana*.

### **5- La structure-type ou la morphologie du *donsomaana*<sup>1</sup>**

Quand on s'intéresse aux récits épiques, la structure interne s'impose comme un pilier très important dans la mesure où celle-ci permet de distinguer les trois principaux genres littéraires du Mandingue que sont le conte populaire, les épopées historiques et les récits de chasseurs. Comparant les *fasa*, épopées royales et les «*maana*», Bassirou Dieng arrive à la conclusion suivante : «*Ce sont les mêmes schémas que [...] dans les épopées*». A propos des mécanismes de production des *maana* par rapport aux *fasa*, il précise qu'«*il y a une tradition narrative [...]. Ce sont les mêmes matériaux dans une autre forme d'énonciation simplement que l'on reprend pour développer les épopées historiques*»<sup>2</sup>. En effet, ce sont les mêmes matériaux que l'artiste manipule pour créer l'épopée royale et

---

<sup>1</sup>Dans *Morphologie du conte* (op. cit., p. 28), Vladimir Propp définit le terme morphologie comme «*une description des contes selon leurs parties constitutives et des rapports de ces parties entre elles et avec l'ensemble*».

<sup>2</sup>Bassirou Dieng, dans ses commentaires à la suite de la communication de Lilyan Kesteloot, in *La chasse traditionnelle en Afrique de l'ouest d'hier à aujourd'hui*, op. cit., p. 148.

l'épopée cynégétique. Reposant sur la notion de mode de production ou d'énonciation, cette remarque de Dieng ne récuse, cependant, pas la distinction de l'anthropologie fonctionnaliste entre épopée royale et épopée cynégétique.

A propos de l'aspect formel et structural de l'épopée mandingue, Amadou Koné remarque qu' «*il s'agit d'abord d'un récit épique long et complexe que ne peuvent rendre avec beauté et efficacité que des maîtres de la parole : les griots*»<sup>1</sup>. Cette approche, plus descriptive que sémantique, met en avant un schéma narratif à l'intérieur duquel les éléments constitutifs entrent en corrélation. Sur le plan structural, le *donsomaana* se caractérise par trois modes poétiques. Il y a d'abord les proverbes d'éloges ou l'invocation des divinités et mânes des ancêtres des chasseurs. C'est par ces formules que le *donsojeli* ouvre les veillées de *donsomaana*. Viennent ensuite les chants et les intermèdes musicaux. On a enfin le récit proprement dit, un long récit constitué de nombreux micro récits. Une analyse de la structure profonde du *donsomaana* laisse apparaître une architecture à trois niveaux des textes. En effet, chaque *donsomaana* comporte une introduction, un développement et une synthèse conclusive.

Au cours des performances de profération, les intermèdes jouent un rôle non négligeable. Si en apparence on pourrait les réduire à de simples pauses ou rallonges narratifs selon le cas, il est à souligner qu'ils restent déterminants dans le déroulement des veillées et la compréhension de la geste cynégétique. Youssouf Tata Cissé souligne que, outre le rôle de préambule au récit qui va suivre, «*il[s] produi[sent] sur l'assistance un effet indescriptible. Une tension proche de la rupture est établie entre les spectateurs et les musiciens, et entre ces derniers et leurs instruments*»<sup>2</sup>. Il ne s'agit donc pas d'un simple ornement, mais plutôt d'un

---

<sup>1</sup> Amadou Koné, *Des textes oraux au roman moderne : Etudes sur les avatars de la tradition orale dans le roman ouest africain*, op. cit., p. 47.

<sup>2</sup> Youssouf Tata Cissé, *La confrérie des chasseurs Malinké et Bambara : Mythes, rites et récits initiatiques*, op. cit., p. 207.

élément essentiel du corps textuel. Les intermèdes musicaux assurent le passage d'un mode poétique à l'autre. «*L'ensemble du texte, comme l'écrit Annik Thoyer, est entrecoupé par de nombreux intermèdes musicaux, plus ou moins longs, qui isolent, annoncent différentes actions et permettent le passage d'un mode poétique à un autre*»<sup>1</sup>.

Mais au-delà de la rythmique, même transcrite ou traduite, on peut procéder à un repérage des différentes composantes du récit épique des chasseurs à travers la forme mais aussi et surtout à travers le contenu de l'histoire narrée. L'analyse du texte permet donc de dégager la «*morphologie du donsomaana*», même si, par nature, ce genre de récits «*offre une liberté de composition et permet toutes les improvisations*»<sup>2</sup>. On peut, dès lors, concevoir la rhétorique du *donsomaana* comme étant des moules que le griot a mémorisés et qu'il actualise à chaque occasion de profération. Analysant l'aspect formel et structural de la saga de Boli-Nyama, Youssouf Tata Cissé note également que trois parties distinctes se dégagent du récital donné par Bougoba Djiré, le chantre des chasseurs et son élève Bakary Dembélé.

*«La première partie, écrit-il, est un prologue dans lequel les chantres invoquent pour commencer les grands fétiches de chasse avant "d'appeler" les chasseurs, les génies du village, les catégories sociales, les jumeaux et les triplets qui font l'objet d'un culte particulier chez les Bambara et les Malinké»*<sup>3</sup>.

Le *donsomaana* commence généralement par une sorte d'introduction ou de prologue qui mêle à la fois l'auto-présentation du *donsojéli* ou chantre des chasseurs et la généalogie du héros de la geste cynégétique. En guise d'illustration, voici le début d'un récital du *donsomaana*. Il s'agit d'un des nombreux récits recueillis par Youssouf Tata Cissé auprès de Bâla Jinba Diakité, éminent chantre des chasseurs :

*«Ecoutez le chant de Dyimba, " l'oiseau chantre" de Badougou du  
Manding.  
Ecoutez l'hymne que chante Dyimba, fils de Magadougou*

<sup>1</sup> Annik Thoyer, *Récits épiques des chasseurs bamanan du Mali*, op. cit., p. 22.

<sup>2</sup> Fodé Moussa Sidibé, *Univers des chants de chasseurs du Mali*, op. cit., p. 47.

<sup>3</sup> Youssouf Tata Cissé, *La confrérie des chasseurs Malinké et Bambara : Mythes, rites et récits initiatiques*, op. cit., p. 178.

*Surnommé "Djimba, la roche mère du Manding"  
Cet hymne évoque d'abord le nom Fakomé,  
Fakomé, fils de Sirakora que rien ne sut défier ici-bas.  
Fakomé, fut en effet un chasseur mâle dans les brousses lointaines  
Un tueur de " fauves intraitables" mort dans ses armures»<sup>1</sup>.*

A travers ce prologue, la devise personnelle du *donsojeli* Bala Jimba Diakité qui sert à introduire la narration des exploits du héros chasseurs Fakomé fonctionne comme un mythe. L'introduction ou le prologue du *donsomaana* pose des jalons précis, laissant apparaître clairement ou parfois en filigrane l'énoncé des motifs autour desquels va se tisser l'intrigue, c'est-à-dire les épisodes du récit.

Vient ensuite un long développement qui relate les exploits cynégétiques du ou des héros chasseurs. A l'intérieur de ce développement, les hauts faits des chasseurs à l'honneur dans la performance du *donsojeli* sont convoqués. Ce faisant, la geste cynégétique s'amplifie, se constelle en épisodes ou micro-récits et la veillée peut alors durer quatre à cinq heures. Par exemple, dans la saga de Boli-Nyana telle que relatée par Bougoba Djiré et son élève Bakary Dembélé, la deuxième partie présente la vie d'un maître-chasseur qui, au terme d'un long célibat, finit par avoir un héritier. Le récit met une emphase sur les prouesses de cet héritier du nom de Boli-Nyama face à un buffle thaumaturge. Le corps du récit fait intervenir un personnage mythique, *Mawla*, l'incarnation du vautour divin<sup>2</sup>.

La troisième et dernière partie du récit énonce des proverbes à finalité didactique et se termine par le *dyandyon*, un chant de vaillance où sont égrenés et magnifiés les noms de héros du panthéon de chasse. Dans la structuration du *donsomaana*, l'épilogue revêt une importance capitale. En effet, c'est la conclusion au récit, la durée de profération d'un *donsomaana* pouvant aller de trois à cinq heures. Dans son analyse de la structure et de l'aspect formel de

---

<sup>1</sup> Idem, p. 139.

<sup>2</sup> Nous reviendrons sur le mythe de la création relatif au vautour divin.

Boli-Nyama, Youssouf Tata Cissé met en exergue les formules clausulaires utilisées par le chanteur Bougouba Djiré et son *cordoua* Bakary Dembélé. Il souligne à ce propos :

*« Enfin, ils entamèrent l'épilogue de la légende de Boli-Nyama : celui-ci est une péroration brillante où se côtoient les jeux de mots et les leçons philosophiques, les conseils et les menaces aux chasseurs indignes, les louanges des chasseurs vertueux, les remerciements à tous les enfants de Sanènè et Kontron »<sup>1</sup>.*

Mais il faut ajouter, pour être complet sur ce point, que ces formules clausulaires fonctionnent sur le mode de ce que nous pouvons appeler les *liants*, puisqu'elles permettent au *donsojeli* d'annoncer à l'auditoire le thème à développer au cours de la veillée qui va suivre. L'exemple le plus édifiant se trouve dans ce passage par lequel le chanteur de Kirina, Wâ Kamissoko, termine son récit sur l'origine du culte du Vautour chez les Malinké en ces termes :

*« Nous arrêtons ici notre narration afin de te permettre de l'examiner de près et d'en saisir la vraie signification. Et le jour où Dieu décidera que nous t'en disions, nous te narrerons, comme nous l'entendons, la manière dont le mythe du vautour s'est constitué, et comment son culte s'est instauré ».*

Par la longueur des récits, le *donsomaana* du Mandingue se distingue des récits épiques de chasse tels que *ijala* et *ogu* de l'aire culturelle *idaasha* du centre Bénin. En effet, au Manding, un seul *donsomaana* peut faire jusqu'à 1500 versets alors qu'un *ijala* dépasserait rarement 50 et les épopées *ogu* la vingtaine. Une autre différence substantielle entre les épopées *ijala* et *ogu* et le *donsomaana*, c'est que les épopées *ijala* et *ogu* sont des récits dits par des chasseurs et non des spécialistes de la parole comme c'est le cas dans le *donsomaana*. En effet, le griot constitue un maillon essentiel dans l'idéologie héroïque. Lilyan Kesteloot résume la place et la fonction stratégiques du griot dans les sociétés traditionnelles et plus précisément dans la production de l'épopée en ces termes : *« La seule condition pour qu'il y ait production d'épopée dans des sociétés orales était l'existence d'artistes spécialisés, dont*

---

<sup>1</sup> Youssouf Tata Cissé, *La confrérie des chasseurs Malinké et Bambara : Mythes, rites et récits initiatiques*, op. cit., p. 289.

*le métier était la mémoire, la conservation des récits, l'exaltation des hauts faits de princes ou héros nationaux»<sup>1</sup>.*

La structure narrative du *donsomaana* correspond au protocole de la spirale, de l'élastique et du *complexe*. Ce qui en donne davantage la mesure, c'est que chaque fois qu'un nouveau personnage intègre le *donsomaana*, le *sora* s'arrête sur son histoire, sa naissance, sa généalogie, son panégyrique, les mythes du chasseur. Au cours d'une séance de *donsomaana*, le *sora* ne saute jamais à pieds joints sur les récits primordiaux, sur les légendes. Car, à l'origine des épopées cynégétiques se trouvent des mythes, à commencer par celui relatif à la naissance de la confrérie des chasseurs. Ce mythe fondateur situe la naissance et l'émergence<sup>2</sup> de la confrérie à partir d'une mère et de son fils, *Sanènè* et *Kontoron* et est perpétué aujourd'hui par la confrérie à travers des cérémonies rituelles au *dankun*. La dimension circulaire de la narration semble reproduire la conception cosmogonique mandingue de l'espace terrestre initial avant le développement des communautés humaines, selon une croyance répandue

La littérature du Mandingue en général et les *maana* en particulier se caractérisent par un entrelacement, un enchevêtrement de chants, de proverbes, d'hymnes, de panégyriques, de légendes de sagas mettant en scène des héros légendaires du monde de la chasse, des personnages et animaux mythiques, des divinités et fétiches de l'imaginaire mythologique bambara et malinké. Cette perspective du *donsomaana* rejoint la conception de Brahim Camara aux yeux de qui Bala Jimba Diakité est incontestablement le plus grand chantre contemporain des chasseurs du Mandingue. Examinant le répertoire de ce chantre des chasseurs, il en vient à dégager une sorte de chaîne narrative entre les récits. Pour lui en effet,

---

<sup>1</sup> Lylian Kesteloot (avec la collaboration de Bassirou Dieng), *Les épopées d'Afrique noire*, Paris, Karthala, 1997, p. 27.

<sup>2</sup> Wâ Kamissoko cité par Youssouf Tata Cissé, *La confrérie des chasseurs Malinké et Bambara : Mythes, rites et récits initiatiques*, op. cit., p. 322.

il y a une corrélation entre la quarantaine de récits qui composent la mythologie de la chasse telle que contée par Bala Jinba Diakité. Il écrit à ce sujet: «*Cette œuvre de Jinba est un continuum dans lequel chaque récit peut être considéré comme un épisode de l'ensemble. Il continue même le précédent. Alors la connaissance de celui-ci va déterminer la bonne intelligence de celui-là*»<sup>1</sup>. En guise d'illustration à son propos, il explique que pour mieux comprendre l'épopée du héros de chasse *Nyakalen Samba*, il est nécessaire de connaître celle de *Nyakalen*, l'épisode qui la précède. De même, la connaissance de *Nyakalenba*<sup>2</sup>, l'avant-dernier épisode du continuum de Bala Jinba Diakité, détermine la compréhension de *Bilakoro-Mari* qui constitue le dernier épisode de la quarantaine des récits qui composent la littérature de chasse de Bala Diakité.

Il s'agit d'une lignée de chasseurs qui affrontent, à travers une série de luttes mortelles, le gibier ou les génies. Dans ces récits panégyriques qui forment le cycle épique de Bala Jimba Diakité, *Jigi*, un buffle-thaumaturge, entreprend de venger son ancêtre, *Nyakalen* la femme génie, victime d'une trahison après le pacte scellé avec *Nasira*, la mère de *Fakumè*, lui ancêtre de la lignée de chasseurs en question. Ayant réussi à expédier *Fakumè* au pays des morts, les descendants de ce dernier, blessés dans leur orgueil familial se résolvent à leur tour à laver cet affront. Aussi rentre-t-on dans un cycle ininterrompu de vengeance et de combats<sup>3</sup>. Cette forme de récit est appelée en langue malinké «*gede*» ou «*guédé* ». En tant que succession d'épopées de chasse, les récits s'agencent les uns les autres. Ce qui retient

---

<sup>1</sup> Brahima Camara, Brahima Camara dans «*Baala Jinba Jakité, un chroniqueur des chasseurs*», in *Jamana*, op. cit., p. 24.

<sup>2</sup> Dans l'épisode qui porte son nom à l'intérieur du répertoire de Bala Gimba Jakité, *Nyakalenba*, mu par la soif et la quête du *tòkò* ou *jamù* (renom, gloire), va entraîner onze de ses douze fils dans un conflit sanglant avec *Jigi*, le buffle thaumaturge.

<sup>3</sup> Dans *La théorie du roman*, Georg Lukács notait que «*l'épopée, en particulier, n'est que le pur monde enfantin où la violation des normes indiscutées entraîne nécessairement une vengeance, laquelle exige d'être vengée à son tour, et ainsi de suite à l'infini*». Ainsi l'esprit fondamental de l'épopée, celui qui en détermine la forme, réside dans le principe de la quête et du cycle. Georg Lukács, *La théorie du roman*, Berlin-Spandau, 1963, pp. 54-55.

l'attention dans ce propos de Chaka Bagayoko, c'est l'idée d'agencement, donc d'imbrication des récits, qu'il met en avant dans la structure des épopées de chasseur. Il se dégage alors de l'œuvre de Bala Jimba une dimension esthétique dont le fondement et le support sont l'action sublime et le verbe. Sous cet angle, la théorie du *complexe* trouve un terrain d'élection dans la geste cynégétique. Sory Camara conçoit d'ailleurs le substrat narratif cynégétique du Mandingue sous le prisme du *complexe* tel que nous l'aborderons dans le chapitre qui va suivre. Parlant de la narrativité du *donsomaana*, il souligne l'interrelation qui caractérise les épisodes. «*On découvre ainsi entre les récits cynégétiques, une relation de nature génétique. Chaque schème semble émerger du précédent pour évoluer dans un nouveau contexte où se développe tout ce qui demeurerait en puissance dans le premier*»<sup>1</sup>. Le *donsomaana* s'enracine *ipso facto* dans la théorie du *complexe* : les schèmes s'entrecroisent et s'entremêlent pour se transformer en un tout cohérent. Même si tous les aspects du *donsomaana* ne se trouvent pas réunis, il y a des raisons d'envisager les récits épiques des chasseurs dans une perspective de décloisonnement.

De ce point de vue, il est difficile de mettre en rupture ces différents éléments qui composent le genre littéraire qu'est le *maana*. Comme le constate Chaka Bagayoko :

*«Ce genre littéraire, le "maana", constitue avec le fasa de nos empereurs, de nos chefs etc. [...] les deux éléments principaux de nos productions littéraires orales, parce que ces deux genres renferment tout le registre des techniques de l'art oratoire, en langue bamanan, malinké. Le proverbe y passe, le chant y passe, les devinettes y passent et même les mises en scène en rapport avec le côté bas. Tous ces éléments sans compter l'accompagnement musical font que ce genre, le «maana» est tout à fait complet et total»<sup>2</sup>.*

---

<sup>1</sup> Sory Camara, «*Geste cynégétique et traversée de l'existence : pour une méthode d'analyse et une herméneutique d'inspiration endogène des traditions orales africaines*», in *La chasse traditionnelle en Afrique de l'ouest d'hier à aujourd'hui*, op. cit., p. 104.

<sup>2</sup> Chaka Bagayoko, «*Propos sur la bibliothèque-musée des chasseurs*», in *La chasse traditionnelle en Afrique de l'ouest d'hier à aujourd'hui*, op. cit., p. 219.

Un *donsomaana* dit au cours d'une veillée des chasseurs au village est un continuum de chants, de récits, de généalogies et d'éloges déclamés «lors des cérémonies par les Sora, «chantres », avec une force surprenante, une conviction et une excitation proches de l'hystérie, «danses» par ceux qui célèbrent les cérémonies en question»<sup>1</sup>. Ceci étant, il nous semble indéniable de nous interroger sur le mode sur lequel se déroule la prestation du *donsomaana*.

Toute cette clarification conceptuelle, toute cette démarche qui a consisté à établir le *donsomaana* comme un genre de la littérature cynégétique, nous aidera à installer une poétique dans les romans d'Ahmadou Kourouma.

## 6- Le contenu thématique du *donsomaana*

Indépendamment de son mode d'énonciation particulier lié aux rituels de la *donsoton*, confrérie des chasseurs, la spécificité du *donsomaana*, en matière de contenu, tient simplement au fait qu'il se rapporte aux récits d'animaux sauvages et de chasse. Dans la littérature mandingue en général et celle des griots en particulier, les thèmes cynégétiques occupent une place remarquable. Le répertoire des griots en porte le reflet comme le souligne Sory Camara :

*«Ils [les griots] chantent tout naturellement les exploits cynégétiques, les mœurs des fauves, les relations souvent agonistiques et conflictuelles de l'homme-chasseur et de la femme. Parfois, le thème s'élargit aux dimensions du mythe : celui de la genèse de l'Homme et de la Cité des Hommes à partir de la Brousse»<sup>2</sup>.*

Cette remarque révèle l'une des caractéristiques fondamentales du *donsomaana* : la chasse, plus précisément, l'art cynégétique qui met aux prises le chasseur et le fauve. En effet,

---

<sup>1</sup> Youssof Tata Cissé, *La confrérie des chasseurs Malinké et Bambara : Mythes, rites et récits initiatiques*, op. cit., p. 83.

<sup>2</sup> Sory Camara, *Gens de la parole (Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké)*, op. cit., p. 263.

lorsqu'on analyse les *maana* en général, et ceux des *donso* en particulier, au sein du Manding, il se dégage le constat selon lequel chaque récit se construit autour de l'exploit d'un chasseur mis en rapport avec sa lignée généalogique. Mais en dehors de sa lignée biologique, le chasseur appartient, par ses actes, à une autre «lignée» fondée sur le comportement social, l'acte accompli, la «*trempe*». La caractéristique fondamentale des *maana* du pays mandingue, c'est que le mode d'engendrement du héros se situe au croisement de la génération naturelle et de la génération sociale. Sans entrer dans le détail des caractéristiques de ces deux générations, il nous importe ici de mettre en évidence l'opposition que Chaka Bagayoko fait entre le *donsomaana* de l'aire culturelle malinké, celui de la région bambara, et le troisième, celui du milieu wassoulou (peulh). Alors que le *donsomaana* malinké fait de l'héroïsme une question héréditaire, le *donsomaana* wassoulou, pour sa part, est davantage enclin à mettre l'accent sur les croyances religieuses. Pour Chaka Bagayoko, le mode d'engendrement du héros malinké renvoie à «*la vision dynastique à la fois du pouvoir et la vision dynastique aussi de l'héroïsme. On naît prince, on ne le devient pas, on naît héros, on ne s'improvise pas héros*»<sup>1</sup>. Cette conception de Chaka Bagayoko au sujet de la question de l'héroïsme est à prendre avec réserve car, nulle part dans tout le Mandingue, les *maana* des *donso* (chasseurs) ne mettent en rapport le héros de chasse avec la question de la lignée. Dans l'imaginaire bambara en effet, «*l'héroïsme n'est pas un héritage. Ici l'héroïsme procède de la qualité ou des qualités sont logiques et admises comme un destin individuel*»<sup>2</sup>. Le but de cette comparaison est de signifier que le *donsomaana* est un genre littéraire qui obéit à une structure donnée, et non une pratique spécifique à l'aire culturelle mandingue. Quoique ne disposant pas d'instrument d'évaluation quantitative, il ne fait pas de doute que dans le

---

<sup>1</sup> Chaka Bagayoko, «*Propos sur la bibliothèque-musée des chasseurs*», in *La chasse traditionnelle en Afrique de l'ouest d'hier à aujourd'hui*, op. cit., p. 220.

<sup>2</sup> Ibid, p. 222.

*donsomaana*, le réel et l'imaginaire sont mêlés avec finesse. En terme clair, le réel et le merveilleux se conjuguent pour produire le héros ainsi que son épopée.

Les *donsomaana* sont des «*récits de chasseurs*» modulés ou scandés sous la forme de poèmes en versets. Le *donsomaana* se distingue du *fasa* (épopées de guerre) et du *nsiirin* par son réalisme et son adresse exclusive aux membres de la confrérie des chasseurs. La position de Jean Derive rejoint, de ce fait, celle d'Annick Thoyer. Pour elle en effet, le *donsomaana* diffère des autres genres tant dans la forme que par le contenu. A ce titre, elle écrit :

*«A côté des récits épiques des griots et des contes, les donsomaana constituent l'un des genres majeurs de la littérature orale bamana-maninka. Ces longs poèmes initiatiques empreints de merveilleux, consacrés à l'histoire des héros chasseurs, sont chantés par le donsojeli [aède des chasseurs] et joués sur le donsonkoni [luth de chasseurs] au cours des cérémonies des donson, 'association de chasseurs', confrérie de chasseurs [...] de toutes origines sociales»<sup>1</sup>.*

Cela suppose qu'en amont de la production du *donsomaana*, il y a l'activité et l'héroïsme cynégétiques. Annick Thoyer s'appuie sur la structure et le mode de profération des récits du substrat littéraire mandingue pour établir des frontières entre les trois types de genres narratifs que sont le conte, l'épopée dynastique et le récit cynégétique. Ce faisant, elle met en avant les traits significatifs et distinctifs du *donsomaana* :

*«Puisés dans l'histoire, ils [les donsomaana] se distinguent des nsiirin, 'contes', par leur caractère de vécu, même si des éléments de merveilleux se mêlent à la réalité. Ces récits sont vivants dans la société et la société s'écrit en eux. Les événements du passé [...] sont utilisés pour illustrer des situations présentes, justifier l'ordre actuel de la société ou parfois le remettre en cause»<sup>2</sup>.*

C'est dire qu'il y a un lien étroit entre les récits de chasse et la réalité sociale, entre la pratique du *donsomaana* et le fonctionnement de la société. Effoh Clément Ehora en déduit que le *donsomaana*, en tant qu'acte de parole, se distinguerait du conte par «*son ancrage dans*

---

<sup>1</sup> Annick Thoyer, *Récits épiques des chasseurs Bamanan*, op. cit., p. 11.

<sup>2</sup> Annick Thoyer, , *Maghan Dian et autres récits de chasseurs du Mali*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 21.

*l'histoire, donc par son réalisme, et par son adresse spéciale aux héros chasseurs»*<sup>1</sup>. Le *donsomaana* se caractérise donc par une constance qui commande la matrice des récits même si les frontières entre les genres en littérature orale restent poreuses. Cette constance est marquée par le fait qu'il véhicule des pans de l'histoire. C'est également ce que fait remarquer Jean Derive, à la suite de Karim Traoré :

*« Les grands maana épiques comme ceux qui se rapportent à la geste de Sunjata ou à celle de Ségou se distinguent nettement du donsomaana  
- et par leurs conditions d'énonciation, puisque les premiers sont dits par des jeli, spécialistes héréditairement prédéterminés dans le cadre d'un groupe endogame, et les seconds par des sere (serewa, sora), spécialistes non prédéterminés qui ont obéi à une vocation et qui ont choisi d'intégrer la donsoton  
- et par leur thématique, la préoccupation des deux catégories de récits n'étant pas les mêmes»*<sup>2</sup>.

Une telle description, même si elle ne permet pas de dire avec précision ce que c'est que le *donsomaana* et de répondre aux questions posées plus haut, a l'intérêt d'éclairer sur les conditions de profération des récits et leur fond thématique. Puisque notre problématique se rattache beaucoup plus au texte en tant qu'armature, si nous mettons de côté la profération, il reste l'argument thématique comme trait distinctif des *maana* et des *donsomaana*. Un thème n'est jamais circonscrit à un genre. Dès lors, même s'il permet d'avancer dans la définition du concept, le critère de motif n'apparaît pas suffisant pour établir la distinction entre le *maana* et le *donsomaana* quand on sait que les deux genres ne sont pas entièrement autonomes, qu'ils ne sont pas totalement déconnectés l'un de l'autre. Comme le souligne Ansoumane Camara :

*«L'épopée se caractérise par sa diversité, elle s'étend à tous les domaines où on peut parler de bravoure, de courage, de persévérance, de miracle, de faits surnaturels liés à la vie d'un homme. Ainsi l'épopée ne se limite pas seulement à la guerre. On la retrouve dans les domaines de l'agriculture, de la chasse, de la pêche,*

---

<sup>1</sup> Effoh Clément Ehora, « 'La parole recopiée' dans En attendant le vote des bêtes sauvages : une autre manière d'écrire le conte oral africain », in *Synergies France* n°7, 2010, pp. 21-29.

<sup>2</sup> Jean Derive, « *Le donsomaana : quelques réflexions sur la spécificité d'un genre* », article mise en ligne sur halshs-00344123, Version 1-3 dée-2008, consulté le 31 janvier 2013.

*partout où l'homme a besoin de se singulariser par la dignité et la bravoure»<sup>1</sup>.*

Phénomène d'une étonnante complexité, le récit épique embrasse différents domaines de la vie quotidienne, ou plutôt différents domaines de la vie communautaire. Au nombre des caractéristiques qu'Ansoumane Camara considère comme déterminant l'épopée, celle de la généalogie du griot retiendra notre attention. Pour donc reconnaître l'épopée parmi la multitude de chansons dont la culture mandingue est cousue, on prend pour repère fondamental, la fonction du griot, puisque chez les Malinké de la Haute-Guinée, l'expression «*main du griot*», mieux «*voix du griot*» est utilisée pour désigner l'épopée. Ansoumane Camara appelle alors «*voix du griot de la guerre*»<sup>2</sup> (*kele jeli kan*) l'épopée de guerre et «*voix du griot des chasseurs*» (*donso jeli kan*) l'épopée cynégétique. Ces deux genres (l'épopée de guerre et l'épopée cynégétique) tendent à se définir dans le culte du héros et la commémoration des batailles décisives qui lui ont permis de se mettre en place. Selon Jean Derive et Gerard Dumestre :

*«Chez les bambara et les Maninka (Mali, Gambie, Sénégal oriental), on a coutume de parler de donsomaana, ce qui pourrait se traduire par «récits de chasses», à propos des chants épiques qui se rapportent aux différents épisodes glorieux de la vie des héros chasseurs»<sup>3</sup>.*

Il s'agit toujours d'exploits ou de situations qui conduisent le personnage à faire preuve de qualités éminentes, humaines et religieuses : courage physique, valeur guerrière, loyauté à toute épreuve, témérité face aux fauves intraitables. Ces deux types d'épopée, pour liés qu'ils soient à la présence de réalisme, se distinguent par la solennité ou l'occasion de

---

<sup>1</sup> Ansoumane Camara, « *Le conte (tali) et l'épopée (fasa) dans la littérature orale des Malinké de la Haute-Guinée* », in *Approches littéraires de l'oralité africaine*, op. cit. , pp. 66-67.

<sup>2</sup> Il faut donc souligner que c'est à travers le chant que griot galvanise la troupe sur le champ de batailles. Dans le royaume du Danxome, le *ahwangbe*, mot d'origine *fon* (langue du Bénin central) qu'on pourrait décomposer comme *ahwan*, guerre et *gbé*, voix, parole, est ce chant de courage que les guerriers fredonnent à l'entame de leurs expéditions.

<sup>3</sup> Jean Derive, Gérard Dumestre, *Des hommes et des bêtes, chants de chasseurs manding*, op. cit., p. 32.

profération. Le contexte est donc un facteur déterminant dans le choix du contenu à donner aux récits de chasse.

En somme, le *donsomaana* est un genre littéraire mettant en scène des héros chasseurs et des fauves redoutables. Il s'établit entre les récits relatés une relation d'enchâssement des motifs qui engage le schéma narratif dans des directions multiples. Les modalités de déroulement de ce rituel ainsi que les chants qui l'accompagnent prouvent que ce genre littéraire fonctionne comme un *complexe* générique et discursif dont nous pouvons examiner la composition et la logique qui le structure.

## CHAPITRE DEUXIEME : REPERES THEORIQUES SUR LE *COMPLEXE* GENERIQUE ET DISCURSIF

Pour parvenir à une analyse conséquente des récits de Kourouma, il convient de disposer d'un ensemble d'outils techniques, théoriques et conceptuels, qui permettent de fixer les bases de l'étude. Selon Elmar Holenstein, «*l'étude d'un objet doit être liée à la réflexion méthodologique à propos de la visée, du point de vue ou du mode d'appréhension du sujet*»<sup>1</sup>. En effet, le cadre théorique dans lequel ce travail trouve ses repères est constitué de plusieurs éléments qui vont servir d'armature à l'analyse. Ahmadou Kourouma a inséré dans la trame de ses récits des pratiques discursives qu'on ne trouvait pas dans les textes des romanciers africains qui l'ont précédé. Pour comprendre le singulier travail de cet écrivain, il faut le situer dans la dynamique de rapprochement ou d'adaptation de la pratique discursive *complexe* du *donsomaana*. Car, selon Michel Foucault :

*«Les pratiques discursives ne sont pas purement et simplement des modes de fabrication de discours. Elles prennent corps dans des ensembles techniques, dans des institutions, dans des schémas de comportement, dans des types de transmission et de diffusion, dans des formes pédagogiques qui à la fois les imposent et les maintiennent»*<sup>2</sup>.

Cette remarque laisse comprendre que les pratiques discursives sont sous-tendues par un arsenal conceptuel et théorique qui en fonde la structure ou l'organisation. Afin de montrer la forme *complexe* du *donsomaana* dans l'œuvre romanesque de Kourouma, il s'avère donc nécessaire de procéder à un éclairage des bases conceptuelles de la théorie du *complexe*. Cela permet d'éviter la confusion ou de passer à côté de l'essentiel d'une question devenue centrale dans l'épistémologie contemporaine. C'est pour cette raison que ce chapitre aborde une

---

<sup>1</sup> Elmar Holenstein, *Jakobson ou le structuralisme phénoménologique*, Paris, Seghers, 1974, p. 66.

<sup>2</sup> Michel Foucault, *Résumé des cours 1970-1982*, Paris, Julliard, 1989, p. 10.

analyse de la théorie du *complexe*, avant d'en dégager les approches littéraires et de les confronter aux notions de genre et de discours.

## 1- Esquisse d'une théorie du *complexe*

Afin de délimiter le champ d'application de ce que nous entendons par «*complexe générique*» et «*complexe discursif*», il est nécessaire de définir la notion de *complexe*, étant donné que nous pourrions être amené à faire un sort nouveau à un mot relativement bien connu ou à le détourner de son acception courante.

La notion<sup>1</sup> de *complexe* est multidimensionnelle. Il existe dans la littérature, et particulièrement dans la littérature scientifique, plusieurs acceptions du mot *complexe*. Ces définitions, en dépit de leur cohérence interne, n'ont pas de relation claire avec ce que le sens commun englobe sous le terme de *complexe*. David Ruelle semble mesurer la complexité de la notion (de *complexe*) lorsqu'il écrit : «*Nous sommes entourés d'objets complexes, mais qu'est-ce que la complexité ? [...] Un objet (physique ou intellectuel) est complexe s'il contient de l'information difficile à obtenir*»<sup>2</sup>. A partir de quel critère une information devient-elle difficile à obtenir ? La difficulté ou la facilité à accéder à l'information ne dépendent-elles pas du niveau de culture de celui qui cherche l'information ? Là où un chercheur dépourvu d'expérience voit une difficulté, un autre plus aguerri ne verra-t-il pas une facilité ou un jeu ? C'est dans un chaos que nous nous trouvons avec la définition du *complexe* par les conditions d'obtention de l'information, étant donné qu'il n'existe pas de critères absolument objectifs pour établir la difficulté à obtenir une information. La seule conclusion que l'on puisse tirer est que cette définition de l'auteur de *Hasard et chaos* est révélatrice de l'approximation qu'il y a à vouloir donner une signification exhaustive de

---

<sup>1</sup> Il s'agit d'une notion et non d'un concept, puisque nous mettons plutôt l'accent sur le sens que recouvre le terme.

<sup>2</sup> David Ruelle, *Hasard et chaos*, Paris, éditions Odile Jacob, 1991, p. 179.

l'adjectif qualificatif *complexe*. Or, pour être satisfaisante, une définition de la notion de *complexe* doit, non seulement posséder une cohérence interne, mais également présenter les caractéristiques essentielles du *complexe*. Ces deux aspects sont fondamentaux et intimement liés.

### **1- 1- Le système comme principe organisateur du *complexe***

Il s'agit d'approcher la notion de *complexe* comme un élément systémique structurant un ensemble de matériaux. La notion de *complexe* présuppose que l'on admette l'existence, pour une structure donnée, d'une forme simple, tout comme la notion de multiple ou de pluriel présuppose l'existence du singulier, c'est-à-dire de l'unicité. La science d'inspiration cartésienne va du simple au complexe. Dans son *Discours de la méthode*, Descartes suggère quelques préceptes qui pourraient aider à la conduite de la pensée rationnelle. On retient, entre autres préceptes, celui de

*«conduire par ordre les pensées, en commençant par les objets les plus simples et les plus aisés à connaître, pour monter peu à peu, comme par degrés, jusques à la connaissance des plus composés [...]ces longues chaînes de raisons, toutes simples et faciles, dont les géomètres ont coutume de se servir pour parvenir à leurs plus difficiles démonstrations»<sup>1</sup>.*

Descartes met donc en rapport le phénomène de la connaissance avec la décomposition de l'objet. Cette conception du cartésianisme fait penser à une sorte de structuration qui présente des nœuds à des degrés divers. Claude Lévi-Strauss affirmait que *«l'objet des sciences structurales est ce qui offre un caractère de système»<sup>2</sup>*. On peut donc poser comme affirmation fondamentale que l'objet de la science littéraire ne doit pas être seulement la recherche des éléments qui constituent l'œuvre, mais aussi l'étude de la dynamique interne de l'œuvre, dynamique fondée sur la notion de système. Mais quelle

<sup>1</sup> René Descartes, *Discours de la Méthode*, Paris, Flammarion, 2000, pp. 49-50.

<sup>2</sup> Claude Lévi-Strauss, cité par Gisèle Valency Slakta, *« La critique textuelle »*, in *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, op. cit., p. 184.

signification recouvre ce mot et en quoi nous permet-il d'avancer dans la compréhension de la théorie du *complexe* ?

Si l'on se réfère à l'étymologie, le mot «*système*» est issu du grec ancien «*systema*», signifiant «*ensemble organisé*». Le terme *système*, selon Mahougnon Kakpo, «*renvoie à un ensemble de construction théorique et intellectuel incluant des idées ou des objets unis dans une combinaison dynamique et synergique*»<sup>1</sup>. Cette définition de la notion de système implique l'idée de structuration, d'organisation mue par une dynamique interne. La notion de *système*, définie par la relation, désigne alors les réseaux qui se tissent, les schémas culturels grâce auxquels la pensée rationnelle filtre la réalité. C'est à ce titre que Mamoussé Diagne conçoit :

*«Parler de système, c'est évoquer un tout cohérent, une solidarité organique entre les éléments constitutifs. La dynamique interne et l'ordre d'agencement du système font «fonctionner» le tout et chaque élément selon une logique qui est perdue de vue ou détruite dès qu'on déstructure le système»*<sup>2</sup>.

Cette définition ouvre un horizon de sens qui ne saurait laisser indifférent tout sujet qui vise à cerner le mode de constitution d'un système. En effet, tout système est régi par un ordre, une cohérence, une structure orientée. De toute évidence, sans cette «*logique*», sans cet «*ordre d'agencement*», il serait impossible de comprendre un *système*, d'étudier sa composition, de le modéliser pour construire son intelligibilité (sa compréhension), ou encore d'agir sur lui : comment pourrions-nous alors examiner chaque composante, chaque élément en détail et dans sa spécificité propre, sans le relier à un type ou à un ensemble ? Cela suppose une étude structurale.

---

<sup>1</sup> Mahougnon Kakpo, *Introduction à une poétique du Fa*, Cotonou, Les Editions des Diasporas, 2010 (2<sup>e</sup> édition), p. 39.

<sup>2</sup> Mamoussé Diagne, *Critique de la raison orale : Les pratiques discursives en Afrique noire*, op. cit., p. 355.

Le structuralisme commence lorsqu'on conçoit que les ensembles différents, c'est-à-dire des systèmes différents peuvent être rapprochés, pour révéler une structure commune. La notion de système appelle à une analyse structurale, donc à une réflexion sur l'organisation interne ou la structuration. La notion de structure apparaît alors constamment associée à l'idée de *système*, dynamique dans le fonctionnement ordinaire et soumis à évolution. L'étude structurale se fonde sur l'établissement des lois générales dont le système est le produit :

*«Le terme de « structural », écrit Elmar Holenstein, peut être interprété de deux façons différentes. On peut d'une part qualifier de structurale une considération qui vise les éléments dont se compose un ensemble ou alors d'autre part une considération au sujet des relations entre les parties d'un tout».*<sup>1</sup>

Cette assertion d'Elmar Holenstein privilégie deux axes qui, manifestement, se recoupent : l'axe de la construction et celui des relations. Nous retenons de ce qui précède que la notion de *système* induit l'idée de *structure* de différents éléments qui constituent l'ensemble. Or, l'étude d'une structure ne peut s'effectuer qu'à partir de la relation qui lie les éléments entre eux mais aussi chaque matériau à l'ensemble. Selon le structuralisme, le langage par exemple ne doit pas être considéré comme un agrégat d'éléments isolés, mais plutôt comme un tout cohérent dont toutes les composantes interagissent<sup>2</sup>. Comprendre une structure, c'est saisir la nature et la signification des différents éléments et principes qui la constituent comme dépendant de leurs relations avec tous les autres éléments et processus constitutifs de l'ensemble. *«L'analyse structurale, souligne Gérard Genette, doit permettre de dégager la liaison qui existe entre un système de forme et un système de sens, en substituant à la recherche des analogies terme à terme celle des homologues globales»*<sup>3</sup>. Si nous analysons,

---

<sup>1</sup> Elmar Holenstein, *Jakobson ou le structuralisme phénoménologique*, op. cit., p. 22.

<sup>2</sup> Anne Hénault, *Histoire de la sémiotique*, Paris, Presse Universitaire de France, coll. *Que sais-je ?*, 1992, p. 88.

<sup>3</sup> Gérard Genette, *Figure I*, Paris, Seuil, 1966, p. 151.

en la décomposant, cette idée de Genette, nous constaterons que les éléments d'analyse des textes sont à mettre en relation avec le contexte hors-texte de production de ces textes.

La caractéristique principale d'une étude systémique est qu'elle accorde une grande importance aux relations, aux échanges entre les différents "composants" du *système* étudié, sans forcément se soucier du fonctionnement interne de chacun des composants. Le but est plus d'analyser le fonctionnement global de l'objet étudié que d'en connaître tous les détails. Or il y a bien des similitudes entre le système et la composition de l'œuvre, telle que nous l'envisageons. Une œuvre est à la fois forme et contenu, matière et style. La disposition des éléments, leur organisation, crée une structure inspirée du génie. A chaque forme se superpose un style. La forme dépend du système et des procédures mis en œuvre. Nous en arrivons à la déduction selon laquelle l'étude des signes formels et structuraux est indissociable de la notion de système et de *complexe*.

## 1- 2- Du sens du *complexe*

Edgar Morin, dans son livre *Science avec conscience*<sup>1</sup>, formule en 1982 la théorie de la *pensée complexe*. Du point de vue où il l'envisage, la notion de *pensée complexe* exprime une forme de pensée acceptant les imbrications de chaque domaine de la pensée. Une telle acception nous conduit à interroger l'étymologie. Ce détour par l'étymologie permet de signaler une constance dans le sens du terme à travers le temps, ou de vérifier qu'il a subi des variations.

Le terme de *complexe*, pris au sens de son étymologie latine «*complexus*», signifie «*ce qui est tissé ensemble*», dans un enchevêtrement d'entrelacements (*plexus*). De cette définition, nous voyons émerger un paramètre fondamental qui pourrait déjà nous servir de

---

<sup>1</sup> Edgar Morin, *Science avec conscience*, Paris, Fayard, Nouvelle édition remaniée, coll. Points, 1990.

balise. Il s'agit de l'idée de *tissage*. De toute évidence, parler de tissage suppose un ensemble de mécanismes ou de procédés à mettre en œuvre, donc un art. De même, il ne peut y avoir de *tissage* sans matériaux, sans composantes. Les matériaux à tisser ont chacun une forme. Mis ensemble et disposés suivant un ordre donné, ces matériaux présentent une structure, c'est-à-dire une architecture qui, en réalité, dépend à la fois du mécanisme utilisé et de la nature des composantes.

De ce point de vue, nous déduisons que quand la diversité et la multiplicité marquent les matériaux, ceux-ci offrent plus de possibilités de combinaison et de manipulation. De telles possibilités aboutissent, *in fine*, à une architecture moins simple, et donc plus complexe, garantissant une certaine richesse dans la composition de l'œuvre. La notion de *complexe* qui renvoie à l'idée de tissage se nourrit ainsi de la variété, de la différence, voire de l'opposition. Le *complexe* désigne, pour nous, «un ensemble hétérogène, à la limite hétéroclite qui échappe à la forme classique du [récit]»<sup>1</sup>, impliquant ainsi l'idée de structure, donc d'un ensemble d'éléments constitutifs qui entretiennent des rapports d'interdépendances. Nous pouvons préciser que ces rapports-là se refusent d'être de simples accointances, comme le fait constater Edgar Morin à travers cette définition : «La complexité est un tissu de constituants hétérogènes inséparablement associés : elle pose le paradoxe de l'un et du multiple»<sup>2</sup>. En examinant cette définition, nous retenons que tout *complexe* s'articule autour d'éléments composites, du moins de composantes diverses inter reliées. Pour notre part, nous insistons sur le fait que le *complexe* s'appuie sur un ensemble de matériaux qui deviennent indissociables car intégrés, malgré leur caractère composite.

---

<sup>1</sup> Selom Komlan Gbanou, «Le fragmentaire dans le roman francophone africain», in *Tangence*, n°75, 2004, p. 83.

<sup>2</sup> Edgar Morin, *La Complexité, vertiges et promesses*, Paris, Ed. Le Pommier/Poche, 2006, p. 25.

Dans un article écrit en 1927 à l'adresse de Boris Eichenbaum, Iouri Tynianov mène une réflexion sur l'objet littéraire. Il affirme que «*l'œuvre littéraire constitue un système*»<sup>1</sup>. Se référant à des éléments tels que le sujet et le style, le rythme et la syntaxe en prose, le rythme et la sémantique en poésie, il précise que «*tous ces éléments se trouvent en corrélation mutuelle et interaction*»<sup>2</sup>. Il est important de souligner comme trait distinctif de tout système le principe d'être un ensemble organisé. Chaque élément de cet ensemble doit concourir à la construction de l'ensemble. Ramené à la création littéraire, le système, selon Iouri Tynianov, correspond à une

*«fonction constructive d'un élément de l'œuvre littéraire comme système, sa possibilité d'entrer en corrélation avec les autres éléments du même système et par conséquent avec le système entier [...]. L'élément entre simultanément en relation avec la série des éléments semblables appartenant à d'autres œuvres-systèmes, voire à d'autres séries et, d'autre part, avec les autres éléments du même système»*<sup>3</sup>.

De ce point de vue, nous pouvons convenir que le système participe des attributs du *complexe*, c'est-à-dire d'être un agencement de matériaux divers, fonctionnant sur le mode de la corrélation. Les notions de système et de *complexe* sont donc codépendantes.

Nous venons de démontrer, à travers notre développement, le rapport entre l'idée de système et la notion de *complexe*. Il est important de préciser que le rapprochement entre système et *complexe*, conformément à l'approche étymologique, conduit à un dépassement du schéma classique du *complexe*. C'est souligner qu'il faut moins s'interroger sur la possibilité d'association de la notion de système à celle du *complexe*, que sur une évidence : la théorie du *complexe* a appelé la notion de composition. En effet, la composition narrative d'une œuvre littéraire se développe sur des marques du *complexe*. Dans la problématique que nous prenons

---

<sup>1</sup> Iouri Tynianov, «*De l'évolution littéraire*», in Tzvetan Todorov, (sous la direction de), *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965 (réédition 2001), p. 124.

<sup>2</sup> Iouri Tynianov, op. cit., p. 125.

<sup>3</sup> Iouri Tynianov, Ibidem.

comme point de départ, la notion de *complexe* se présente comme la toile de fond à partir de laquelle l'objet peut être mis en relief. Mais il n'en demeure pas moins que cette notion est traitée de façon encore plus *complexe* en littérature, particulièrement lorsqu'elle s'applique à une question aussi délicate que celle des *paroles littéraires*.

En somme, le système génère la complexité. La nature du système peut être et doit être perçue comme complexe. Car dans chaque système, coexistent des engrenages, et chacun d'eux s'organise autour d'un principe, la structure. C'est pourquoi de structure de la petite structure on remonte à la grande structure.

## 2- **Approches littéraires du *complexe***

Dans la réflexion que nous menons sur l'œuvre de Kourouma, la notion de *complexe* s'appréhende comme informant à la fois, la multiplicité des genres et la pluralité des discours qui se fédèrent à l'intérieur de cette œuvre. Chaque roman de notre corpus se perçoit alors comme un «*ensemble compositionnel*»<sup>1</sup>, pour reprendre l'expression de Mikhaïl Bakhtine. En effet, Mikhaïl Bakhtine, analysant la culture populaire à travers l'œuvre de François Rabelais, écrit : «*L'œuvre de Rabelais est extrêmement complexe. Elle renferme une infinité d'allusions qui n'étaient transparentes que pour ses contemporains immédiats, et parfois même par un cercle étroit de familiers.*»<sup>2</sup>.

Le sens et l'intérêt de ces remarques viennent du fait qu'elles mettent en avant l'idée d'une *complexité* de l'écriture chez François Rabelais. Cette complexité est fondée sur la grande influence que la réalité immédiate a sur l'œuvre de Rabelais. Nous voudrions préciser, pour ce qui est de notre analyse, qu'il s'agit bien d'une proximité à la fois spatiale que

---

<sup>1</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 33.

<sup>2</sup> Idem, p.116.

temporelle. Une telle lecture de l'œuvre rabelaisienne peut s'appliquer aux caractéristiques de notre corpus d'étude : nous y reviendrons plus loin.

L'objet *complexe* apparaît alors comme objet de *concaténation*, c'est-à-dire avec une structure «*définie comme matrice de sens et comme commande d'interprétation*»<sup>1</sup>. Le *complexe* se rapporte ainsi au relationnel ou, plutôt, marque son pouvoir relationnel dans la composition de l'œuvre, en particulier dans la morphologie narrative. Étudier le *complexe* signifie donc réfléchir aux relations entre, d'une part, la matière et la manière par lesquelles le récit se construit, et, d'autre part, la relation entre l'œuvre et la «*configuration historique* [de laquelle le récit] *émerge*»<sup>2</sup>.

Dans leurs analyses de la littérature comme objet d'étude, les formalistes se sont fondés sur une série de procédés techniques de décomposition et d'assemblage. À partir de ces procédés techniques, ils ont identifié dans l'œuvre littéraire la présence de plusieurs plans superposés qui, en dépit des substances différentes les composant, ont des fonctions corrélatives. Repérer les faisceaux de corrélations qui se combinent entre elles et celles qui ne sont pas en mesure d'entrer en combinaison nous amène à formuler l'idée que l'œuvre littéraire s'ordonne et s'articule autour des procédés techniques s'appuyant sur la corrélation. Tzvetan Todorov soutient que «*le sens (ou la fonction) d'un élément de l'œuvre, c'est sa possibilité d'entrer en corrélation avec d'autres éléments de cette œuvre et avec l'œuvre entière*»<sup>3</sup>. Cette définition distributionnelle des éléments de l'œuvre littéraire met en exergue un aspect de l'acte corrélatif. Il faut toutefois ajouter, à la suite de Roland Barthes qu'il existe plusieurs types de corrélations. Dans le cadre de l'unité discursive qu'est le récit, la corrélation peut prendre une double figure structurale. Elle peut s'appréhender à l'intérieur

---

<sup>1</sup> Jean Bessière, *Dire le littéraire : points de vue théoriques*, op. cit., p. 75.

<sup>2</sup> Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, ibidem.

<sup>3</sup> Tzvetan Todorov, «*Les catégories du récit littéraire*», in *Communications*, 8, Paris, Seuil, 1981, p. 131.

d'un même récit par le mode d'intégration des unités narratives. Elle est également analysable à travers deux récits différents.

Cette logique de la corrélation est soumise, dans le cadre de l'œuvre artistique, à une logique supérieure, celle de la complexité. Il y a donc un rapport complexe et parfois problématique qui lie les unités narratives, en particulier à l'intérieur des œuvres littéraires.

Selon Roland Barthes,

*«la complexité d'un récit peut se comparer à celle d'un organigramme, capable d'intégrer les retours en arrière et les sauts en avant ; ou plus exactement, l'intégration, sous des formes variées, qui permet de compenser la complexité, apparemment immaîtrisable, des unités d'un niveau ; c'est elle qui permet d'orienter la compréhension d'éléments discontinus, contigus et hétérogènes»<sup>1</sup>.*

Le paradigme de la *complexité* se déploie aussi et surtout dans l'esthétique de la littérature et apparaît dans des mécanismes de *textualisation*.

Il est remarquable que la focalisation sur la corrélation ouvre à la méthode de Jean-Pierre Giusto<sup>2</sup>. A travers son analyse du phénomène littéraire, ce critique s'emploie à mettre en lumière les chaînes de motifs qui traversent l'œuvre de Rimbaud. Pour lui en effet, l'œuvre est un tissu formé d'un ensemble de motifs. Elle n'est élucidée qu'à partir du moment où l'analyse prend en compte ces motifs ainsi que leurs liens. En fait, un motif *«n'est jamais isolé, il interfère avec d'autres, et il serait plus juste de parler de complexes thématiques»<sup>3</sup>.*

Cette approche de Giusto à laquelle nous adhérons permet d'envisager l'analyse des thèmes d'une œuvre dans une perspective globalisante et un rapport de complexité. La première nature de toute création littéraire devient un ensemble de phénomènes entre lesquels s'établissent une liaison et des relations qui produisent le sens de l'œuvre. L'espace littéraire

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Communications*, 8, op. cit., p. 31.

<sup>2</sup> Au sujet de cette approche, lire Jean-Pierre Giusto, *Rimbaud créateur*, Paris, P.U.F., 1980.

<sup>3</sup> Pierre Brunel, Claude Pichois, André-Michel Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée?*, Paris, Armand Colin, 2000, p. 121.

se présente alors comme un lieu de condensation, mieux, de concentration protéiforme de substances ou d'intériorités.

Dans *La théorie du roman*, Georg Lukács soulignait déjà, à propos de la nature compositionnelle de l'œuvre littéraire, qu'elle est déterminée par une dynamique *complexe* : «*La composition romanesque est une fusion paradoxale d'éléments hétérogènes et discontinus appelés à se constituer en une unité organique toujours remise en question. Les relations qui donnent cohérence à ces éléments abstraits ne sont, dans leur pureté abstraite, que de nature formelle*»<sup>1</sup>. Cette conception de Lukács recoupe l'idée d'imbrication ou de tissage que nous soulignons supra. La masse hétérogène et discontinue d'éléments reçoit une articulation par la mise en relation de chaque élément particulier avec les autres parties constitutives pour produire ce que Lukács désigne par «*la pétrification d'un complexe de sens*»<sup>2</sup>. Lorsqu'on parle de *complexe de sens*, cela suppose un faisceau d'éléments producteurs de sens, c'est-à-dire qui entrent en relation pour donner lieu à des interprétations diverses et variées.

Lamarana Diallo recourt à la même théorie de Jean-Pierre Guistro. Mais cet auteur s'emploie à l'appliquer au genre dramatique pour souligner comment les thèmes développés dans les œuvres d'Aimé Césaire et de Wole Soyinka s'articulent autour du principe de *complexe*. Cherchant à identifier ce qui est commun dans l'œuvre dramatique de ces deux auteurs, Lamarana Diallo prend comme point de départ cette théorie de *complexe* et insiste sur la multitude de réseaux fondés sur le thème de la mort chez ces deux auteurs. En procédant à une analyse globalisante du thème *pluriel* et *protéiforme* de la mort, il en arrive à isoler quatre thèmes secondaires, étroitement liés, du motif central qui traverse les tragédies de Césaire et de Soyinka : «l'amour», «la guerre», «l'esclavage» et la «liberté». En poursuivant l'analyse,

---

<sup>1</sup> Georg Lukács, *La théorie du roman*, op. cit., p. 79.

<sup>2</sup> Georg Lukács, op. cit., p. 58.

Lamarana Diallo explique comment ces composantes contractent des relations mutuelles. On voit concrètement (avec cet exemple) comment Lamarana Diallo considère les thèmes des tragédies de Césaire et de Soyinka comme s'insérant dans un espace constitué d'interrelations. Des réseaux thématiques se tissent aussi entre les pièces. L'acte corrélatif des thèmes transforme l'œuvre en un *complexe thématique*. Une analyse poussée donne un contenu précis à l'idée de *complexe* : elle s'inscrit dans «*schèmes relationnels constants*»<sup>1</sup> que mobilise le récit pour intégrer plusieurs formes, plusieurs genres, plusieurs thèmes et plusieurs discours. Nous en déduisons qu'une œuvre est rarement mue par un thème capital qui la parcourt de façon exclusive.

En définitive, nous retenons qu'un système est *complexe*, lorsqu'il comprend plusieurs éléments distincts, inter reliés, interdépendants. D'un point de vue générique, un système *complexe* est, en général, un système ouvert, présentant des structures discursives non-linéaires. A propos du roman *Les Tortues* de Loys Masson, Vidoolah Mootoosamy affirme qu' «*il s'agit d'une œuvre complexe, et [que] cette complexité est perceptible déjà à partir de la forme romanesque à la croisée de plusieurs genres tels que le roman maritime, le fantastique ou encore le récit poétique*»<sup>2</sup>. Si l'on s'intéresse à des catégories littéraires, on pourrait entreprendre de voir si elles présentent des caractéristiques essentielles du *complexe*.

*«Si donc la première tâche de l'histoire littéraire est d'étudier la variabilité de chaque catégorie littéraire, le pas suivant sera de prendre en considération les genres, à la fois diachroniquement, comme le fait Bakhtine (autrement dit, en étudiant les variances génériques d'un même type) et synchroniquement, dans les rapports des genres entre eux»<sup>3</sup>.*

---

<sup>1</sup> Mamoussé Diagne, *Critique de la raison orale. Les pratiques discursives en Afrique noire*, op. cit., p. 186.

<sup>2</sup> Vidoolah Mootoosamy, «*La variole ou l'inéluctable déshumanisation dans Les Tortues de Loys Masson*», *Ponts*, n°13, 2013, p. 128.

<sup>3</sup> Tzvetan Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 2, 1968, pp. 96-97.

L'étude de la *complexité* des paroles littéraires est partie intégrante de la narratologie, puisqu'elle concerne non seulement leur structure mais également les rapports entre ces paroles. Nous pouvons donc chercher à établir une dialectique des genres fondée sur l'essence des catégories esthétiques, sur l'essence des formes littéraires, et où apparaissent de très importantes corrélations. Ainsi la vision *complexe* devient opérante pour lire l'œuvre romanesque de Kourouma. Mais avant de tenter une telle lecture, interrogeons-nous sur comment se conçoivent le *complexe* des genres et des discours.

### **3- Le complexe générique et discursif**

La notion de *complexe*, en tant qu'approche théorique, est centrée sur l'interrelation qui caractérise les phénomènes à l'intérieur d'une œuvre littéraire. Les genres littéraires participent à des degrés divers à la création du *complexe* dans l'œuvre. Mais le mode d'énonciation est également déterminante dans l'appréhension de ce complexe. En effet, selon Gérard Genette, «*les modes et les thèmes, en se croisant, co-incluent et déterminent les genres*»<sup>1</sup>. Cela veut dire donc que la notion de genre couvre aussi deux éléments essentiels : le mode de composition de l'œuvre et sa substance. Une œuvre est susceptible d'appartenir à des catégories littéraires différentes, selon les croisements que présentent la structure ou le mode de la narration. Ce double caractère de la notion de *genre* et de la notion du discours nous autorise à les envisager dans une perspective *complexe*.

#### **3- 1- Le complexe générique**

Le genre a une longue tradition. S'il est vrai que la notion est fluctuante, particulièrement en référence à la littérature orale, beaucoup de catégories de créations littéraires dans les deux littératures sont relativement bien fixées. Le mot «*générique*» désigne

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Fiction et diction*, op. cit., p. 72.

tout ce qui appartient au genre ou en relève ou y ressemble. Le *complexe générique* renvoie à une structuration de l'œuvre de Kourouma par adjonction de plusieurs genres de la littérature orale malinké ou africaine, comme il s'en trouve dans le *donsomaana*. Nous pouvons ainsi formuler le problème du *complexe générique* : comment s'organise la corrélation, à l'intérieur des genres de la littérature, c'est-à-dire comment se crée l'interrelation entre les éléments au plan générique ?

Les réflexions sur le roman africain vont dans le sens de le percevoir moins comme une forme figée. Josias Semujanga, dans *Dynamique des genres dans le roman africain* (ouvrage qui se veut une théorie du roman africain), s'attache à démontrer que le roman n'est ni un genre fixe, ni une essence, mais un genre caractérisé par le mélange d'autres genres artistiques et littéraires. Son analyse repose sur le postulat selon lequel toute œuvre, qu'elle soit artistique ou littéraire, est traversée et déterminée par des relations *transculturelles* et *transgénériques*. Cette perspective que l'auteur désigne par la «*dynamique des genres*» dans le roman africain l'amène à souligner que «*l'œuvre de l'écrivain africain résulte, pour une bonne part, d'un mégatexte transgressant les frontières des genres et des œuvres littéraires ou autres que l'auteur connaît*»<sup>1</sup>. Cette analyse de Semujanga résume avec pertinence le caractère *métagénérique* du roman, et donc sa capacité à incorporer d'autres genres et pratiques littéraires. Si, comme nous venons de le démontrer, le texte romanesque africain, en particulier celui de Kourouma, se tresse à partir d'entités génériques hétérogènes, on peut en conclure que toute l'écriture romanesque de cet écrivain ivoirien reste déterminée par le principe du *complexe*.

C'est donc à l'aune des notions de *complexe*, de mégatexte, et de récits transgénériques que nous voudrions étudier le corpus de Kourouma qui fait l'objet de notre

---

<sup>1</sup> Josias Semujanga, *Dynamique des genres dans le roman africain. Eléments de poésie transculturelle*, op. cit., p. 19.

recherche. Notre approche de l'œuvre romanesque de Kourouma se distinguera des autres perspectives en ce qu'elle ne prétend pas étudier l'objet-récit, mais investiguer sur l'organisation du récit déterminée par les caractéristiques structurales de l'oralité. Ce faisant, notre analyse se rapproche de celle d'Arsene Konan Kanga, dans son article intitulé «*Aspects de la théorisation des genres dans le roman africain : étude du Conte romanesque, du Donsomaana et du N'zassa*»<sup>12</sup>. Arsene Konan Kanga a entrepris de montrer comment l'écriture du romancier négro-africain postcolonial constitue une quête d'une véritable identité scripturaire, une intergénéricité, et informe, à terme, les modalités narratives.

Chez Kourouma, il s'agit, essentiellement, de romans qui empruntent à divers genres de la littérature orale de l'aire culturelle *malinké* pour rendre compte de situations contemporaines. Le *complexe* du *donsomaana*, qui semble fédérer plusieurs *genres* de la littérature orale, constitue le choix esthétique de Kourouma. D'une part, il emprunte le *complexe* générique même du *donsomaana* à l'aire culturelle *malinké*. D'autre part, le regard critique que ce romancier porte sur le pouvoir politique postcolonial en Afrique fait ressortir une volonté d'exposer l'existence de "*nouveaux genres*", de nouvelles habitudes que l'ironie et la caricature permettent de révéler. Ce que nous voudrions appeler "*nouveaux genres*" chez Kourouma regroupe aussi bien les textes que le romancier prête à certains de ses personnages (Djigui, Koyaga ...) que son option à lui-même de produire des récits qui, tout en collant à une certaine actualité, relèvent d'une originalité esthétique (les propos de Birahima, de Fanta...).

---

<sup>1</sup>Arsene Konan Kanga, «*Aspects de la théorisation des genres dans le roman africain : étude du Conte romanesque, du Donsomaana et du N'zassa*» in *Langues et Littératures* n°16, janvier 2012, pp. 64-85.

Georg Lukács explique que «dans la littérature épique, les "formes" sont l'expression de relations multiples et complexes »<sup>1</sup>. Cette idée rejoint la réflexion d'Ascension Bogniaho sur les récits à tiroirs. Il définit, en effet, les «récits à tiroirs [comme] obéissant à la technique d'enfilade qui réunit [...] plusieurs récits»<sup>2</sup>. Une telle définition laisse entrevoir l'aspect à la fois unitaire et pluriel du récit. Cette conception du récit reprend et confirme l'ordre organisationnel de *Kaïdara*<sup>3</sup> d'Hamadou Hampaté Bâ, selon une étude de Werewere Liking. Sur la base d'une théorie de «l'étoile à cinq branches» propre aux récits initiatiques, elle a étudié la structure de *Kaïdara* d'Hamadou Hampaté Bâ, pour faire ressortir «les inter-relations» existantes entre les différentes composantes du conte<sup>4</sup>.

A partir de ces analyses, nous déduisons que le fonctionnement des récits étudiés par ces trois critiques obéit à un mécanisme *complexe* : ce mécanisme peut être, lui-même, appelé un *complexe* au sens d'entités mises en ensemble pour former un tout.

Pour ce qui est du récit initiatique, l'organisation en tiroirs et les dénouements allégoriques fournissent des éléments pluriels d'interprétation. Une telle perspective se rapproche également de la position de Sory Camara. Pour lui, «les *taali* [contes] ne peuvent être considérés isolément : ils se comprennent les uns par rapport aux autres»<sup>5</sup> : Une telle réflexion amène encore à inscrire les textes dont parle Sory Camara dans un *système complexe*, analysable tant au niveau de l'enchaînement discursif qu'au niveau de la hiérarchie des genres.

---

<sup>1</sup> Georges Lukács, *La théorie du roman*, op. cit., p. 170.

<sup>2</sup> Ascension Bogniaho, «Conte oral, conte écrit : dilemme ou jeu d'un écrivain », in Collectif, les *Mélanges* consacrés à Jean Pliya, Cotonou, 1994, pp 77-94.

<sup>3</sup> Hamadou Hampaté Bâ, «*Kaïdara*», in *Contes initiatiques peuls*, Paris, Stock, 1994, 396 p. [«*Kaïdara*», pp. 241-343].

<sup>4</sup> Werewere Liking, *Une vision de Kaïdara d'Hamadou Hampaté-Bâ*, Abidjan-Dakar-Lomé, NEA, 1984, p. 16.

<sup>5</sup> Sory Camara, «*Geste cynégétique et traversée de l'existence : pour une méthode d'analyse et une herméneutique d'inspiration endogène des traditions orales africaines* », in *La chasse traditionnelle en Afrique de l'ouest*, op. cit., p. 77.

Il existe en littérature orale un éventail de genres qui se côtoient, s'entremêlent, s'entrecroisent ou parfois même se superposent, faisant ainsi ressortir une certaine complexité, une hybridité et une multiplicité. Lorsque Kourouma choisit d'emprunter des aspects de son art romanesque à la littérature orale des peuples de culture mandingue, il installe d'office son œuvre dans cette complexité, dans cette hybridité et dans cette multiplicité. Ce faisant, l'œuvre devient, comme l'aboutissement d'un processus de production à travers lequel s'opèrent l'assemblage, la composition et la formalisation d'unités interdépendantes empruntées aussi bien au vaste champ de la culture mandingue qu'à l'histoire contemporaine des peuples. On peut alors parler de foisonnement, d'épanouissement et même de convergence de diverses «paroles littéraires» qui constituent le substrat des romans de Kourouma. Un tel foisonnement de formes 'archaïques' pour traiter de réalités contemporaines (colonisation, pouvoir postcolonial, guerre civile...) complexifie, *in fine*, l'écriture de Kourouma. Etudier les romans de Kourouma, au regard de la notion de *genre*, offre donc des perspectives intéressantes, vu que cette notion éclaire à la fois la composition du récit et le regard que le romancier porte sur l'Histoire contemporaine de l'Afrique. Les mythes, les légendes, les chants, les panégyriques intimement fondus, recueillent une fiction grandiose et donnent une geste de nature *complexe*.

La question de mélange des genres fonde donc l'esthétique de l'écriture romanesque de Kourouma, comme on peut le remarquer aussi chez Adiaffi et Bandaman. «*L'un des traits remarquables des romans de J. M. Adiaffi et M. Bandaman, comme le souligne Roger Tro Deho, c'est leur refus de la séparation classique des genres littéraires*»<sup>1</sup>. De ce point de vue, on peut dire que le caractère *complexe* de l'art littéraire de Kourouma, de même que celui de J. M. Adiaffi et de M. Bandaman, en emprunte abondamment à la créativité orale africaine.

---

<sup>1</sup> Roger Tro Deho, *Création romanesque négro-africaine et ressource de la littérature orale*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 55.

Vus sous cet angle, les romans de Kourouma devraient être abordés comme des entités flexibles, hétérogènes et insérées dans des ensembles *englobants* et *hiérarchisés*. Marius Anon écrit-il pas que «*la distinction des genres à la manière occidentale n'est pas chose aisée en littérature orale africaine*»<sup>1</sup> ? De même qu'il n'est pas rare de retrouver dans la littérature orale africaine des productions qui comprennent à la fois les genres tels que le conte, le mythe, la légende, la fable, la chanson, la parabole, etc., les romans de Kourouma étalent des passages entiers répondant à la définition des genres oraux suscités. L'option même de Kourouma d'évoquer abondamment des veillées dans ses romans rapproche le contenu de ceux-ci des situations de profération propres à la littérature orale. En particulier, dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, le romancier, tout en adoptant le découpage en veillées, choisit de nommer l'ensemble du récit un *donsomaana*. En effet, Kourouma précise que le *donsomaana* est un genre littéraire. Il s'agit d'une suite de longs récits purificateurs pratiqués par la confrérie des chasseurs mandingues. Dans un tel entendement, la notion de *complexe* peut être aussi appliquée au *donsomaana*, vu qu'il incorpore plusieurs genres, et que le nombre de récits même est loin d'être illimité.

En se fondant sur les possibilités de faire de la création romanesque une expression qui s'articule constamment avec divers genres de la littérature orale, l'écriture de Kourouma révèle la polyphonie de l'esthétique et des usages stylistiques dans la création narrative. Cette écriture illustre ainsi les observations suivantes de Georg Lukács :

*«La composition romanesque est une fusion paradoxale d'éléments hétérogènes et discontinus appelés à se constituer en une unité organique toujours remise en cause. Les relations qui donnent cohérence à ces éléments abstraits ne sont, dans leur pureté abstraite, que de nature formelle»<sup>2</sup>.*

---

<sup>1</sup> Marius Anon, «*Le conte traditionnel oral* », in *Notre Librairie* n° 86, 1987, p. 43.

<sup>2</sup> Georges Lukács, *La théorie du roman*, op. cit., p. 79.

Cela veut dire qu'on peut examiner l'architecture des textes à travers les différents paliers que constituent ces «*éléments hétérogènes*», «*discontinus*» et «*abstrait*». Dans l'optique où nous l'envisageons, la notion de «*complexe générique*», utilisée pour caractériser la technique narrative, se présente comme une architecture sur laquelle des genres de la littérature orale viennent se greffer et ainsi, participent, en tant que composantes, à la fondation de l'œuvre romanesque. Chez Kourouma, on peut retenir que les chansons, les mythes, les légendes, etc., qui constituent le *donsomaana*, participent de cette «*fusion paradoxale*» qui fait l'originalité de l'œuvre. Cette originalité peut être également évaluée à partir de l'évocation du *complexe générique*. C'est ainsi que nous justifions l'emploi du «*complexe générique*», afin de mettre en évidence comment fonctionnent les genres littéraires de l'oralité dans l'œuvre romanesque de Kourouma.

### 3- 2- Le complexe discursif

Mikhaïl Bakhtine a souligné l'utilité pour l'esthétique «*de comprendre la forme et le contenu dans leur interrelation essentielle et nécessaire, de comprendre la forme comme forme du contenu, et le contenu comme contenu de la forme, enfin de comprendre la spécificité et la loi de ces relations mutuelles*»<sup>1</sup>. Cette conception condense les rapports multidimensionnels que la forme d'une œuvre littéraire entretient avec son contenu. Du fait de cette interrelation, nous pouvons parler de *complexe discursif* pour appréhender les réseaux de formes et de discours qui sont à l'œuvre dans un roman ou dans un ensemble de romans. En effet, l'adjectif "discursif" vient du discours, l'art de parler et, par extension, la littérature. La littérature, de fait, est essentiellement un art du discours. Lorsqu'une œuvre intègre plusieurs formes du discours, elle devient comme un kaléidoscope d'où émerge une beauté indiscutable du dit général.

---

<sup>1</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 81.

Dans la constitution du roman africain francophone, le processus de discoursivisation signifie la mise en perspective du discours. En s'appuyant sur les possibilités de faire de la création romanesque une expression qui s'articule constamment à des pratiques discursives de la littérature orale, les récits montrent ainsi la polyphonie (du discours) et des usages stylistiques dans la création narrative. Une telle révolution dans la définition du roman induit une nouvelle redéfinition de l'esthétique romanesque puisque le texte romanesque produit devient un discours complexe.

Dans le paysage romanesque négro-africain francophone, à partir de la fin des années soixante-dix, la nouvelle esthétique discursive se caractérise par sa très grande polyphonie ; c'est une écriture redéployée qui puise ses ressources dans l'oralité. L'écriture fonctionne, pour ainsi dire, comme le « *dispositif qui les [ces ressources] met en circulation, les ordonne en réseaux complexes de relations signifiantes, pour les intégrer dans des structures cohérentes ...* »<sup>1</sup>, pour reprendre la formule de Mamoussé Diagne.

Avec une telle présentation des principes de l'esthétique, qui éclaire les enjeux des nouvelles écritures, l'approche du « *complexe* » peut s'inscrire ici dans la nouvelle critique des œuvres littéraires. En tissant de multiples réseaux esthétiques où se côtoient divers genres et discours, l'écriture exige, pour sa réalisation, des techniques de composition qui s'inscrivent bien dans le paradigme du *complexe* où chaque type de texte ou genre apporte sa manière d'être pour féconder l'ensemble du récit. Ainsi, les genres du *donsomaana* récupérés par l'écriture romanesque de Kourouma, appuyés de leurs différentes formes particulières de discours, montrent un système enchevêtré dont il faut démêler l'écheveau par l'observation, la comparaison et l'analyse.

---

<sup>1</sup> Mamoussé Diagne, *Critique de la raison orale. Les pratiques discursives en Afrique noire*, op. cit., p. 58.

La morphogénèse de ce que Sewanou Dabla appelle «*Nouvelles écritures africaines*»<sup>1</sup> et plus particulièrement du roman nouveau africain pourrait se décomposer en deux moments successifs : un moment de crise et un moment de révolution. La crise serait affectée du prédicat «identitaire» alors que la révolution, quant à elle, viserait l'émergence d'un nouveau flux esthétique pouvant changer la structure du système. Nous voudrions confirmer cette analyse par la réflexion suivante d'Alvaro Malaina : «*Nous devons toujours concevoir la morphogénèse révolutionnaire comme changement de la structure, de la forme, du code, du texte, qui régissent le système*»<sup>2</sup>. Ce que ce critique littéraire et sociologue appelle «système» recoupe une matérialisation de cette interrelation entre la forme, la structure et le discours.

Le *complexe discursif* se manifeste au carrefour de plusieurs stratégies d'écriture comme un lieu de cristallisation ou de greffage des formes et des discours hétérogènes où s'entrecroisent, inscrits au cœur de divers moules mis en présence, des styles appartenant simultanément à plusieurs systèmes de représentation de faits culturels. Ces stratégies d'écriture sont choisies pour créer une série d'alliances, de subversions et de décalages, au niveau générique comme au niveau énonciatif. Ce sont ces alliances originales, subversions et décalages qui caractérisent les nouvelles esthétiques.

En termes de nouvelles esthétiques, des œuvres entières s'en révèlent empreintes. Il nous revient de procéder à une analyse des processus de création ou de production de ces structures nouvelles. L'analyse de ces processus constitue l'objet même de la nouvelle tendance critique africaine, celle qu'on a appelé «*l'école d'Abidjan*», du fait de l'influence qu'a exercée et qu'exerce encore l'Institut de littérature et d'esthétique négro-africaine sur

---

<sup>1</sup> Sewanou Dabla, *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986, 256p.

<sup>2</sup> Alvaro Malaina, *Le paradigme de la complexité et la sociologie. Possibilité et limites d'une sociologie complexe*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 101.

l'art, la littérature et la critique. On ne saurait donc lire les romans de Kourouma sans être attentif aux indices linguistiques, sociologiques voire historiques qu'ils recèlent. Ces indices sont d'autant plus prégnants que le romancier lui-même inscrit la forme de son œuvre dans l'une des pratiques littéraires de l'aire culturelle mandingue, le *donsomaana*, qu'il revendique pour désigner la forme de certains de ses romans.

Il ne s'agit toutefois pas d'une esthétique rationalisée de genres, mais bien d'une conception esthétique à la fois libre et organique. Une telle esthétique confirme le caractère *complexe* du discours littéraire qui n'exclut aucun domaine, qu'il soit culturel, politique, scientifique ou métaphysique.

La réflexion a consisté, à travers ce chapitre, en l'examen du *complexe* en tant qu'approche théorique. Nous sommes parvenu à démontrer que le *complexe* renvoie à une constellation d'éléments divergents régis par le principe de l'interrelation. Cette détermination systémique nous amène à ne point considérer ou analyser les éléments isolément, mais plutôt comme un enchevêtrement. Nous sommes parvenu à mettre en relief le champ d'action du *complexe* en littérature. Il nous est apparu que la recherche pourrait s'axer sur l'organisation thématique ou discursive. Mais au-delà de cette perspective, l'analyse peut être centrée sur l'aspect générique. Sur plan discursif, tout comme au niveau des genres, le complexe implique le concept d'agrégats et de corrélations.

L'un des principes par lesquels le *complexe* opère dans les pratiques discursives, c'est l'*adaptation*. La notion d'*adaptation* s'entend ici comme la structuration de l'objet de la création à partir de modèles préexistants, une parodie. Dans son analyse des modèles de systèmes sociaux, Alvaro Malaina affirme que «*le mécanisme exclusif créateur de complexité*

*est l'adaptation*»<sup>1</sup>. De ce point de vue, notre problématique du *complexe* comme trait caractéristique de l'œuvre romanesque de Kourouma trouve un nouvel ancrage dans la mesure où on peut chercher à analyser les romans de cet écrivain comme des adaptations de la structure *complexe* du *donsomaana*, ou, inversement, étudier comment le *donsomaana* s'adapte à la structure du roman de cet auteur.

Poser la question de savoir comment s'y prend Kourouma pour adapter ses romans à la structure du *donsomaana*, c'est répertorier un ensemble de procédés ou mécanismes, parmi lesquels l'utilisation des paroles littéraires occupe une place de choix. Plus précisément, il s'agira de faire ressortir les contraintes narratives spécifiques auxquelles se soumet l'écrivain et qui contribuent à la mise en discours du *donsomaana*, à travers les rites d'adoubement et de dé-intégration pratiqués au sein de la confrérie des chasseurs. Mais avant, nous allons présenter l'œuvre romanesque de Kourouma afin de mieux la distinguer de la production des écrivains qui l'ont précédé.

---

<sup>1</sup> Alvaro Malaina, *Le paradigme de la complexité et la sociologie. Possibilité et limites d'une sociologie complexe*, *op. cit.*, p. 21.

## CHAPITRE TROISIEME : LE CORPUS DE REFERENCE

Le chapitre qui précède a montré les contours sémantiques ainsi que le fonctionnement et la «morphologie du *donsomaana*». Ce travail de clarification conceptuelle nous a également permis de décrire les implications, tant au plan discursif que générique, liées aux épopées de chasses. Dans le présent chapitre, nous nous proposons de présenter les romans de Kourouma. L'intérêt de cette présentation est qu'il permet de dégager la logique compositionnelle qui gouverne l'ensemble de l'œuvre romanesque de cet auteur. Pour évaluer au mieux la portée des stratégies d'écriture chez Kourouma, nous entreprenons de passer en revue l'histoire de la littérature africaine écrite, et particulièrement l'histoire du roman africain de langue française. En effet, la réflexion ne serait pas fructueuse si on isolait l'œuvre romanesque de Kourouma de l'ensemble de la production africaine francophone. Avant donc de nous intéresser à ses romans, il paraît important de jeter un regard historique sur la littérature africaine du sud du Sahara d'avant Kourouma pour mieux apprécier l'originalité de cet écrivain. Cette situation est si bien connue des théoriciens de la poétique, et Tzvetan Todorov déclare avec raison : «*Une réflexion théorique sur la poétique qui n'est pas nourrie d'observations sur les œuvres existantes se révèle stérile et inopérante*»<sup>1</sup>. L'analyse des représentations littéraires inscrites dans les textes romanesques d'avant Kourouma permettra donc de mieux apprécier l'originalité de la production littéraire de cet écrivain.

Un regard rétrospectif sur le discours romanesque francophone africain permet de se rendre compte que le style d'écriture a évolué au fil du temps. Comment se présentent ou se manifestent alors les tentatives de mise en perspective des mutations opérées dans les styles d'écriture et les formes narratives chez les romanciers francophones depuis l'époque coloniale jusqu'à Kourouma ? Quels sont nouveaux chantiers ouverts dans le champ de l'écriture

---

<sup>1</sup> Tzvetan Todorov, *Poétique*, Paris, Seuil, 1968, p. 21.

romanesque africaine depuis la fin des années 60 ? Nous n'avons pas la prétention de recenser entièrement toutes les tentatives de rénovation auxquelles le genre romanesque africain a été soumis depuis sa genèse jusqu'à nos jours, mais nous voudrions montrer que, même au sein de la tradition la mieux suivie, il existe toujours des effets stylistiques personnels conscients ou non, qui signalent leur auteur comme une innovation ou un écart.

## **1- La littérature africaine écrite avant Kourouma, une expression dynamique et évolutive de la quête identitaire**

La quête identitaire a toujours caractérisé l'entreprise créative chez les écrivains africains. Mais les allures que prend cette quête à travers la production romanesque, des origines à nos jours, sont loin d'être identiques. C'est pourquoi il y a lieu de scruter les différents compartiments de cette création littéraire afin de mieux situer la rupture que Kourouma a créée par son apparition sur la scène littéraire africaine. A ce propos, les indices historiques et les facteurs culturels, surtout en Afrique francophone, ne sont pas à négliger.

### **1- 1- Le paternalisme culturel**

Dans les fictions africaines de la période coloniale et même chez certains auteurs de l'ère postcoloniale, c'est un phénomène assez récurrent que de déceler des rapports de paternité entre le style occidental et l'écriture francophone subsaharienne. Produire de la littérature en Afrique noire à cette époque en effet, c'était, avant tout, s'aligner sur le modèle occidental, puisque la colonisation a imposé, à la fois, la langue française et les modèles de création dans cette langue. Tout se passait comme si «*l'acte de naissance*» ou de «*baptême*» de l'œuvre de l'écrivain négro-africain devrait être signé et validé par les critiques et maisons d'éditions européens. Comme le fait observer Noureini Tidjani Serpos,

*«quand l'écrivain africain se met à produire, consciemment ou non, il est déjà sommé d'identifier sa pensée dans les formes idéologiques appelées roman, poésie, théâtre, etc. Peu importe, semble-t-il, que sa culture ait connu ce genre de différenciation ou non. L'essentiel c'est*

*que les genres littéraires qui ont émergé historiquement dans la culture occidentale soient acceptés et déterminent une quête frénétique des mêmes éléments au sein de la littérature écrite et orale»<sup>1</sup>.*

Mais au-delà de cet alignement sur un genre attesté dans la nomenclature académique occidentale, l'écrivain devait savoir manier de façon obséquieuse la langue du colonisateur. Nous touchons là à la question de la dévotion dont la langue française était l'objet tant dans l'enseignement que dans la création littéraire. Comme le fait remarquer Ahmadou Kourouma lui-même, «*la langue française est entourée d'une grande dévotion. Objet d'une sorte de fétichisme stérile qui a hypothéqué jusqu'à ces derniers temps les travaux d'écrivains non-français, mais possédant en elle leur unique moyen d'expression*»<sup>2</sup>.

Les critiques littéraires ont beaucoup commenté le zèle avec lequel Paul Hazoumé a utilisé la grammaire française en général et le subjonctif imparfait en particulier dans son œuvre *Doguiçimi*. Ces mêmes commentaires ont attiré l'attention sur le fait que l'écrivain béninois était très attaché à la conformité de son texte aux normes établies par les critiques occidentaux. De telles analyses en sont venues à la conclusion que ce qui était pris à l'oralité était endigué par la culture générale pro-européenne de l'auteur si bien qu' «*on assiste à une sorte d'inconscient comparatisme*»<sup>3</sup>. Jusqu'aux années cinquante, les critiques continuaient à modéliser leur perception de la littérature africaine écrite suivant les canons établis par l'Europe. Cette conscience narrative largement répandue, justifie pleinement l'accueil réservé au premier roman d'Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*. En raison des normes romanesques que l'écrivain s'est permis le luxe de transgresser, les éditions du Seuil en France ont opposé une fin de non-recevoir au manuscrit du livre. L'auteur a confié à Yves Chemla, dans une interview, que le roman aurait pu recevoir, à sa publication, le prix des

---

<sup>1</sup> Nouredine Tidjani Serpos, *Aspects de la critique africaine*, Paris, Silex, 1987, p. 8.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma cité par Alain Ricard, *Littératures d'Afrique noire, des langues aux livres*, Paris, Karthala, 1995, p. 246.

<sup>3</sup> Martine Bauer et Paul Dakeyo, *Poésie d'un continent*, Paris, Silex, 1983, p. 56.

lectrices de la revue *Elle*, si deux des membres du Jury, défendant une position esthétique essentiellement classique, ne s'y étaient pas vivement opposés en raison de la façon dont l'écrivain traitait la langue française<sup>1</sup>.

L'écrivain africain subsaharien n'était donc pas autorisé à produire librement son texte. C'était donc une littérature aux normes classiques que les écrivains africains de la période coloniale et même postcoloniale se sont employés à produire. Pour désigner cette forme de littérature, certains critiques de la littérature francophone subsaharienne, à l'instar de Jacques Chevrier, n'ont pas hésité à parler de «*littérature d'instituteurs*<sup>2</sup>» ou de «*littérature dans un style d'instituteurs*». Ces remarques montrent à quel point l'œuvre littéraire produite «*sous le soleil d'Afrique*» devait avoir la saveur occidentale. La référence demeure l'Occident ou plus précisément la France. L'écrivain africain de la période coloniale semblait contraint à soumettre son œuvre au jugement de la critique occidentale à travers le respect excessif des règles normatives, le choix d'un vocabulaire adéquat et pudibond. De plus, dans les premiers écrits, les auteurs africains voulaient prouver leur capacité et leur maîtrise de la langue française par une écriture académique très proche de l'expression écrite française du XIX<sup>ème</sup> siècle. Il fallait donc écrire le «*français le plus châtié possible*». Noureini Tidjani Serpos fait remarquer dans ce sens que :

*«Par conséquent l'œuvre littéraire déjà inaccessible parce que linguistiquement incompréhensible au grand public, s'obscurcit non seulement parce que le jargon critique est opaque mais aussi parce que le critique parle de genres littéraires qui ne cadrent pas toujours avec les réalités des genres de la littérature populaire orale auxquelles le peuple est habitué»<sup>3</sup>.*

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, dans un entretien accordé à Yves Chemla et paru dans la revue *Notre Librairie* n° 136, janv-avril 1999, pp.26-29.

<sup>2</sup> Jacques Chevrier, « *Quarante ans de littérature africaine : de William Ponty à Barbès* », in *Notre Librairie* n°150, avril-juin 2003, p. 13.

<sup>3</sup> Noureini Tidjani Serpos, *Aspects de la critique africaine*, op. cit., p. 9.

Une telle tendance à imposer des normes esthétiques aux créateurs africains prolonge le colonialisme dans son aspect culturel et linguistique, et n'est pas de nature à saisir les singularités de la production littéraire ni les capacités d'invention et de transformation en cours dans l'Afrique francophone subsaharienne. Car, nombre d'écrivains africains illustrent parfaitement ces mots de Pierre Bourdieu à propos de Gustave Flaubert et de bien d'autres écrivains contemporains. Pour Bourdieu en effet, une nouvelle conception d'un «art pur», un champ littéraire nouveau, libéré des influences des institutions, se crée à partir de ces auteurs, dont l'originalité «*consiste dans une obéissance librement choisie, mais inconditionnelle, aux lois nouvelles qu'ils inventent et qu'ils entendent faire triompher dans la République des lettres*»<sup>1</sup>.

Une manière pour bien des écrivains africains de dessiner les nouveaux contours de ce champ littéraire africain a été de produire des textes fortement inclinés vers les genres de la littérature orale, des œuvres d'une spécificité compositionnelle «*qui éclipse l'héritage colonial et son poids normatif en matière de prescription littéraire*»<sup>2</sup>. Désormais l'inspiration viendra des modèles oraux traditionnels, appuyés par le génie de l'écrivain à les articuler dans des formes de productions inspirées d'ailleurs comme le roman à l'occidentale. A propos des modalités de *textualisation* du roman africain, Roger Tro Dého écrit : «*Le mélange des genres et des discours ou leur croisement est si délibéré que tout se passe comme si, tout en*

---

<sup>1</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998, p. 133.

<sup>2</sup> Jean-Fernand Bédia, «*Guerres africaines ou bôtôs d'enjaillements politiques : la représentation suicidaire du pouvoir dénoncée par l'écriture*», in *Ethiopiennes*, n° 85, Dakar, 2ème semestre 2010, revue mise en ligne sur le site [www.ethiopiennes.com](http://www.ethiopiennes.com) et consultée le 12/04/2012.

*prétendant écrire des textes romanesques, les auteurs œuvraient, paradoxalement, à combattre toute forme d'autorité générique»<sup>1</sup>.*

Il n'est évidemment pas de notre propos de retracer l'historique précis de ce processus de modélisation de la trame romanesque à partir des ressources de la littérature orale. Nous nous bornerons à exposer quelques tentatives d'innovation à partir des textes oraux.

## **1- 2- Le désir de valoriser le patrimoine culturel africain**

La perspective bigarrée, qui marque une certaine intégration des ressources de la littérature orale à l'écriture s'est introduite dans la création romanesque négro-africaine de plusieurs manières. Il s'agit d'abord, et très largement, d'un développement des thématiques qui ont une prise fondamentale sur la culture africaine traditionnelle. Il faut souligner que le recours à l'oralité, du moins le regain d'intérêt pour les textes oraux ne doit pas surprendre si l'on prend en considération la remarque d'Honorat Aguessy au sujet du rapport entre la littérature orale et la littérature écrite : *«Même quand l'écriture est utilisée, la tradition [...] ne s'épanouit authentiquement chez la plupart des Africains que dans l'oralité»<sup>2</sup>*. Paul Hazoumé et Ousmane Socé se sont illustrés dans cette pratique. Les propos de Mohamadou Kane confortent notre analyse :

*«Il va sans dire qu'une longue tradition pèse sur les œuvres africaines, dont les romanciers n'essaient en aucun cas de s'évader. Socé et Hazoumé n'hésitent pas, pour ajouter à l'authenticité africaine de leurs romans, à reprendre à leur compte maints aspects du discours traditionnel [...]. Au risque d'interrompre abusivement le fil de l'action ou de la faire piétiner, l'un recourt au mélange des genres, l'autre, pour ressortir le passéisme, l'attachement à leurs*

---

<sup>1</sup> Roger Tro Deho, *«Ressources de l'oralité et traits postmodernes du roman africain : du paradoxe à la connivence créatrice»*, in Adama Coulibaly, Philip Amangoua Atcha, Roger Tro Deho, *Le postmodernisme dans le roman africain : Formes, enjeux et perspectives*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 159.

<sup>2</sup> Honorat Aguessy cité par Mamoussé Diagne, *Critique de la raison orale. Les pratiques discursives en Afrique noire*, op. cit., p.36.

*traditions des protagonistes, n'hésite pas à reproduire un discours traditionnel lent, répétitif, alourdi de référence à l'histoire, à la légende et à la mythologie»<sup>1</sup>.*

Le texte de Hazoumé, comme celui de Socé, recèle des savoirs historique, sociologique, ethnographique, psychologique et philosophique, et fait passer son lecteur d'une ignorance à la connaissance des réalités du monde noir, par son récit qui détaille les rites, les croyances et la vie quotidienne. Le point de vue de Kane sur la connivence entre le discours traditionnel et le roman africain avant Kourouma, si intéressant soit-il, appelle un certain nombre de précisions et de réserves. L'écriture de Socé et de Hazoumé insère la tradition orale dans le discours romanesque, mais le travail de créativité artistique ne va pas au-delà. Les pratiques discursives adoptées peuvent être interprétées comme une continuation de la forme romanesque écrite issue d'Europe. Les propos de Georges Hardy dans la présentation du roman de Paul Hazoumé, *Doguicimi*, le confirme bien : «*C'est pour la France [...] un singulier mérite que d'avoir, au lendemain même de l'installation coloniale, opéré de telles conquêtes intellectuelles et morales*»<sup>2</sup>. Socé et Hazoumé semblent pris au piège de cette fonction de contrôle que l'Occident s'est octroyée. Ce n'est donc pas chez Socé ni avec Hazoumé que s'est manifestée la vraie révolution dans la création romanesque africaine.

Paul Lomami Tshibamba a eu une nouvelle attitude vis-à-vis de l'art romanesque ; il a tenté de réhabiliter la tradition en publiant, en 1948, *Ngando*, un texte charnière entre le conte « indigène » et le roman africain. Il y relate des aventures ou péripéties qui évoquent les mœurs et coutumes traditionnelles. Débordant du trésor oral, l'œuvre constitue un récit autonome où un énoncé anthropologique s'amalgame à un énoncé littéraire. L'écrivain

---

<sup>1</sup> Mohamadou Kane, *Roman africain et traditions*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1982, p. 60, cité par Christiane Ndiaye, « *Kourouma, le mythe : la rhétorique des lieux communs du discours critique* », in Jean Ouédraogo (dir.), *L'imaginaire d'Ahmadou Kourouma : Contours et enjeux d'une esthétique*, Paris, Karthala, 2010, p. 22.

<sup>2</sup> Georges Hardy dans sa préface à Paul Hazoumé, *Doguicimi*, Paris, Larose, 1938, p. 9.

s'adresse à son destinataire pour lui annoncer que son ouvrage thématise la vie de l'Afrique, d'hier et d'aujourd'hui : *«Dans son effort de vous présenter dans ce récit ce qu'il croit être l'expression la plus rapprochée de la vie, l'auteur a eu pour souci primordial de respecter autant que possible le fond purement indigène sur lequel il a tissé ce travail»*<sup>1</sup>. A travers *Ngando* dont le récit s'articule autour de la quête, l'auteur semble s'adresser au colonisateur en procédant à l'évaluation des cultures. Il met en œuvre un type de fiction où domine la fonction didactique. Il écrit par exemple :

*«A voir le Congolais dans son milieu naturel, logeant dans une paillette faite de quelques branchages, de feuilles et de chaume ; promenant son corps nu exposé aux intempéries, et aux morsures des insectes vecteurs de maladies ; portant pour tout habillement, un malheureux cache-sexe suspendu aux hanches ; ne se servant que des ustensiles les plus rudimentaires en bois ou en terre cuite ; mangeant des aliments d'un apprêt plutôt nul, l'on ne peut s'empêcher de se demander si le Noir, le type de la race bantou, ne vit que parce qu'il est né ; et que c'est par la force de cette chose profondément ancrée dans l'âme animale, l'instinct de conservation, qu'il est plutôt acculé à accepter la vie tout court, sans aucun goût pour la recherche des moyens pour l'amélioration des conditions de son existence»*<sup>2</sup>.

Quand on analyse ce texte, on se rend à l'évidence de l'idéologie qui l'informe. En effet, ce discours peut être mis au compte d'un processus de légitimation de l'entreprise coloniale. De là, la tendance de l'auteur à présenter deux univers et donc deux modes : d'une part l'univers moderne auquel est associé le mode naturaliste et, de l'autre côté, l'univers traditionnel des croyances auquel est associé le mode merveilleux. Ce rapport ne détermine donc pas seulement ce qui est dit dans le roman ; il engage aussi la manière de dire. Le récit merveilleux qui innerve le roman montre que l'auteur tente d'intégrer des ressources de la littérature orale à son œuvre. Mais, inconsciemment ou non, le livre hiérarchise les valeurs respectives du Blanc et du Noir.

---

<sup>1</sup> Paul Lomani Tshibamba, *Ngando*, Paris, Présence Africaine, 2<sup>ème</sup> édition, 1982, p. 16.

<sup>2</sup> Paul Lomani Tshibamba, op. cit., pp. 15-16.

En réalité, cette approche intégrante de l'oralité à l'écriture, ainsi que la créativité qui lui est associée, est tout sauf nouvelle. Ce qu'il est important de préciser à propos de ces différents romans, c'est le discours *préfaciel* qui est explicitement identifiable au début des textes. La préface lie ces romans à la critique de distorsion et de dévaluation de la culture de l'homme noir par la pensée occidentale. Cette volonté affichée de négocier le statut du «Nègre» conditionne la naissance du roman négro-africain qui, à partir des années cinquante, «tend à archiver les légendes, comportements et manières d'être de l'Africain, à reconstruire et évaluer son passé»<sup>1</sup>. L'œuvre de Jean Malonga, *La Légende de M'Pfoutou Ma Mazono*<sup>2</sup>, qui ne comporte ni préface ni avant-propos, s'inscrit dans cette perspective. Le roman plonge le lecteur dans l'univers africain précolonial en relatant l'aventure d'une princesse de onze ans, Hakoula, donnée en mariage au fils d'un roi par ses parents. La relation idyllique qui règne entre les deux jeunes époux est très tôt affectée par une situation de crise : l'infidélité de la jeune mariée. Pour avoir surpris, un soir, sa femme dans les bras d'un esclave, Bitouala tue son rival et répudie Hakoula. C'est là le principal mobile de la guerre qui va opposer le clan de Bitouala et celui d'Hakoula. Désormais enceinte, la princesse va, errant au travers de la brousse. Elle sera sauvée par l'esprit de sa grand-mère qui la guidera jusqu'à une vallée fertile, où elle met au monde M'Pfoutou. Très tôt, celui-ci se met à aider sa mère dans la mise en valeur de l'Eden, contraint sa génitrice à lui révéler son passé, mais œuvre à l'édification d'une cité idéale, un monde dénué de tout élan conflictuel qui scelle la réconciliation entre les deux clans ennemis.

Mais la présence, dans les œuvres, des traits de l'esthétique négro-africaine matérialisée par «un réaménagement de l'armature de l'objet romanesque et des stratégies

---

<sup>1</sup> Christian Petr, *Romans d'Afrique*, Tome I, Paris, Editions Nouvelles du Sud, 1992, p. 9.

<sup>2</sup> Jean Malonga, *La Légende de M'Pfoutou Ma Mazono*, Paris, Présence Africaine, 1954.

*discursives [...] complexes*»<sup>1</sup> commence avec Djibril Tamsir Niane. Par la publication de *Soundjata ou l'épopée mandingue* en 1960, il «inaugure au plan mondial des recherches d'une ampleur considérable, de l'Afrique aux Amériques»<sup>2</sup>. Cet écrivain voit dans l'oralité ce qu'hier on ne voyait pas, et tente de rendre cette oralité lisible. Ce projet de valorisation du patrimoine culturel africain engage un type de récit et un mode de narration.

Makhily Gassama conçoit que «tout écrivain nègre, qui se réclame de notre littérature traditionnelle au lieu des grands courants d'Europe, doit savoir que notre poésie traditionnelle attache autant d'importance à l'expression qu'à l'idée»<sup>3</sup>. La littérature africaine traditionnelle est donc à la fois poésie et fait culturel. C'est dans cette perspective que s'inscrit l'œuvre de Djibril Tamsir Niane. Le récit est un aperçu de l'histoire de la campagne épique de Soundjata contre le redoutable sorcier Soumaoro. Selon la légende rapportée par Djibril Tamsir Niane, à cette bataille, après une terrible chevauchée, Soumaoro est défait. Blessé par Soundjata, grâce à une flèche munie d'un «ergot de coq blanc», il s'enfuit, pourchassé par Soundjata et disparaît dans les montagnes de Koulikoro. Ce grand moment de l'histoire de l'empire mandingue s'inscrit directement dans le texte de *Soundjata ou l'épopée mandingue*. Littéralement, l'oralité, à travers l'épopée et la légende, informe entièrement l'œuvre de Djibril Tamsir Niane. C'est par la voix du griot, Balla Fasséké, que le lecteur prend connaissance, du début à la fin, du contexte épique dans lequel s'inscrit l'action du récit.

Il s'agit là d'une approche novatrice de la narration elle-même : l'utilisation du personnage du griot pour conduire la narration installe l'esthétique même du récit traditionnel

---

<sup>1</sup> Joseph Paré, *Ecritures et discours dans le roman africain francophone post-colonial*, Ouagadougou, Editions Kraal, 1997, p. 5.

<sup>2</sup> Bassirou Dieng, «Littérature du Sud comme objet d'enseignement et de recherche à l'Université de Dakar», in *Notre Librairie* n° 150, avril-juin 2003, p. 30.

<sup>3</sup> Makhily Gassama, *KUMA : Interrogation sur la littérature nègre de langue française*, Dakar-Abidjan, NEA, 1978, p. 10.

mandingue dans le roman africain francophone. Même si l'écriture de l'auteur ne s'oriente pas dans la perspective du *donsomaana*, l'œuvre retrace et exalte la vie héroïque et légendaire d'un guerrier mandingue. C'est surtout l'ambiance performancielle, les décors dramatiques et l'argument épique et mythique qui permettent de faire de ce roman la préhistoire de la littérature cynégétique écrite en Afrique noire. Il faut souligner qu'à partir de la publication de ce récit romanesque, le mépris général dans lequel on tenait les œuvres s'écartant des modèles occidentaux commençait à paraître injustifié.

Désormais, les chercheurs s'intéressent aux textes pour eux-mêmes et on voit se multiplier les publications spécialisées en les replaçant dans leur contexte linguistique et culturel. L'analyse du passé par les chercheurs s'explique, selon Félix Torres, par le fait que, de plus en plus, les œuvres sont caractérisées par «*un surprenant retour du passé sous mille formes, mode, architecture, fiction, vie quotidienne et politique, retour aux racines ; les revivals et remakes de toutes sortes ne se comptent plus. Ces emprunts semblent trop convergents pour être fortuits*»<sup>1</sup>.

Les pratiques esthétiques qu'inaugurent ces écrivains dans leurs créations romanesques peuvent s'appréhender sous divers angles. Elles apparaissent d'abord sous l'angle de la transgression du code moral à travers la surenchère de l'obscène, de la dérive et de la paillardise. Ensuite, on les perçoit à travers la transgression du code langagier avec une déformation délibérée de la parole. Enfin, on peut les prendre sous l'angle de la transgression du code romanesque. On s'aperçoit que l'écrivain africain a sa propre façon de voir les choses, de mettre en discours la pensée africaine. Claire Dehon, dans une réflexion sur cette nouvelle esthétique d'écriture, souligne que «*la littérature négro-africaine authentique n'est*

---

<sup>1</sup>Félix Torres, «*L'histoire revisitée* », in *Encyclopedia Universalis Symposium*, Paris, Encyclopedia Universalis, 1985, p. 538.

*pas une imitation servile de l'Occident, mais bien l'héritage direct du passé culturel africain où les écrivains obtiennent une littérature qui contribue à l'enrichissement de la culture [africaine] contemporaine»<sup>1</sup>. Les adeptes de la nouvelle école vont considérer les traits essentiels de l'oralité comme caractéristiques plus authentiques que celles qui étaient en vogue dans la tradition romanesque figée de l'époque précédente.*

## **2- L'œuvre romanesque de Kourouma : une création de la révolution**

Certains critiques n'ont de cesse d'appréhender le roman africain contemporain à l'aune des normes esthétiques en vigueur dans le champ littéraire occidental. Ces stratégies d'écriture qu'ils érigent en normes universelles les conduisent à dénier, à des textes romanesques s'écartant de l'architecture traditionnelle du roman, toute qualité narrative. Par exemple, Guillaume Cingal ne met pas de gant pour juger le style de Kourouma dans *Allah n'est pas obligé* en comparaison au premier roman de l'écrivain. Son procès révèle à la fois sa déception et son indignation :

*«Décevant, parce que, si l'on compare Allah n'est pas obligé aux Soleils des Indépendances, le premier roman de Kourouma et son chef-d'œuvre, ou même à Monnè paru en 1990, on est loin de retrouver la même richesse narrative et la même densité. A la longue, même ce qui procurait un véritable plaisir de lecture frôle le procédé. On ne peut manquer de sentir une certaine précipitation, qui gâte quelque peu l'impression d'ensemble [...]. Mais comment justifier les jurés du Prix Renaudot qui semblent découvrir ce colosse des lettres africaines et récompensent, du coup, son livre le moins réussi»<sup>2</sup>.*

Ce discours dépréciatif de Guillaume Cingal sur l'écriture romanesque de Kourouma, dans *Allah n'est pas obligé*, laisse transparaître l'esprit paternaliste qui a souvent - sinon toujours - caractérisé les critiques occidentaux. Certes la critique de Cingal porte sur un roman et non l'œuvre de Kourouma, mais taxer *Allah n'est pas obligé* de roman «moins

---

<sup>1</sup> Claire Dehon, «Les influences du conte dans le roman camerounais d'expression française», in *Néohélicon* XV1/2, p. 34.

<sup>2</sup> Guillaume Cingal, [http : //www.e-littérature.net](http://www.e-littérature.net), mis en ligne le 29 / 01/ 2001.

*réussi*», c'est, à notre avis, vouloir enfermer le roman africain dans le carcan formel du roman occidental. C'est aussi perdre de vue l'esprit de continuité dans lequel s'inscrit l'œuvre romanesque de Kourouma. C'est surtout, comme on le verra plus loin, ne pas considérer la perspective de la littérature de chasse que l'auteur a toujours à cœur de reproduire, c'est-à-dire la «*vision donsomanesque*» qui tend à informer l'écriture romanesque de l'auteur. A ce titre, à propos du schéma narratif adopté par Kourouma dans *Quand on refuse on dit non*, et cela au regard de la structure des autres romans de l'écrivain, Moussa Coulibaly fait observer que : «*Quand on se réfère par ailleurs au contenu et particulièrement au contexte de création de cette œuvre, l'on constate qu'Ahmadou Kourouma est resté le même écrivain surtout dans sa manière d'aborder les problèmes de société*»<sup>1</sup>.

Cette remarque de Moussa Coulibaly met l'accent sur l'unité narrative et/ou discursive qui semble caractériser l'écriture romanesque de Kourouma. Cette perception valorisante de l'œuvre de Kourouma semble également partagée par Christiane N'diaye dont les propos semblent répondre à Guillaume Cingal. Dans son analyse de la production romanesque de Kourouma, elle arrive à la constatation ci-après :

*«Son œuvre révèle plutôt le vaste potentiel de créativité littéraire d'un continent qui dispose d'autant de ressources «multiculturelles», potentiel [...] qui n'est souvent pas lu par la critique. C'est donc une œuvre qui ouvre la voie à une plus grande pluralité d'écritures africaines dont plus aucune ne pourra se réduire à une écriture «nègre», expression absolue du «vraiment africain», écritures qui appellent donc aussi à un renouveau du discours critique... renouveau qui n'est encore que timidement amorcé»*<sup>2</sup>.

La publication du premier roman de Kourouma, *Les soleils des indépendances*, ressemble à une aventure digne d'un parcours épique : après que le manuscrit a été rejeté par

---

<sup>1</sup> Moussa Coulibaly, «*Quand on refuse on dit non, un roman "trublion"*», in Pierre Kadi Sossou, Bernadette Kassi-Krécoum (sous la direction de), *Un donsomaana pour Kourouma*, Berlin, Wissenschaftlicher, 2007, p. 157.

<sup>2</sup> Christiane Ndiaye, «*Kourouma, le mythe : la rhétorique des lieux communs du discours critique*», in Jean Ouedraogo (dir), *L'imaginaire d'Ahmadou Kourouma : contours et enjeux d'une esthétique*, Paris, Karthala, 2010, p. 36.

les maisons d'édition de l'Hexagone, il est finalement publié au Canada en 1968 où il obtient le Prix de la revue *Etudes françaises* dénommé «Prix de la Francité». Deux décennies après, Kourouma publie son deuxième roman, *Monnè, outrages et défis*. Son troisième roman, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, paraît en 1998. Deux années plus tard, son quatrième roman, *Allah n'est pas obligé*, est publié. Son dernier roman, *Quand on refuse on dit non*, sera publié à titre posthume en 2003. Aujourd'hui, les romans de Kourouma font partie des classiques africains. Même si, sur le terrain, ses romans continuent de faire l'objet de censure directe ou indirecte (relançant ainsi le débat sur la notion de classique en Afrique), c'est bien la preuve que l'œuvre de cet écrivain est une grande œuvre. Car, la grandeur d'une œuvre réside dans son originalité. Isaac Asimov fait une pareille observation quand il écrit : «*Une grande œuvre est grande précisément parce qu'elle offre quelque chose que l'on ne trouve pas ailleurs. Elle contient suffisamment d'informations, de complexité, pour inciter le cerveau à un effort dépassant les besoins habituels*»<sup>1</sup>. L'œuvre romanesque de Kourouma renseigne sur une des créations les plus complètes, voire les plus *complexes*, de toute la littérature francophone ouest-africaine. L'originalité de l'œuvre de Kourouma tient en effet à ce qu'elle offre une complexité que l'on ne trouve pas ailleurs. Cette complexité repose essentiellement sur l'esthétique mise en œuvre par l'écrivain.

### **3- Une chronologie de la diégèse**

En considérant l'ordre de publication des romans du corpus et l'intrigue de chaque roman, on se rend à l'évidence qu'il s'agit de la peinture d'une vaste fresque historique. Les romans de Kourouma utilisent l'histoire comme fond de trame narrative. Ils donnent une vue générale de l'ère coloniale et postcoloniale, des principaux événements ayant marqué cette période de l'histoire de l'Afrique moderne.

---

<sup>1</sup> Isaac Asimov, *L'univers de la science*, Paris, Inter Editions, 1986, p. 5.

Dans la plupart des textes qui composent ses romans, Kourouma s'attache à raconter l'histoire de personnages qui ont un ancrage réel et qu'il fait évoluer dans un milieu socio-ethnique précis, montrant ainsi la manière dont se combinent les influences de la tradition, du milieu et de la politique. Ainsi, Charles Taylor, Samuel Doe, Prince Johnson, Fodey Sankoh, connus comme chefs des factions en guerre au Liberia et en Sierra Léone, apparaissent comme des personnages dans la fiction de Kourouma. Il en est de même des acteurs du conflit ivoirien tels que Laurent Gbagbo, Robert Gueï, Félix Houphouët-Boigny, Alassane Ouattara, Henri Konan Bédié, etc.

Nous pouvons donc trouver à l'œuvre romanesque de Kourouma une certaine unité, tant l'ambition d'écrire l'histoire socio-politique de son temps est grande chez l'auteur. A travers ses récits, il semble effectuer une étude de son temps sur le paysage politique. Chaque roman se situe sous l'angle de la chronique ou du témoignage, la plupart du temps d'un narrateur ayant la posture du griot. Pris dans leur complexité thématique, les différents romans forment des épisodes d'une même histoire : l'essence du pouvoir politique sous les travers de la domination coloniale, de la concupiscence et de la dictature des leaders politiques africains. La tradition, la politique, les faits sociaux deviennent des sujets et moteurs de l'intrigue. Le sujet romanesque va jusqu'à se saisir de l'actualité, dans la perspective de la chronique, avec des œuvres d'exposition ou de soudure des générations. En effet, les deux premiers romans, à savoir *Les soleils des indépendances* et *Monnè, outrages et défis*, mettent en scène le destin politique des membres de deux lignées rivales de l'empire mandingue. La troisième œuvre, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, essentiellement axée sur la période de la guerre froide, présente la fresque des dictatures africaines.

Le récit du premier roman de Kourouma retrace l'itinéraire de Fama Doumbouya, issu d'une lignée princière. En tant que prince de l'aristocratie mandingue, il rêve de la succession

pour se hisser sur le pavois. Il rêve de faire fortune à partir du négoce et de s'illustrer à travers les exploits dans la guerre ainsi que le recommande la tradition royale. Mais à la mort de son père Bakary, l'administrateur colonial a préféré à Fama le cousin lointain Lacina pour régner sur le Horodougou.

L'histoire de cette œuvre se situe à une époque charnière : la fin de la colonisation et le début des indépendances. L'avènement des indépendances et du parti unique sonne le glas de la chefferie et des guerres traditionnelles réduisant du coup «*le cousin Lacina à quelque chose qui ne valait pas plus que les chiures d'un charognard*»<sup>1</sup>. Les indépendances pour lesquelles Fama a pourtant œuvré inlassablement s'accompagnent de transformations sociales profondes qui vont le déstabiliser. L'analphabétisme de Fama pèse comme un héritage négatif sur sa carrière politique, puisque, précise Kourouma dans *Quand on refuse on dit non*, «*l'indépendance ne signifiait pas l'africanisation au rabais (c'est-à-dire l'accès immédiat à des postes de responsabilité de nègres incapables et ignares)*»<sup>2</sup>.

Pour mieux comprendre comment sont intervenues les indépendances des colonies françaises, il faut se référer encore au dernier roman de Kourouma ; Trente-cinq (35) ans après la parution de *Les soleils des indépendances*, l'auteur fait observer : «*En 1960, la France s'aperçut, après étude avec le Général de Gaulle, que la colonisation de l'Afrique avec des nègres qui évoluaient de plus en plus et demandaient de plus en plus, revenait très chère à la métropole*»<sup>3</sup>. L'érection et le durcissement des frontières par le parti unique porté à la tête du nouvel Etat de la République de la Côte des Ebènes éloignent Fama de la voie de l'enrichissement et de l'aisance digne d'un prince Doumbouya. Déphasé par rapport aux nouvelles réalités politiques, spolié et ruiné par le colonisateur et les indépendances, le prince se retrouve en proie au déshonneur au point de se promener dans les obsèques et les

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, op. cit., p. 23.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma, *Quand on refuse on dit non*, op. cit., p. 88.

<sup>3</sup> Ahmadou Kourouma, *Quand on refuse on dit non*, op. cit., p. 75.

cérémonies funéraires pour survivre. Même le destin semble conspirer contre Fama ; sa femme, Salimata, n'est pas en mesure de lui assurer la pérennité de la dynastie Doumbouya à cause d'une stérilité depuis son adolescence où elle a été excisée puis violée par le féticheur Tiékoura. En dépit des nombreux sacrifices et prières, elle reste inféconde et échappe de justesse à un second viol tenté par le marabout Abdoulaye. Fama, ayant appris la mort du cousin Lacina au village, se rend à Horodougou où devaient se dérouler les obsèques du défunt. Fama, assisté du griot Diamourou et du vieux féticheur et chasseur Balla, organise en l'honneur du disparu des funérailles grandioses et réussies.

Mais il ne tarde pas à se rendre à l'évidence des mutations qui se sont opérées dans le village depuis son départ pour la capitale : la pauvreté, les famines, le déclin des valeurs. Quant à l'héritage laissé par le patriarche, il est essentiellement composé de quelques cases en ruine et de neuf veuves. Fama, sur conseils de Balla, choisit Mariam, la plus jeune des veuves comme épouse. Mais de retour dans la capitale, la cohabitation entre Mariam et Salimata est impossible.

Si nous tentons de disposer ce roman et le deuxième (*Monnè, outrages et défis*) sur l'axe du temps en tenant compte des événements historiques auxquels les récits se rapportent, on s'aperçoit très tôt que le récit du roman *Les soleils des indépendances* se présente comme une suite logique de l'histoire qui constitue la trame de *Monnè, outrages et défis*.

Il s'agit d'une œuvre de soudure dont l'histoire plonge le lecteur dans la période coloniale, celle de la rencontre de l'Afrique avec l'Occident. C'est donc la période qui précède celle des indépendances en Afrique, et autour de laquelle s'articule l'histoire du premier roman de l'écrivain ivoirien. En témoigne l'anecdote placée dans l'incipit du roman. A la question du «*Centenaire*» qui voulait savoir comment s'entendait en français le mot

«monnè», le colonisateur répond : «*Outrages, défis, mépris, injures, humiliations, colère rageuse, tous ces mots à la fois sans qu'aucun le traduise véritablement* »<sup>1</sup>.

Cette poétique de l'explication traduit le degré du bouleversement introduit dans la vie sociopolitique du Manding, bouleversement incessamment manifesté par une foule de recours à la rhétorique de brimade, se trouve doublé d'une incompatibilité culturelle et linguistique : «*En vérité, il n'y a pas chez nous, Européens, une parole rendant totalement le monnè malinké*»<sup>2</sup>. Dans ce roman, c'est la situation de *monnè*<sup>3</sup>, induite par les défaites héroïques des royaumes noirs, qui est relatée. Comme Fama Doumbouya, Djigui Keita est un prince de l'aristocratie mandingue. C'est un homme beau, intelligent. Il est intronisé comme roi de Soba, la grande maison. Mais très tôt, il se rend à l'évidence que la pérennité n'est pas acquise pour lui et le royaume dont il a hérité<sup>4</sup>. Les présages annoncent de profonds bouleversements dans le pays. Le roi ordonne aux populations des rituels, sacrifices et prières qui devraient conjurer le sort et protéger Soba contre la pénétration coloniale.

Informé de l'avancée des troupes françaises, le roi entreprend de faire construire par ses sujets une grande muraille (le *tata*) autour de la cité. En dépit des rituels exécutés et de la muraille érigée, les troupes françaises pénètrent dans Soba sans coup férir. Djigui se retrouve dans une situation où il doit opérer des choix politiques cruciaux. Il est balloté entre s'opposer aux nazaréens conquérants et leur faire allégeance. Sont alors mis en place un système colonial, des structures et services administratifs, mais aussi les travaux forcés, les impôts.

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, op. cit., p. 9.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma, *ibidem*.

<sup>3</sup> Il faut préciser que la notion malinké de *monnè* n'a de sens que dans un univers « épique ». Brigitte Dodu, (dans un article intitulé «*Ahmadou Kourouma, héraut de la "bâtardise"*», in Beïda Chikhi et Marc Quaghebeur (sous la dir.), *Les écrivains francophones interprètes de l'histoire: entre filiation et dissidence*, Paris, Archives et musée de la littérature, 2010, p. 192.), appelle «épique» «*l'univers mental s'exprimant dans les attitudes, la rhétorique, la philosophie des sociétés à organisation féodale et aux traditions guerrières comme il en fut dans le Manding, aire culturelle de référence de Kourouma, hantée par le souvenir de prestigieux empires*».

<sup>4</sup> En malinké, le nom Keïta signifie héritier, nom que prit Soundjata à la tête de l'armée ayant combattu Soumangourou Kanté.

Lors de l'Exposition coloniale de 1931 à Paris, Djigui se rend dans la capitale française et découvre les progrès effectués par l'Occident en matière de technologie, au point même d'avoir l'impression de voir partout des trains. Moussa Soumaré, l'interprète de l'officier commandant français, est incapable d'assurer la médiation entre Djigui et le commandant : il trahit les paroles de l'un et de l'autre. Le commandant promet au roi et à son peuple la construction d'un chemin de fer, un geste que Djigui interprète comme signe d'effacement de l'humiliation qu'il a subie et de reconnaissance de sa grandeur.

Mais les sacrifices et souffrances auxquels donnent lieu cette construction sont si énormes et si cruels que le peuple de Soba se retrouve spolié et ruiné. Djigui est écrasé par le jeu politique complexe de la nouvelle administration coloniale qui tente de le contraindre à la démission et à un changement d'opinion politique. Son fils Bema est instrumentalisé à cette fin : il est imposé comme candidat aux élections législatives. Derrière le flou d'une histoire prenant racines dans le Manding en temps de ruptures, il est possible de retrouver un contexte propice à la *postcolonialité*. D'ailleurs, la formule sur laquelle l'ouvrage *Monnè, outrages et défis* se referme, pose des jalons précis et laisse apparaître en filigrane, et de façon chronologique, un exposé des motifs, des thèmes autour desquels vont se tisser les intrigues des autres romans :

*«La Négritie et la vie continuèrent après ce monde, ces hommes. Nous attendaient le long de notre dur chemin : les **indépendances politiques, le parti unique, l'homme charismatique, le père de la nation, les pronunciamientos dérisoires, la révolution ; puis les autres mythes : la lutte pour l'unité nationale [...] la guerre à la corruption, au tribalisme, au népotisme, à la délinquance**<sup>1</sup><sup>2</sup>».*

Les «*indépendances politiques*» ici évoquées annoncent, ainsi que l'illustre le contenu du roman *Les soleils des indépendances*, la période qui va suivre celle de la colonisation. Quand aux expressions «*le parti unique*», «*l'homme charismatique*», «*le père de la nation*»,

---

<sup>1</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma. *Monnè, outrages et défis*, op. cit., p. 278.

elles renvoient à l'univers narratif du troisième roman de Kourouma : *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Il est important de souligner que le *donsomaana*, dans son processus de profération, navigue entre les frontières de différents genres, et s'étire presque à l'infini à travers une succession diachronique, presque ininterrompue de récits enchâssés. De ce point de vue, on pourrait affirmer, sans risque d'exagération, qu'en rédigeant son premier roman, Kourouma entrevoyait déjà la suite logique de l'histoire, dans la mesure où *Les soleils des indépendances* est un récit qui semble techniquement inachevé. Contrairement à *Monnè, outrages et défis* énonçant clairement les motifs de la suite de l'intrigue, c'est par un artifice narratif que l'écrivain clôt l'histoire de son premier roman. En effet, la dernière phrase de *Les soleils des indépendances* s'achève par des points de suspension. Ce qui fait que le lecteur dans son entendement s'attend à une suite. Et cette suite logique se manifeste, à n'en point douter, à travers *En attendant le vote des bêtes sauvages*.

Kourouma décrit comment est parvenu à la tête de chacun des pays africains indépendants, « l'homme charismatique », « le père de la nation ». Dans ce roman, on peut lire :

*«La proclamation solennelle de l'indépendance achevée, il avait présenté le drapeau qu'on lui avait conseillé comme emblème de la nation, chanté l'hymne national qu'on lui avait composé, s'était décoré du grand cordon de l'Ordre qu'il venait d'instituer, et s'était proclamé **Président rédempteur, Père de la nation et de l'indépendance de la nouvelle République**»<sup>1</sup><sup>2</sup>.*

A la tête de la jeune République du Golfe, c'est Fricassa Santos qui est désigné président. Une fois le pouvoir acquis, le père de la nation va chercher à l'exercer pleinement. Kourouma dresse de l'exercice du pouvoir en Afrique un bilan terrifiant. Fricassa Santos est assassiné par Koyaga, fils de Tchao, un ancien combattant, et de Nadjouma, une mystique.

---

<sup>1</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, op. cit., p. 83.

Tchao est un grand champion de lutte. Dans sa tribu locale, celle des hommes nus, il s'est illustré et s'est distingué à travers les *Evala*. Nous sommes à l'époque coloniale. La première guerre mondiale éclate et la France, sous occupation allemande, vient chercher dans les territoires colonisés des combattants, des tirailleurs. Tchao est enrôlé dans la guerre et débarque en France. De retour chez lui, après une brillante participation à la guerre, il refuse de revenir à l'état de nudité, pratique pourtant séculairement ancrée dans les mœurs des montagnards, les Paléonigritiques. Vomi par les siens, Tchao est arrêté lors d'une expédition durant la guerre de colonisation de son peuple. Il meurt en prison après avoir subi trois mois de torture.

L'image de la fin de Tchao restera gravée dans la mémoire de Koyaga le reste de sa vie, lui qui est né après une gestation et une parturition hors normes. Son père, champion de lutte traditionnelle au terme d'une bataille sans merci, parvient à violer et à engrosser Nadjouma, elle aussi championne de lutte dans le rang des filles. Enfant prodige, Koyaga montrait déjà à sa naissance des talents de chasseur en affrontant et en tuant de grands fauves. Au cours de ses études primaires, il brille par son indiscipline et désertait volontiers les classes pour la chasse. Après son certificat d'étude, il entre à l'école des enfants de troupes de Kati au Mali, avant de rejoindre Saint Louis, capitale de la colonie du Sénégal. Son esprit guerrier lui vaut son enrôlement pour la guerre d'Indochine. Là-bas, il réalise des prouesses qui sortent de l'entendement humain.

A la fin de la guerre, il rentre au pays et réclame des droits à Fricassa Santos devenu, entre temps, Président du nouvel Etat indépendant de la République du Golfe. N'ayant pas été satisfait, il fomente un putsch avec ses compagnons d'arme en assassinant le tout nouveau président porté à la tête du pays. Fin stratège, il prend le pouvoir et élimine un à un ses alliés d'hier. Dans son analyse de l'œuvre *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Jean-Fernand

Bédia montre comment le récit s'organise autour du personnage mythique de Koyaga. En décryptant les intentions de l'écrivain, il aboutit à cette conclusion : « *Situant sa fiction dans la trajectoire non moins évidente entre la mythologie et la politique, l'auteur convie ses lecteurs à un voyage ésotérique, où le cheminement vers le progrès emprunte les détours sinueux du sens métaphorique et ironique du donsomaana* »<sup>1</sup>.

Koyaga installe un régime répressif en se mettant à l'école de ses homologues dictateurs tels que l'homme au totem caïman, l'homme au totem hyène, l'homme au totem chacal, l'homme au totem léopard et l'homme au totem lièvre. Derrière ces personnages on pourrait mettre respectivement des noms comme Félix Houphouët Boigny, Jean-Bédel Bokassa, Hassan II, Mobutu Sésé Séko et Ahmed Sékou Touré. C'est l'occasion pour le narrateur de présenter les frasques de chacun de ces présidents-dictateurs. L'homme au totem caïman règne sans partage sur un territoire où les emprisonnements et les assassinats politiques sont érigés en règle. Koyaga découvre que ce qui fait la force d'un chef d'Etat en Afrique, c'est son cynisme froid et sa mainmise sur le trésor public. C'est aussi avec lui que Koyaga apprend qu'un chef doit avoir une colonie de femmes. Avec l'homme au totem léopard, il s'instruit à chosifier ses compatriotes et à étouffer en eux toute velléité de réflexion sur la situation socio-politique de la République du Golfe à travers d'interminables fêtes, réjouissances et danses. Chez l'homme en blanc, spécialiste des tortures les plus abominables, il apprend que pour prévenir toute âme vengeresse mais aussi humilier à l'extrême ses adversaires politiques condamnés à morts, il faut faire l'amour avec leurs femmes la veille de leur exécution.

Koyaga, après qu'il a échappé aux complots ourdis contre sa personne et en avoir imaginé lui-même plus d'un, finit par asseoir une dictature de fer à la tête de la République du

---

<sup>1</sup> Jean-Fernand Bédia, « *Donsomaana pour Koyaga ou la mise à nu de la logique de la démocratie postmoderne* », in *Ethiopiennes*, n° 86, Dakar, 1<sup>er</sup> semestre 2011.

Golfe. Il passe alors « *de l'école de la dictature à sa pratique* »<sup>1</sup>, pour reprendre les termes d'Affin Omolegbe Laditan. Les répressions et assassinats politiques, le culte de la personnalité, la dilapidation des ressources de l'Etat, l'occultisme aux fins politiques, tous les moyens sont bons pour se maintenir au pouvoir. La crise généralisée qui s'installe dans le pays entraîne des soulèvements populaires. A l'avant-scène des manifestations, il y a les déscolarisés, autrefois des *bilakoros* à la solde du pouvoir :

*«Les déscolarisés sont des besogneux prêts à tout et à tout faire. Sans morale ou principes. Ils avaient été avec les jeunes chômeurs d'abord au service du parti unique et du pouvoir. C'étaient eux qui chantaient vos louanges de père de la nation, se chargeaient de toutes les viles besognes de votre régime tyrannique»*<sup>2</sup>.

Les soulèvements sont réprimés dans le sang. «Soulèvements populaires», «jeunes déscolarisés», «fureur destructrice des déscolarisés», «répression sanglante», sur ce terreau bourgeoise les fleurs de la guerre civile. De ce point de vue, le roman *Allah n'est pas obligé* peut être considéré comme la suite logique de *En attendant le vote des bêtes sauvages*.

Dans ce quatrième roman de Kourouma, l'histoire est axée sur la guerre civile en Afrique de l'ouest. Les bandits de grand chemin se sont partagé les territoires du Libéria et de la Sierra Leone. Sur les théâtres de guerre, les enfants-soldats, des *bilakoros*, avec Birahima en premier, sont très présents et actifs. Cette logique de lecture, du moins cette orientation de la composition de l'histoire par l'auteur, pourrait s'expliquer si l'on tient compte du contexte sociologique.

*«Le bilakoro, dans la philosophie mandingue, préfigure en effet la fin d'un état, celui de toute personne privée de parole parce que immature et qui, par le rite initiatique de la circoncision, deviendra un homme, un adulte, âge métonymique de la liberté dans la parole, dans la pensée et dans l'initiative »*<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Affin Omolegbe Laditan, «*De l'école de la dictature à sa pratique dans En attendant le vote des bêtes sauvages d'Ahmadou Kourouma*» in *Neohelicon* xxvii/2, n° 27, 2000, Budapest, pp. 269-285.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, op. cit., p. 348.

<sup>3</sup> Jean-Fernand Bédia, «*Donsomaana pour Koyaga ou la mise à nu de la logique de la démocratie postmoderne*», op. cit.

Birahima est un *bilakoro* né dans un petit village du nord de la Côte-d'Ivoire. Sa mère allait mourir sur l'aire de l'excision des suites de l'hémorragie ininterrompue qui s'est déclenchée. Mais, l'exciseuse, de la race bambara, réussit à la délivrer de l'emprise du génie de la brousse, avec le vœu secret de la donner en mariage à son fils, un chasseur, qui est un féticheur et un sorcier. Les parents, et même tout le village, opposent une fin de non recevoir à ce mariage jugé incongru et préfère à l'homme, Mory, le fils d'un imam du village, cousin à la mère de Birahima. Pour se venger de ce qu'ils considèrent comme une trahison, l'exciseuse et son fils lancent un mauvais sort contre Bifitini, la mère de Birahima. Désormais handicapée d'une jambe par l'ulcère, elle ne pouvait plus se déplacer qu'en traînant sur les fesses avec une jambe en l'air. A la mort de Mory, Bifitini choisit, à la surprise générale, Balla, le cafre féticheur, un personnage qui se trouve déjà dans *Les soleils des indépendances*. Ni la médecine moderne, ni la médecine traditionnelle ne parviennent à guérir la mère de Birahima à qui les consultations ont révélé que cet ulcère a été provoqué par l'exciseuse et son fils mécontents. Le temps d'aller leur demander pardon, l'exciseuse meurt. Son fils qui ne voulait guère entendre raison, meurt peu de temps après, lors d'une partie de chasse, horriblement tué par un buffle-génie. Trois vieillards venus du village de l'exciseuse se présentent avec une "dot" pour demander pardon à la mère de Birahima, parce qu'il leur aurait été révélé que c'est elle qui se serait transformée en buffle-génie pour tuer le chasseur, le fils de l'exciseuse. Ayant cru sur parole les vieillards cafres qui avaient déclaré que sa mère était le chef de tous les sorciers du village, Birahima quitte le domicile et devient un enfant de la rue avant d'y être ramené par Balla et la grand-mère. Bifitini meurt peu de temps après, vaincue par l'ulcère. Pour ses funérailles, sa sœur Mahan rentre du Libéria.

A la fin des obsèques, Mahan décide d'emmener avec elle Birahima. Mais le temps pour le jeune orphelin de passer l'épreuve de la circoncision, la tante est contrainte à la fuite

puisque son ex-mari, un chasseur violent qui menace de la tuer, était de retour. Finalement, c'est en compagnie de Yakouba, un grigiman, que Birahima voyage pour le Libéria en guerre. Dans ce pays dirigé par le dictateur Samuel Doé, des factions rivales se disputent le contrôle et le partage des *royalties* versées par la compagnie américaine du caoutchouc ainsi que le trafic de l'or et du diamant. Pour se faire entendre, ces factions rivales développent une sauvagerie meurtrière. C'est dans ce climat de guerre tribale que Yakouba et Birahima embarquent à bord d'un vieux car en partance pour le Libéria. Sur le chemin du voyage, ils tombent dans une embuscade : ils sont faits prisonniers puis enrôlés de force dans la guerre. Commence alors pour Birahima la vie d'enfant-soldat et pour Yakouba la carrière de féticheur de guerre.

Birahima apprend à fumer du hasch, à manipuler la Kalachnikov, à violer et à tuer sans raison. Tout commence avec l'arrivée au pouvoir du président dictateur Samuel Doé, suite à un complot fomenté contre les Afro-Américains colonialistes. Celui-ci use de la violence pour s'éterniser à la tête du pays. Pour mettre fin aux atrocités, les troupes de l'ECOMOG sont intervenues en qualité de forces d'intervention entre les factions rivales. Alors qu'il attendait Prince Johnson à l'état-major de l'ECOMOG pour une tentative de réconciliation, Samuel Doé est exfiltré par un commando mené par Prince Johnson en personne. Il est charcuté puis jeté à la horde des chiens. L'enfant-soldat Birahima et Yakouba le multiplicateur de faux billets arrivent dans le village où habite tante Mahan. Devant le cadavre du mari exécuté, ils apprennent que tante Mahan s'est enfuie dans la forêt. Leur quête les conduit en Sierra Leone également théâtre de guerre. Foday Sankoh qui contrôle la région diamantaire du pays fait régner la terreur. En vue d'empêcher la tenue des élections démocratiques organisées sous l'égide de l'ONU, il ordonne à ses combattants d'amputer les citoyens de leurs bras. L'arrivée au pouvoir de Téjen Kabbah n'apporte guère un climat

d'apaisement. Il est contraint de pactiser avec les chasseurs professionnels, les *kamajors*. Johnny Koroma règne en souverain sur le côté est du pays où il a instauré un système d'exploitation des réfugiés et d'escroquerie des ONG.

Le début de *Allah n'est pas obligé* montre Birahima en compagnie de Yakouba en train de quitter la Côte-d'Ivoire pour le Libéria, à la quête de tante Mahan, après des sacrifices chez le marabout Sékou. A la fin du même roman, on retrouve les mêmes personnages en train de rentrer du Libéria :

*«A présent, la route était rectiligne, la route d'Abidjan via Man était rectiligne (via signifie en passant par Man). Nous étions dans la 4 x 4 Passero du docteur Mamadou. Le docteur, son chauffeur, Ya Kouba, Sékou et moi [...]. Moi j'étais à l'arrière du 4 x 4, coincé entre Yakouba et Sékou. La route était rectiligne. Les deux gros bandits de grand chemin étaient très contents. Les bouffants de leurs pantalons étaient lourds de bourses d'or et de diamant et le docteur avait promis d'intervenir à Boundiali pour qu'on leur établisse de nouveaux jugements supplétifs d'acte de naissance. Ils pourront se faire de nouvelles cartes d'identité»<sup>1</sup>.*

Il y a déjà dans ce passage ce qui constituera le motif de *Quand on refuse on dit non* : la question de l'ivoirité. En effet, c'est le refus d'accorder la nationalité à des citoyens du nord de la Côte-d'Ivoire qui est le mobile principal de la guerre tribale dans ce pays. L'histoire relaté dans le roman *Quand on refuse on dit non* peut être considérée comme la suite logique - du moins naturelle - de *Allah n'est pas obligé*. D'abord, les deux romans ont le même narrateur homodiégétique, Birahima, qui traverse des aventures diverses. Si dans le quatrième roman de Kourouma (*Allah n'est pas obligé*), ce personnage narrateur est l'un des principaux protagonistes de la guerre, dans le dernier (*Quand on refuse on dit non*), il se pose en victime qui fuit la guerre. Le titre de ce roman se lisait déjà, en filigrane, dans *Monnè*,

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, 2000, pp. 220-221.

*outrages et défis*. Kourouma y mentionnait que « *la guerre n'est pas un jeu. Elle est le dernier refus de celui qui dit non* »<sup>1</sup>.

On s'aperçoit d'ailleurs que, dans *Allah n'est pas obligé* comme dans *Quand on refuse on dit non*, c'est de l'histoire de la guerre civile ou tribale que fait état le narrateur, à la seule différence que les circonstances spatio-temporelles et les mobiles du conflit ne sont pas identiques, même si, au fond, la spatialisation montre que nous sommes, du premier au dernier roman de Kourouma, dans le Mandingue, avec pour centre de gravité Togobala, terre natale de l'écrivain.

Le roman *Quand on refuse on dit non* qui traite de l'histoire du conflit ivoirien apparaît, à l'étude, comme le prolongement de *Allah n'est pas obligé* qui retrace les temps forts du conflit libérien et sierra léonais. L'instance narrative, hors de toutes considérations spatio-temporelles, reste la même. En témoigne cette auto présentation du narrateur : « *C'est toujours moi, petit Birahima, qui vous ait parlé dans Allah n'est pas obligé* »<sup>2</sup>. A la différence près que Birahima n'est plus un acteur sur le théâtre de guerre, mais une victime qui doit fuir, parce qu'il est un Dioula en défaut d'ivoirité et privé de sa carte d'identité. Ce nouveau statut du personnage nous semble s'expliquer par une réalité caractéristique de l'activité cynégétique : il arrive que, parfois, le chasseur devienne le gibier. En fuite vers le nord, le jeune enfant soldat traverse un pays devenu le théâtre de massacres et de charniers. Lors de cette odyssée, Fanta, une compagne d'infortune, revient sur la géographie humaine et l'histoire de la Côte-d'Ivoire. Birahima tombe sous le charme de Fanta la belle. Celle-ci repousse avec malignité la demande répétée de mariage que lui fait Birahima, à cause de leur condition sociale. A travers cette « *construction en paliers* », on s'aperçoit de l'artifice de

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, op. cit., p. 185.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma, *Quand on refuse on dit non*, op. cit., p. 15.

l'écrivain à créer une passerelle entre la diégèse de *Allah n'est pas obligé* et celle de *Quand on refuse on dit non*.

Au-delà de ces aspects, Kourouma se voit cité comme source, dans *Quand on refuse on dit non*, non de la narration mais de l'information du narrateur Birahima. Ici, la narration du roman se trouve adossée à l'autorité d'une narration antérieure. Les histoires des deux derniers romans de Kourouma sont inséparables, comme ces histoires sont inséparables de celle des indépendances. La particularité de *Quand on refuse on dit non*, c'est d'être un texte qui éclaire *Les soleils des indépendances* et *Monnè, outrages et défis* et les commente.

La structure de l'ensemble des romans de Kourouma ne représente qu'une variation autour d'un même thème : les tribulations des peuples africains en situation postcoloniale. A la lecture, ces romans forment une véritable fresque où se superposent plusieurs récits mythico-légendaires, vus et relatés par un narrateur en empruntant parfois mot pour mot les détails au récit d'un autre ouvrage de l'auteur<sup>1</sup>.

Chaque roman de l'auteur contient des indices annonciateurs de ce qui sera au menu d'un autre roman. La fin de chaque roman apparaît donc comme programmatique, c'est-à-dire qu'elle préfigure du programme thématique mais aussi et surtout narratif que l'écrivain ne fait que développer dans une autre œuvre. La façon dont les intrigues romanesques de Kourouma sont forgées et enchaînées laisse entrevoir une configuration en forme de cercle. Cela suppose une boucle. Il ne peut en être autrement dans la mesure où selon la vision malinké du monde, toute vie s'inscrit dans la continuité. Il se conclut que la structure que figure l'œuvre romanesque de Kourouma est marquée par la propriété d'anticipation, c'est-à-dire qu'elle est, en chacun des aspects narratifs et thématiques, l'anticipation de la suite.

---

<sup>1</sup> On comparera la page 96 de *En attendant le vote des bêtes sauvages* et la page 179 de l'ouvrage *Allah n'est pas obligé*. Outre le fait que dans chacun des deux romans c'est un général (le général Tieffi d'un côté et le général Koyaga de l'autre) qui tient le discours à l'endroit des disciples de guerre, les deux textes évoquent la même réalité, celle de la violence et du pouvoir.

Par les portraits qu'il brosse, par la fresque qu'il peint, Kourouma reproduit l'histoire de la colonisation en Afrique à travers *Monnè, outrages et défis*, celle des indépendances dans *Les soleils des indépendances*, des dictateurs à travers *En attendant le vote des bêtes sauvages* et de la guerre civile dans *Allah n'est pas obligé* et *Quand on refuse on dit non*. Le de la référence permet alors d'établir un pont entre les récits. On pourrait alors conclure à une chronologie de la diégèse (en tant qu'événement ou histoire) dans l'œuvre romanesque de Kourouma. Dans une perspective interprétative, on peut tenter de lire à travers cette structuration de l'histoire africaine l'expression d'une tripartition qui correspond aux trois soleils, aux trois naissances ou aux trois vies chez les *Mandenka*<sup>1</sup>.

Dans l'œuvre romanesque d'Ahmadou Kourouma, les genres littéraires de l'oralité tendent à imposer un rythme, à créer une atmosphère. Ils ne participent pas seulement à la thématique de l'œuvre, ils contribuent surtout à la mise en relief d'une esthétique, celle d'un *donso-roman*. En effet, les cinq œuvres examinées dans ce travail démontrent par leur structure, l'utilisation à profusion du protocole de la profération du *donsomaana*, une geste de la confrérie des chasseurs malinkés. On retrouve dans ces romans, mis en miroir avec la geste traditionnelle et son fonctionnement, une sorte de parallélisme des formes et du style tout à la fois empruntés à la tradition orale et aux canons du roman à l'occidentale. L'originalité de ces romans réside dans un travestissement du cadre, des thèmes et du discours empruntés au *donsomaana*, pour aboutir à un projet esthétique ayant globalement pour socle la dérision ou l'inspiration faussement laudative.

---

<sup>1</sup> En malinké, on dit «*manden kara ka kile saba*» [Les mandingues discernent, sans vouloir les séparer, trois naissances, trois vies à savoir la parenté, la filiation et le destin personnel].

## Conclusion

Dans cette première partie, le projet n'était nullement de résumer quelques importants travaux sur la question du *complexe* et du *donsomaana*. La notion de *complexe* a été abordée en la situant entre la narratologie et la poétique. L'accent a été mis sur le processus d'articulation entre les composantes de la geste cynégétique et les outils pouvant servir à l'analyse de l'œuvre romanesque d'Ahmadou Kourouma.

De l'examen minutieux du *donsomaana* en tant que genre littéraire, deux idées essentielles sont à retenir. La première concerne la sociologie du récit purificateur qu'est le *donsomaana*, et la seconde, la riche littérature à laquelle donnent lieu sa production et la performance du *donsojeli*. Le *donsomaana* est une pratique socio-littéraire relevant de la prérogative de la confrérie des chasseurs. Il se définit comme un récit relatant les exploits des chasseurs. Pratique littéraire à la taxinomie fluctuante, le *donsomaana* est caractérisé par une certaine longueur, et une typologie fonctionnelle, liée à la solennité de profération allant de l'adoubement du néophyte à la mort du maître-chasseur en passant par sa consécration. L'interrelation entre différents récits et le foisonnement des genres et de discours littéraires à l'intérieur de cette geste traditionnelle autorise à parler de *complexe*.

Dans l'approche théorique du *complexe*, la notion nous est apparue comme un système enchevêtré de bric-à-brac qui se tient par une logique entre les éléments d'un ensemble. Les implications du *complexe* dans l'œuvre romanesque sont de deux ordres : en premier lieu, elles concernent la forme de l'œuvre et soulèvent donc le problème de genre et de forme ; en second lieu, nous avons vu que la notion de *complexe* pose le problème des stratégies discursives qui déterminent non seulement la forme mais aussi le contenu de l'œuvre.

En vue de mieux confronter le *donsomaana* avec l'œuvre romanesque d'Ahmadou Kourouma, le contenu du roman négro-africain avant l'avènement des romans de Kourouma a été exploré. Il nous est apparu qu'avant Kourouma, les tentatives d'intégration des ressources de la littérature orale dans le discours romanesque étaient très limitées et qu'avant lui, personne n'avait songé à informer son écriture à partir de la structure du *donsomaana*. En dépit de leurs différences, les analyses issues de cette présentation des différents romans de Kourouma ont en commun de rendre compte de l'œuvre romanesque en tant qu'unité et totalité historique. La structure unitaire que présente l'œuvre romanesque de cet écrivain s'articule autour de trois grands axes de l'histoire africaine : la période coloniale, celle des indépendances et l'époque postcoloniale. L'analyse des différentes intrigues laisse entrevoir un schéma suivi, articulé, qui serait à mettre sur le compte du recours au *donsomaana*.

**DEUXIEME PARTIE : LA RECUPÉRATION DES  
GENRES DE L'ORALITÉ DANS L'ŒUVRE  
ROMANESQUE D'AHMADOU KOUROUMA**

## Introduction

Cette deuxième partie envisage de réaliser une confrontation de l'allure du *donsomaana* que Kourouma donne à son œuvre romanesque avec le *donsomaana* tel qu'il se pratique au sein de la confrérie des chasseurs en milieu mandingue. En effet, dans *Sociologie de la littérature*<sup>1</sup>, Paul Aron et Alain Viala mettent l'accent sur la façon dont la société agirait sur les formes du texte de fiction et en oriente la structure. Autrement dit, toute représentation littéraire présente « *un état du discours social* »<sup>2</sup>, pour reprendre la formule de Marc Angenot. Paul Aron et Alain Viala rattachent ce mode d'interprétation du texte à la « *sociologie des formes* » et à la « *sociologie des pratiques* ».

Pour un écrivain comme Kourouma dont le nom à lui seul comporte un pan de l'histoire du peuple malinké, comme le souligne l'auteur lui-même<sup>3</sup>, une approche de la littérarité de sa production pourrait alors se fonder sur son contexte d'émergence, son « *lieu de parole* » et ce qui s'y déploie. L'objectif visé est de cerner l'œuvre romanesque de l'Ivoirien en la réintégrant dans sa société génératrice, c'est-à-dire l'empire mandingue, d'où nous provient le *donsomaana*. Cet exercice permet de mieux y répertorier les caractéristiques du *donsomaana*, et d'y déceler la dynamique générique. Notre projet, à travers cette partie du travail, est de soumettre toute la morphologie de l'œuvre romanesque de Kourouma à l'analyse du *complexe générique* du *donsomaana* : il s'agit d'étudier les romans du corpus à la lumière des genres littéraires de l'oralité et de la thématique du *donsomaana*, ces derniers se présentant comme un élément systémique structurant l'imaginaire de la culture malinké et de l'écrivain Ahmadou Kourouma. Notre stratégie d'approche répond à l'appel de Jean-

---

<sup>1</sup> Paul Aron et Alain Viala, *Sociologie de la littérature*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2006.

<sup>2</sup> Marc Angenot, *1989 : Un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, 1989, p. 10.

<sup>3</sup> Ahmadou Kourouma, dans un entretien accordé à Jean-Fernand Bédia, « *Janjon pour Ahmadou Kourouma. Palabres avec l'oncle d'un jour* », disponible sur le site [www.africultures.com](http://www.africultures.com) [consulté le 12/04/2016].

Fernand Bédia, à l'endroit de la critique littéraire et des comparatistes, d'ouvrir les «*canons de la fiction romanesque telle que théorisée depuis des siècles à d'autres formes littéraires, en particulier non écrites*»<sup>1</sup>. Il convient de souligner que les axes de notre réflexion s'articulent autour d'une question essentielle : comment se manifeste le *complexe générique* dans l'œuvre romanesque Kourouma?

La littérature des chasseurs déploie une multitude de genres propres à l'oralité et, ce faisant, développe des thèmes multifocaux. Ce substrat générique et thématique de cette geste cynégétique marqué par l'entremêlement et la superposition traverse et structure l'œuvre romanesque de Kourouma. Il sera question d'analyser l'œuvre de l'écrivain dans la perspective de ce que Bi Kacou Parfait Diandue appelle «*le complexe de l'hétérogénéité de surface et de l'homogénéité de profondeur*»<sup>2</sup>. Autrement dit, il s'agit de discuter la problématique et la pertinence de la relation entre l'œuvre romanesque de Kourouma et le *donsomaana* en tant que niveau élaboré de la parole en milieu mandingue.

Nous proposons de recenser les nombreuses occurrences de genre et de forme qui sont empruntés au *donsomaana*. Notre approche du *complexe générique* que devient l'œuvre de Kourouma nous conduira à aborder le fonctionnement et les fonctions de représentation de l'activité cynégétique que Kourouma imprime à son *donsomaana* romanesque. Il est manifeste que le *donsomaana* se déploie à travers une série de rites qui s'accompagnent des formes précises de discours.

---

<sup>1</sup> Jean-Fernand Bédia, *Les écritures africaines face à la logique actuelle du comparatisme*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 44.

<sup>2</sup> Bi Kacou Parfait Diandue «*Une géocritique de la dictature dans l'imaginaire d'Ahmadou Kourouma*», in *Épistémocritique*, Volume 9, Automne 2011, numéro spécial, article mis en ligne le 07 janvier 2012 sur le site [www.fabula.org/actualites/epistemocritique](http://www.fabula.org/actualites/epistemocritique), consulté le 13/04/2014.

## CHAPITRE PREMIER : LA SYNTHÈSE DES GENRES ET DES FORMES LITTÉRAIRES CHEZ AHMADOU KOUROUMA

Si nous voulons cerner la structure profonde des romans de Kourouma, il y a lieu de nous intéresser à cette synthèse des genres et des formes qui président à l'écriture romanesque chez cet auteur. En prenant ses distances avec une écriture romanesque calquée sur le modèle occidental, en prenant l'option de féconder son écriture du style du *donsomaana*, l'œuvre de Kourouma produit un flux générique qui mérite d'être interrogé sur le plan esthétique mais aussi sur celui de son mode de fonctionnement. «*Comprendre une structure*, écrit Georg Lukács, *c'est étudier la nature et la signification des différents éléments et processus qui la constituent comme dépendant de tous les autres éléments et processus constitutifs de l'ensemble*»<sup>1</sup>. Il est donc impossible de concevoir l'écriture romanesque de Kourouma sans l'analyse de la multiplicité, de la pluralité des formes qui lui confère son unité discursive.

La problématique de ce chapitre vise, non pas à établir l'index des options orales qui sont à l'œuvre dans les romans de Kourouma, mais à montrer comment les pièces génériques qui entrent dans la composition du *donsomaana* sont moulées dans la trame romanesque. De ce point de vue, toute analyse de la technique narrative des romans d'Ahmadou Kourouma parvient inéluctablement à déboucher sur le dépouillement d'un système complexe de genres littéraires que l'écrivain emprunte au *donsomaana*. Dans l'optique où nous la considérons, la notion de «*complexe générique*», utilisée pour caractériser cette technique narrative, se présente comme une architecture dans laquelle des genres de la littérature de chasse viennent se greffer sur ceux de l'écriture et, ainsi, participent, en tant que composantes, à la fondation de l'œuvre romanesque. On ne peut lire les romans de Kourouma sans se rendre compte du substrat générique de l'oralité qui traverse les récits.

---

<sup>1</sup> Georges Lukács, *La théorie du roman*, op. cit., p. 158.

En effet, l'œuvre romanesque de Kourouma est un vaste système projectif constitué d'épopées, de légendes, de panégyriques, de chants, de mythes, de l'onomastique, etc. Dans le roman de Kourouma, la logique narrative et celle des formes et des genres de l'oralité se rencontrent et se nourrissent mutuellement. Cette synthèse de genres et de formes se mesure au pouvoir d'absorption et de réactualisation constante qu'offre l'épopée. Mais Kourouma fait également l'option de dépeindre une Afrique contemporaine dont les fresques épiques et mythiques méritent une attention particulière.

## 1- L'épopée

Au sens étymologique, le terme «épopée» vient du grec «*épopoia*» (de *epos*, «*récit ou paroles d'un chant*» et «*poiein*», «*faire, créer*») et désigne «*l'action de faire un récit*». L'épopée se rattache, originellement, à une tradition orale, transmise par des aèdes itinérants, griots, shamans, conteurs, bardes ou troubadours. Ceux-ci sont considérés comme des «*maîtres de la parole*». Le dictionnaire de l'Académie française définit l'épopée comme une «*vaste composition littéraire en vers, qui développe un thème historique ou légendaire et célèbre les actions d'un héros exemplaire ou les hauts faits d'un groupe*»<sup>1</sup>. L'épopée est donc un long poème narrant les exploits historiques ou mythiques d'un héros ou d'un peuple. En tant que célébration des hauts faits à travers un discours littéraire, l'épopée ou la geste a une forme et un style appropriés. Il y donc un «*moule de l'épique*», c'est-à-dire les procédés par lesquels un discours d'argument historique est tissé et proféré aux fins de célébrer un héros ou ses hauts faits.

Dans le roman *Monnè, Outrages et défis*, Kourouma se saisit de la technique de l'épopée pour écrire un passage qui répond au style épique. Il s'agit du récit d'une réaction

---

<sup>1</sup> Extrait de l'article «*Epopée*», in *Le dictionnaire de l'Académie française* (Article consulté en ligne sur le site <http://fr.wikipedia.org/wiki>, le 26/02/2014).

collective des chasseurs et autres montagnards qui, menacés par la sécheresse et en fuite vers l'ouest, devaient affronter les gardes-frontières :

*«Les montagnards descendirent dans les plaines et tous ensemble nous nous dirigeâmes vers les lointaines frontières avec en tête de nos caravanes les chasseurs armés des fusils de traite et les marabouts hamallistes égrenant des chapelets à onze grains. Les gardes-frontières tirèrent ; nous fonçâmes sur eux, rapidement les submergeâmes. Nous les lynchâmes et c'est attachés à des arbres, les têtes enfoncés jusqu'au cou dans des gourdes, qu'ils restèrent là, sur place, proies des rapaces, des fauves et des fourmis»<sup>1</sup>.*

Le contenu de ce passage se donne à lire comme un grossissement du combat mené par un groupe d'individus contre les gardes-frontières. Le narrateur, tel que présenté, prend les traits du *donsojeli* et les autres personnages s'appréhendent comme des figures héroïques, des preux. Le récit prend alors l'allure d'une épopée de guerre et de chasse.

Mais c'est à l'épreuve du combat singulier contre les animaux sauvages et redoutables que se mesure l'héroïsme du chasseur. Autrement dit, l'héroïsme de ce dernier ne s'apprécie véritablement que lorsqu'il est aux prises avec cette bête. Selon la tradition orale mandingue, le buffle thaumaturge a joué un rôle primordial dans la naissance des « *maana* » et des *fasa* qui sont respectivement des récits de chasse et des épopées de guerre. Les spécialistes de l'épopée citent, dans les généalogies et chants, des allusions à la figure mythique du buffle thaumaturge.

Dans *Les soleils des indépendances*, Kourouma rapporte le combat singulier entre le maître-chasseur Balla et le buffle-génie. La bataille est décrite de manière à montrer la férocité de l'animal. L'expérimenté maître-chasseur ne viendra à bout de la bête thaumaturge que grâce à son savoir occulte. Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* aussi, le romancier fait usage du schéma narratif de l'épopée pour relater les combats de Koyaga contre les fauves qui sèment la désolation au sein des populations, entre autres, le buffle

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, op. cit. p. 200.

mythique. Et c'est Koyaga qui se lance un défi : abattre le monstre, ce «*buffle noir solitaire, le plus âgé des buffles de l'univers qui constituait pour tous les hommes de la région une véritable calamité. Même les chasseurs, avant de s'aventurer dans la brousse, adoraient des fétiches et procédaient à des sacrifices sanglants pour ne pas le rencontrer sur leur chemin*»<sup>1</sup>.

Les armes que Koyaga a utilisées pour triompher de cet ennemi sont la ruse, la sorcellerie et la magie. Si dans l'épopée mandingue (qui, rappelons-le, n'est pas un *donsomaana* mais un *fasa*), Sogolon Kédjou est venue à bout du buffle pour rendre une sorte de justice écologique, Koyaga, quant à lui, élimine la bête pour monter en grade dans sa quête de sorcellerie et de pouvoir occulte. Tous ces affrontements ont donc une valeur de combats initiatiques.

Chez Kourouma en effet, le style épique est présent aussi bien au titre des histoires collectives que de l'effort pour créer des situations extrêmes dans lesquelles les héros doivent triompher. En réalité, il s'agit souvent d'une récupération du style et des techniques de l'épopée pour révéler les frasques de héros complètement en creux sur lesquels notre analyse reviendra plus loin. Par exemple, Fama est un prince déchu ; Djigui est dépouillé de son pouvoir ; le petit Birahima qui devait être un enfant docile et faire l'objet d'une initiation progressive a basculé dans la violence, la drogue, le viol, etc.

Une épopée peut donc se retrouver à l'intérieur de l'épopée qui est ici la matrice où s'entremêlent plusieurs genres.

## **2- La chanson dans l'œuvre de Kourouma**

L'évocation de l'épopée dans bien des civilisations l'a présentée comme étant un genre éminemment oral à l'origine. Sa profération était prise en charge par un griot, avec un accompagnement musical. En matière d'écriture épique, on a coutume de prendre pour

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, op. cit., p. 72.

référence les poèmes homériques qui furent eux-mêmes d'abord chantés. Cela justifie qu'ils aient été, pour la plupart, connus sous l'expression «*chansons de geste*» :

*«On désigne par cette expression des poèmes épiques chantant des exploits, historiques ou légendaires, accomplis par un ou des héros, dont on célèbre ainsi le souvenir glorieux [...]. Les chansons de geste étaient chantées sur une mélodie simple, ressemblant à un récitatif psalmodié, par des conteurs-musiciens ambulants, « jongleurs » ou trouvères, à la façon des aèdes grecs»<sup>1</sup>.*

L'emploi des termes «*chansons*», «*mélodie*», «*musiciens*», «*trouvères*», «*aèdes*», pour ne citer que ceux-là, autorise à considérer le chant comme étant une caractéristique essentielle de l'épopée. La définition que Georges Bafaro donne des chansons de geste s'applique également au *donsomaana*. Kourouma réinvestit cette définition dans son roman.

Dans le récit romanesque d'Ahmadou Kourouma, le chant mérite d'être considéré comme une pièce essentielle. Les chants que Kourouma intègre à ses récits sont de forme très courte, le plus long comprenant 12 versets<sup>2</sup>. Ce choix n'est pas fortuit ; il s'agit d'une stratégie discursive permettant de ne pas casser le rythme de la narration, de maintenir l'attention du lecteur sur le motif principal que le chant contribue d'ailleurs à développer. Sur l'ensemble des œuvres d'Ahmadou Kourouma, le chant n'est jamais transcrit directement dans la langue du terroir, il est toujours rendu sous la forme d'une traduction en français. Cela relève de la ferme volonté de l'écrivain de jouer avec deux langues : la langue originelle du chant et le français. Dans ce jeu de traduction qu'il affectionne, Kourouma aime rendre les images insolites et autres ironies que la traduction littérale faussement naïve fait ressortir en français. C'est en cela que les traductions des chants rejoignent les transcriptions, une autre option globale du projet d'écriture de Kourouma : le récit est à une seule voix ; un seul narrateur raconte en chantant. Le récit échappe ainsi à la structure du roman à l'occidentale pour s'aligner sur le modèle des veillées traditionnelles de conte.

---

<sup>1</sup> Georges Bafaro, *L'épopée*, op. cit., p. 35.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, op. cit., p. 314.

En effet, si l'auteur se contentait de transcrire les chants en malinké, la majorité de son lectorat africain et européen en serait dérouté. En dépit des difficultés propres à toute traduction auxquelles s'ajoutent celles particulières à la poéticité ici concernée, Kourouma, par ce choix, fait une synthèse de genres et de formes dans la création de son œuvre romanesque. Un roman comme *En attendant le vote des bêtes sauvages*, dont le narrateur proclame, d'entrée, vouloir chanter les hauts faits de Koyaga, s'inscrit dans la droite ligne des épopées, ne serait-ce que dans la forme. Là encore, il est important de souligner la volonté iconoclaste et ironique de Kourouma. L'épopée en tant que genre de l'oralité est alors manipulée par le romancier.

Le chant est un mode d'expression présent et déterminant dans le *donsomaana* ; il est fondamental, du fait même qu'il reste une forme de communication qui se manifeste dans tous les moments essentiels de la vie : la naissance, le baptême, le mariage, la mort, dans toutes les circonstances de joie et de tristesse. Les initiations africaines sont généralement assorties d'épreuves ou de contrats. Dans le cadre de l'initiation cynégétique chez les Malinké et les Sénoufo, on peut distinguer ce que nous convenons d'appeler à la suite de Vladimir Propp «*épreuve qualifiante*», «*épreuve principale*» et *épreuve glorifiante*» avec, à l'arrivée, une proximité avec l'ancêtre *simbo*. Outre cet aspect "configurationnel", par lequel l'ordre apparaît comme une pluralité de niveaux, il comporte un aspect dynamique qui en fait un trajet d'escalade. Il est à la fois une accumulation d'étages, et l'échelle qui permet d'en faire l'ascension, jusqu'à l'ancêtre tutélaire de la chasse qui trône au firmament de la gloire. A chaque étape de l'initiation, le chant ponctue le rituel. On chante le courage de l'initié, on loue son héroïsme. Les poèmes qui rythment le processus de maturation de l'initié correspondent à

des «*chants-symboles*»<sup>1</sup>. Ces hymnes épiques reflètent, affirment et véhiculent les structures et les valeurs de l'association des chasseurs. Au sein de cette confrérie, chaque groupe social possède des chants épiques qui expriment son identité. Ces chants virils constituent, de ce fait, des procédés de socialisation et de hiérarchisation.

Ici l'héroïsme s'exprime à travers des chants-symboles. Il faut noter que pour l'héroïsation de ses personnages, Kourouma procède par affrontement entre les protagonistes. Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* qui est l'exemple le plus accompli du cycle initiatique, cette perspective est nettement tracée. Ainsi, à titre de rite introductif à l'ordre sacré des chasseurs, le *Bibi mansa*, «*l'hymne de l'aigle royal*», est-il chanté en l'honneur des chasseurs initiés, membres de la confrérie :

*Ô aigle  
Ô aigle royal  
Tu fonds sur la proie et ne reprends jamais l'air  
Les serres vides*<sup>2</sup>.

Ce chant-symbole de l'aigle royal fonctionne comme une invite à la bravoure pour les jeunes chasseurs en phase initiatique. Le *donsomaana* est un poème qui célèbre les exploits du héros chasseur. Quand ce dernier vient à bout d'un fauve intraitable, alors le *donso baw-ka dunun kan*, «*la voix du tambour des grands chasseurs*», ne retentit que pour célébrer l'héroïsme du maître-chasseur. Voici un exemple de ce type de chant-symbole :

*Ô gens d'ici  
Entendez-vous l'hymne ?  
Entendez-vous l'hymne du maître des buffles ?  
Entendez-vous l'hymne du maître des éléphants ?  
Entendez-vous l'hymne du maître des grands chasseurs ?*<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Nous entendons par chants-symboles des chants qui ont une signification profonde au sein de la confrérie des chasseurs. Dans le contexte du *donsomaana*, on note une volonté de conférer aux rythmes et airs dansés une dimension de représentation sociale, puisque chaque chant proféré est un tracé abrégé des exploits du chasseur.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, op. cit, p. 313.

<sup>3</sup> Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, op. cit, p. 313.

Ici, l'emploi répété du terme hymne pour louer le *donso* représente, en elle-même, un symbole dans la mesure où ce chant est sous-jacent au parcours initiatique du chasseur. Dans l'univers de référence de la culture malinké, l'invocation rituelle aux divinités tutélaires de la chasse s'infléchit dans les hymnes et les danses viriles. A chaque catégorie d'initiés, à chaque ordre de l'art cynégétique correspond un chant déterminé. Il en résulte une conception particulière de la fonctionnalité des épopées cynégétiques que nous convenons d'appeler fonction identitaire et structurelle. Nous en déduisons alors que l'initiation est une métaphore et les étapes initiatiques sont des symboles<sup>1</sup>. Il y a dans toutes les phases d'initiation cynégétique les deux faces de la vie du chasseur. Il y a une face ésotérique et une face exotérique. Les chants intégrés au roman se partagent entre *le sacré et le profane* pour reprendre ici une formule de Mircea Eliade<sup>2</sup>. Au plan profane, nous avons le *dayndyon* qui ne se proférait et ne se jouait à l'origine que pour le chasseur ayant un gibier noir à son tableau de chasse, mais qui est devenu chez les peuples malinké et sénoufo l'hymne de l'héroïsme en toutes circonstances :

*Danse, écoute dayndyon,  
L'hymne des héros,  
L'hymne du malheur.  
Il retentit quand le chasseur frappe de malheur,  
Ou que le malheur l'a frappé.  
Il est l'hymne de Kointron et de Sanéné.  
Il ne se joue pas pour quelqu'un  
Parce que celui-ci jouirait d'une grande fortune.  
Il ne se joue pas pour quelqu'un  
Parce qu'il serait un monarque tout puissant.  
Il est dansé par des tueurs de fauves intraitables  
Il est dansé par des tueurs des fauves irréductibles<sup>3</sup>.*

---

<sup>1</sup> Jean Ouédraogo écrit à juste titre (dans Jean Ouédraogo (dir.), *L'imaginaire d'Ahmadou Kourouma. Contours et enjeux d'une esthétique*, p. 9.) que « le parcours de l'auteur et de ses personnages ont à la fois valeur de métaphores et de mise en abyme, particulièrement significatives parce que révélatrices des contours et enjeux esthétiques de l'œuvre ».

<sup>2</sup> Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op. cit., 186 p.

<sup>3</sup> Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, op. cit., p. 314.

Cet hymne est, par un artifice, intégré au roman *Allah n'est pas obligé* comme suit :  
«Dès les premières lueurs du jour, tout autour du village, des coups de kalach nourris se firent entendre alors qu'en même temps retentissait le chant des chasseurs repris en chœur par des milliers de voix»<sup>1</sup>.

L'espèce de gibier abattue et le chant-symbole, destinés à donner une figuration spatiale du processus initiatique, peuvent être considérés d'un point de vue herméneutique. En effet, nous lisons dans l'ordre d'intégration de ces deux catégories de motifs, dans le roman, le cheminement même de l'initiation cynégétique. La pratique de la chasse est avant tout une démarche, une quête permanente des composantes de l'univers ainsi que des liens subtils et profonds qui les tiennent. Le choix de ces symboles et la signification qui leur est assignée ne sont pas arrêtés arbitrairement ; ils sont commandés par des archétypes qui renvoient à l'ordre des structures sociologiques de la chasse. Au sein de la confrérie des chasseurs, la pédagogie initiatique se formule et se développe en recourant à un nombre restreint de symboles primitifs qu'elle emprunte à l'univers de la chasse, tels que l'aigle, le fauve, le python, etc. Ces symboles introduits dans le récit mettent en relief la caractérologie animale, donc humaine. Nous arrivons à interpréter ces symboles qui ont valeur de devises comme une stratégie figurative des traits héroïques les plus récurrents chez le chasseur.

Nous comprenons donc que ces hymnes jouent des rôles bien déterminés au sein de la confrérie des chasseurs : l'incitation au combat, l'éloge des chasseurs passés, les stratégies d'affirmation et de hiérarchisation sociales. Dans le roman *Monnè, outrages et défis*, le griot entonne un chant-symbole pour rappeler au roi déchu le sens de l'honneur, une valeur très chère aux *donso* :

*«L'hippopotame s'envase trop profondément  
Pour revenir sur ses pas ;  
La parole du noble est une montagne,*

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p.183.

*Elle ne se reprend pas ;  
La mort est vertu quand la vie est monnè»<sup>1</sup>.*

Rappelons, pour mieux comprendre ce chant-symbole, que l'hippopotame est l'animal symbole des Keita. Mais la profonde signification de ce chant-symbole est la galvanisation du roi Djigui Keita qui signe son retour vers Toukoro. Ce chant symbolise donc la porte du non-retour comme celle à laquelle arrive le vieux chasseur appelé dans l'au-delà. Nous comprenons à travers ces exemples le sens très pratique et synthétique de ce symbolisme interne aux chants qui révèle le résumé même de la pédagogie de la quête initiatique. Dans ce processus initiatique, on remarquera qu'au souci de hiérarchisation et de différenciation correspond un rituel discursif qui manifeste le cycle initiatique. Le jeu *complexe* des chants-symboles est donc un fait structurel des confréries de chasseurs.

Ce modèle d'intégration des airs épiques, ainsi que la structure interne qui les caractérise, est un procédé subtil pour Kourouma de plonger le lecteur dans les méandres du rite initiatique de la chasse. La création littéraire se saisit de ce cycle cynégétique purificateur et le reproduit. De ce point de vue, ce cycle cynégétique purificateur résume également la courbe ascendante de Koyaga en matière de quête du pouvoir. Comme dans la confrérie des chasseurs où tout jeune chasseur reçoit du *donsoba* une initiation qui lui permet de thésauriser les recettes de l'art cynégétique, Koyaga ira à l'école de dictateurs patentés, aux pratiques variées. Ce voyage initiatique du président définit l'orientation de sa politique et le déploiement de son réseau de relations. Les dictateurs que présente Kourouma sont liés entre eux comme des membres d'une même confrérie. Les fonctions des symboles et des étapes du cheminement initiatique s'emboîtent de telle sorte qu'il est indéniable de parler de reproduction du rite initiatique des chasseurs dans l'œuvre de Kourouma.

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, op. cit., p. 269.

Dans la structure du *donsomaana* traditionnel, le chant constitue une composante majeure au point où on a tendance à mettre le signe égal entre le *donsomaana* en tant que récit ou poème épique de chasse et le chant que le *donsojeli* utilise comme genre au cours de sa performance<sup>1</sup>. Le *donsojeli* se sert des chants de gloire pour galvaniser et exciter les chasseurs au combat, pour sortir les indolents de leur apathie. Massa Makan Diabaté fait observer :

*«A l'origine, Diya n'était le faasa de personne, il était consacré aux rescapés de la mort, ceux qui avaient été laissés pour mort sur le camp (sic) de bataille en proie aux vautours. Ensuite, en jouant sur son nom, Koré Duga Koro l'a accaparé ; après, ce fut Da Monson qui fit du vautour son emblème. Aujourd'hui, au même titre que le Janjon, le Tara et le Nyaro, le Duga est un hommage à l'action»<sup>2</sup>.*

L'hymne «*Le Vautour*» qui célèbre les héros de guerre, et considéré comme la danse des Empereurs malinké, ne se joue ni ne se chante pour un grand poltron. On en déduit la corrélation curieuse originelle ou génétique entre le titre de *simbo* (maître chasseur) et la fonction royale. C'est le cas dans *Monnè, outrages et défis* où un chant de gloire est entonné par les griots pour louer le roi alors que celui-ci venait d'essuyer une défaite face au colonisateur français, afin que la gloire et le pouvoir des Keita ne s'estompent :

*«Allah engendra le monde, mais ne conçut pas l'égalité  
Bailla à chacun ce qu'il voulut  
Aux Kéita, la puissance et la force»<sup>3</sup>.*

L'intégration d'un autre chant corrobore une telle analyse. En effet, au roi déchu qui commande aux griots de fermer leurs bouches parce que «*le Mandingue était couché*», à Djigui Keita qui ordonne à ses sujets de monter au Kébi pour le serment d'allégeance à la nouvelle autorité, le griot Diabaté rétorque qu'il n'aura pas le silence, qu'il ne mérite pas le silence. Alors, il se met à égrener un chant d'espoir :

*«Le soleil rougit, ombre pour que la nuit triomphe.  
Les fromagers se déverdissent avec l'harmattan*

---

<sup>1</sup> Nous avons déjà souligné dans le premier chapitre de ce travail la différence entre le *donsomaana* en tant que récit de chasse et le *donkili*, chant que le *donsojeli* introduit dans son récit.

<sup>2</sup> Massa Makan Diabaté, *Le janjon et autres chants populaires du Mali*, Paris, Présence Africaine, 1970, p. 69.

<sup>3</sup> Ahmadou Kourouma. *Monnè, outrages et défis*, op. cit., p. 49.

*Se reverdissent avec l'hivernage.  
Arrête de soupirer, de désespérer, prince.  
Rien ne se présente aussi nombreux et multicolore que la vie»<sup>1</sup>.*

Ce chant qu'intègre le récit dans *Monnè outrages et défis* donne au narrateur l'occasion de désamorcer le choc tragique subi par Djigui et, par voie de conséquence, Diabaté, le griot lui-même. On sait que la vie du griot et sa fonction sont liées à l'histoire de l'aristocratie mandingue, et que le traité d'allégeance signé par Djigui avec les colonisateurs sonne comme la fin du mythe de la dynastie des Keita, et la disparition de la fonction du griot qui annonce au roi son retour prochain à son *konia* natal. Mais, il aura fallu quelques présents faits à Diabaté pour que celui-ci renonce à son projet de quitter Soba : il se met alors à couvrir le *kelemassa*, le *fama* de Soba, de louanges, de poèmes et de musique.

Comme nous venons de le démontrer, les chants qu'intègrent les romans de Kourouma puisent dans la philosophie des *donso*. Le sens profond de ces chants-symboles est un appel, autrement ouvert, à prendre appui sur les différentes marches pour se hisser jusqu'au sommet.

Chez Kourouma, le paramètre initiatique n'est pas à négliger dans l'interprétation de l'esthétique fondatrice de son œuvre. Comme dans le cadre du *donsomaana* où l'initiation cynégétique donne lieu à des chants-symboles permettant d'identifier les chasseurs, les chants que l'écrivain intègre à ses romans donnent lieu, généralement, à la compréhension des personnages, de leur situation sociale. Dans *Les soleils des indépendances*, le malheureux Fama, très éprouvé par sa déchéance, se découvre en train de répéter plusieurs fois ce chant mélancolique :

*«On n'apprécie pas les avantages d'un père, d'un père  
Sauf quand on trouve la maison vide du père.  
On ne voit pas une mère, une mère plus excellente que l'or,  
Sauf quand on retrouve 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»<sup>1</sup>.*

---

<sup>1</sup> Ibidem.

Dénoté «*chant des pleurs*» et utilisé pour accompagner les rituels d'adieux de la mariée à sa famille qui doivent se faire en pleurant, ce chant remonte à la tradition cynégétique où il est proféré par l'orphelin. Selon nos informateurs sur le terrain, quand, dans le *donsomaana* de Bilakoro Mari (tel que conté par le *donsojeli* Baala Jimba Diakité), Daouda le père de Bilakoro Mari, dans une même journée, a perdu son père, sa mère et onze frères dans un combat contre un buffle thaumaturge, il s'est assis dans la cour et s'est mis à fredonner cet air mélancolique avant d'être récupéré par un oncle.

Nous en arrivons à déduire que Kourouma puise, pour ainsi dire, des ressources dans le *donsomaana* pour sa création romanesque. Mais s'il est vrai que Kourouma tente de reproduire la structure du *donsomaana* en insérant dans ses romans des chants, il est à préciser que chez l'écrivain, tous les chants sont à l'intérieur du texte et jamais en début ou à la fin. Le chant commande la structure du récit et est intimement lié au récit. Chez cet auteur, le chant ne correspond jamais à une pause, à un temps mort pour l'action qui se trouverait suspendue. Le chant est conçu sous forme de récit qui concourt à la mise en évidence des événements les plus importants et surtout à replonger le lecteur dans les rites malinké : mariage, culte des ancêtres, louanges du roi...

### **3- Le panégyrique et la généalogie**

Le panégyrique est un discours qui fait la louange d'un homme. Dans une étude intitulée «*Une littérature orale : le panégyrique clanique du souvenir*», Abiola Félix Iroko propose cette définition descriptive du genre : «*C'est une série de courtes phrases très alertes adressées sous formes de salutation à des individus relevant d'un même clan et ayant le même*

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, op. cit., p. 102.

*ancêtre, souvent mythique*»<sup>1</sup>. Le panégyrique est l'un des genres poétiques les plus répandus dans les sociétés traditionnelles à caste, forme primaire de l'Etat en Afrique. «*Riche de stéréotypes et généralement lié à des règles quasi rituelles, ce type de poèmes revêt, dans les sociétés traditionnelles, des formes référant au passé du groupe, et plus ou moins apparentées à l'épopée*»<sup>2</sup>, selon Paul Zumthor. Cette remarque permet de se faire une idée de la structure et du contenu du panégyrique.

Ce que nous retenons pour notre propos, ce sont les ressources qui alimentent et structurent l'univers panégyrique que Kourouma intègre à ses romans. D'abord, la longueur des phrases : il s'agit généralement d'une succession de phrases courtes ou, tout au moins, de phrases fortement ponctuées ou rythmées. Ensuite le rapport émetteur/récepteur ou destinataire/destinataire qu'on note sur le plan énonciatif. Enfin le contenu du discours qui met en relief la célébrité, la réputation du personnage, en rapport avec son clan, sa famille, en un mot son lignage.

Dans la chaîne narrative du *donsomaana*, le panégyrique constitue un maillon essentiel. Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Ahmadou Kourouma a pu écrire : «*Avant d'introduire un héros dans un donsomana, le genre exige qu'on dise au préalable son panégyrique*»<sup>3</sup>. Dès les premières lignes, ce roman plonge le lecteur dans une atmosphère verbale spécifique. Le style formulaire par lequel commence le récit peut être analysé comme un art susceptible d'être mis en correspondance avec ce qui est appelé genre panégyrique dans le champ de production littéraire des cultures orales africaines. En effet, cette formule préambulaire, à forte charge laudative, nous installe dans le panégyrique, un récit de louange, se rapportant au personnage de Koyaga et aux actions d'éclats qui lui sont prêtées :

---

<sup>1</sup> Abiola Félix Iroko, «*Une littérature orale : Le panégyrique clanique du souvenir*», in *Notre Librairie*, N°124, octobre-décembre 1995, pp. 46-55.

<sup>2</sup> Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, op. cit., p. 94.

<sup>3</sup> Ahmadou Kourouma. *En attendant le vote des bêtes sauvages*, op. cit., p. 32.

«Votre nom ; Koyaga ! Votre totem : faucon ! Vous resterez le président et le plus grand général de la République du golfe tant qu'Allah ne reprendra pas (que des années et années encore il nous en préserve !) le souffle qui vous anime. Vous êtes chasseur ! Vous resterez avec Ramsès II et Soundiata l'un des trois plus grands chasseurs de l'humanité. Retenez le nom de Koyaga, le chasseur et président dictateur de la République du golfe »<sup>1</sup>.

Kourouma installe l'ambiance du panégyrique, à la fois par les exclamations et par les nombreux superlatifs que le narrateur déploie à l'endroit du personnage. Mais, l'emploi de ces formules devient ironique, quand on se rappelle les faits d'armes que le narrateur dévoile plus loin à propos du personnage. Si l'on devait s'en tenir aux allures de l'énonciation, Koyaga se profile comme un héros. Mais le narrateur ne le nomme-t-il pas «*président dictateur*», après l'avoir affublé de «*président et le plus grand général de la République*», mais aussi «*émasculateur*»? Et de le comparer à des héros historiques du continent africain (Soundjata et Ramsès II). Tout, dans une première approche, concourt donc à faire du déroulement du roman une performance de panégyrique.

Le *sora* prédit l'avenir du personnage. Il emprunte volontiers le ton héroïque à travers l'usage abondant du superlatif. Mais ce qui autorise davantage à parler de récit panégyrique, c'est que, d'une part, le destinataire de la louange (Koyaga) est nommé. D'autre part, ses attributs, son statut socio-professionnel, de même que son origine sont clairement déclinés.

Par ailleurs, le *donsojeli* parle en présence de celui à qui est destinée la louange. Ceci installe le griot dans une posture de récitant face à un auditoire. Il s'agit, comme on le voit, d'un procédé propre au *donsomaana*. Mais l'utilisation du panégyrique comme architecture de base ou technique dans la narration du *donsomaana* ne relève pas d'un phénomène isolé ou accidentel dans l'écriture romanesque d'Ahmadou Kourouma. Ce genre représentatif du *donsomaana* est présent dans toute l'œuvre romanesque de cet auteur. Dans *Monnè, outrages et défis*, le roi Djigui, héritier du trône de Soba, fait la fierté de tout le royaume, puisqu'«il

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, op. cit., p.9.

*était le plus fort et le plus beau [...] il était le plus grand [...] il était le plus intelligent du Mandingue*»<sup>1</sup>. A travers des adjectifs au superlatif, le roi Djigui est présenté comme un personnage aux qualités exceptionnelles tant aux plans physique, moral que social. Dans ces deux exemples, nous remarquons qu'il s'agit de courtes phrases laudatives dans lesquelles revient sans cesse l'idée de grandeur. Dans *Les soleils des indépendances*, le narrateur compose un panégyrique semblable en l'honneur de Fama «né dans l'or, le manger et les femmes ! Eduqué pour préférer l'or à l'or, pour choisir le manger parmi d'autres, et coucher sa favorite parmi cent épouses»<sup>2</sup>.

Dans la trame du *donsomaana*, l'éloge occupe une place privilégiée. La récitation du panégyrique d'un héros recourt, souvent, aux paroles généalogiques. Elles servent à célébrer et à magnifier les maîtres-chasseurs. Elles commencent généralement par l'éloge de la bravoure ou des exploits de l'ancêtre du chasseur ou du *sinbonba*, grand maître chasseur, pour se terminer par la déclinaison des mérites du chasseur. Par une telle entrée en matière, la visée stratégique qui soutient la parole généalogique est de permettre aux gardiens de la mémoire sociale de ne pas voir celle-ci s'abîmer dans l'oubli.

Dans le même ouvrage, nous avons un exemple de ce panégyrique généalogique construit pour Kuruma Kélétigui :

*«Ce ministre, comme il se doit dans tout le Mandingue depuis Soundjata, était un descendant de Fakouli Kuruma, du clan des Kuruma, et portait le grand nom de Kuruma : l'honorable Kuruma Kélétigui. L'honorable Kuruma, comme tous les soldats de Djigui, était un vieillard terminé, demi-aveugle, qui habitait le quartier aristocratique à quelque distance de Bolloda, dans une case délabrée au toit ajouré»*<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, op. cit., p. 15.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, op. cit., p. 12.

<sup>3</sup> Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, op. cit., p. 183.

A travers cette évocation généalogique, les ancêtres sont convoqués par le griot à titre de témoin, comme instance de validation de la place du personnage. C'est en effet dans et par une invocation que le roi Djigui va convoquer ses ancêtres et Allah le Tout-Puissant pour les prendre à témoin de la déchéance et de la cécité dans lesquelles les devins, marabouts et sorciers du royaume sont tombés : «*Vous le voyez vous-mêmes, grands mânes des Keïta ! Entendez vous-mêmes le Tout-Puissant ! Ils sont perdus*»<sup>1</sup>. Le roi invite les ancêtres et Allah à constater, par eux-mêmes, comment la colonisation a conduit à la déchéance de leurs authentiques interlocuteurs. Le propos du narrateur transite par l'évocation de la lignée des ancêtres de Djigui. Cela relève d'un phénomène répandu dans les sociétés aristocratiques traditionnelles. Mais, à la différence de *Les soleils des indépendances* où la revendication de l'héritage des Doumbouya se limite au père et à la mère de Fama, ici, chacun des ancêtres de Djigui est nommément et individuellement évoqué. Même s'ils ne sont pas interpellés, il est aisé de constater que le narrateur, en évoquant la lignée des ancêtres de Djigui, rend mémorable l'histoire du roi et celle de son ascendance.

Dans le roman *La révolte de Zangué, l'ancien combattant*, le narrateur peint le personnage central en ces termes : «*Zangué, père Diarra, mère Diarra et époux de deux femmes Diarra [...] le maître chasseur donso, descendant des plus illustres Diarra bamanan*»<sup>2</sup>. Il faut d'abord comprendre ce panégyrique ici présenté comme une véritable carte d'identité du personnage Zangué. Ensuite, c'est une manière pour le *donsojeli* de mettre sur les plateaux de la même balance le chasseur interpellé, cela dans le but de jauger sa trempe, son pouvoir et son savoir occultes, bref son héroïsme. Enfin, c'est une invite à la société des chasseurs à se dépasser, à réaliser des prouesses cynégétiques.

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, op. cit., p. 16.

<sup>2</sup> Fodé Moussa Sidibé, *La révolte de Zangué, l'ancien combattant*, Bamako, La Sahélienne, 2010, p. 15.

Lorsque dans *Allah n'est pas obligé* Fanta raconte au jeune enfant-soldat démobilisé l'histoire de leur pays, des origines à nos jours, nous pouvons y lire la fonction du griot historien et généalogiste soucieux de perpétuer la mémoire. De même, quand Kourouma rapporte l'héroïsme de Samory et le refus de ce dernier de trahir son ascendance de rois mandingues face à l'envahisseur français, c'est pour opposer cet héroïsme à l'indolence de Djigui. Face à cette interpellation de l'histoire, le narrateur mentionne le choix opéré par le roi de s'allier au colonisateur. Ce récit généalogique que le narrateur évoque fonctionne comme un acte de délégitimation et montre que Djigui n'est plus digne de prétendre à la succession. Un continuum historique mais aussi onomastique s'établit alors dans et par le discours généalogique.

#### **4- Le nom, un programme d'écriture dans l'œuvre romanesque de Kourouma**

L'onomastique est la science qui étudie les noms. Chez Ahmadou Kourouma, les noms des personnages ne laissent pas le lecteur indifférent ; ils participent même de la création littéraire et peuvent être entendus comme «*la carte d'identité*» de ceux qui les portent dans les romans de l'écrivain. Le nom a donc une importance pour la vie, et même pour l'après-vie. L'homme est appelé à honorer son nom et à le léguer en héritage à une descendance fière.

Dans les romans de Kourouma, le nom affiche, sous l'allégorie narrative, une finalité d'identification à un archétype. Chez cet écrivain, la fidélité à un archétype constitutif du monde cynégétique est bien manifeste, à travers les emprunts parallèles au fait avéré que constitue le scénario initiatique du *donsomaana*. Ce scénario contient, entre autre, le choix d'un nom totémique par l'impétrant. L'initiation est généralement assortie d'interdits en matière d'alimentation et d'un engagement de fidélité. Le chasseur, en intégrant la confrérie,

subit une initiation qui lui confère une dénomination ayant pour référence un animal, généralement sauvage, et qui, de facto, devient son totem. Le totem désigne généralement un animal considéré comme l'ancêtre et par suite protecteur d'un clan, objet de tabous et de devoirs particuliers. Il existe également des totems personnels avec lesquels chaque individu a des rapports analogues à ceux du clan et du totem. On parle alors de devise.

Chez Kourouma, en effet, la dénomination totémique fait son entrée parmi les marques du *donsomaana*. Il s'agit des noms-symboles, à peu près toujours les mêmes, empruntés au monde des bêtes sauvages et qui permettent de résoudre les analogies qu'on est obligé de constater entre les deux univers, l'un culturel et l'autre fictionnel. Dans *Allah n'est pas obligé*, le narrateur attribue le substantif de panthère à un personnage enfant-soldat, «*Sosso la panthère*»<sup>1</sup>. Cette stratégie d'écriture a une importance narratologique certaine, car elle permet au récit de se déployer, pour confirmer, par des actions, les traits de caractères propres à la bête sauvage choisie, et qui deviennent aussi ceux de l'initié.

Cette thématique se retrouve aussi dans *Le récit du cirque de la vallée des morts* d'Alioum Fantouré : le personnage du président-dictateur est né de l'union de la panthère et du rhinocéros, et a hérité de ses géniteurs des traits de caractère qui inscrivent son règne sous le signe de la violence. Comme la panthère, il est «*démoniaque, hypocrite, fourbe, lâche, ...animal de convoitises, de la luxure, des envies, des trahisons, des crimes*»<sup>2</sup>. Dans les récits de Kourouma, chaque dénomination totémique constitue un instrument privilégié de compréhension des personnages. De même, Kourouma utilise chaque dénomination totémique comme tout un programme narratif.

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 120.

<sup>2</sup> Alioum Fantouré, *Le récit du cirque de la vallée des morts*, Paris, Buchet/Chastel, 1975, p. 85.

Ce qui mérite d'être souligné, c'est que le récit chez Kourouma établit presque toujours une relation étroite entre les personnages et les réalités cosmiques, surtout celles relevant de l'univers des bêtes sauvages. Il s'agit d'une stratégie retorse qui, à la fois, entend légitimer le rite purificateur du *donsomaana* et se démarquer de l'idéologie des gouvernants africains quand ils gèrent mal le pouvoir. Selon l'une des conceptions étymologiques assez répandues sur les noms des peuples mandingues, les Bamanan seraient «*les gens du crocodile*» comme les Malinké sont dits «*gens de l'hippopotame*» et les Minianka, «*gens du python*».

Pour analyser donc les personnages ainsi que leurs actions à travers un texte, «*nous ne pouvons pas ignorer la façon dont les auteurs les nomment*»<sup>1</sup>. Le nom de chacun des animaux totems fonctionne comme un signifiant dont le signifié est une vertu ou un défaut. On peut alors dresser une sorte de répertoire des personnages en corrélation avec les totems, particulièrement dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Le répertoire qui suit est assez illustratif car, il a l'avantage de présenter des données indispensables à la compréhension des comportements des personnages concernés.

### Répertoire des totems liés aux personnages des romans de Kourouma

Identité et fonction	Animal Totem	Traits naturels	Symbolisme	Nom de dictateur
Koyaga, Président de la République du Golfe	Faucon	Vitesse, rapidité, rapacité	Art de gouverner par cynisme et par instinct	L'homme au totem faucon, l'homme aux mille avatars
Tiékoroni, Président de la République des Ebènes	Caïman	Reptile crocodylien caractérisé par la longévité	Volonté de s'éterniser au pouvoir	L'homme au totem caïman, le Bélier de Faso

<sup>1</sup> Jean Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du texte de théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 115.

Empereur du Pays aux Deux Fleuves	Hyène	Mammifère se nourrissant de charogne, glotonnerie, bêtise, sottise	Cupidité, tout vouloir pour soi	L'homme au totem hyène ou charognard
Souverain des Pays des Djébels et du Sable	Chacal	Mammifère carnivore, proche du renard caractérisé par la filouterie, la lâcheté	Avidité, et "main basse" sur le pouvoir, sur la chose publique	L'homme au totem chacal
Président de la République du Grand Fleuve	Léopard	Carnassier, de la famille des félidés, caractérisé par l'agressivité, l'agilité	Prédation du pouvoir dans la cruauté	L'homme au totem léopard
Président d'un pays de la Corne de l'Afrique	Lion	Grand carnassier caractérisé par la férocité et l'indolence	Usage de la force, de l'arbitraire pour s'imposer	L'homme au totem lion
Nkoutigui Fondio, l'homme en blanc, Président de la République des Monts	Lièvre	Rongeur, voisin du lapin, caractérisé par la rapidité, et dont l'espèce vivant dans les montagnes abhorre des couleurs variables selon les saisons	Usage de la ruse pour conserver le pouvoir	L'homme au totem lièvre

A travers ce mode de désignation, les personnages deviennent des membres d'une association de bêtes sauvages assimilable à une confrérie.

La symbolisation par le nom en Afrique montre toute une pensée sociale qui s'exprime à travers les personnages. Comme en Afrique traditionnelle, les noms qu'on retrouve dans l'œuvre romanesque de Kourouma sont généralement d'une étonnante motivation. Les dénominations des personnages préfigurent leurs rôles et leurs comportements et traduisent toutes leurs motivations et actions dans le récit. Plus encore, ces dénominations servent de développement prospectif pour le récit. Il en est de même des noms de lieux. Les anthroponymes, tout autant que les toponymes, constituent, pour ainsi dire, de véritables programmes narratifs. Kourouma essaie toujours de donner écho aux noms des personnages par leurs actes et leurs comportements. Ce faisant, l'écrivain arrive à rattacher les situations sociales aux personnages, et surtout à leurs totems. Dans *Monnè, outrages et défis*, Kourouma

le souligne si bien lorsqu'il décline la signification du nom du roi déchu, Djigui, pour expliquer comment la perte du pouvoir, au profit de son fils usurpateur Béma, relève d'une question de prédestination : «*Djigui signifie en malinké le mâle solitaire, l'ancien chef de bande de fauves déchu et chassé de la bande par un jeune rejeton devenu plus fort*»<sup>1</sup>. A la personne de Djigui Kéita se rattache le totem hippopotame.

A lire ce tableau, on perçoit le sens connoté qui se dégage des noms et des totems des personnages de Kourouma. La faune est surtout le type de totem convoqué dans les récits de l'auteur. Il s'agit de ce que nous voudrions appeler, à la suite de Bi Kacou Parfait Diandue, des «*masques transparents*»<sup>2</sup>. L'animal est ici une représentation essentielle de la vision du monde de chaque personnage et du programme politique de chaque dictateur, et pour Kourouma un véritable programme d'écriture.

On conçoit que le nom totémique incarne l'idéologie de chaque dictateur. Les différents actes qu'il pose représentent alors une sorte de pièce à conviction de cette vision. A ce niveau, le nom devient caricatural : il exprime l'«être» et le «faire» du personnage désigné aux fins de le ridiculiser. C'est une caricature ciblée, destinée à la satire des particularismes grotesques, autocratiques, et étendue à tous les dictateurs. Ainsi, la dénomination totémique s'illustre dans le recours constant aux animaux pour forger des devises<sup>3</sup>.

Sous la plume de Kourouma, la devise éveille le spectre de la dictature, de la boulimie du pouvoir. Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, comme si son totem ne suffit pas à

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, op. cit., p. 159.

<sup>2</sup> Bi Kacou Parfait Diandue, *Histoire et fiction dans la production romanesque d'Ahmadou Kourouma*, Université de Cocody / Université de Limoges, thèse de doctorat soutenue en mars 2003, tome I, p. 243. [Thèse consulté en ligne le 31/07/2015].

<sup>3</sup> Selon Christiane Seydou («*la devise dans la culture peule : évocation et invocation de la personne*», in Geneviève Calame Griaule. (éd.), *Gens et paroles d'Afrique, Essais d'ethnolinguistique*, Paris, Maspero, 1977, pp. 198-199), la devise «*cherche à caractériser de façon la plus pertinente et la plus marquante la personne, en évoquant ses qualités spécifiques ou ses exploits représentatifs. Elle est une forme de louange, mais elle est surtout une définition concise et dense de la personne*».

traduire sa vision autocratique, un dictateur va jusqu'à forger, lui-même, les divers noms par lesquels les habitants sont contraints à l'appeler : « *le Président-soleil, le Génie du Grand Fleuve, le Stratège, le Sauveur, le Père de la nation, l'Unificateur, le Pacificateur* »<sup>1</sup>. Ce nom fort met en avant des éléments cosmiques (soleil, génie, grand fleuve) qui renvoient beaucoup plus à l'éternité qu'à la finitude, et les vertus que déclinent les substantifs qui composent ce nom fort rapprochent le personnage du divin, de l'absolu, donc digne d'idolâtrie.

En se limitant aux seules dénominations totémiques, on peut, sans aucune difficulté, tracer la courbe existentielle des dictateurs ubuesques dont l'œuvre romanesque offre un répertoire. Ce procédé de dénomination induit un programme de vie, une manière de lire l'instinct bestiaire dans le comportement des personnages. La dénomination totémique revêt un caractère doublement offensif dans le cas de *En attendant le vote des bêtes sauvages* : il s'agit pour Kourouma de dénoncer, par cette forme de représentation du monde sauvage, la bêtise, le sanguinaire, la férocité et en même temps de brocarder les tares des dictateurs qu'il peint. Cette assimilation entre le comportement du personnage et son animal totem est un argument supplémentaire de la «parenté» des personnages de Kourouma avec les membres d'une même confrérie.

L'accumulation des symboles relevant du bestiaire met en relief les défauts ou déformations chez les personnages cibles. De ce point de vue, l'harmonie qui s'établit en termes de forme, de couleurs ou d'attitudes, entre comparants et comparés, entre règne animal et règne humain, donne du relief à l'expression. La dénomination totémique chez Kourouma relève donc d'une stratégie d'ancrage de l'intrigue dans le discours du *donsomaana* en même temps qu'elle livre les traits extravagants des personnages. L'écrivain crée ainsi une confrérie dont les membres partagent l'option fortement imprégnée d'être des avatars de bêtes

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, op. cit., p. 243.

sauvages. Une ironie certaine perce sous la plume de Kourouma : l'écrivain vante les personnages par leurs noms forts, mais plus il aligne ces noms, plus le lecteur perçoit le côté grotesque desdits personnages. En même temps qu'il utilise ces noms pour dénoncer les dictateurs et leurs travers, Kourouma exploite le fond mythique de certains récits du *donsomaana* pour donner du relief aux épisodes de ses romans, rendant ces derniers à la fois inspirés d'un fantastique et d'un merveilleux nouveaux.

## 5- Le mythe et son traitement dans le roman de Kourouma

Kourouma se sert du fond mythologique en rapportant des situations qui plongent le lecteur dans le sacré ou le religieux. Dans le *donsomaana*, nous notons la prégnance du mythe comme genre littéraire. Chez les *donso*, l'on désigne métaphoriquement le mythe par *kumakoro*, c'est-à-dire la «grande parole», la «parole ancienne», en raison du caractère sacré et de la profondeur du message qu'il véhicule. Dans les romans de Kourouma, nous pouvons aussi mesurer la prééminence de ce type de parole. Des mythes traditionnels rythment le mouvement du récit. Dans le *donsomaana* classique, les *donsojeli*, griots des chasseurs, voyaient dans les phénomènes qui leur sont incompréhensibles la manifestation de la puissance merveilleuse des divinités et des génies<sup>1</sup>. Comme dans la tradition, l'écrivain reprend, du point de vue esthétique, ces mythes qui proviennent de la confrérie des chasseurs et de la culture mandingue en général. Un de ces mythes est fondé sur le coran et une pierre séculaire.

---

<sup>1</sup> Au sujet de la constitution du mythe lié à la pluie et à la sécheresse, Isaac Asimov, dans *L'univers de la science*, p. 6, écrit : «*les premiers cultivateurs étaient directement concernés par la pluie et ses caprices. La pluie fertilisante tombant du ciel sur la terre évoquait évidemment l'acte sexuel et en personnalisant le ciel et la terre, les hommes ont trouvé une explication facile aux pluies et aux sécheresses. La déesse terre ou le dieu ciel était content ou fâché suivant le cas*».

## 5-1 Le mythe du coran et de l'aérolite

La lecture des romans de Kourouma sous le prisme de la sociocritique révèle une proximité entre la culture mandingue et l'imaginaire de l'écrivain. Pour s'en convaincre, il suffirait de considérer l'islam et la confrérie des chasseurs. Les mythes liés à ces religions et cultures sont repris par le romancier.

Dans *Monnè, outrages et défis*, c'est par le côté des origines que l'auteur nous introduit dans l'univers du mythe. Cela apparaît clairement dans ce propos tenu par le père de Moussokoro, qui deviendra le beau-père de Djigui dans le roman :

*«Nous, Diawara de Tombouctou, possédons une relique, le saint Coran de l'aïeul qui fonda notre tribu au IX<sup>e</sup> siècle. Elle est conservée par le chef, le patriarche du clan. Au décès du dépositaire, elle se révèle par un rêve au successeur, le nouveau patriarche. Elle a traversé mon songe d'hier soir. Probablement les mânes des aïeux m'ont désigné comme patriarche. Tout le monde m'attend à Tombouctou. Ce songe m'interdit de passer, avant que je sois en possession de ce saint livre, deux nuits successives dans un même lieu»<sup>1</sup>.*

Ce mythe semble faire écho à un autre dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* : le mythe d'un saint Coran que les aïeux de Bokano ont acquis depuis l'islamisation du sahel, et d'une pierre aérolithique que les chefs de sa famille maternelle gardent sur eux depuis les époques pharaoniques. Selon le récit de l'écrivain, tous les géomanciens et autres savants du sahel, depuis des siècles, connaissent l'existence de ce Coran et de cet aérolite. Tous souhaitent posséder ces objets. Voici comment Kourouma révèle le caractère mythique de ces deux objets au potentiel protecteur :

*«La nuit où les deux à la fois décident d'abandonner leur propriétaire- ce qu'ils venaient de faire- est d'abord la sommité du bonheur. Allah dans son infinie Bonté a jugé que le compte du porteur est complet et l'a trouvé digne de se l'approcher : il lui ouvre son jardin»<sup>2</sup>.*

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma. *Monnè, outrages et défis*, op. cit., p. 131.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, op. cit., p.57.

Considérés dans leur unité, ces deux mythes (celui du saint Coran et celui de l'aérolite) se rejoignent ou se complètent, vu que le sort de tout chef mandingue dépend de ces mythes. Ces exemples permettent de comprendre le rôle du mythe dans la constitution du récit épique et le degré de considération que la société a pour le héros épique.

Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Koyaga, ayant accédé au pouvoir et s'y étant maintenu par la force d'une météorite et d'un Coran sacrés<sup>1</sup>, perd, après trente années de diktat, ses protections magiques, donc son pouvoir et fait face à l'échec. Dans *Les soleils des indépendances*, Fama perd également le pouvoir et est réduit au néant, comme Djigui en proie aux *monnew* dans le roman *Monnè, outrages et défis*. Pour surpasser cette épreuve, et retrouver l'équilibre ainsi perdu, les personnages de Kourouma doivent écouter la récitation de leur *donsomaana*, rituel purificateur au pouvoir cathartique. La profération de cette l'histoire entière de leur vie qui brode sur le fond mythique de la geste cynégétique est confiée à des instances narratives. Ces dernières, suivant le choix de Kourouma, s'appellent *sora* dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, *jeli* dans *Les soleils des indépendances* et *Monnè, outrages et défis*. Il est donc nécessaire, pour pénétrer le sens des structures fondamentales des romans de Kourouma, d'être instruit de la mythologie des *donso*, chasseurs, ainsi que de leurs rituels.

Le sens et le contenu de ce que la confrérie des *donso* considère comme *kumakoro* ont connu des mutations à travers le temps, donnant lieu à la naissance de nouveaux mythes, surtout à partir du traitement littéraire qui en est fait. Conscient de la mutation que

---

<sup>1</sup> Dans une interview accordée à *Jeune Afrique* (19 oct.- 1<sup>er</sup> nov. 1999) et citée par Madeleine Borgomano (dans *Des hommes ou des bêtes ? Lecture de En attendant le vote des bêtes sauvages d'Ahmadou Kourouma*, op. cit., p.19), Kourouma raconte l'histoire de la genèse du titre *En attendant le vote des bêtes sauvages* en ces termes : «[Le titre du roman] m'a été inspiré par mon boy, quand j'habitais à Lomé. Il est togolais et soutient le président en place. Il m'a dit : «Si d'aventure les gens ne votaient pas pour Eyadema, les bêtes sauvages sortiraient de la forêt et voteraient pour lui». Les gens croient qu'Eyadema [en] est capable, par magie»<sup>1</sup>. Tout comme Eyadema, Koyaga en tant que personnage est assimilé à un mythe grâce à son pouvoir magique.

connaissent le sens et l'ancrage du mythe, Mahougnon Kakpo affirme que «*dans l'œuvre littéraire le mythe se manifeste tantôt sous la forme d'un thème, tantôt sous celle d'un motif, d'une image ou d'une représentation collective*»<sup>1</sup>. Ainsi la confrérie des chasseurs, appelée en malinké *donsoton*, conçoit-elle la termitière à chapeau comme l'image ou la représentation d'un lieu abritant les divinités tutélaires de la chasse. Ce faisant, le mythe de *Sanéné* et *Kontoron* persiste dans l'imaginaire et la culture des *donso*. Kourouma fait un clin d'œil à ce mythe en évoquant la termitière-autel dans ses romans.

### **5-2- Le mythe lié au *dankun***

Le mythe se donne à lire comme un récit traitant d'un phénomène élevé, alimenté par le sacré et donné comme vérité par ceux qui y adhèrent. Les mythes fondent toujours les grandes idées. D'une conception de la vie, émane le mythe. En termes de représentation collective, le *dankun*, termitière-autel, est, chez les chasseurs malinké et bambara, le lieu privilégié où reposerait la «*tête du Dan*», la divinité primitive de la brousse. En effet, selon une version du mythe *Sanènè* et *Kontoron*, le *dankun* est une termitière-autel érigée sur un triangle formé par les bifurcations de trois chemins, le premier menant au champ, le deuxième à la brousse et le troisième au village ; c'est un lieu sacré symbolisant la demeure des deux divinités tutélaires de la chasse. Ce lieu matérialise l'alliance entre les chasseurs, les divinités tutélaires de la chasse et les chiens de chasse.

L'étude de cet espace à travers le récit romanesque d'Ahmadou Kourouma s'intéressera au *dankun*, à son aspect «utilitaire», «référentiel» ou «symbolique», à la géographie et à la géométrie de ce lieu. Le *dankun* peut être lu comme un mythe relatif aux modalités d'acquisition du savoir. Dans le récit généalogique de Fama, la prospérité de Togobala, village fondé par son ancêtre Souleymane Doumbouya, est comparée à «*une*

---

<sup>1</sup> Mahougnon Kakpo, *Entre mythes et modernité : aspects de la poésie négro-africaine d'expression française*, op. cit., p. 59.

termitière», à «une source de savoir où vinrent se désaltérer ceux qui séchaient du manque de la connaissance et de la religion»<sup>1</sup>. La comparaison de la prospérité d'un village à l'émergence d'une termitière relève d'une vision symbolique de cet espace. Mais le lecteur trouverait arbitraire le lien traditionnel entre la termitière et la source de savoir. La complexité des images de ce passage est éloquente. Elle révèle toute la fertilité de cette terre qui finit par acquérir une dimension cosmique.

La termitière-autel comme lieu de savoir, de connaissance, remonte aux divinités tutélaires de la chasse. Une version du mythe fondateur de la confrérie des chasseurs, version recueillie par Fodé Moussa Sidibé auprès de Foussam Diarra dans les années 1980, apparaît très édifiante à l'analyse. En effet, ce mythe rapporte que c'est sur une termitière que se tint *Kontoron*, l'archétype du chasseur, pour parler à ses élèves, et à mesure qu'il leur parlait, il s'enfonçait dans la termitière, jusqu'à disparaître sous terre. Ici, la disparition de *Kontoron*, dans une termitière, symbolise la germination et l'expansion des secrets liés à l'activité cynégétique. Nous comprenons alors pourquoi la termitière est devenue un point de ralliement des chasseurs, de célébration des divinités tutélaires de la chasse, de sollicitation de leur assistance et de leur protection<sup>2</sup>.

Dans *Les soleils des indépendances*, la symbolisation de la «germination» par la termitière-autel se poursuit et se confirme à travers cette mise en garde de Balla à l'endroit de Fama en partance pour la capitale : «Dans tous les cas, recommande-t-il, ne reste jamais loin de la tombe des aïeux. Un Doumbouya descendant de Souleymane ne pousse, ne prospère, ne fleurit et ne fructifie qu'à Togobala»<sup>3</sup>. La terre natale prend donc les mêmes attributs que la termitière. S'en éloigner constituerait une sorte de rupture avec la base et les ancêtres, en

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, op. cit., p. 98.

<sup>2</sup> Selon la croyance des peuples du Golfe de Guinée, Aziza, le génie de la brousse, vit dans les termitières.

<sup>3</sup> Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, op. cit., p. 147.

l'occurrence. Il s'agit d'une rupture qui fragilise le partant. Cette fonction de la terre natale existe dans bien des traditions africaines. L'assimilation de la terre natale à la termitière chez Kourouma est donc un rappel de cette fonction, une reprise du mythe. Mais la dimension mystique voire religieuse que prend cette assimilation est empruntée au mythe de la chasse.

Pour mieux comprendre ces propos du vieux *donso* (chasseur), il est important d'interroger la tradition mandingue. Selon les croyances malinké-bambara telles que rapportées par Youssouf Tata Cissé, «*tout être éloigné du lieu où repose son placenta est un être en danger ; tout sujet coupé de son placenta, est un sujet à la dérive*»<sup>1</sup>. Pris sous cet angle, la déchéance de Fama Doumbouya se comprend comme la rançon de son éloignement de la terre de ses ancêtres. Cette déchéance du prince confirme la prégnance du mythe dans la culture mandingue telle que Kourouma a voulu le révéler.

Nous pourrions interpréter également les dérives de Birahima, les horreurs dans lesquelles il s'est impliqué au Libéria et en Sierra Léone en guerre comme les conséquences de son éloignement de son Togobala natal. Cette explication paraît d'autant plus plausible que, dans *Quand on refuse on dit non*, dès que, le jeune enfant-soldat se résout à retourner vers le nord de la Côte-d'Ivoire, vers Togobala, il n'est plus impliqué dans les crimes de guerre. Il entre dans un processus de réhabilitation, de rémission, de réconciliation. Cette rémission se lit à travers le projet que formule l'enfant : «*Je vais me contenter de mon niveau actuel pour te [Fanta] marier. Je vais passer mon certificat, après ça mon brevet, après ça mon bac et ensuite ma licence pour être digne de toi*»<sup>2</sup>.

Kourouma reprend dans ses fresques épiques le même noyau mythique, celui de la termitière-autel. Dans *Les soleils des indépendances*, c'est Togobala et le Horodougou qui servent de cadre à l'histoire de Fama. Le Toukoro fondé par Souleymane, l'ancêtre de Fama,

---

<sup>1</sup> Youssouf Tata Cissé, *La confrérie des chasseurs Malinké et Bambara : Mythes, rites et récits initiatiques*, op. cit., p. 96 (note de bas de page numéro 40).

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma, *Quand on refuse on dit non*, op. cit., p. 139.

est d'ailleurs la même terre ancestrale de Djigui dans *Monnè, outrages et défis*. Ce cadre qui permet à Kourouma de camper les histoires de ses romans, se retrouve dans *Allah n'est pas obligé* et *Quand on refuse on dit non* sous le toponyme de Togobala, terre ancestrale de Birahima et de Yacouba, le féticheur. On aboutit à une exploitation littéraire du mythe de la termitière-autel.

Le motif de la termitière-autel revient également dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* où le lecteur découvre Koyaga procédant à un sacrifice à «*la termitière-autel*», avant le départ pour la chasse. Vivant dans des grottes et des termitières, les divinités tutélaires sont les gardiens des animaux sauvages et pourvoyeurs en gibiers. C'est pourquoi elles sont redoutées par les chasseurs qui leur font des sacrifices et des offrandes. Les termitières, leur évocation et leur invocation symbolisent le recours de Kourouma au même fond mythique d'un roman à un autre, faisant ainsi de cette évocation une exploitation transversale, dans plusieurs romans.

L'histoire de Fama dans *Les soleils des indépendances* recoupe le mythe fondateur de la confrérie des chasseurs, et, au-delà, Togobala symbolise chez Kourouma le *dankun*. Or, c'est dans le récit de *En attendant le vote des bêtes sauvages* que le lecteur appréhende ce mythe, à travers l'évocation et l'invocation des noms de *Sanènè* et *Kontoron*, dans le rituel sacrificatoire au pied de la termitière-autel : «*Ô ancêtre Kointron ! // Ô ancêtre Sanéné !*»<sup>1</sup>. S'il est vrai que dans *Monnè, outrages et défis* le motif de la termitière-autel n'apparaît pas clairement pour qu'on rattache l'œuvre au culte de *Sanènè* et *Kontoron*, rappelons cependant que la colline de Kouroufi où sont enterrés les sacrifices devant empêcher la pénétration française le symbolise fort bien. L'idée de recoupement des matériaux thématiques que Kourouma intègre dans son écriture trouve ici un terrain de prédilection à travers l'esthétique

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, op. cit., p. 321.

du renvoi. Le renvoi thématique est entendu ici comme une reprise de motifs comme les termitières, et ses attributs mystiques et mythiques.

A cette étape de l'analyse, une mise au point s'impose. Le principe du renvoi ou de rappel du même motif (celui de la termitière) qui se manifeste dans le roman de Kourouma articule le récit au mythe, donc à la cosmogonie des *donso*. Il faut préciser que la termitière-autel était considérée comme le point de départ de la confrérie des *donso*, et partant du *donsomaana*, selon les différentes versions du mythe de Sanènè et Kontoron rapportées par des gardiens de la tradition mandingue. Comme dans le *donsomaana* traditionnel où les fossiles de la mythologie des *donso* se présentent souvent avec leur forme et leur valeur primitives, Kourouma écrit ses romans les uns à partir des autres, afin de mieux organiser les renvois. Ce faisant, il devient possible de jalonner le cours des diverses lignes de ressemblance et d'évolution entre les romans de l'écrivain et le *donsomaana* dont la matière et la structure sont organisées par la confrérie des *donso*.

Nous pouvons appliquer à l'œuvre de Kourouma cette description du fonctionnement de la pensée mythologique :

*«La pensée mythologique est au pouvoir de son langage qui enfante lui-même sa réalité mythologique et fait passer ses propres relations et interrelations linguistiques pour celles des éléments de la réalité (passage des catégories et dépendances linguistiques aux catégories théoriques et cosmogoniques)»<sup>1</sup>.*

A travers ce propos de Bakhtine, il faut comprendre que le fonctionnement de la pensée mythologique est lié au sens que le langage lui attribue. Nous appuyant sur cette analyse, nous pouvons soutenir que les mythes sont à l'avant-scène des romans de l'auteur, ils en constituent un des éléments clé de la narration. Mais la construction en abîme des mythes nous amène à poser un regard interrogateur sur la démarche personnelle d'Ahmadou Kourouma un peu marquée par le sceau de l'ambiguïté. Il n'y a presque jamais chez

---

<sup>1</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 185.

Ahmadou Kourouma une visée totalisante de restitution intégrale des mythes traditionnels existants. Cela traduit certainement une démarche ironique ou sarcastique vis-à-vis de ces mythes. Kourouma fait de ces récits ce qu'il veut ; du moins, il laisse le lecteur choisir son interprétation, pour y adhérer ou simplement pour en rire.

Le mythe reste donc, chez Ahmadou Kourouma, à l'état virtuel, potentiel, singulièrement traversée par le souffle de l'ambivalence. A propos du mode opératoire de ces mythes dans la narration, on peut considérer que le récit mythique fonctionne comme une charnière, une sorte de passerelle pour ouvrir le monde traditionnel sur le monde moderne.

### 5-3- Le mythe de Moussokoroni

Pour clore notre problématique de la réécriture du *donsomaana* chez Kourouma, nous avons choisi d'analyser le mythe de Moussokoroni. Ce choix est motivé par le fait que ce mythe, celui de Moussokoroni, est transversal à la plupart des textes de Kourouma.

«*Le mythe, écrit Georges Balandier, réfère à une réalité primordiale qui préexiste à une profondeur mystérieuse et qui se traduit par des signes, des images et des reflets dans notre monde*»<sup>1</sup>. L'œuvre romanesque de Kourouma entretient un lien plus ou moins ténu avec ce fond mythologique commun dont on retrouve, çà et là, des indices dans chaque œuvre. Nous précisons d'entrée que, «Moussokoroni», en malinké, est formé de «mousso», «femme», de «koro», «aîné, âgé ou vieux», et de «ni», «petit». Du point de vue onomastique, nous pouvons traduire littéralement «Moussokoroni» par «*la petite vieille femme*». Il est important de préciser que la littérature au Mandingue, que ce soit le conte, l'épopée de guerre ou l'épopée de chasse, fait mention de ce personnage mythique. Parlant de ce fond mythologique dans ces trois genres narratifs, Jean Derive évoque le cas du personnage de Moussokoroni dont on retrouve la présence, et qui peut apparaître explicitement sous ce nom,

---

<sup>1</sup> Georges Balandier, *Le désordre*, op. cit., p. 19.

ou sans être nommé<sup>1</sup>. Cette constatation de Derive qu'ont confirmée nos investigations en pays mandingue, implique deux observations.

D'une part, le personnage mythologique de Moussokoroni est transversal aux trois différents genres narratifs. D'autre part, ce personnage rebelle peut être représenté dans les récits sans être explicitement nommé, mais plutôt à travers des allusions aux attributs qu'on lui reconnaît. L'émergence de cette conception mythologique est liée aux conditions culturelles qui favorisent son expression. De ce point de vue, nous pourrions étudier l'intrigue à différents niveaux. Aussi pourrions-nous analyser le rapport entre le chasseur et Moussokoroni, mais également entre cette dernière et les autres personnages féminins dans les romans de Kourouma. L'intérêt d'une telle analyse est d'évaluer le fonctionnement et la fonction du mythe de Moussokoroni à travers notre corpus de référence.

Les mythes entretiennent la communauté, l'identité commune qui est un lien indispensable aux sociétés humaines. Le peuple mandingue en général et les chasseurs en particulier se servent du mythe de Moussokoroni pour expliquer leur situation au monde. Sous la plume de Kourouma, cette filiation entre les chasseurs et Moussokoroni est explicitement exprimée dans le roman *Allah n'est pas obligé*. Moussokoroni tue la mère du héros pour se venger du refus de cette dernière d'épouser son fils, un chasseur. D'une part, le nom du personnage ne laisse place à aucune ambiguïté ; Kourouma évoque cette personnalité mythique de première importance dans les civilisations mandingues. D'autre part, il est question d'une exciseuse, appartenant à la caste des forgerons, donc une alliée de la mère mythique dont l'époque correspond à celle des malheurs. Pour revenir à la réécriture du récit mythique de la création, il est important de souligner que la profession d'exciseuse renvoie à la caste des forgerons, chefs des principales sociétés d'initiations et qui ont le pouvoir de

---

<sup>1</sup>Jean Derive, « *Le donsomaana : quelques réflexions sur la spécificité d'un genre* », article mise en ligne sur halshs-00344123, Version 1-3 dée-2008, consulté le 31 janvier 2013.

manier le fer sans s'attirer le *nyama*, la force vengeresse ; d'où leur association au *nyamakala* antidote du *nyama*.

Dans les épopées de chasse, le *donsojeli*, griot des chasseurs, ne manque pas d'occasion de soulever les problèmes que pose la coexistence dans un ménage à plusieurs. La compréhension de la catharsis de la rivalité invite à intégrer le mythe de Moussokoroni dans la lecture, du moins dans la re-lecture de l'œuvre romanesque de Kourouma. En effet, on relève dans les récits de Kourouma une association symbolique de la fiction au mythe de Moussokoroni, patronne de la destruction, ce «*personnage mythique de premier plan qui se révolta contre le créateur en rejetant toute idée de Dieu omniscient et omnipotent et qui reçut pour ce faire le surnom de Banbakanti, la dénégatrice*»<sup>1</sup>.

Le personnage de Moussokoroni est complexe : s'étant unie à Koni son jumeau et son double dans un rapport sexuel incestueux, elle sema le désordre dans la création en y introduisant le malheur et la mort. En effet, Koni ayant exigé que toutes les femmes s'unissent à lui<sup>2</sup>, Moussokoroni, folle de jalousie, s'est mise à courir à travers le monde, mutilant les parties sexuelles des hommes et des femmes. En sectionnant ainsi le prépuce des hommes et le clitoris des femmes, Moussokoroni leur enlevait le wanzo, le principe androgyne des humains. Par cet acte, on attribue à ce personnage mythique, la paternité primordiale de l'excision et de la circoncision, acte qui confère à ces rites leur caractère sacré, et les

---

<sup>1</sup> Cf. Youssouf Tata Cissé, *La confrérie des chasseurs Malinké et Bambara : Mythes, rites et récits initiatiques*, op. cit., p. 64.

<sup>2</sup> Une analyse approfondie de *En attendant le vote des bêtes sauvages* montre que derrière le personnage de Bossouma, président de la république des deux fleuves, se profile le personnage mythique de Koni. Pour s'en convaincre, il suffirait de comparer la lubricité de Bossouma dont Kourouma dit qu'il célèbre quelques deux cents mariages chaque année et la lubricité de Koni, époux de Moussokoroni. Cette lubricité héritée, semble-t-il, du mari incestueux de Moussokoroni conduit Bossouma à faire l'amour en direct devant toutes les caméras du monde.

transforment en une «*cure expiatoire et cathartique*»<sup>1</sup>, comme le suggère Bi Kacou Parfait Diandue.

Dans *Les soleils des indépendances*, quand Salimata avait été violée dans la case du féticheur Tiékoura, la nuit de son excision, on y a plutôt vu l'invisible main d'un génie. Au moyen d'un mythe, l'on a expliqué que ce viol renvoie à l'idée d'une force vengeresse et maléfique se déchaînant par jalousie. Or, dans la cosmogonie mandingue, on dit que Moussokoroni, dans le ventre de sa mère, avait déjà commis un acte de viol sur son frère jumeau, Koni. Nous pouvons concevoir que le génie en question, auteur du viol de Salimata, s'identifierait facilement à Moussokoroni.

Moussokoroni, la rebelle, est perçue également comme l'être mauvais par excellence, qui répand la terreur et la mort partout sur son passage. Etant donné l'acte de mort et de destruction qu'implique la chasse, les *donso* sont considérés, notamment par les prêtres de la société d'initiation du *komo*, comme les fils spirituels de Moussokoroni, donc dangereux et destructeurs. L'activité cynégétique secrète donc une mythologie sous-jacente qui identifie la mise à mort de l'animal à l'acte de terreur et de mort qu'incarne le personnage de Moussokoroni.

Dans *Monnè, outrages et défis*, ce mythe est repris ou suggéré à travers la femme cadette du roi Djigui. A commencer par son nom, Moussokoro, qui reste d'une évidente proximité phonique avec Moussokoroni, et qui n'est que, pour ainsi dire, le terme malinké servant à désigner la vieille femme ou la femme âgée. Ensuite, par les manigances dont elle usa pour faire de son fils le successeur du roi Djigui, nous pourrions assimiler Moussokoro à un avatar de Moussokoroni, à partir de son rôle dans la déchéance du royaume de Soba. Non contente de voir son fils Béma en sixième position sur l'échelle de la succession au trône,

---

<sup>1</sup> Bi Kacou Parfait Diandue, *Histoire et fiction dans la production romanesque d'Ahmadou Kourouma*, Université de Cocody /Université de Limoges, Thèse de doctorat soutenue en mars 2003, tome I, p. 165. [Thèse consultée en ligne le 31/07/2015 sur [www.sudoc.fr](http://www.sudoc.fr)].

Mossokoro va poser des actes de nature à compromettre le règne de la dynastie des Keita. Ce sont autant de traits de femme rebelle et d'infidèle qui caractérisent Mossokoro, la préférée. Tout ceci n'est pas sans rappeler le personnage de Moussokoroni dont la personnalité mythique se manifeste sous différents aspects.

En effet, comme Moussokoroni, *«cette rivale de Fâro qui, durant toute sa vie terrestre, luttait de toutes ses forces pour que la volonté de Dieu ne fût jamais faite sur la Terre»*<sup>1</sup>, Mossokoro a fait mentir les griots-historiens et a poussé son effronterie jusqu'à dérégler les instruments divinatoires du saint homme, le grand marabout, et de la savante sorcière de Toukoro. Elle use des manigances pour faire de son fils Bèma le successeur du roi en assassinant, par toutes sortes de maléfices, les quatre frères aînés, et en collant, au cinquième, le travers irrachetable de ne pouvoir tenir sa ceinture, faute de pouvoir le tuer. En effet, ce cinquième prince avait comme protection de «dures décoctions» avec lesquelles il avait été lavé dans son enfance<sup>2</sup>.

Ce lien entre Mossokoro et le personnage du mythe de Moussokoroni se précise de plus en plus dans le récit. Dès qu'on a annoncé à la préférée de Djigui la mort de ce dernier, *«elle quitta Soba pour devancer son maître et époux Djigui à Toukoro, village de sinistre mémoire pour elle. Elle n'arriva jamais à destination, jamais on ne sut où elle disparut, personne à Soba, même pas son fils, n'entra dans la brousse pour savoir ce qui lui est arrivé»*<sup>3</sup>.

Sory Camara, de son côté, présente une version commentée du mythe de la création où nous assistons dans la dernière partie du mythe à la mort des ancêtres des hommes et à

---

<sup>1</sup> Youssouf Tata Cissé, *La confrérie des chasseurs Malinké et Bambara : Mythes, rites et récits initiatiques*, op. cit., p. 78.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma. *Monnè, outrages et défis*, op. cit., p. 152.

<sup>3</sup> Ahmadou Kourouma. *Monnè, outrages et défis*, op. cit., pp. 276-277.

l'évasion de Moussokoroni vers l'Est<sup>1</sup>. Il y a là un recouplement entre le mythe traditionnel et celui qu'exploite Kourouma. Il reproduit le mythe de la création du monde, en général, et de la confrérie des chasseurs en particulier, puisque, selon l'enseignement de la société initiatique du *Komo*, Moussokoroni serait la «mère» des chasseurs. En effet, cet épisode n'est pas sans rappeler le mythe de Sanènè et de Kontoron tel que Fassoun Diarra le présente. L'histoire de ces divinités tutélaires de la chasse se résume ainsi : Kontoron, l'archétype du chasseur était un génie hideux à œil unique. Détenteur de connaissances ésotériques, il épousa Sanènè. Celle-ci, femme versée dans les connaissances occultes et pour qui la divination n'a pas de secret, se laissa cependant abuser par une vieille femme. Cette vieille lui remit un produit qui maintint Kontoron au lit jusqu'au lever du jour et permit à Sanènè de découvrir la laideur de son mari qu'elle ne voyait que de nuit. Kontoron disparut dans la brousse, en s'enfonçant dans une termitière à chapeau. Sa femme Sanènè qui le chercha en vain ne retourna plus jamais au village.

Deux aspects retiennent ici notre attention. D'une part, la vieille femme qui a remis un produit à Sanènè présente bien de traits de caractère semblable à ceux de Moussokoroni. D'autre part, il y a une homologie certaine entre la façon dont Moussokoro a disparu dans *Monnè, outrages et défis* d'Ahmadou Kourouma et la disparition de Sanènè, selon Sory Camara et Fousséni Diarra. Cette homologie raccorde l'histoire racontée aux mythes qui permettent au *donsojeli*, griot des chasseurs, et à son *cordoua*, le répondeur, de créer de nouveaux récits pour animer les longues veillées de *donsomaana*.

La seule différence qui s'établit entre les deux épisodes est que, chez Kourouma, il n'est plus question de génie ou d'esprit tutélaire de la chasse ; un élément humain (Djigui, le mari) s'est substitué à l'élément surnaturel masculin (Kontoron, le génie). En effet, le récit

---

<sup>1</sup> Sory Camara, *Gens de la parole (Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké)*, op. cit., p.162.

mythique de la création chez les Mandingues, ce référent mythologique qu'évoque Moussokoro se trouve réinvesti dans *Allah n'est pas obligé* à travers le personnage de Mossokoroni, l'exciseuse qui arrache la mère de Birahima au génie de la brousse. Ainsi, à ce génie qui, à chaque cérémonie d'excision, tue et garde comme sacrifice la plus belle des jeunes filles excisées, Moussokoroni oppose une résistance grâce à sa sorcellerie, ses adorations et ses prières.

Comme les femmes du récit mythique de la création offrant leur sang d'excisées pour payer le lourd tribut de la lubricité de Pemba, la jeune Bafitini (la mère du narrateur) devait offrir le sien au génie de la brousse sur l'aire de l'excision. Une relation symbolique s'établit alors entre le geste primordial de Moussokoroni et l'exercice de la profession d'exciseuse. Dans cet épisode, le génie évoque Moussokoroni, ou plus exactement, il la préfigure. Tout porte à croire qu'il n'y a de rapport entre tous ces éléments ou toutes ces réalités que parce qu'ils tiennent leur signification profonde de leur inscription dans un système dont l'axe central et le principe de cohérence est le mythe de Moussokoroni.

Dans une sorte de syncrétisme imaginaire, Kourouma déstructure le mythe, le réinvente, le réécrit. Dans *Monnè, outrages et défis*, l'exécution des rites de reconnaissance et d'exorcisme tels que prédits par le devin Tiéwouré devait permettre au roi Djigui de sauver la dynastie des Keita et le pays de Soba de la colonisation et de l'irréligion. Mais ces rites qui devaient consacrer l'invincibilité du royaume n'ont pas produit l'effet escompté: «*Les nazaréens étaient entrés à Soba par la colline de Kouroufi, par Kouroufi truffée de sortilèges. Ils l'avaient escaladée comme s'enjambent le seuil de la case et les cuisses d'une femme déhontée*»<sup>1</sup>. La croyance établie par l'évocation de ce mythe dans le royaume de Soba est ainsi tournée en dérision par Kourouma, une manière pour l'écrivain de ridiculiser Djigui. En

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, op. cit., p.35.

effet, Kourouma ne manque pas d'occasion de critiquer l'absence de vision chez les hommes politiques africains. Djigui devient pour lui le prototype de ces politiciens qui, pour avoir bradé leur conscience, ne garantissent plus la souveraineté de leur territoire.

Le mythe n'est donc pas pour Kourouma un moyen de ressasser le passé. L'écrivain lui imprime une symbolique particulière, transfigurant ainsi les assertions originelles dans lesquelles l'imaginaire collectif accepte de procéder à des rituels appropriés pour apaiser ou contenter les divinités.

## **6- Proverbes, prières et psalmodies dans l'œuvre romanesque de Kourouma**

Le discours romanesque chez Ahmadou Kourouma est largement parsemé de proverbes ; il s'agit ces

*«sentences qui disent toutes des vérités, mais sous forme imagée, c'est-à-dire qui ont un sens différent des signes utilisés (pro- verbe), apparaissent normalement comme des raccourcis chargés de rappeler une longue histoire que l'auditoire connaît plus ou moins bien et qui peut appuyer la question dont l'on débat. Le proverbe se donne donc comme la conclusion d'un récit que l'on n'a pas besoin de reprendre intégralement mais dont l'évocation à bon escient suffit pour entraîner la persuasion de l'auditoire ou de l'interlocuteur»<sup>1</sup>.*

On peut alors tenter une analyse de la fonctionnalité du proverbe, mais aussi et surtout de son fonctionnement, dans le tissu narratif d'Ahmadou Kourouma, sur la base de la définition ci-dessus. Ceci serait d'autant plus pertinent que la forte charge critique de toute l'œuvre de l'écrivain peut trouver dans l'usage de ces proverbes des voies d'expression, voire des raccourcis pour atteindre des cibles parfois très haut placées. L'abondant recours aux proverbes est d'abord une manière pour l'écrivain d'enraciner son histoire dans la culture bambara, sénoufo ou malinké. C'est ensuite une stratégie pour Kourouma de coulisser la fiction sur des belles pensées empruntées à la philosophie des *donso*. Le romancier fait ainsi

---

<sup>1</sup> Hubert Mono Ndjama «Philosophie africaine et formes symboliques », cité par Mamoussé Diagne dans Critique de la raison orale...op. cit, p 89.

écho à Firmin Rodégem qui observe, en effet, que «*la parole proverbiale constitue un mode spécifique de communication, dont les particularités sont plus manifestes dans une culture de l'oralité que dans les sociétés scripturaires...*»<sup>1</sup> En choisissant le *donsomaana* comme modèle d'inspiration de ses romans, Kourouma en a donc adopté une des caractéristiques : le recours au proverbe.

Mais l'accumulation des proverbes dans l'œuvre romanesque de l'écrivain obéit également à un souci d'orientation «*idéologique*» du récit, à une répartition thématique renseignant sur les valeurs sociales et, du coup, à une réinvention d'un genre éminemment oral. Nous concevons alors que les proverbes sont pour Kourouma «*un matériau naturel de sa création*»<sup>2</sup>. Dans un entretien accordé à Yves Chemla, Ahmadou Kourouma affirme : «*Dans le *donsomana*, les gens disent un ou deux proverbes. Moi j'en fais un procédé systématique*».<sup>3</sup> Effectivement, la plupart des romans de Kourouma s'ouvrent par un aphorisme placé en tête de chapitre. Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, une série de sentences populaires sert de point d'ancrage au récit, au thème qui sera développé par le *sora* et le *cordoua*. Dans ce roman en effet, chaque séquence de la veillée est introduite et clôturée par trois proverbes qui, généralement, déclinent, comme un résumé placé en tête de chaque épisode d'un feuilleton, des aspects du thème qui est au menu de la veillée du *donsomaana* tenant lieu de chapitre, comme ci-après :

*« C'est au bout de la vieille corde qu'on tisse la nouvelle.  
Tu cultives un jour chômé mais la foudre conserve la parole dans  
le ventre.*

---

<sup>1</sup> Firmin Rodégem, «*La parole proverbiale*», in *Richesse du proverbe*, vol 2 : typologie et fonction pp.121- 130, Presses Universitaires de Lille III, 275p.

<sup>2</sup> Nimrod, «*Du proverbe au verbe : la nouvelle philosophie des vocables initiée par Kourouma*», in *Notre Librairie*, N°155-156, Juillet –Décembre 2004 p.197.

<sup>3</sup> Yves Chemla, *En attendant le vote des bêtes sauvages ou le donsomana*, entretien avec Ahmadou Kourouma, in *Notre Librairie* n°136, janvier-avril 1999, p. 29.

*La rosée ne vous mouille pas si vous marchez derrière un éléphant*»<sup>1</sup>.

Ces trois proverbes figurent en épigraphe de la deuxième veillée du roman. Mais pour comprendre leur rôle, le lecteur doit établir un lien avec les nombreux voyages initiatiques que le dictateur Koyaga entreprend auprès de ses aînés dictateurs pour aller à leur école.

Dans *Les Soleils des Indépendances* et dans *Monnè, outrages et défis*, une formule placée en chapeau fait office de titre à chaque chapitre. Cette formule est reprise telle quelle dans le corps du récit, pour mieux s'imposer au lecteur ou à l'auditoire. Ceci donne au texte une valeur argumentative et au proverbe le sens d'une thèse que la suite du chapitre explique et développe. Ce procédé rapproche le récit de l'architecture du *donsomana*. Le récit de *Quand on refuse on dit non* s'ouvre sur un proverbe qui résume toute l'histoire du roman : « *Le singe qui s'est échappé en abandonnant le bout de sa queue dans la gueule du chien n'a pas dans l'échappée la même allure que les autres de la bande* »<sup>2</sup>.

Le proverbe présente donc une unité narrative. C'est avec le *sora* Bingo, dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, que nous est suggérée cette fonctionnalité du proverbe dans les sociétés de tradition orale : « *Le proverbe est le cheval de la parole ; quand la parole se perd, c'est grâce au proverbe qu'on la retrouve* »<sup>3</sup>. En Afrique, c'est à travers le proverbe que s'exprime le mieux le fil conducteur de la narration, une narration nourrie à la sève des expériences de la vie. Kourouma fait donc de la parémiologie un procédé systématique de la narration si bien que ce serait une gageure que de prétendre à l'établissement d'un index de toute la pléiade de proverbes qui innervent les récits. L'ensemble de chaque roman de Kourouma fait penser à une œuvre de parémiologie entendue comme recueil ou étude de

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, op. cit, p.21.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma, *Quand on refuse on dit non*, op. cit, p.11.

<sup>3</sup> Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, op. cit, p.42.

proverbes. Si le proverbe se trouve placé au commencement et à fin du *donsomana*, c'est parce qu'il résume une situation. Dans l'ensemble romanesque de Kourouma, les sentences proverbiales se font écho.

La richesse de l'œuvre de Kourouma réside également dans le fait que l'auteur réactualise le patrimoine oral à travers le culte des figures mythiques de la brousse érigées en divinités tutélaires. C'est le cas du serpent mythique, génie protecteur des *donso*, que l'on retrouve dans *Les soleils des indépendances* comme génie protecteur du Horodougou :

*«Et le serpent ! Aussi âgé que l'Ancienne, aussi gros que le coup d'un taurillon, vingt pas de longueur, on l'appelait «le Révérent du marigot». Du marigot parce que tous les matins et les soirs frais, il se réchauffait en travers de la piste du marigot. Les passants le saluaient et l'enjambaient. Les ménagères l'utilisaient comme séchoir, les enfants comme siège. Souvent il se promenait derrière les cases, mais jamais, nuit ou jour, harmattan ou hivernage, il ne passait les portes du village, sauf quand il avait un message, un avenir malheureux à dévoiler, un grand sacrifice à indiquer. Alors le serpent partait du marigot, droit sur Togobala, filait comme un orage»<sup>1</sup>.*

Une fois le mythe intégré à l'imaginaire collectif, les communautés procèdent à des rituels appropriés pour apaiser ou contenter les divinités. Ces rituels donnent lieu à la profération de prières<sup>2</sup>. Or, il est évident que le champ de la prose romanesque chez Ahmadou Kourouma est littéralement jonché des occurrences qui, par la forme et/ou le contenu, s'apparentent aux prières, incantations, psalmodies, prédictions ou déclarations de prêtres.

Dans le roman *Les soleils des indépendances*, la prière ci-après transcende les seuls rapports entre les hommes et les ancêtres, et suggère l'idée de polythéisme :

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, op. cit., pp. 155-156.

<sup>2</sup> Formulée à travers le prisme de l'apostrophe, la prière épouse les contours d'une requête ou d'une invite adressée à un interlocuteur invisible, imaginaire, ou par pure abstraction. Si l'on convient avec Jean Dérive (dans *Fonctionnement sociologique de la littérature orale. L'exemple des Dioula de Kong (Côte d'Ivoire)*, thèse pour le doctorat d'Etat, Paris III, ronéotée 1987, p. 265.) que les genres de la littérature orale sont des «*modes culturalisées de communication*», il est permis d'affirmer que les prières constituent un genre littéraire relevant du domaine du sacré populaire. C'est un type de parole littéraire répondant à une codification, quant à sa période de récitation. Une comparaison avec les autres types de paroles révèle qu'il s'agit d'un discours sérieux ; il n'est pas fait pour divertir.

*«Génie des forêts sombres et calmes et des montagnes accouchant des nuages, des éclairs et tonnerres ! Mânes de prestigieux aïeux, vertèbres de la terre nourricière, acceptez, attrapez ce sacrifice dans la grande volonté d'Allah le Tout-Puissant et éloignez de nous, tous les malheurs, pulvérisez les mauvais sorts»<sup>1</sup>.*

En effet, pour conjurer le mauvais sort et délivrer Salimata de son infécondité, le marabout invoque le secours des dieux. Mais cette prière n'est pas sans rappeler celles qui sont adressées aux divinités tutélaires de la chasse, Sanènè et Kontoron, lors des rituels d'intégration des néophytes à la confrérie et de préparatifs de parties de chasse. Le roman *En attendant le vote des bêtes sauvages* fournit aussi une illustration de rituel cynégétique ponctué d'une longue prière adressée aux divinités tutélaires de la chasse :

*«Ô ancêtre Kointron ! // Ô ancêtre Sanéné !  
Voici les libations de vos enfants chasseurs.  
Prenez notre gazelle, acceptez, agréez-la.  
Nous vous gorgeons, abreuvons de son sang,  
Afin que vous nous ouvriez le secret et l'étendue de la  
brousse,  
La totalité de l'infinie brousse,  
Afin que vous nous combliez de gibier en quantité.  
Nous en distribuerons aux pauvres,  
Aux orphelins, aux handicapés  
Nous en offrirons aux veuves des chasseurs,  
Nous en offrirons à nos familles, à nos alliés et amis.  
Epargnez-nous, préservez-nous du malheur»<sup>2</sup>.*

L'ordre d'intégration de ces prières traduit bien l'artifice de Kourouma à puiser aux sources du *donsomaana* pour construire ses romans. Dans *Allah n'est pas obligé*, c'est aux enfants-soldats que les féticheurs font réciter une prière à l'endroit des dieux immanents :

*«Mânes de nos ancêtres, mânes de tous nos ancêtres,  
Esprits de l'eau, esprit de la forêt, esprit de la montagne,  
tous les esprits de la nature, je déclare humblement  
que j'ai fauté.  
Je vous demande pardon le jour et la nuit aussi. J'ai mangé  
du cabri en pleine guerre»<sup>3</sup>.*

L'évocation des esprits de l'eau et de la nature dans cette prière, sans compter qu'il situe l'événement dans l'espace, ne renvoie pas moins à l'un des vieux mythes

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, op. cit., p. 73.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, op. cit., p.321.

<sup>3</sup> Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 122.

cosmogoniques mandingues, celui du grand serpent lové qui entoure la terre, génie serpent immense, patron des eaux et des mines d'or<sup>1</sup>, comme on en rencontre au Libéria et en Sierra Léone.

Par cette prière récitée par les enfants-soldats, il faut comprendre chez Kourouma une manœuvre de détournement de l'intention et, du coup, du contenu, par le jeu de l'humour, de l'ironie et de la parodie dans lesquels la prière (posture et parole d'ordinaire sérieuses) se retrouve chez des personnages dévoyés, pour servir à demander la clémence, pour ou en faveur d'autres personnages tout aussi dévoyés. Chez Kourouma, le sérieux se mêlant au jeu, la parodie devient une des formes d'expression de ce mélange d'intentions esthétiques. Car, pour instaurer la dérision des systèmes et des faux héros, l'écrivain décide de les caricaturer.

De plus, le seul contexte de guerre, qui contraste fortement avec le contenu et l'intention de cette prière, autorise à parler de travestissement, mieux, de déconstruction, dont Kourouma se sert comme stratégie pour tourner en dérision les personnages et leurs actions. De fait, cette disjonction installe l'œuvre romanesque de l'auteur dans les esthétiques de la postcolonie. En effet, Achille Mbembé conçoit l'esthétique de la postcolonie comme une récupération des abus et des outrances des instances dominantes pour les transformer en intrants de la création artistique et littéraire : «*S'agit-il [précise-t-il] pour l'homo huben post colonial, de parodier le commandement ou de tourner en dérision [...] ? Dans une large mesure, les éclats de l'hilarité, ou de la raillerie populaire, ne font que prendre le monde officiel au sérieux*»<sup>2</sup>. La récupération des extravagances devient ainsi une stratégie de composition de l'œuvre.

---

<sup>1</sup> Youssef Tata Cissé, *La confrérie des chasseurs Malinké et Bambara : Mythes, rites et récits initiatiques*, op. cit., p. 49.

<sup>2</sup> Achille Mbembe, *De la postcolonie*, Paris, Karthala, 2000, p. 81.

Ce mode d'intégration des prières répond à une capacité accumulative, à un mécanisme d'expression de l'esthétique du *complexe*. Cette esthétique du *complexe* se révèle à travers le caractère hétéroclite des "matériaux de composition" des textes où "paroles" et écritures confèrent couleurs et images.

Kourouma ne reproduit cependant pas simplement ces formes et genres qu'il emprunte au *donsomaana*. Il les utilise réellement, en s'autorisant souvent des déformations, afin de réussir à plier ces matériaux du *donsomaana* à sa nouvelle esthétique du roman. Pour être complet sur ce point, nous allons nous interroger sur la manière concrète dont procède le romancier dans son inspiration ou son utilisation des genres et formes que le *donsojeli* utilise dans la production du *donsomaana*. Nous pouvons donc nous demander ce qu'il en est de la relation qu'entretiennent ces genres oraux avec l'ensemble des récits. Jouent-ils simplement le rôle d'ornement, ou bien constituent-ils, dans la narration, des éléments à la fois clés et complexes, récusant toute lecture monologique ou unidirectionnelle ?

Une coupe transversale dans les différents genres que Kourouma intègre à ses romans permet de voir à l'œuvre leurs modalités de fonctionnement. Ce qui frappe dans la forme d'écriture de Kourouma, au-delà de la transposition artistique et peut-être même fantaisiste des mythes, c'est l'omniprésence des divinités et des rituels liés à leur culte, des réalités qui parviennent à subsister à la colonisation, aux dictatures ou à la guerre civile.

Nous venons de démontrer comment Kourouma intègre un ensemble de genres et de formes relatifs au *donsomaana* à son champ d'écriture, au point de transformer toute l'œuvre en un tissu générique. Ce mixage de genres et de formes met en évidence l'idée que Kourouma recourt à l'univers mandingue avec une certaine intention et donne la preuve du dynamisme des genres littéraires traditionnels. Le *complexe* de genres et de formes dans son œuvre romanesque peut être donc représenté sous la forme d'une pyramide à plusieurs

niveaux ayant pour base le *donsomaana* auquel les récits empruntent l'architecture. Le romancier recourt à l'interprétation liée aux mythes et légendes cynégétiques pour construire l'histoire de son personnage. Il s'appuie sur des personnalités mythiques qui servent de médiateurs entre les divinités et les hommes pour produire un récit empreint de contemporanéité. Dans un tel art de mosaïque, de «*tissu à bandes de diverses couleurs*»<sup>1</sup>, ces mythes, chants, épopées, panégyriques, proverbes et prières tiennent lieu de pièces dont la combinaison figure des textes multigénériques. Ce faisant, le *donsomaana* va puiser aux sources des sciences telles que l'onomastique, la mythologie, la parémiologie, la généalogie, rétablissant ainsi la force épistémologique, scientifique et critique des genres oraux réinvestis par l'écriture romanesque. Sans nous attarder sur ce détournement des moules de la littérature de chasse, nous attribuons cette caractéristique à la démarche globalement allégorique de la chasse chez Kourouma.

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, op. cit., p. 22.

## CHAPITRE DEUXIEME : LA CHASSE ET LES CHEMINS DE TRAVERSE DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE D'AHMADOU

### KOUROUMA

L'expression «*chemins de traverse*» est une formule métaphorique pour désigner les caches, c'est-à-dire une façon d'évoquer, par des voies détournées, des réalités, si bien que selon le degré de connaissance de l'auditoire, le message est compris différemment. Il s'agit donc de codes qu'il faut parvenir à déchiffrer. Par exemple, au Mandingue, lorsque les membres de la société d'initiation appelée *Korèduga*, les bouffons sacrés, organisent des manifestations publiques, il leur arrive de poser un mortier au milieu du cercle, d'y mettre de l'eau et des détritrus et de se mettre à piler cette eau, avec tant et tant d'entrain que l'œil du profane pourrait se demander si ces acteurs ne sont pas devenus fous ou s'ils sont si oisifs pour piler de l'eau. Mais un initié verrait à travers ce spectacle, cette bouffonnerie sacrée, une mimésis de l'acte qui donne la vie : la copulation ; le mortier symbolisant la matrice, le pilon l'attribut sexuel mâle, et l'eau, le sperme. Au sein de la confrérie des chasseurs, les chemins de traverse sont bien représentés.

L'œuvre de Kourouma s'enracine dans l'univers cynégétique et permet de lire, à travers le discours romanesque, l'expression littéraire de la symbolique cynégétique. Sur la base de cette relation, nous tentons de cerner, à cette étape du travail, les principales formes de la symbolique cynégétique et de montrer comment cette esthétique est illustrée dans la création romanesque de Kourouma.

# 1- Le *donso* et le sens de l'honneur dans l'imaginaire romanesque de

## Kourouma

Notre propos consistera à étudier les modalités à travers lesquelles les foyers narratifs de la culture des *donso* organisent le récit chez Kourouma.

L'activité des chasseurs leur impose de développer, au sein de la communauté dans laquelle ils vivent, la franchise, la charité et le savoir ésotérique qui font l'objet d'une quête permanente chez le chasseur. La mission primordiale de celui-ci n'est-elle pas d'assurer les besoins alimentaires et de protéger la communauté ? Brahima Camara nous en donne la confirmation quand il écrit que le *donso*,

*«en vertu des lois de Sanènè ni Kontoron, lois de la confrérie des chasseurs, doit cultiver et développer dans la communauté un esprit de bonté, de justice et de bonne moralité et faire preuve d'endurance et d'intrépidité (de keya). Il s'interdit même à l'égard de ses faden qui lui ont rendu la vie difficile dans l'enfance de nourrir la moindre haine. Il n'est mu que par une volonté farouche de réussir ; c'est à-dire de préserver l'honneur de sa famille et faire régner la paix et la cohésion dans la communauté»<sup>1</sup>.*

Dans *Les soleils des indépendances*, l'histoire du Mandingue est mise en perspective à travers l'ordre politique ancien incarné par Fama aux prises avec le nouvel ordre social et politique instauré par les indépendances. Quant au roman *Monnè, outrages et défis*, il met en scène les rapports entre les autorités coloniales et le royaume de Soba, ville imaginaire située dans l'espace mandingue et dont Djigui est le roi. Ce rapport s'évalue à travers la description du premier contact entre les deux parties sur le chantier où le roi et ses sujets érigeaient les remparts contre l'envahisseur : *«Sur le chantier, l'inattendue apparition d'une colonne française au sein du tata avaient paru aux gens de Soba la manifestation d'une sorcellerie*

---

<sup>1</sup> Brahima Camara, « Baala Jinba Jakité, un chroniqueur des chasseurs », in *Jamana*, op. cit pp., pp. 20-26 [citation à la page 23].

*supérieure à celle du roi*»<sup>1</sup>. Certes, le roman *Monnè, outrages et défis* semble reprendre le schéma narratif des épopées dynastiques royales, mais cela n'empêche pas d'y déceler la structure des récits cynégétiques. Le fait que *Monnè, outrages et défis* soit orienté vers l'épopée dynastique moins que vers la geste des chasseurs peut s'expliquer de deux façons. D'une part, l'activité cynégétique, au Mandingue, est intimement liée à l'exercice du pouvoir et à la guerre. La conquête du pouvoir, le prestige ainsi que la guerre sont en rapport étroit avec le besoin d'exploits, de prouesse et de connaissance que manifeste le *donso*. Dans cet univers de mutation ou de métamorphose, Kourouma prend le contrepied de l'idéologie des *donso* en plaçant ses personnages aux antipodes des valeurs que défend la confrérie des chasseurs.

D'autre part, il faut comprendre qu'à partir du XVII<sup>ème</sup> siècle marqué en Afrique de l'Ouest par le contexte colonial, le statut du chasseur se trouve quelque peu infléchi. En effet, cette période marque le début de mutation de l'activité cynégétique de son objectif principal par le colonisateur français. Cette rupture du *donso* (chasseur) avec sa communauté transparaît clairement dans la structure de *Monnè, outrages et défis*. A l'image du *soma*<sup>2</sup> qui raconte ses expériences de la chasse, le peuple de Soba et son roi exaltent le narcissisme d'une aristocratie qui, dépossédée de sa noblesse, perpétue la tradition royale dans le cérémonial des visites au Bolloda, palais royal. La défense du territoire, la conservation du royaume n'excite point Djigui au combat. Il est plutôt animé par l'obsession du train dont la présence au Mandingue est du fait colonial. Bien qu'il soit le chef suprême des armées, détenteur du tambour royal sacré, il se détourne de ses attributs et de sa mission pour se faire chantre d'une nouvelle idéologie qui, du reste, lui est défavorable. A partir de là, le rapport d'association du

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma. *Monnè, outrages et défis*, op. cit., p. 37.

<sup>2</sup> Nous entendons par *soma* un vieux chasseur qui a cessé de chasser, *ma* signifiant maître et *so*, maison, village. Le *soma* désigne le vieux chasseur qui n'est plus en activité et qui s'occupe des fétiches et préside aux cérémonies de la confrérie des chasseurs.

*jeli*, griot au service du roi, au *donsojeli*, griot des chasseurs ne fait plus de doute. Le *jeliya*, appartenance à la caste des griots généalogistes et de cour royale, serait une dérivation de la *donsojeliya* (l'art d'être griot des chasseurs) dans l'empire mandingue. Le texte fondateur du Manden appelé *Manden Kalikan* «*Serment du Manden*» ou *Manden Basigikan* «*Charte du Manden*» n'est-il pas l'œuvre de la confrérie des chasseurs ?

Le monde des récits de chasse est le reflet de la société des chasseurs. Les joutes politiques reproduites par Kourouma à travers *Monnè, outrages et défis* ne sont que des avatars du *donsomaana*. Pour preuve, Djigui est présenté comme «*le doyen des hommes et des bêtes*»<sup>1</sup>. Le décryptage du récit semble conforter une telle hypothèse. Certes le roman thématise l'exercice du pouvoir royal à l'ère de la colonisation française, mais il est difficile de dissocier ce récit de l'activité cynégétique, donc de la *donsoya*. Il est évident que nous sommes dans le contexte d'une société à caste, la *horoya*<sup>2</sup>, avec un roi, Djigui Keita. On imposait à Djigui une collusion très compromettante avec l'autorité politique coloniale. Or cette situation est perçue au Mandingue un esclavage, un *monnè*. En effet, pour les Malinké et les Bambara, la conquête et l'occupation françaises furent la pire des choses qui leur soit arrivée, et le «soleil de la colonisation» a été considéré par ces peuples comme une ère d'esclavage. A ce niveau de lecture, l'attitude du griot est à considérer comme un refus de «*l'esclavage des Blancs*». Dans le choix du griot, Kindia Mory Diabaté, de retourner à son *konia* natal, transparaissent les idées d'épreuve, de douleur et d'indignation devant le renoncement de Djigui aux traditions d'honneur, traditions qui caractérisaient autrefois les ancêtres et qu'ils traduisaient par la devise combien évocatrice : «*Plutôt la mort que la honte*». La «*société des chasseurs*» a toujours été «*le lieu de ralliement de tous ceux qui disent non à l'oppression, non au renoncement devant l'adversité, et qui n'entendent obéir*

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma. *Monnè, outrages et défis*, op. cit., p. 271.

<sup>2</sup> L'appartenance à la caste des nobles.

qu'à des autorités qui émanent de leur confrérie ou qui ont son approbation»<sup>1</sup>. Or lorsqu'on parcourt l'œuvre romanesque d'Ahmadou Kourouma, il est aisé de constater que le refus de l'oppression, d'un ordre imposé de l'extérieur se manifeste chez les personnages tels que Fama, Diabaté, Koyaga, Birahima au point de devenir leur leitmotiv. Dans *Monnè, outrages et défis*, Kourouma rapporte :

*«Quand, de son palais, Babemba, le roi de Sissoko, entendit les pas de course des assaillants, il commanda à son garde : "Tiékoro, tue-moi pour que je ne tombe pas entre les mains des Blancs." Le garde déchargea son arme sur lui et sur le roi, qui gisait déjà sur le coup, eut la force de se redresser et de s'achever de sa propre main pour honorer le serment : "Moi vivant les nazaréens n'entreront pas à Sissoko !"»<sup>2</sup>.*

Comme on s'en aperçoit à travers cet exemple, les Malinké tiennent à leur l'honneur. C'est au nom de l'honneur que Fama réplique quand, aux funérailles du septième jour de feu Koné Ibrahima, le griot avait associé les princes du Horodougou, les Doumbouya, aux Keita<sup>3</sup>. Pour l'avoir appris de Samory Touré dont il a été longtemps le serviteur, Mory Diabaté sait et croit fermement que *«quand on refuse on dit non»*. A Djigui qui voulait l'attacher à la dynastie des Keita, le griot, malgré la force du serment, répond :

*«Je ne peux pas. J'ai fait le vœu de ne plus louer. J'ai renoncé à la grioterie. La voix qui a dit des héros comme Samory et ses sofas, des héros comme vous, Keita, ne s'honorera pas et ne vous honorera pas à dire ceux qui viendront après vous, ceux qui vivront sur une terre conquise. Avec la fin de l'ère de Samory a fini la vaillance, donc la grioterie»<sup>4</sup>.*

Prenant le contre-pied de la philosophie des *donso*, Djigui apparaît comme le personnage que Kourouma utilise pour dénoncer l'absence de vision de souveraineté, d'égalité et de justice dans les politiques nationales et internationales. Ainsi, Kourouma procède d'une sorte de «rappel par la négation». Cela se retrouve également dans la manière

---

<sup>1</sup> Youssouf Tata Cissé, *idem*, p. 26.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, op. cit., p. 22.

<sup>3</sup> Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, op. cit., p. 13.

<sup>4</sup> Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, op. cit., p. 43.

de présenter Koyaga comme un chasseur dont les actes sont aux antipodes des prescriptions comportementales et de l'éthique des *donso*. Ce que nous appelons «rappel par la négation» se joue de telle manière que celui qui connaît cette éthique se surprend de découvrir son opposé chez les personnages de Kourouma. En réalité, il s'agit d'une manière de mettre en relief cette éthique (par l'évocation de son absence ou son abandon chez les personnages de Kourouma).

Djigui et Fama sont désormais dépouillés de ce que les chasseurs, et ceux de la noblesse, ont de plus sensible, l'honneur, «*le serment et la cause pour lesquels les chasseurs meurent*»<sup>1</sup>. C'est par une image empruntée au monde cynégétique que l'interprète Soumaoré traduit le rapport de force qui s'établit désormais entre le Noir et le Blanc à l'avènement de la colonisation: «*Après le combat entre deux lutteurs qui ont tous les deux pour totem le caïman, le saurien du vaincu devient un vil margouillat. Le caïman totem des Noirs s'est avili, réduit en margouillat*»<sup>2</sup>. Le déclin du roi Djigui, exprimé par l'image du crocodile devenu margouillat, rejoint ce qui est dit de Fama dans *Les soleils des indépendances* : «*Un prince Doumbouya : Totem panthère faisait bande avec les hyènes*»<sup>3</sup>. Par cette métaphore, Kourouma reproduit, consciemment, un épisode de chasse. Sous la plume de cet écrivain, tout porte à croire que ce qui est dit ou écrit n'est pas ce qui devrait être entendu ou lu. En milieu mandingue, on parle de «*cache*» ou de «*chemins de traverse*», pour reprendre l'expression de Karim Traoré<sup>4</sup>.

Les pouvoirs du chasseur exaltés dans les épopées semblent avoir des équivalents dans le roman *Monnè, outrages et défis*. En effet, derrière le roi Djigui, se profile l'image du personnage du chasseur. A travers l'importance de son savoir magique, la divination, le culte

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, op. cit., p. 178.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma, idem, p. 53.

<sup>3</sup> Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, op. cit., p. 11.

<sup>4</sup> Karim Traoré, dans son commentaire de la communication de Bitchibali Dansa, in *La chasse traditionnelle en Afrique de l'Ouest d'hier à aujourd'hui*, op. cit., p. 143.

des ancêtres, le séjour dans la brousse, se trouve une illustration du rapport qu'on peut établir entre le roi et le chasseur. Djigui Kéita est représenté comme un maître chasseur, un archer maître de la brousse, comme son ancêtre Soundjata que les griots se plaisent à désigner par les titres de «*simbo*» (maître chasseur) et de «*kala jata*» (le lion à l'arc). Le roi et le chasseur ont en partage le pouvoir occulte et le pouvoir politique. Avant de conquérir les attributs de la royauté, le héros doit entrer dans la brousse et subir un rite initiatique comme un jeune chasseur à son adoubement. C'est à l'issue de ce voyage initiatique qu'il devient un roi accompli. Est-ce donc le détournement de l'activité cynégétique de son objectif principal par le colonisateur français que Kourouma tente de restituer ? Est-ce pour rester collé à ce nouveau contexte politico-administratif marqué par l'affaiblissement de la confrérie des chasseurs que Kourouma aurait choisi d'introduire le lecteur au cœur même de la vie d'un roi et de son peuple, de leurs rites et de leurs institutions ? Est-ce pour cette raison qu'il a repris dans son roman, ne serait-ce qu'apparemment, le schéma narratif des épopées dynastiques ? Toujours est-il que la société des chasseurs que Kourouma décrit est superposable au monde politique africain qu'il semble pourfendre.

Kourouma semble donc adapter son discours romanesque au contexte socio-politique qu'il tente de décrire en imitant la pratique cynégétique du monde malinké. Dans *Allah n'est pas obligé*, le narrateur, Birahima, lui-même enfant-soldat, n'hésite pas à proclamer que «*l'enfant-soldat est devenu le personnage le plus célèbre de cette fin du vingtième siècle*»<sup>1</sup>. Si les enfants-soldats sont devenus des personnages iconiques du XX<sup>ème</sup> siècle, c'est en raison des tueries qu'ils commettent. Cette déclaration apparaît comme l'illustration de l'un des principes de la confrérie des chasseurs où la lignée biologique pèse moins dans la hiérarchie des membres. Tout en étant petit ou enfant, on peut avoir de la renommée, compte tenu des

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 90.

exploits accomplis. La *donsoya* et la *horoya* sont deux réalités en relation d'intersection, et le terrain où elles se croisent est celui du pouvoir, au sens strict du terme. L'enfant-soldat, en portant atteinte à des vies, comme le chasseur, s'attire du *nyama*, la force vengeresse libérée par la mort, et dont il devra être purifié.

Dans les romans de Kourouma, la politique prend toutes les allures d'une métaphore, d'une allégorie de la chasse. Dans son article intitulé «*Politique et pensée magico-religieuse chez Kourouma*» et paru dans *Un donsomana pour Kourouma*, un livre au titre évocateur, Louis Bertin Amougou fait remarquer que «*comme à la chasse aux fauves, en politique africaine, on tue ou on est tué, et pour tuer, la seule adresse n'est pas suffisante, il faut aussi être détenteur des pouvoirs magiques*»<sup>1</sup>.

Le parallèle entre la chasse et la politique donne lieu à une représentation *complexe* du pouvoir et déborde le cadre restreint de pouvoirs magiques du «super-initié». Il faut ajouter à cela l'acte d'émasculatation auquel se livrent les "lycaons" et qui enracine le récit dans l'épistémè cynégétique. Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, le combat titanesque qui oppose Koyaga et Fricassa Santos autour du palais présidentiel (symbole du pouvoir politique) révèle la sublimation de deux personnages, l'un totem faucon, l'autre totem boa (et "hyperbement" enraciné dans la magie africaine). Les métamorphoses et le «blindage magique» de Fricassa Santos, les repérages, l'usage d'«*une flèche dotée d'un ergot de coq empoisonné*»<sup>2</sup> pour annihiler le blindage du président, autorisent à soutenir que ce roman se nourrit fortement à l'interminable source du savoir des chasseurs. Il faut ajouter que le combat entre le président Fricassa Santos et le maître-chasseur Koyaga traduit le type de relation qu'il peut y avoir entre le *massa* (roi) et le *simbo* (maître-chasseur). Ici, la relation est d'ordre

---

<sup>1</sup> Louis Bertin Amougou, «*Politique et pensée magico-religieuse chez Kourouma*», in *Un donsomaana pour Kourouma*, op. cit., p. 151.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, op. cit., p. 100.

conflictuel. C'est écrit dans leurs destins que Koyaga doit tuer Fricassa Santos ou que celui-ci tuera celui-là avant le coucher du jour<sup>1</sup>. Le discours cynégétique est bien contenu dans ce récit et, pour s'en convaincre, il faut mettre cet épisode en parallèle avec l'épopée Dengo Kanbili de Bala Jimba Diakité, récit recueilli par Dosseh Joseph Coulibaly<sup>2</sup>.

Dans cette épopée, Dengo Kanbili, le chasseur, devait tuer un roi avant de pouvoir avoir un enfant. Dans la culture mandingue en général et chez les Malinké et les Bambara en particulier, c'est un échec que de mourir sans succession. Au même moment, le roi aussi avait besoin d'accomplir un rituel sacrificiel en tuant un chasseur pour obtenir la gloire. C'était donc écrit dans les deux destins qu'ils devaient s'affronter. A l'issue de cet affrontement, le chasseur parvient à tuer le roi et devient à son tour roi. Les deux personnages ont en commun le fait qu'ils sont des initiés, donc possédant chacun un pouvoir. Le personnage de Koyaga s'identifie facilement à Dengo Kanbili, donc au *simboba*, tandis que le président Fricassa Santos présente l'étoffe du roi, le *massa*. En se saisissant d'une histoire contemporaine, Kourouma l'intègre au discours des récits de chasse, à leur forme et à leur style. Une telle interprétation de l'aspect discursif de l'œuvre de Kourouma semble bien possible.

Au-delà de *En attendant le vote des bêtes sauvages*, c'est donc tous les romans de Kourouma qui se nourrissent de l'appareillage du *donsomaana*. Le récit des royalties (redevance due au propriétaire d'un brevet ou d'un sol sur lequel sont exploitées des richesses, comme l'explique le narrateur dans *Allah n'est pas obligé*) partagées entre la faction de Charles Taylor qui voulait devenir président et celle du président Samuel Doe, ce récit est construit sur le modèle du *donsomaana*. En exigeant des *donso* des efforts qui sont au-dessus de leurs forces, le *donsojeli* éveille des sentiments de rivalité excitant ainsi l'agressivité des chasseurs dans la brousse impitoyable. Comme entre les enfants d'un même

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, idem, p. 88.

<sup>2</sup> Dosseh Joseph Coulibaly (dir.), *Récits des chasseurs du Mali : Dingo Kanbili, une épopée des chasseurs malinké de Bala Jimba Diakité*, op. cit. 117 p.

père ou sur le champ de bataille le *donsojeli* réveille en chacun le désir vivace d'être un héros, Kourouma monte des scénarios dans lesquels les personnages romanesques, les chefs de faction de guerre, se battent pour devenir maîtres des richesses et du pouvoir.

On est frappé par les ressemblances que Kourouma établit entre le partage du pouvoir traditionnel et la gestion du pouvoir pendant et après la colonisation. Le nouveau pouvoir s'est substitué au pouvoir traditionnel par le jeu subtil de métamorphose ou de substitution. Lorsqu'on considère les notions de roi et de maître-chasseur, on se rend compte, en dernière analyse, qu'il s'agit des traductions qu'on applique à la fois aux termes de *mansa* (chef ou roi), de *simbo* (chasseur), de *fanga* (noble). Dans le *donsomaana* traditionnel, l'agressivité du chasseur se manifeste à l'égard des animaux de la brousse. Dans l'œuvre romanesque de Kourouma, c'est contre les humains que les détenteurs du pouvoir manifestent leur caractère sanguinaire.

## **2- La séduction du péril chez les héros de Kourouma**

Dans le *donsomaana* entendu comme récits de chasse, le maître-chasseur occupe une fonction fondamentale. En sa qualité de maître-chasseur et par rapport aux devoirs liés à sa charge de chef, la défense de la cité contre les ennemis extérieurs de tout genre (guerriers, brigands, fauves, etc.), lui incombe.

En tant que tel, il est au plus haut point concerné par l'art de la guerre. Dans la société mandingue traditionnelle, c'était en effet la chasse qui formait à la guerre, au maniement des armes. Le maître-chasseur est aussi le garant de l'éthique et de la justice sociale. Le maître-chasseur se signale comme héros épique par ses qualités exceptionnelles. Dans le cadre du *donsomaana*, l'une des qualités du *donso*, c'est d'être mu par la volonté de vaincre le *qu'en dira-t-on*, de relever le défi, d'aller au-devant du danger et de l'affronter. On parle alors de séduction du péril, trait distinctif du *donso* qui nourrit le rêve de devenir *donsoba*, maître

chasseur. Or la condition pour devenir maître-chasseur et danser dans les veillées de chasse les rythmes sacrés tels que le *daydion*, le *tara*, le *duga*, c'est d'avoir à son panthéon de chasse des animaux comme la panthère, le lion, l'hypodrague, le buffle thaumaturge, l'éléphant...

De ce point de vue, le chasseur est une personne qui inspire le respect et la crainte ; il est perçu comme un homme de terreur capable de donner la mort et d'en éviter les conséquences comme l'effet du *nyama* de ses victimes. On peut établir des traits de ressemblance entre le maître-chasseur et les héros de Kourouma à travers le rôle que ces derniers jouent dans le roman. Chez les héros de Kourouma en effet, la séduction du péril se matérialise dans le discours et le comportement. Dans *Les soleils des indépendances*, cette séduction du péril se lie à divers niveaux de la narration. D'abord, à travers les prouesses cynégétiques de Balla, maître chasseur qui affronte un buffle thaumaturge et l'abat. Ensuite, malgré la menace d'arrestation qui planait sur ses compagnons de lutte et lui,

*«Fama continua pourtant à marcher de palabre en palabre, à courir saluer, la nuit, tel député, tel ministre, tel conseiller. Un jour ce fut un d'abord un autre jour deux, et enfin trois anciens amis de Fama qui disparurent, sûrement appréhendés dans la nuit. Fama subodorait les premières fumées de l'incendie qui le menaçait, il pouvait s'enfuir. 'Mais un Doumbouya, un vrai, ne donne pas le dos au danger'', se vanta-t-il. Il ne vit même pas que ceux qu'on ceinturait ou qui disparaissaient dans les nuits n'étaient pas du même cercle de tam-tams que lui»<sup>1</sup>.*

Ce passage montre clairement les aspects du péril et comment ils séduisent Fama. Habité par un esprit de défi, quoique conscient du danger encouru, Fama s'illustre comme un héros chasseur qui va au-devant du danger dans la brousse impitoyable et sauvage. La narration, à travers ce passage, même si elle retrace le parcours d'un prince déchu, ne chante pas moins la bravoure d'un héros, comme le prescrit la philosophie des *donso*. Enfin, l'esprit de séduction du péril incite Fama, à sa sortie de prison, à braver les gardes frontaliers qui surveillent la frontière fermée, puis à entreprendre la traversée du bief sacré où il se fait

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, op. cit., pp. 157-158.

attaquer par un des caïmans sacrés du Horodougou. Dans *Allah n'est pas obligé*, la séduction du péril transparait aisément dans la formule «*moi Birahima un garçon sans peur*»<sup>1</sup>. Bien qu'enfant et sans expérience en matière de technique de guerre, Birahima accepte de s'engager sur le théâtre de guerre au Libéria et en Sierra Léone. Dans l'un des fragments qui forment la suite chronologique de *Quand on refuse on dit non*, le courage de Fanta qui a pu quitter Daloa pour arriver à Bouaké sans malveillance est salué comme un exploit de chasseur. Voici comment Kourouma l'exprime : «*[...], l'arrivée de Fanta fut considérée comme un évènement et son exploit comme celui d'un chasseur qui, à terre sous une panthère, est parvenu à s'en débarrasser et à faire fuir le fauve*»<sup>2</sup>.

La séduction du péril étant l'une des caractéristiques du discours du *donsojeli*, griot des chasseurs, il s'établit une communauté génétique entre le *fasa*, épopée de guerre et le *donsomaana*, épopée des chasseurs. D'ailleurs, le texte fondateur de l'empire mandingue, *La Charte du Manden*, fait clairement référence aux divinités tutélaires de la chasse. C'est à travers une périphrase très significative que la confrérie des chasseurs est désignée : «*les enfants de Sanéné et Kontron déclarent...*»<sup>3</sup>.

Les représentations romanesques de l'univers cynégétique chez Kourouma se caractérisent d'abord et avant tout par la figure du héros chasseur, considéré comme un symbole traditionnel et même archétypal de la confrérie des chasseurs. En effet, Kourouma fait le choix de transformer ses héros en chasseur, même les antihéros. On ne peut donc analyser le discours du *donsomaana* à travers les récits de Kourouma sans parler du héros-chasseur. Celui-ci est l'incarnation de valeurs viriles qui le distinguent de l'homme vulgaire : il sait allier intelligence, bravoure, fierté et maîtrise de soi.

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 36.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma, *Quand on refuse on dit non*, op. cit., p. 153.

<sup>3</sup> *La Charte du Manden*, texte recueilli et traduit par Youssouf Tata Cissé.

Sous la plume d'Ahmadou Kourouma, le héros incarne généralement des valeurs par son ascendance familiale ou par sa tenue en société. Il est prédestiné. Ainsi, dans *Les soleils des indépendances*, Fama est-il présenté en des termes élogieux : «*Vrai Doumbouya ! Authentique ! le prince de tout le Horodougou, le seul, le grand, le plus grand de tous*»<sup>1</sup>. Le prince héritier apparaît ici comme un archétype du héros épique : il incarne, par son origine sociale, des valeurs qui le prédestinent à être un seigneur, un chef. C'est avec Mamoussé Diagne que nous découvrons les caractéristiques fondamentales que requiert le héros *donsomanesque* : «*Naissance extraordinaire annoncée par des signes, protection des génies, dons exceptionnels, etc.*»<sup>2</sup>. Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Kourouma structure l'histoire sur la configuration du héros de l'épopée corporative des chasseurs. Par exemple, le narrateur fait couler le récit de la gestation et de l'accouchement de Koyaga dans le moule épique :

*«La gestation d'un bébé dure neuf mois ; Nadjouma porta son bébé douze mois entiers. Une femme souffre du mal d'enfant au plus deux jours ; la maman de Koyaga peina en gésine pendant une semaine entière. Le bébé des humains ne se présente pas plus fort qu'un bébé panthère ; l'enfant de Nadjouma eut le poids d'un lionceau»*<sup>3</sup>.

Koyaga porte en lui un certain excès, excès de force par rapport aux autres hommes, excès qui résulte de la nature même du viol à l'issue duquel il est conçu : Tchao a mis toute une journée à violer Nadjouma. Ce combat titanesque est un signe qui annonce la naissance extraordinaire de Koyaga et fait écho à une scène de la mythologie grecque où Zeus a mis trois nuits à engendrer Héraclès. Comme on le voit, l'extraordinaire, l'in vraisemblable constituent des ressorts de la narration et servent de tremplin à la démesure aussi bien dans les descriptions que dans la narration. Koyaga naît avec des pouvoirs particuliers qui se confirment au cours de sa carrière cynégétique mais aussi politique. Cette option de

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, op. cit., p. 171.

<sup>2</sup> Mamoussé Diagne, *Critique de la raison orale. Les pratiques discursives en Afrique noire*, op. cit., p. 439.

<sup>3</sup> Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, op. cit., p. 22.

l'in vraisemblable et de l'extraordinaire répond à une inspiration épique. Dans *Monnè, outrages et défis*, Djigui est présenté comme un héros, un personnage épique. Ici la présentation de sa naissance est moins détaillée que dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* :

«*Tout le Mandingue parla de lui et, à force de le dire, il devint ineffable et multiple ; il acquit la force de réaliser tant de choses prodigieuses. Il avait toujours une journée d'avance sur tout le monde ; il se levait avant les chants des coqs, priait et méditait longuement*»<sup>1</sup>.

Si dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* nous sommes face à une monstruosité native issue de la race des géants, dans *Monnè, outrages et défis*, il est plutôt question d'un prince doué, par la nature, d'un corps de prestige façonné à l'argile. Cette naissance sans défaut le prédispose à devenir souverain. Dans *Les soleils des indépendances* par contre, c'est une splendide prédestination par le sang qui laisse présager une carrière héroïque à Fama.

Dans les textes romanesques, chez Kourouma comme dans la chanson de geste, les héros sont écartés du pouvoir ou vaincus. En effet, Kourouma, par la voix du griot, semble insister sur cet aspect qui aura pour conséquence d'amener le héros à envisager la conquête du pouvoir. Des illustrations abondent dans l'œuvre de Kourouma. On peut citer Koyaga, Prince Johnson, Fodey Sankoh et même Fama. Djigui, au début de son règne, entreprend d'ériger la plus gigantesque forteresse du Mandingue, pour protéger le royaume de Soba contre l'envahisseur, un «*tata dont la crête devait se perdre dans les nuages, l'empattement aller de Soba à la mer, un tata en hauteur et profondeur, infini. La plus titanesque construction de la Négritie*»<sup>2</sup>. Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Koyaga débarrasse la République du Golfe de bêtes sauvages qui sèment la désolation au sein des populations. Il parvient à tuer, tour à tour, le buffle thaumaturge, le crocodile sacré, la panthère, etc., puisqu'à neuf ans déjà,

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, op. cit. p. 17.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, op. cit. pp. 33-34.

il dansait, ès qualité de maître-chasseur dans les veillées de chasse. Dans *Allah n'est pas obligé*, Aminata Gabrielle protège les filles de son institution contre les bandits sans foi ni loi du Libéria en guerre, même contre des chasseurs libidineux<sup>1</sup>.

Il est important de souligner que, dans les romans de Kourouma, il existe de tangibles affinités entre le chasseur et les figures de pouvoir. En effet, le roman *Monnè, outrage et défis* s'aligne sur le schéma du *donsomaana*, récit épique de chasseurs, dans la mesure où le récit s'ouvre sur les qualités exceptionnelles du roi, le prédisposant aux exploits :

*«Djigui n'était pas seulement façonnée avec de la bonne argile, il était aussi franc, charitable et matineux. Les matineux voient tôt et loin ; Djigui avait aperçu ce qui se passait sur les marches du royaume. Les francs entendent juste et clair. Djigui avait perçu, par-delà les dithyrambes des griots, les rôles lointains de certains peuples imprudents. Les charitables pressentent vite et fort. Djigui avait présumé que sa vie serait une destinée de monnè»<sup>2</sup>.*

Ce portrait élogieux de Djigui entre en résonance parfaite avec code cynégétique malinké et bambara. Les qualités ici énumérées correspondent, à n'en point douter, au code éthique, aux vertus, pouvoirs et fonctions dont les *donso* sont investis dans la société mandingue. C'est en cela que l'imaginaire de Kourouma qui a en partage la littérature cynégétique peut être symbolisé par la toile d'araignée, entité architecturale à points de convergence intimement liés. Bitchibali Dansa affirme que *«la toile d'araignée est porteuse d'une dynamique interne et recèle en magnétisme»<sup>3</sup>*. En effet, la toile d'araignée symbolise la barrière, la protection, la science. Rapporté dans l'univers cynégétique, cette métaphore s'applique parfaitement au maître-chasseur qui incarne la défense, la protection et le gardien des secrets. Nous sommes en mesure d'établir un parallèle entre la société des *donso* et l'imaginaire d'Ahmadou Kourouma.

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., pp. 187-191.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma. *Monnè, outrages et défis*, op. cit., p. 16.

<sup>3</sup> Bitchibali Dansa, *«Univers du chasseur : identités culturelles et expressions artistiques»*, in *La chasse traditionnelle en Afrique de l'ouest d'hier à aujourd'hui*, op. cit., p. 132.

Dans *Allah n'est pas obligé*, ce code éthique est illustré par le refus des *donso* d'utiliser des enfants-soldats dans la guerre : «[...] *les chasseurs professionnels et traditionnels, les kamajors, n'avaient pas besoin des enfants-soldats. Leur code leur interdisait d'utiliser des enfants à la guerre. Pour participer à la guerre à leur côté, il fallait être initié comme chasseur*»<sup>1</sup>. Toutes ces caractéristiques confèrent à la société des chasseurs des traits que Kourouma reprend, souvent ironiquement, dans ses romans.

### **3- La chasse et l'allégorie dans l'œuvre romanesque de Kourouma**

Pour montrer d'une nouvelle façon la récupération du *donsomaana* par Kourouma, nous voudrions étudier comment l'écrivain utilise les archétypes du monde cynégétique pour peindre une fresque sociale. Cela permet de faire un rapprochement entre l'univers cynégétique et celui des romans de Kourouma, et de prouver que la société que peint celui-ci est une société qui s'apparente à celle de bêtes sauvages, particulièrement de prédateurs impitoyables. Il nous revient d'analyser comment Kourouma exploite le bestiaire mandingue. «*Les animaux sauvages, disent les Malinké, sont comme les hommes : ils vivent en familles et en société ; ont leurs chefs, leurs habitudes, leur personnalité*»<sup>2</sup>. Pour la confrérie des chasseurs mandingues, le bestiaire innerve la production de la geste qu'est le *donsomaana*. Kourouma récupère ce patrimoine qu'il utilise jusqu'au travestissement

Nous avons montré dans la première partie de ce travail que le *donsomaana* retrace la généalogie du héros chasseur. Dans le chapitre qui a été consacré à la description de cette pratique littéraire, nous nous sommes employé à présenter la confrérie des chasseurs comme étant une association de «type maçonnique». Cette confrérie des chasseurs n'exclut aucune

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 196.

<sup>2</sup> Youssouf Tata Cissé, *La confrérie des chasseurs Malinké et Bambara : Mythes, rites et récits initiatiques*, op. cit., p. 65.

classe, aucune caste, encore moins une religion. A ce sujet, nous avons évoqué la question de la lignée chez les *donso* (chasseurs). L'accent a été mis sur la prééminence de la lignée sociale par rapport à la lignée biologique dans le fonctionnement de la confrérie des chasseurs.

De même, lorsqu'on considère les cinq romans de Kourouma, du point de vue des personnages centraux, on note une diversité en termes de statut social de ces personnages. Fama (dans *Les soleils des indépendances*) est de la dynastie royale des Doumbouya, tout comme Djigui Keita (dans *Monnè, outrages et défis*) dont l'ancêtre est Soundjata. Tchao et Nadjouma (dans *En attendant le vote des bête sauvages*) ascendants directs de Koyaga, sont des champions en lutte traditionnelle, donc héros des arènes. Birahima, l'enfant-soldat (dans *Allah n'est pas obligé* et *Quand on refuse on dit non*) est musulman. On pourrait, *a priori*, penser que le statut social de ces personnages exclut toute idée de ressemblance et n'autoriserait pas à risquer une lecture synchronique. Mais rappelons que l'œuvre de Kourouma se donne tout un ancrage dans l'univers discursif du *donsomaana*, et cette diversité de statuts, de généalogies renforce plutôt l'appartenance de ces personnages à un et même groupe social ou à une association. L'ensemble romanesque de Kourouma pourrait se lire alors comme une symbolique du *donsoton*, la confrérie des chasseurs. *Les soleils des indépendances*, *Monnè, outrages et défis*, *En attendant le vote des bête sauvages*, *Allah n'est pas obligé* et *Quand on refuse on dit non* deviennent des espaces où les personnages, tels des chasseurs initiés, se meuvent chacun pour accomplir des actions qui, pourtant, sont aux antipodes des prescriptions de leur initiation. Chez Kourouma, l'œuvre romanesque prend donc une fonction allégorique. On comprend alors que le romancier retourne ironiquement le *donsomaana* qui devient une stratégie d'écriture critique envers la société, ses enflures et ses échecs. Ainsi, Fama est-il présenté comme l'échec et la confusion d'un homme qui croit et s'accroche au passé dans une Afrique en mutation. Djigui, quant à lui, est celui qui s'est laissé

naïvement abusé par la colonisation. Koyaga et Birahima préfigurent l'antihéros, par leur frénésie à tuer ou à faire éliminer des vies humaines.

C'est l'exemple même d'un langage axiomatique. Kourouma établit, sans réserve, une équivalence entre ses personnages humains et des animaux. Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* par exemple, l'univers narratif se présente comme une brousse inhospitalière où une faune carnassière d'hyènes, de panthères, de vautours, de crocodiles se livre un combat apocalyptique. Ainsi, le narrateur rend compte de ce que «*le pays [la république du Golfe] était devenu une peau tirillée par les quatre bouts. Le pays était partagé entre quatre fauves, chacun conservait pour soi, chacun gérait pour soi le morceau qu'il avait dans sa gueule*»<sup>1</sup>. On peut dégager du schéma compositionnel des romans de Kourouma un certain nombre de concordances avec la structure narrative du *donsomaana* traditionnel. *Monnè, outrages et défis* fait écho, à travers une allégorie, à la question du partage du monde entre quatre grandes puissances :

«*Ils se réunirent à quatre, les quatre grands parmi les cinq qui s'étaient partagé le monde. Lui, de Gaule, chef des empires du sud, (les Négrities et les mers australes), Churchill chef des empires du Nord (Londre, les Iles britanniques et tous les océans nordiques), Roosevelt chef des empires de l'ouest (New York, les Amériques et les océans du couchant). Staline, chef des empires du levant (Moscou, les Russies et tous les océans orientaux). Eux, les quatre maîtres des quatre points cardinaux, jurèrent de poursuivre la guerre et de ne l'arrêter que le jour où ils auraient détruit le cinquième maître du monde, chef des empires au Milieu (Berlin, les Frances, les Italies et les mers du Milieu)*»<sup>2</sup>.

Ici, l'allégorie de la chasse ne porte pas uniquement sur les animaux, mais aussi sur un ensemble de comportements des personnages humains que l'écrivain assimile à des bêtes féroces. L'articulation du récit au schème du *donsomaana* se traduit par la prédominance de ce bestiaire dans tout le vocabulaire de Kourouma. L'auteur s'appuie sur le caractère brut et

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, op. cit., p. 112.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, op. cit, p. 209.

sanguinaire des personnages humains pour les assimiler à des chiens sauvages, des lycéons. L'assimilation des personnages à l'image des lycéons dans le discours finit, ici, par nier le statut d'humain au dictateur Koyaga et à ses collaborateurs. Dans *Allah n'est pas obligé*, Birahima dit vouloir devenir un «*petit lycéon de la révolution*»<sup>1</sup>. Il y a là un discours qui confirme le choix de signer le pacte identitaire d'appartenance à un monde de terreur et de sauvagerie.

Pour comprendre les raisons de l'omniprésence de l'assimilation entre les personnages et la figure du carnassier dans les romans de Kourouma, il faut rappeler l'ancrage du récit de l'auteur dans l'espace cynégétique. Entendue comme l'endroit où le chasseur affronte le gibier, la brousse lointaine est reconnue comme le territoire des fauves, donc un espace périlleux à l'instar de la perception qu'en donnent les *donsojeli* du Mandingue. La brousse se comprend comme un lieu d'affrontement, de combats sanglants entre le chasseur et les fauves, monstres et dangereux génies. Dans cet affrontement, s'expriment deux catégories de chasseurs : le chasseur qui chasse le gibier pour nourrir la communauté et son grand concurrent représenté par tout animal prédateur. Dans ce contexte, on comprend pourquoi, lors de ses envolées dithyrambiques, et à travers une représentation allégorique, le *donsojeli* identifie le chasseur à une hyène, à un chat, à un boa, à une panthère, etc.

On peut cerner les rapports qui s'établissent entre l'histoire des personnages et l'image des bêtes sauvages en se référant aux enquêtes effectuées par des chercheurs comme Agnieszka Kedzierska-Manzon :

«*Dans la littérature orale mandingue, explique-t-elle, le chasseur est fréquemment évoqué à travers des figures d'animaux chasseurs dont l'action semble préfigurer toute activité cynégétique humaine. Les grands prédateurs notamment constituent, aux yeux des Mandingues, l'image archétypale et le modèle idéal du chasseur*»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit. , p. 179.

<sup>2</sup> Agnieszka Kedzierska-Manzon, *Chasseurs mandingues : violences, pouvoir et religion en Afrique de l'ouest*, op. cit., p. 146.

C'est donc dans l'univers culturel même du Mandingue que s'inscrit le choix de faire correspondre aux caractères humains des ressemblances animales. Et le *donsomaana*, récit de chasse traditionnel, en offre l'illustration, vu que ce genre de rapprochements et de comparaisons y abonde. L'analyse des multiples figures animales qui parcourent les récits de Kourouma vise à expliquer leur symbolisme et à voir dans quelle mesure elles participent à la mise en place de foyers de correspondances dans le récit romanesque. En réalité, on se rend compte que Kourouma reprend l'architecture du *donsomaana*.

Mais l'écrivain se livre à un véritable jeu dans sa création : au lieu de reprendre les formes convenues et positives de ces correspondances, il "manipule", voire caricature ces correspondances, en y introduisant des caractères qui les dévoient de leurs nobles connotations. Parfois il introduit purement et simplement des rapprochements grossiers et avilissants. C'est le cas de Fama devenu vautour. C'est aussi le cas des dictateurs aux totems de félins, prédateurs dangereux. Parfois aussi, l'écrivain se contente de prêter un caractère naïf et presque innocent à certains personnages pour justifier leur propos et leurs actes, pourtant d'une extrême férocité : c'est le cas de Birahima. De ce point de vue, nous en arrivons à la déduction selon laquelle, il y a une sorte de généalogie interne à l'œuvre romanesque de Kourouma à l'instar des *gwédé* ou continuum de récits de chasse qui forment le répertoire de Bale Jinba Diakité et dont nous avons parlé dans la première partie de ce travail.

Par ailleurs, par la symbolique des figures animales, Kourouma tente de montrer comment la société veut symboliser une situation sociale incarnée par un personnage. C'est-à-dire que l'effet de violence bestiale que manifestent les protagonistes est synonyme d'une déchéance des valeurs morales. Alexandre Mensah présente les idéaux de la confrérie des chasseurs, dont le *donsomaana* est la geste, comme suit :

*«Dotée d'une éthique et d'un culte qui lui sont propres, son champ d'action réglementait la chasse mais incluait aussi la défense des populations contre les agressions guerrières et la sécurité interne des communautés [...]. Elle transmettait les valeurs d'honneur, de bravoure et de droiture et en assure encore elle-même la diffusion et l'adhésion»<sup>1</sup>.*

A bien analyser la trame des romans de Kourouma, il est aisé de constater que les personnages, surtout les principaux, sont aux antipodes de ces idéaux énumérés par Alexandre Mensah. Chez Kourouma en effet, les personnages incarnent la méchanceté, la ruse, une violence aveugle, une sexualité débridée. Il s'agit là d'autant de travers que la confrérie des chasseurs ne tolérerait pas chez ses adhérents. C'est alors que se révèle un autre aspect du jeu de Kourouma : décrire les travers de la société, pour rappeler les idéaux perdus. Ces idéaux perdus peuvent être l'humilité, le respect des droits de la personne humaine, «*l'équité interethnique*»<sup>2</sup> par exemple, idéaux qui restent chers à la confrérie des chasseurs. C'est dans la politique que Kourouma semble situer la détérioration rapide de ces idéaux. Il arrive à créer une superposition de la brousse des chasseurs à l'univers politique. La politique, tout comme le phénomène de la guerre civile ou ethnique, est comparable à la chasse.

*« La politique, écrit d'ailleurs Kourouma, est comme la chasse. On entre en politique comme on entre dans l'association des chasseurs. La grande brousse où opère le chasseur est vaste, inhumaine et impitoyable comme l'espace, le monde politique. Le chasseur novice, avant de fréquenter la brousse va à l'école des maîtres chasseurs pour les écouter, les admirer et se faire initier»<sup>3</sup>.*

Kourouma utilise ce procédé de rapprochement pour faire constater, à travers l'histoire de la guerre ethnique dans *Allah n'est pas obligé*, une imitation de l'épopée des chasseurs.

Les chefs de guerre que Kourouma présente dans *Allah n'est pas obligé*, à l'instar du chasseur qui répand la terreur dans le monde des animaux pour se procurer la viande, sont en

---

<sup>1</sup> Alexandre Mensah, «*Chasseurs en impact*», in *Africultures*, n°33, décembre 2000, p. 7.

<sup>2</sup> Alexandre Mensah, *ibidem*.

<sup>3</sup> Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, op. cit., p. 183.

général des hommes politiques avides de pouvoir et de richesse qui tirent leur bonheur du malheur des autres, assurant leur survie par la mort et la décomposition de leurs sociétés. L'utilisation, par ces chefs de guerre, des crânes de leurs victimes pour délimiter les territoires qu'ils contrôlent, rappelle les trophées de chasse. Cette «*assimilation permanente de la chasse et de la politique*»<sup>1</sup>, du moins cette assimilation de la politique à la chasse, met en exergue une stratégie discursive qui préfigure le jeu politique comme un théâtre de chasse où la guerre civile se transforme en une «*chasse à l'homme*»<sup>2</sup> comme c'est le cas dans *Quand on refuse on dit non*. La politique est alors assimilée à la chasse. Nous en déduisons que l'œuvre romanesque de Kourouma est une représentation allégorique de la pratique cynégétique.

#### **4- Symbolisme et symbolique dans l'œuvre de Kourouma**

Parvenu au terme du cycle initiatique et désormais proche de Sanènè et Kontoron<sup>3</sup>, le maître-chasseur devient donc maître de pédagogie de la quête initiatique. Sous le poids de l'âge, il cesse d'aller chasser le gibier en brousse : il devient un *soma*, maître de la maison (*so*, maison et *ma*, maître). S'il est fréquent de voir des jeunes formés par un maître toujours attachés à celui-ci pour parfaire leurs connaissances, il arrive aussi que des chasseurs, sans avoir des relations particulières avec un chasseur réputé, viennent se mettre à son service et/ou sous sa protection. C'est pour cela que le terme *jula* fait partie des titres élogieux par lesquels on désigne le chasseur. Mais la quête et la transmission du savoir mettent en rapport un *donsoba* et un *donsoden*, c'est-à-dire un maître et un disciple. On comprend alors pourquoi, au sein de la confrérie des chasseurs, aucun chasseur n'évolue sans mentor, sans guide. Cette

---

<sup>1</sup> Madeleine Borgomano, *Des hommes ou des bêtes ? Une lecture de En attendant le vote des bêtes sauvages d'Ahmadou Kourouma*, op. cit., p. 24.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma, *Quand on refuse on dit non*, op. cit., p. 30.

<sup>3</sup> Kointron et Sanènè sont les divinités tutélaires de la chasse en milieu malinké et les chasseurs sont considérés comme des disciples en art cynégétique.

évolution s'adosse à l'initiation. Le degré d'initiation de chaque membre de la confrérie détermine sa place dans la hiérarchie des *donso*.

L'œuvre romanesque de Kourouma reproduit cet ordre hiérarchique basé, non pas sur l'aïnesse par naissance, mais plutôt sur le principe de primauté d'adhésion à la confrérie des chasseurs. Ce principe de la quête motive chez Maclélio la recherche de son homme de destin : il s'engage dans des aventures périlleuses. Tel un chasseur solitaire dans les profondeurs de la brousse inculte et impitoyable, il sera pourchassé et même attaqué. Il trouvera son homme de destin en la personne du maître-chasseur et président dictateur Koyaga. Dans *Allah n'est pas obligé*, la traversée du Libéria et de la Sierra Leone par le jeune Birahima se fait sous la bannière du grand féticheur Yakouba. Au-delà de cette première lecture, le fait même que Birahima et Yakouba soient enrôlés successivement par différents chefs et factions, le colonel Papa le bon, le Prince Johnson, symbolise, pour notre part, le rapport entre maître-chasseur et disciple. Dans *Quand on refuse on dit non*, c'est Fanta qui incarne l'archétype du *soma*, c'est-à-dire le mentor en matière d'initiation. C'est elle qui assure la protection et l'instruction du jeune Birahima au cours du "voyage initiatique" à travers la Côte-d'Ivoire en guerre. C'est encore elle qui, dispense, à Birahima, les cours d'histoire de leur pays, c'est enfin elle qui l'initie. Au sein de la confrérie des chasseurs, l'initiation relève d'une métaphore, d'un symbole. En effet, l'expression du phénomène initiatique est à rechercher dans l'intégration à une classe d'âge ou à un couvent, le voyage, l'enfantement ou la mort. Dans *Quand on refuse on dit non*, tel le *donsoden*, discipline chasseur, confié à un *donsoba*, maître chasseur, et qu'il suit à travers la brousse, Birahima suit Fanta qui lui inculque des valeurs morales et des connaissances sur l'histoire et la géographie de la Côte-d'Ivoire.

Nous avons souligné dans le chapitre consacré au *donsomaana* qu'après sa période de gloire, le grand maître-chasseur se retire des activités de chasse pour laisser place à la jeune génération. Il en est de même du *donsojeli* ou griot des chasseurs. Dans ce cas, le chasseur ou le griot se convertit en féticheur, marabout ou guérisseur. Nous évoquons tantôt le cas du griot des chasseurs, Amari Diarra, qui s'est converti en marabout. Dans le roman de Kourouma, ce statut est bien manifeste chez nombre de personnages. Dans *Les soleils des indépendances*, le vieux cafre Balla peut être assimilé au *soma* de Fama, c'est-à-dire celui qui assure la protection du prince, puisque le narrateur affirme que ce maître-chasseur a cessé de chasser depuis le jour où il est parvenu à tuer son génie chasseur après avoir découvert le *kala* du génie chasseur, ce qui désigne l'objet avec lequel on éteint la vie dans le corps :

*«Un lundi le génie vient le pendre à la sortie du village. Ils marchèrent dans le soir calme jusqu'à un marigot que le génie passa avant son compagnon. De l'autre rive Balla alluma dans son dos les quatre doigts de poudre. Le diable hurla et tomba. Le sang et le hurlement jaillirent en flammes et allumèrent la brousse. Balla retourna sur ses pas, accrocha pour toujours fusil et équipement au mur. Pour lui la chasse était finie»<sup>1</sup>.*

Madeleine Borgomano fait d'ailleurs remarquer au sujet de cet épisode que *«le lecteur plus informé saura que les histoires de Balla, sans être des transcriptions exactes des chants traditionnels des chasseurs malinkés, les 'ngoni donkili', se conforment pourtant largement à leur structure»<sup>2</sup>*. Ensuite, il apparaît évident que la mort de Fama s'interprète comme une suite logique de l'absence de Balla son protecteur.

Dans le roman de Kourouma, l'occurrence de ce que nous voudrions appeler la symbolique du maître-chasseur qui se retire des activités cynégétiques se manifeste à travers le statut de certains personnages. Enfin, il s'établit un parallèle entre ce que Kourouma dit des commerçants ruinés par les indépendances et qui se promènent de funérailles en funérailles et

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, op. cit., pp. 125-126.

<sup>2</sup> Madeleine Borgomano, *Ahmadou Kourouma, Le "guerrier" griot*, op. cit., p. 50.

le retrait du *donsoba* de la scène cynégétique (il se convertit en *soma*, en féticheur, guérisseur ou marabout). Ainsi, les éléments fictionnels qui émergent des membres réels de la communauté culturelle mandingue ne perdent-ils rien de leurs traits culturels ou biologiques. Ce procédé qui consiste à projeter dans la fiction narrative la réalité sociale prend également corps dans *Monnè, outrages et défis*. Lorsque le griot Diabaté décide de se retirer dans son *konia* natal, après que les Nazaréens ont vaincu le roi et le royaume de Soba, cela pourrait se comprendre comme une retraite du *simbonba* (grand maître-chasseur) ou du *donsojeliba* (grand griot des chasseurs). Par cette métaphore, Kourouma inscrit, consciemment ou non, le récit dans la symbolique du *soma*, vieux *donso* ayant pris sa retraite.

Dans le discours identitaire, l'initiation agit comme un séparateur en érigeant les frontières du profane et du sacré dans l'œuvre de Kourouma. Dans *Les soleils des indépendances*, la mort de Balla, le *donsoba*, maître-chasseur, s'est signalée par des signes étranges :

*«On était au gros de l'hivernage. Pourtant pendant quatre jours, nuages et pluies disparurent du firmament. Le cinquième matin vint avant son heure ; mais le soleil ne sortit pas : l'espace se distendit pendant que les horizons se mirent à sourdre une atmosphère étrange. Les oiseaux continrent leurs chants de réveil, les vautours leurs vols. Tout était silencieux, tout était immobile. Les yeux se tournèrent vers la porte du vieux féticheur Balla ; elle était close et bien close. Quand on l'ouvrit, le sommeil avait trahi, la mort avait frappé le vieux féticheur endormi»<sup>1</sup>.*

La mort d'un *donso*, et par surcroît d'un *donsoba* est un événement dont le caractère sacré est reconnu par la confrérie. On comprend alors la symbolique du silence et la métamorphose de la nature. En témoigne également ce passage de *Monnè, outrages et défis* à travers lequel le narrateur relate des scènes étranges et cauchemardesques qui se sont produites le soir même de l'enterrement de Fardoua, le sacrificateur du royaume de Soba:

*«Nous en avons vu d'incroyables : des arbres pris de convulsions, pousser des soupirs et sécher ; tous les animaux fraterniser, chercher*

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, op. cit., p. 170.

*des points d'eau, même l'hyène hurler en plein jour, sortir des grottes, enjamber des carcasses de gibiers morts et venir comme un mouton lécher avec les chèvres les abords boueux de nos puits. Alors que tout cela dépassait déjà l'entendement, le bief sacré que nous adorons et qui protégeait la cité (les Keïta ont pour totem des animaux d'eau) se dessécha et les caïmans se promenèrent aux alentours de nos villages comme de vulgaires lézards»<sup>1</sup>.*

Ce qui retient l'attention, c'est ce comportement inhabituel et vulgaire des animaux sacrés érigés en divinités tutélaires de la cité, signe d'une transgression et présage de malheur. Dans *Allah n'est pas obligé*, l'apparition d'un aigle tenant un lièvre mort dans les serres à Birahima et à Yakouba à l'entame de leur voyage pour le Libéria en guerre n'est pas dénuée de symbolique. Birahima décrit la scène en ces termes : «[...] nous regardions au loin le sommet du fromager du village, quand nous avons vu arriver sur notre gauche un aigle. L'aigle était lourd parce qu'il tenait quelque chose dans ses serres. Arrivé à notre hauteur, l'aigle a lâché au milieu de la route ce qu'il tenait. C'était un lièvre mort»<sup>2</sup>. Le lièvre est un animal très rusé. Mais malgré sa ruse, le lièvre finit entre les serres de l'aigle, grand oiseau chasseur. La symbolique en est que le voyage est de mauvais augure.

Les récits de chasse sont des caches, des faits auxquels on a recours pour expliquer un phénomène identitaire. Dans ses récits, le romancier établit des liens étroits entre les personnages et le règne animal. Même les personnages déchus ou avilis, voire les antihéros, trouvent leurs correspondances dans le bestiaire. Dans *Les soleils des indépendances* par exemple, Fama (qui en malinké et en bambara signifie «roi», «chef») dont le totem est la panthère, animal féroce, redoutable et incarnant l'agilité et la puissance, est assimilé à un «vautour, faisant bande avec les hyènes». Il ne pèse plus. Alors que le prince, à sa sortie de la prison, choisit de quitter définitivement la capitale pour son Togobala natal, son ami Bakary lui rappelle : «Fama, tu n'as rien compris à la vie. Tu es un vautour et tu vas mourir en

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, op. cit., pp. 197-198.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 47.

*vautour*»<sup>1</sup>. D'après le mythe, les volatiles, en route vers l'au-delà, furent décimés dans le cinquième ciel par la foudre. Après cette catastrophe, les victimes de la « *Pierre de foudre*» retournèrent sur la terre, portées par le vautour.

Dans l'imaginaire malinké et plus particulièrement dans les rituels de *Komo*, le vautour est considéré comme un allié de la divinité de destruction éternelle. L'image du vautour implique une vision ésotérique et renvoie, chez les *donso*, à une conception religieuse où le malheur, la destruction, la mort que connote la chasse, sont mis en exergue. L'évocation du vautour implique l'idée de la déchéance<sup>2</sup>. Pour comprendre cette grille interprétative, il faut se référer au symbolisme du bec de vautour que porte le bonnet du répondeur dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* : « *Sur la tête, un bonnet ayant comme visière un bec de vieux vautour ; un bec de vautour pour signifier que tout homme est un cupide et un charognard comme le vil vautour*»<sup>3</sup>. En effet, dans le monde cynégétique, le vautour ne chasse pas : il vit de charognes et est sujet à la dépendance. Mais traiter Fama de vautour pourrait s'interpréter autrement.

L'évocation du vautour, disons-le en malinké, du *Duga*, indique que le propos du narrateur est extrêmement sélectif. Son discours qui, apparemment, s'adresse à tout le monde est cependant réservé à une catégorie d'hommes initiés. C'est pour dire qu'en sa qualité de dernier descendant des Doumbouya, Fama a droit aux honneurs, comme pour reprendre la devise selon laquelle « *le vautour vivra tant qu'il y aura des cadavres*». Mais à considérer le statut social réel de Fama à l'ère des indépendances, ce propos que l'écrivain met dans la bouche de Bakary se comprend comme empreint d'ironie. Le prince a perdu tout pouvoir mais ne se résout pas à reconnaître que ce passé glorieux est désormais révolu. Pour marquer

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, op. cit. p.182.

<sup>2</sup> Cf. Youssouf Tata Cissé, *La confrérie des chasseurs Malinké et Bambara : Mythes, rites et récits initiatiques*, op. cit., pp. 126-129.

<sup>3</sup> Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, op. cit., p. 146.

que Fama avait perdu tout pouvoir et toute dignité dans la nouvelle société instaurée avec les indépendances, le narrateur le désigne par l'image de «l'hyène». Fama Doumbouya, totem panthère, est assimilé à un carnivore avili, comme l'interprète dans *Monnè, outrages et défis* désigné par le même terme en raison de sa moindre importance dans la société traditionnelle. Même pour signifier que Bossouma, Président de la République des deux fleuves dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, est l'incarnation de la bêtise et de la tyrannie, le narrateur le désigne par la périphrase de «l'homme au totem hyène».

Avec Louis Tauxier se révèle tout le symbolisme de l'hyène, animal semblable au vautour, dans la mythologie mandingue. Pour Tauxier en effet, l'hyène est en milieu mandingue, le symbole même du mal et du déshonneur<sup>1</sup>. Le discours de *Monnè, outrages et défis* témoigne également de cette présence de l'isotope bestiaire où l'on note une récurrence de l'hyène. Pour rendre compte à la fois des brimades de la période coloniale et des injustices incarnées par les dictatures en Afrique, Kourouma met dans la bouche de son narrateur ce triste constat : «*Nous comprîmes que le régime militaire et le régime civil étaient l'anus et la gueule de l'hyène mangeuse de charognes : ils se ressemblent, exhalant tous les deux la même puanteur nauséabonde*»<sup>2</sup>. Plus qu'un simple animal, l'hyène se perçoit au plan herméneutique comme portant des connotations négatives dans la culture cynégétique en milieu mandingue.

En plus de ces trois animaux, les lycas complètent les isotopes bestiaires de l'ancrage cynégétique de l'œuvre romanesque de Kourouma. Parmi les innombrables figures animales qui truffent la trame littéraire de ses romans, les lycas occupent une place privilégiée. Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, les tirailleurs, compagnons de guerre de Koyaga qui ont tué et émasculé le président Fricassa Santos, sont désignés par le terme «*lycas*». Cette assimilation des rebelles à des animaux qui chassent nous introduit de

---

<sup>1</sup> Louis Tauxier, *La religion Bambara*, Paris, Librairie orientale Paul Geuthner, 1927, p. 159.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, op. cit, p. 71.

plain-pied dans la jungle. Le narrateur explique que les lycaons «*encore appelés chiens sauvages sont les fauves les plus méchants et féroces de la terre, si féroces et méchants qu'après le partage d'une victime, chaque lycaon se retire loin des autres dans un fourré pour se lécher soigneusement*»<sup>1</sup>. Parlant de la gestion du pouvoir dans *Monnè, outrages et défis*, le narrateur, en fin connaisseur des principes de l'activité cynégétique, affirme : «*Le député, c'est le pouvoir et la force, c'est le guide et cela ne s'offre jamais à un étranger : mêmes les lycaons ne suivent qu'un autre lycaon*»<sup>2</sup>. Une équivalence symbolique entre la brousse et l'univers du roman de Kourouma est alors suggérée. C'est ce procédé esthétique de caractérisation des personnages que Jean-Fernand Bédia désigne par la *sylvisation*. Il souligne que «*le principe de sylvisation reste, entre autres, à travers les métaphores animalières, le moyen de se remémorer la permanence des contes, des mythes, des chants et autres récits initiatiques à caractère cynégétique*»<sup>3</sup>. Dès lors, ces «*métaphores animalières*» deviennent des voies d'accès à l'histoire, à la mémoire, aux «*paroles anciennes*», et du coup confirme alors l'expression des «*chemins de traverse*».

Nous concluons à partir de ce qui précède que le discours romanesque de Kourouma est fortement empreint de symbolisme et plonge le lecteur dans la sphère initiatique. L'interprétation des signes et symboles, des messages obscurs et/ou codés liés à l'imaginaire mandingue, la compréhension des éléments cosmiques et/ou cosmogoniques du Mandingue participe du complexe générique et déterminent la lecture et la compréhension de l'œuvre romanesque de Kourouma.

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, op. cit., p. 95.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, op. cit, p. 236.

<sup>3</sup> Jean-Fernand Bédia, «*Écrire l'humanité par l'animalité : une stratégie narrative d'intertextualité dans le roman africain francophone*», in *Francofonía* 17, 2008, p. 68, (article aux pp. 63-76).

## 5- Le voyage initiatique dans l'œuvre de Kourouma

Si nous partons du principe selon lequel l'initiation préside à l'entrée dans la confrérie des chasseurs, nous pouvons considérer que les personnages de Kourouma aussi mènent une quête par l'initiation. Comme dans le *donsomaana*, on est conduit à s'interroger sur la forme que recouvre l'initiation dans l'œuvre romanesque de Kourouma. Sous la plume de cet auteur, l'initiation revêt l'aspect de cycle. C'est d'abord à travers le voyage qu'il faut chercher les manifestations de l'initiation chez lui. Il s'agit évidemment soit d'une quête, soit d'un voyage initiatique, du cheminement du héros, du manque vers la compensation, de l'ignorance vers la connaissance. Au terme de l'initiation le chasseur est transfiguré. Autrement dit, le héros du récit reçoit ou apprend quelque chose d'essentiel, il est donc, à la fin de l'aventure, plus riche qu'au début. Car le voyage le conduit à une exploration de sa propre conscience et de sa propre âme.

Dans *Les soleils des indépendances*, le récit de Kourouma offre déjà quelques balises pour la compréhension du phénomène initiatique, avec une récurrence des motifs du voyage. Fama aura retenu de son voyage à Togobala, pour les funérailles de son cousin Lacina, bien des signes annonciateurs de sa déchéance : le peu de place et d'honneur que lui avait faits le griot amène le prince déchu à prendre conscience du tort que la colonisation et ses vingt années passées à la capitale lui ont causé. De même, le séjour de Fama à la prison de Mayako le transfigure si bien qu'à sa sortie il entreprend un voyage sur Togobala. Dans *Monnè, outrages et défis*, le voyage prend une allure initiatique lorsque, dans sa posture de roi fraîchement arrivé au trône, Djigui va à la découverte du royaume de «*monnew*» qui lui a été légué. Il en est de même, quand avec l'arrivée des Français, il entreprend un voyage sur la France à la découverte du train alors que son territoire est désormais entre de nouvelles mains : celles du colonisateur. *En attendant le vote des bêtes sauvages* décrit de grands

voyages initiatiques entrepris par Koyaga, depuis sa participation à la guerre d'Indochine jusqu'à "l'école des dictatures" en Afrique. En quelque sorte, la guerre où la France coloniale a entraîné Koyaga, un enfant de «*la tribu des hommes nus*», «*le montagnard*», le rebelle à l'Ecole, est une occasion de l'initier à la violence des champs de bataille. On peut penser que ses voyages auprès des présidents-dictateurs africains viendront compléter cet apprentissage de la violence gratuite et bestiale. *Allah n'est pas obligé* et *Quand on refuse on dit non* restent des récits d'un long périple du petit enfant-soldat Birahima à travers le Libéria, la Sierra Leone et la Côte-d'Ivoire en guerre : une sorte de voyage initiatique dans les horreurs et les terreurs. Ces "romans-itinéraires" donnent l'occasion à ce personnage narrateur de faire un voyage en lui-même : ce voyage prend donc une dimension cathartique.

Kourouma tresse ensemble plusieurs types de récits fondés sur la quête, tels que la recherche d'un parent, de son homme de destin, d'une "terre promise", des récits qui lui fournissent le prétexte à une méditation sur la tradition, l'héritage colonial, l'indépendance, la guerre ethnique, l'avenir du continent noir. Toutes ces histoires de voyage ont des ressemblances avec le mouvement des *donsoden* (disciples chasseurs) auprès des *Karamogo* (maîtres-chasseurs), à la quête du savoir. Fama, Djigui, Koyaga et Birahima sont des figurations des chasseurs qui entreprennent leur voyage initiatique dans une Afrique nouvelle devenue une jungle par les mutations politiques, les difficultés économiques, les guerres tribales, etc.

Nous avons défini plus haut le terme *donso* comme étant «*l'homme qui rentre à la maison*». Cela présuppose un mouvement inverse au préalable et un séjour en brousse, le *wula*. Le terme *donso* met l'accent sur la mobilité du chasseur au cours de l'exercice de l'activité cynégétique. Les commentaires d'Alexandre Mensah à propos des chasseurs abondent dans le même sens quand il écrit qu'«*il ne faut pas perdre de vue que ce sont de*

grands voyageurs et qu'ils entretiennent de ce fait le goût de l'indépendance et de la connaissance de l'ailleurs»<sup>1</sup>. Le voyage est donc l'un des traits distinctifs du chasseur au sein de la communauté. Pour Agnieszka Kedzierska-Manzon : «le chasseur se trouve défini avant tout comme celui qui se déplace et qui demeure de manière durable dans un espace sylvestre difficilement accessible aux autres»<sup>2</sup>. En effet, le chasseur solitaire est celui qui peut rester six mois, une année, trois à sept ans sans rentrer au village<sup>3</sup>. La pratique cynégétique se définit alors par rapport à deux espaces distincts : la maison, sous-entendu le village, et la brousse inculte et profonde. De ce point de vue, « le chasseur reste présenté comme celui qui, pour le bien-être de la communauté, pénètre dans la brousse, y séjourne et en revient»<sup>4</sup>. De la brousse, on passe à la cité. Ce qui retient l'attention dans cette esquisse de l'identité du chasseur, c'est que le discours cynégétique acquiert une validité nouvelle en composant avec le discours de la quête du retour. De ce point de vue, la chasse devient une quête mythique. La mythologie de la création rapporte une tentative de voyage de la gente ailée au-delà des cieux<sup>5</sup>.

Lorsqu'on met en rapport l'œuvre romanesque de Kourouma avec la geste cynégétique, il est aisé de constater que chacun des récits de cet auteur s'achève indéniablement sur un voyage. On peut alors soutenir que le voyage est l'un des plus importants motifs de l'écriture de Kourouma. Selon Jean Ouedorago, «plus que tout autre thème, sa récurrence illustre amplement la continuité et l'unicité de l'œuvre. En effet, qu'il

---

<sup>1</sup> Alexandre Mensah, «Chasseurs en impact», in *Africultures*, op. cit., p. 7.

<sup>2</sup> Agnieszka Kedzierska-Manzon, *Chasseurs mandingues : violences, pouvoir et religion en Afrique de l'ouest*, op. cit., pp. 126-127.

<sup>3</sup> Est-ce donc ce paramètre de séjour en territoire de chasse qui aurait prévalu dans la détermination du calendrier des cérémonies de la confrérie des chasseurs ?

<sup>4</sup> Agnieszka Kedzierska-Manzon, *Chasseurs mandingues : violences, pouvoir et religion en Afrique de l'ouest*, op. cit., p. 127.

<sup>5</sup> Rappelons que, d'après le mythe, les volatiles, en route vers l'au-delà des cieux, furent décimés dans le cinquième ciel par la foudre. Après cette catastrophe, les victimes de la « pierre de foudre » retournèrent sur la terre, portées par le vautour. Cf. Youssouf Tata Cissé, *La confrérie des chasseurs Malinké et Bambara : Mythes, rites et récits initiatiques*, op. cit., pp. 126-129.

*s'effectue dans le temps ou dans l'espace, le voyage est ce qui donne véritablement à l'écriture de Kourouma cette qualité de traversée*<sup>1</sup>. Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, la tournée officielle que Koyaga entame au lendemain de sa prise du pouvoir est assimilée par son premier hôte, l'homme au totem caïman, à un « *voyage initiatique* »<sup>2</sup>. Ce qui est caractéristique des récits de Kourouma, c'est que l'acte de voyage est sans conteste, un retour aux sources.

Le héros des romans de Kourouma, comme celui des récits initiatiques, suit le même cheminement : il retourne d'où il est parti. Autrement dit, l'itinéraire du héros n'est jamais à sens unique : comme dans un *donsomaana* où le maître-chasseur rentre au village à l'issue de son séjour en brousse, le héros de Kourouma opère toujours un retour - matériel ou psychologique - vers le lieu qu'il a quitté. Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, cette structure est clairement identifiable : le héros retourne inmanquablement à l'endroit d'où il est parti. Le retour de Koyaga dans son village natal après l'assassinat de Fricassa Santos et sa prise de pouvoir est assimilé au retour du chasseur au village où sera consommé le gibier qu'il a ramené :

*«Vous êtes un maître chasseur de la race du serpent boa qui ne consomme jamais à chaud la victime qu'il abat. De la race de l'aigle qui ne se régale du coquelet arraché à la basse-cour que dans son nid au fâite du fromager. C'est au nord, dans les montagnes du pays paléo qui vous virent naître, que vous êtes monté consommer à froid votre victime qui est le pouvoir. Le pouvoir suprême du Golfe que vous venez d'acquérir par l'assassinat et l'émasculat*»<sup>3</sup>.

De même, à l'issue de son périple initiatique qui va le conduire vers les présidents dictateurs, Koyaga est convaincu que c'est en faisant réciter par les griots-chasseurs son *donsomaana*, sa geste cathartique, qu'il pourra renouer avec son passé. De son côté, Fama

---

<sup>1</sup> Jean Ouedorago (dir.), *L'imaginaire d'Ahmadou Kourouma : Contours et enjeux d'une esthétique*, Paris, Karthala, 2010, p. 8.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, op. cit., p. 203.

<sup>3</sup> Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, op. cit., p. 182.

s'évertue à retrouver sa dignité perdue. Il est animé par un désir, celui de renouer avec son passé. Il quitte la capitale avec la conviction que le salut se trouve dans le «*retour au pays natal*». Il en est convaincu au point de braver l'interdiction de franchir les barrières de la nouvelle frontière, une frontière fermée jusqu'à nouvel ordre. Le récit de *Les soleils des indépendances* se termine sur le voyage retour de Fama vers sa terre natale, «*Togobala, Togabala du Horodougou*»<sup>1</sup>, après son séjour dans la capitale de la république des Ebènes, cette «*terre lointaine et étrangère*»<sup>2</sup>, inhospitalière à l'instar de l'espace sylvestre. Comme *Les soleils des indépendances, Monnè, outrages et défis* se referme sur le voyage de Djigui vers Toukoro, et comme Fama, c'est par une dernière bravade que le roi signe ce retour. «*Le cortège démarra et commença ce retour des Keita dans leur Toukoro originel, retour que Sénoufos, Malinkés, Mossis et Bambaras de Soba, à force de l'attendre depuis des siècles, avaient cru irréalisable*»<sup>3</sup>. Si dans le *donsomaana* le chasseur rentre au village, auréolé des trophées et du gibier, les personnages de Kourouma sont privés du triomphe auquel ils auraient eu droit, du fait d'avoir compromis leur quête initiatique par des manquements divers. Toutefois, la quête demeure et donne aux récits de Kourouma des formes cycliques en boucles. Cette appréhension circulaire de la marche du temps traduit un éternel retour aux origines : les grands événements ont tendance à se répéter et le moyen le plus adéquat, pour Kourouma, de représenter cette marche du temps et de l'histoire est de convertir les grands événements en rituels.

Chez Kourouma, le héros opère dans sa quête un mouvement circulaire, mais le cercle n'est pas toujours entièrement bouclé sur les extrémités. A cette étape de la réflexion, nous pouvons lire, à travers ce mouvement «circulaire» du héros de Kourouma, une sorte de

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, op. cit., p. 186.

<sup>2</sup> Ibid., pp. 9-10.

<sup>3</sup> Ahmadou Kourouma. *Monnè, outrages et défis*, op. cit., p. 268.

reproduction plus ou moins fidèle du mouvement du *donso*, chasseur, mais au-delà, de la scénographie traditionnelle des manifestations publiques des membres de la confrérie. En effet, quels que soient le lieu et le moment desdites manifestations, l'organisation de l'espace obéit à une disposition en cercle. C'est à l'intérieur de ce cercle que les chasseurs appellent *bara* (gourde ou calebasse) avec entrée unique qu'évoluent les acteurs. Le déplacement à l'intérieur du cercle suit un protocole immuable du mouvement inverse de l'aiguille d'une montre. Pour notre part, cette organisation de l'espace semble reproduire la vision et les croyances des *donso*, chasseurs. Le cercle, le *bara*, symbolise le *kara*, cercle primordial appelé «œuf du monde» considéré comme le point de départ de l'univers selon la cosmogonie bambara/malinké. Le voyage des personnages chez Kourouma apparaît comme une réactualisation symbolique de cette cosmogonie dans une mise en scène de l'action cynégétique qui ne peut se concevoir sans l'évocation ou l'intervention du divin. En tant qu'initiation, porte d'accès à la connaissance ésotérique, moyen de se remémorer la cosmogonie mandingue, le voyage se révèle alors comme une forme d'expression des «chemins de traverse».

A propos de la structure circulaire des «récits de chasseurs», il faut souligner, à la suite de Jean Derive, que le répertoire des œuvres du genre offre deux grands types de dénouements opposés : ou bien le chasseur connaît le succès et affirme sa domination sur l'espace des bêtes sauvages, ou bien il échoue et il connaît alors sa fin – qui peut néanmoins être glorieuse – dans son combat contre un fauve. Le récit de *Les soleils des indépendances* reproduit cette dernière perspective de dénouement : tel un chasseur pris en défaut par un fauve dans un récit de chasse, Fama sans parvenir à atteindre Togobala, se fait tuer par un crocodile sacré. Dans *Monnè, outrages et défis*, cette perspective est également nettement perceptible. Djigui, lui-même, enseignait à son fils égaré par le colonisateur qu'«on marche

*loin, vole haut, descend profond* [...]; *on retourne à ce dont on est sorti*»<sup>1</sup>, comme Kindia Mory Diabaté, décide de retourner à son *Konia* natal, Kindia (en Guinée Conakry), pour «réapprendre l'histoire et les nouveaux noms des hommes, des animaux et des choses»<sup>2</sup>. Le retour à l'initiation, la connaissance et l'ésotérisme se perçoivent alors comme l'expression des «chemins de traverse». Et cette philosophie va gouverner les pas de Djigui jusqu'à sa mort. Ayant perdu tout pouvoir, vieilli par l'âge, le roi entame son voyage retour. Mais tout comme Fama vaincu par un fauve alors qu'il tentait de traverser la frontière, Djigui meurt, sans qu'il ait pu franchir les limites de Soba. Dans *Allah n'est pas obligé*, on voit Birahima au début du récit en partance pour le Libéria en guerre, à la recherche de sa tante Mahan. A la fin du récit, il est aisé de constater le retour de l'enfant-soldat vers la Côte-d'Ivoire d'où il était parti. Dans le roman posthume de l'auteur, *Quand on refuse on dit non*, ce mouvement vers le point de départ se poursuit, avec Birahima en fuite vers le Nord. Mais il doit traverser un pays désormais coupé en deux.

Le chasseur, c'est aussi cet homme qui rentre au village, meurtri, couvert de blessure dont il supporte la douleur, avec stoïcisme et courage. Comme le chasseur qui rentre à la maison après son séjour en brousse, le personnage de Kourrouma, à un moment donné, le plus souvent à la fin du récit, retourne au bercail. Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, tout comme dans *Allah n'est pas obligé*, les épisodes du récit épousent les péripéties du voyage. Même le roman posthume, *Quand on refuse on dit non*, n'échappe pas à cette esthétique de la quête du retour. D'un côté, on voit Birahima et Yacouba revenir des théâtres de guerre libérienne et sierra léonaise sur les lieux qui les ont vus partir vers ces territoires. D'un autre côté (dans *Quand on refuse on dit non*), c'est plutôt Birahima en compagnie de

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma. *Monnè, outrages et défis*, op. cit., p. 201.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma. idem, p. 42.

Fanta qui est en fuite vers le nord, en direction de Bouaké et Togobala, cette terre natale que tentait de rallier Fama quand il a été fauché.

Les récits de Kourouma présentent les personnages comme un avatar des héros de chasse. Fama, Djigui, Birahima et Koyaga donnent, à travers leur quête du retour, l'illustration de ce parallélisme avec le chasseur qui rentre de la brousse. Le terme *donso* qui sert à désigner le chasseur, signifie d'un point de vue étymologique, rappelons-le, «*l'homme qui rentre à la maison. Donso pour dire chasseur, vient de là ; c'est ramener à la maison, ce qui appartient à la brousse*»<sup>1</sup>. Le retour du cadavre de Fama, sous escorte vers Togobala, tout comme le cortège funèbre de Djigui vers le *Bolloda*, rappelle le retour en procession des chasseurs dans la maison mortuaire au cours du *simbo ni shi*, c'est-à-dire le rite de "dé-intégration" en l'honneur du chasseur défunt. La mort en tant qu'ultime voyage est la suprême initiation. En effet, la mort, au sein de la confrérie des chasseurs tout comme dans les sociétés traditionnelles, est perçue, non comme une finitude mais plutôt comme un voyage, un retour dans la demeure des ancêtres. Il faut signaler ici qu'à la différence d'un simple voyage qu'un sujet entreprend celui vers l'au-delà est hautement initiatique.

L'imaginaire collectif traditionnel fait état de mythes et croyances bien ancrées qui ont résisté et résistent encore aux velléités extérieures de profanation. Ainsi parle-t-on d'un fleuve mythique à traverser, un site sacré dont le garant, une vieille femme, détiendrait les secrets du parcours. La vieille femme carrefour dont la figure symbolise l'acquisition du pouvoir nous ramène à la problématique de *Sanènè* et *Kontoron*, des divinités tutélaires de l'itinéraire initiatique de la chasse. Cette modalité d'organisation cyclique du récit est assimilable au mouvement du chasseur qui rentre au village après une partie de chasse ou qui rejoint les ancêtres de la confrérie des chasseurs.

---

<sup>1</sup> Drissa Diaketé, *Kuyaté, la force du serment : aux origines du griot mandingue*, op. cit., p. 35.

Il est important de situer à leur juste niveau tous les points sur lesquels nous venons de signaler une parenté entre l'œuvre romanesque de Kourouma et le *donsomaana*. En premier lieu, il y a toujours en amont du *donsomaana* un projet initiatique. Tels des disciples de *Sanènè* et *Kontoron*, les personnages de Kourouma sont porteurs des histoires qui s'articulent autour de l'idée de quête. Le voyage et surtout le "retour aux sources" constituent les formes d'expression de cette quête initiatique. *Quand on refuse on dit non*, le dernier roman, se referme sur la phrase suivante : «*Et il y avait des gbagas pour Bouaké*»<sup>1</sup>. Un tel énoncé devient paradigmatique pour comprendre la démarche discursive adoptée par l'écrivain. Il semble créer la perspective d'un prochain épisode : un voyage retour (sur Bouaké ?).

D'une part, cette phrase place le récit dans une posture de veillée de *donsomaana* où le *donsojeli* observe une pause pour boire de l'hydromel, puisque le *donsomaana*, en tant que genre littéraire, obéit lui-même à la structure des récits à boucle ou récits enfilés. Cette idée d'une sorte de spectre de *donsomaana*, continu et cyclique, donne à l'œuvre de Kourouma une unité narrative. L'ensemble romanesque de Kourouma s'apparente alors à ce qu'Edgar Morin et Jean-Louis le Moigne appellent «*une aventure spiraloïde qui a un point de départ historique, mais qui n'a pas de terminus, qui doit sans cesse faire des cercles concentriques*»<sup>2</sup>. Cette fin de *Quand on refuse on dit non* pourrait aussi s'interpréter comme une allégorie qui préfigure «*le départ pour le pays des chasses éternelles*»<sup>3</sup> de Kourouma lui-même déjà alité qui, pourtant, s'efforçait à rédiger ce roman. C'est ce mouvement que Georg Lukács définit par la formule : «*le chemin est fini, le voyage est commencé*»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Quand on refuse on dit non*, op. cit., p. 143.

<sup>2</sup> Edgar Morin, Jean-Louis le Moigne, *L'intelligence de la complexité*, Paris, L'Hamattan, 1999, p. 44.

<sup>3</sup> Jean-François Ekoungoun, «*Du rejet au compromis éditorial presque parfait. Contours et limites de la genèse éditoriale de Les soleils des indépendances*», in Pierre Kadi Sossou, Bernadette Kassi-Krécoum (dir), *Un donsomaana pour Kourouma*, op. cit., p. 14.

<sup>4</sup> Georg Lukács, *La théorie du roman*, traduit de l'allemand par Jean Clairevoye, Paris, Denoël, 1968, pp. 170-171-176.

Une telle vision herméneutique que nous dégageons de l'œuvre de Kourouma semble d'autant plus plausible que si l'on met en rapport la première phrase de son premier roman : «*il y avait une semaine qu'avait fini dans la capitale Koné Ibrahima*»<sup>1</sup>. Mise en regard de celle qui achève la dernière œuvre de Kourouma, à savoir «*Et il y avait des gbagas pour Bouaké*», elle fonctionne comme une sorte de prémonition ou de vision anticipée de sa propre mort. Mais notre analyse voudrait se limiter à en percevoir les échos d'un prochain épisode de *donsomaana*.

A travers ce chapitre, nous avons étudié comment Kourouma s'inspire du modèle du *donsomaana* pour construire ses romans. A partir de l'étude d'aspects liés à la culture mandingue et particulièrement aux lois et pratiques de la confrérie des chasseurs, nous avons démontré que le canevas des épopées de chasse est transposé dans les récits romanesques de Kourouma. Le romancier reconnaît lui-même avoir emprunté la forme du *donsomaana* pour ses œuvres, notamment pour *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Mais notre analyse voit aussi dans l'écriture de Kourouma une réappropriation des thématiques récurrentes du *donsomaana* traditionnel. Il s'agit notamment des pratiques et valeurs chères à la confrérie des chasseurs (rituels purificateurs, fétiches et magie, violence, etc.) que Kourouma réinvestit dans ses récits sur la vie socio-politique de l'Afrique contemporaine.

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, op. cit., p. 9.

## CHAPITRE TROISIEME : UNE REAPPROPRIATION DU *DONSOMAANA* PAR AHMADOU KOUROUMA

A la lecture des romans de Kourouma, nous remarquons qu'un même principe organise l'œuvre : celui d'une exploitation transversale des thèmes développés. Cette approche transversale se perçoit comme ce qui recouvre plusieurs disciplines ou domaines. Procéder à une étude des marques d'une exploitation transversale des thèmes dans les romans de Kourouma, revient alors à analyser comment, d'un roman à l'autre, les mêmes thèmes sont repris ou réinvestis. On ne saurait retenir *une chronologie* fixe à laquelle l'on soumettrait les contenus des romans de Kourouma. Chaque texte existe en lui-même et se laisse lire de façon autonome, indifféremment du contenu narratif des autres œuvres. Nous pouvons lire le roman *Les soleils des indépendances* et le comprendre sans avoir lu *Monnè, outrages et défis*. Mais dans l'œuvre romanesque de Kourouma, le principe de la transversalité est d'une amplitude remarquable. Tous les romans de cet écrivain se recoupent, de telle sorte que, plus on multiplie les lectures, plus on perçoit la complexité du travail effectué par l'auteur sur l'histoire. Les faits d'un roman rappellent les situations d'un autre.

### 1- Les veillées

Le cadre et le moment de déroulement de la performance du *donsojeli* sont souvent des veillées au cours desquelles les chasseurs écoutent leurs griots exalter leurs exploits. La veillée n'est pas un mode de narration mais plutôt une manifestation sociale à caractère culturelle au cours de laquelle le *donsojeli* déroule sa performance devant un auditoire. La veillée devient une occasion et un espace de performance pour le griot. Kourouma adopte cette approche dans bien de ses romans. Le roman *Les soleils des indépendances* contient des veillées organisées en mémoire des défunts Ibrahima Koné et le cousin Lacina. Et le narrateur invite le lecteur à prendre part à une veillée des chasseurs le soir même «des festivités du

quarantième jour» de l'enterrement du cousin Lacina: «... *contournons les danses : yagba, balafon, n'goumé. Mais asseyons-nous et restons autour du n'goni des chasseurs*»<sup>1</sup>. Ce qui retient l'attention dans cette énumération de danses portées par les instruments ici cités, c'est le *ngoni*, la harpe-luth au moyen de laquelle le *donsojeli* ou le *ngonifo* (le griot des chasseurs) anime les veillées, rythme le *donsomaana*.

Au-delà de ces aspects qui renvoient à la veillée, on note une similitude entre le contexte et le cadre de la narration que choisit Kourouma et ceux de la performance du *donsojeli*. Le mode narratif qu'adopte Kourouma dans ses récits et celui du *donsomaana* traditionnel à travers le décor que campe le texte. La plupart des micro-récits à l'intérieur du roman commencent par une localisation temporelle renvoyant à «la nuit», «cette nuit-là», etc. Il faut rappeler que la nuit est le temps propice aux séances de contage en Afrique traditionnelle. Cette structuration qui évoque la nuit apparaît également dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* où les *donso* et le *donsojeli* sont conviés à une veillée en l'honneur de Koyaga:

«C'est bientôt la nuit. Vous avez convoqué les sept plus prestigieux maîtres parmi la foule des chasseurs accourus. Ils sont là assis en rond et en tailleurs autour de vous. Ils ont tous leur tenue de chasse : les bonnets phrygiens, les cottes auxquelles sont accrochés de multiples grigris, petits miroirs et amulettes. Ils portent tous en bandoulière le long fusil de traite et arborent tous dans la main droite le chasse-mouches de maître. Vous Koyaga, trônez dans le fauteuil au centre du cercle»<sup>2</sup>.

C'est avec ces paroles que le *sora* Bingo lance la veillée qui sera consacrée à dire la geste purificatoire du président-dictateur Koyaga. Tout le roman sera constitué de la suite et du développement de ce que le *donsojeli* a lancé dans cette introduction. Le contexte de la narration proposé par Kourouma dans ce roman est donc celui de la veillée. Tout le récit est même structuré en une série de veillées.

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, op. cit., p. 143.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, op. cit., p. 9.

Dans *Allah n'est pas obligé*, une veillée et un rituel funéraires sont également organisés par les chasseurs traditionnels, les *kamajors*, le soir de l'enterrement et quatre jours après le décès de «sœur Hadja Aminata Gabrielle, l'exciseuse, la brave» :

«Avec le crépuscule, a commencé la veillée dans le lieu où avait vécu sœur Aminata Gabrielle. Au cours de la veillée, les chasseurs ont parlé de la défunte comme si elle était encore vivante. Quatre jours après son décès, a lieu un rite destiné à purifier et rafraîchir l'âme du défunt. La gourde a été brûlée»<sup>1</sup>.

Il y a dans ce passage bien des indices qui installent le récit dans le contexte de profération du *donsomaana* : la veillée. En effet, cette veillée est d'abord animée par des chasseurs traditionnels. On a ensuite évoqué, à travers un récit vivant, les exploits de sœur Aminata Gabrielle. Enfin, la gourde brûlée évoquée dans le passage n'est rien d'autre que le rituel funéraire organisé en l'honneur du maître-chasseur décédé. Ce rite, appelé en malinké le *daga bri* (retournement du canari), permet de maîtriser et de calmer le *nyama* ou flux vengeresse dont le défunt était chargé, respectant les prescriptions de l'éthique des chasseurs. Kourouma réinvestit ce code dans les romans ci-dessus cités pour coller au *donsomaana*.

Dans le roman *Monnè, outrages et défis*, le champ performanciel est d'abord un espace ouvert, public, accessible à tous, sans discrimination aucune. Il ne se réduit guère à un local figé, fixe ou fictif. Il s'agit de la place publique, à la «porte du Bolloda», sous l'arbre à palabres, dans un décor qui plonge dans la tradition des rites africains. Ce lieu choisi pour la profération des histoires, pour les rencontres et autres joutes oratoires, devient pour Kourouma le cadre idéal pour faire raconter les épisodes de la vie de Djigui.

Qu'elle soit manifeste ou en filigrane, la veillée en tant que manifestation culturelle et décor du *donsomaana* apparaît dans le roman de Kourouma et apporte une preuve de plus qui

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit. , p. 192.

autorise à parler de l'inféodation du récit au *donsomaana*. En plus des veillées, des scènes rituelles et sacrificielles innervent l'univers narratif du romancier.

## 2- Le rituel purificateur

L'activité cynégétique donne lieu à des rites et rituels de chasseurs. «*Le rituel*, écrit Michel Maffesoli, *dit le retour du même*»<sup>1</sup>. Les pratiques rituelles se présentent sous de multiples aspects et fonctionnent bien différemment au sein de la confrérie des chasseurs. L'écriture romanesque de Kourouma reprend un certain nombre de rituels. La narration de l'initiation de Salimata dans *Les soleils des indépendances* et celle de l'initiation de la mère de Birahima dans *Allah n'est pas obligé* se font écho. Depuis le départ pendant la nuit jusqu'à l'arrivée sur l'aire de l'excision, au pied des monts, nous constatons que c'est la même épopée initiatique qui est ressassée, voire émiettée :

*«Salimata n'oubliera jamais le rassemblement des filles dans la nuit, la marche à la file indienne dans la forêt, dans la rosée, la petite rivière passée à gué, les chants criards des matrones qui encadraient et l'arrivée dans un champ désherbé, labouré, au pied d'un mont dont le sommet boisé se perdait dans le brouillard, et le cri sauvage des matrones indiquant «le champ de l'excision»<sup>2</sup>.*

Rien qu'à considérer le cadre représenté dans ce passage de *Les soleils des indépendances*, le lecteur mesure le caractère éprouvant de ce rite de purification. Mais ce qui surtout fait penser à une transversalité narrative dans l'œuvre romanesque de Kourouma, c'est que le passage ci-dessus donne, en écho, le passage suivant de *Allah n'est pas obligé* :

*«Personne dans le village de Togobala ne savait d'avance dans quelle savane aurait lieu l'excision. Dès les premiers chants des coqs, les filles sortent des cases. Et, à la queue leu leu (queue leu leu signifie à la file, l'un après l'autre), elles entrent dans la brousse et marchent en silence. Elles arrivent sur l'aire de l'excision juste au moment où le soleil point»<sup>3</sup>.*

---

<sup>1</sup> Michel Maffesoli, «*Tribus, rituels et destin*», in *Une Galaxie Anthropologique : hommage à Louis-Vincent Thomas, Quel corps?*, n° 38-39, octobre 1989, p. 172.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, op. cit., p. 35.

<sup>3</sup> Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 19.

Dans les deux romans, il est question d'un rituel initiatique : l'excision. Le romancier ne se contente pas de reproduire le décor traditionnel. La description de l'acte de l'excision dans les deux romans n'est pas moins identique. Voici comment la scène est décrite dans *Les soleils des indépendances* :

*«L'arrivée au champ de l'excision. Elle [Salimata] revoyait chaque fille à tour de rôle dénouer le pagne, s'asseoir sur une poterie 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. Elle se rappelait qu'à ce moment, de ses entrailles grondait et montait toute la frayeur de toutes les histoires de jeunes filles qui avaient péri dans le champ»<sup>1</sup>.*

Sur ce même espace sacré, on retrouve, à la manœuvre, la vieille sorcière, de la caste des forgerons, à la seule différence que la scène ne se déroule plus dans le même roman, mais plutôt dans *Allah n'est pas obligé*:

*«On n'a pas besoin d'être sur l'aire de l'excision pour savoir que, là-bas, on coupe quelque chose aux jeunes filles. On a coupé quelque chose à ma mère, malheureusement, son sang n'a pas arrêté de couler [...]. C'est comme ça, c'est le prix à payer chaque année à la cérémonie d'excision»<sup>2</sup>.*

Dans l'un comme l'autre cas, il est question de l'intervention du génie de la brousse qui manifeste son pouvoir ou sa jalousie en tentant de retenir sur le champ de l'excision la plus belle des filles. Les récits, dans les deux romans, se donnent à lire comme des variantes de la même histoire, mieux, comme la narration du même rituel purificateur.

Mais ce qui nous intéresse à cette étape de la réflexion, c'est la récupération que Kourouma fait du rituel purificateur. On pourrait autrement poser le problème : comment l'écriture de Kourouma récupère-t-elle et oriente-t-elle le rituel purificateur ? Quelle en est la finalité ?

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, op. cit., p. 36.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., pp. 19-20.

Dans le *donsomaana* traditionnel, le thème de violence fournit le cadre général de l'acte du héros-chasseur. Suivant le schéma de ce type de récits, le héros chasseur tue, acte nécessaire au salut de la communauté, une bête sauvage que nul n'ose affronter en combat loyal. Dans l'ensemble du *donsomaana* traditionnel, la longue série d'exploits des descendants de Fakumé et de bien d'autres chasseurs si utiles à la communauté est coupée, scandée par la violence dont les effets sur le chasseur sont graves et requièrent une expiation, un traitement du *nyama*, du flux vital vengeresse de la bête abattue. Il faut donc souligner que tout acte purificateur est synonyme de renaissance. Il traduit le processus à l'issue duquel l'individu quitte un état d'impureté et de souillure pour un état de pureté. Kourouma conçoit l'initiation comme étant composé d'éléments essentiels dont la présence ou l'absence affecte l'intégrité de l'identité des personnages.

Dans *Monnè, outrages et défis*, l'idée de profanation du corps féminin, violation du principe de chasteté occupe une position centrale dans le roman et propulse le récit vers le geste purificateur. En effet, le corps de Moussokoro, l'épouse promise au roi Djigui dès sa naissance perd sa virginité à l'âge de sept ans. Cette profanation de son corps implique une profanation de tout le royaume de Soba. La purification du royaume passe désormais par la mise à mort de Moussokoro.

Kourouma définit le *donsomaana* comme étant un geste purificateur, relatant le parcours d'un héros chasseur. L'objectif de cette récitation est de permettre à celui à qui il est dit de retrouver l'équilibre perdu, de reprendre la main. Dans le *donsomaana* traditionnel où un chasseur qui abat un animal sauvage est soumis à un rituel de purification du *nyama*, force vengeresse dont le héros est souillé en attendant à une vie. Si donc le *donsomaana* se dit pour remettre à l'endroit ce qui est à l'envers, tous les romans de Kourouma sont à considérer comme relevant du *donsomaana* ou du récit purificateur. En effet, nombre de personnages de

ses récits sont diminués, déficitaires, donc déséquilibrés. Dans son mot de clôture du récit de *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Bingo, le *donsojeli*, déclare : «*Tant que Koyaga n'aura pas récupéré le Coran et la météorite, commençons ou recommençons nous aussi le donsomaana purificateur, notre donsomana*»<sup>1</sup>. Ce propos du *donsojeli* met en relief la fonction cathartique du *donsomaana* récité pour Koyaga. Djigui et Fama, personnages centraux de *Les soleils des indépendances* et de *Monnè, outrages et défis*, semblent partager certains traits de leur caractère avec Koyaga. Le roi et le prince ont perdu le pouvoir royal.

A la différence de ces deux personnages dépourvus de certains attributs-types nécessaires à la figure du pouvoir, Koyaga, tout en demeurant président de la république du Golfe, est hanté par d'hypothétiques menaces sur son pouvoir. Vu sous cet angle, le prince déchu Fama et le roi vaincu Djigui, deviennent, ou prennent la place des héros de chasse soumis à la profération de leur récit purificateur. Ces personnages avilis par la colonisation, les indépendances et les politiques finissent par la mort annoncée par leur déchéance. Leur purification se trouve dans leur fin tragique. La mort est une purification.

Dans *Quand on refuse on dit non*, Kourouma reprend cette fonction de l'acte purificateur à travers les propos très philosophiques de Youssouf Haïdara, maître coranique et père de Fanta. Il souligne en effet que «*toute épreuve pour un peuple ou bien sert à purger des fautes ou bien signifie la promesse d'un immense bonheur*»<sup>2</sup>. Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, il est question du rituel de la danse des morts, rituel au cours duquel «*l'âme du décédé s'empare des danseurs qui cessent d'entendre autre chose que la voix du défunt, d'exécuter autre chose que la volonté du défunt qu'ils portent et qui les pilote. Par ce biais, le décédé, avant de rejoindre sa dernière demeure, se décide à dénoncer le sorcier qui*

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, op. cit., p. 381.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma, *Quand on refuse on dit non*, op. cit., p. 88.

*a offert son âme à la confrérie*»<sup>1</sup>. Même s'il n'est pas cité comme figurant parmi les rites purificateurs que nous avons recensés lors de nos enquêtes de terrain, ce rituel s'apparente, pourrait-on dire, au *sadoni*, rythme des morts que l'on danse à reculons et qui sert à animer un rite purificateur. D'ailleurs, toute la geste qui forme la chaîne narrative de ce roman est un extraordinaire rituel. En effet, tout le roman est soumis à la structure rituelle et exigeante du chant expiatoire des chasseurs : le *donsomaana*. Si dans ce roman se dégage de façon évidente la structure narrative de la geste purificateur, il faut tout de même remarquer que les autres romans ne reproduisent pas moins des aspects des rites purificateurs. Nous soulignons plus haut que les funérailles d'un *simbo*, c'est-à-dire d'un maître-chasseur, constituent le lieu privilégié de production du *donsomaana*.

Dans *Monnè, outrages et défis*, cette idée se confirme à travers l'annonce de la mort de Djigui saluée par des salves de coups de fusils : «*De quartier en quartier commencèrent à péter des coups de fusils de traite comme le veut la tradition. Quand un géant tombe, ne doivent s'entendre en plus des prières que la décharge des armes à feu, car tout grand homme de chez nous est assimilé à un grand chasseur*»<sup>2</sup>. Nous concevons, dès lors, que l'écriture de *Monnè, outrages et défis* est inféodée à la pratique du *donsomaana*. La portée de cette interprétation s'évalue mieux à la lecture de l'ensemble des romans de Kourouma, notamment *Allah n'est pas obligé*. Le romancier y expose, par exemple, une cérémonie semblable, liée à la confrérie des chasseurs : le déroulement des rites de carrefours. Il s'agit du rite de dé-intégration qui marque le retour d'un chasseur auprès de ses ancêtres. Dans ce roman, c'est à travers la figure héroïque d'une femme que Kourouma reproduit le *simbosi*, c'est-à-dire la cérémonie qu'on organise en l'honneur d'un maître-chasseur décédé, rite purificateur qui participe du *donsomaana*. C'est dans ce roman que Kourouma développe

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, op. cit., p. 129.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma. *Monnè, outrages et défis*, op. cit., p. 270.

cette phase de la pratique du *donsomaana*. Il y décline les différentes étapes du déroulement des funérailles d'un *simbo* à travers l'enterrement de la sœur Aminata Gabrielle morte au combat contre des chasseurs et élevée au rang de maître-chasseur :

*« Le sora, le griot des chasseurs, est venu déclamer son oraison funèbre. Les chasseurs par ordre d'ancienneté ont fait le tour du corps. Pendant que le sora chantait les versets ésotériques, les chasseurs ont continué à faire le tour du corps en portant le fusil de traite en diagonale sur la poitrine et en rythmant le chant par les balancements du buste, une fois à gauche et une fois à droite »<sup>1</sup>.*

La suite du récit n'est qu'une description plus ou moins complète du «*dankun cela*» ou rites des carrefours, une des plus célèbres cérémonies au sein de la confrérie des chasseurs. Dans le rituel terminant le cycle funéraire du chasseur, la consommation de la viande en tant que repas est décrite de façon assez cynique sous la plume de Kourouma:

*« Chaque année, entre début mars et fin mai, la confrérie des chasseurs organise le donkun cela. Le donkun cela ou rites des carrefours est la plus importante fête de la confrérie. Au cours de cette fête, un repas en commun est pris par tous les membres de la confrérie. A la fin de ce repas, sont déterrés les dagas conons. Les dagas conons, ce sont les canaris contenant les cœurs frits des braves chasseurs. Ces cœurs sont consommés par l'ensemble des chasseurs en secret. Cela donne de l'ardeur et du courage »<sup>2</sup>.*

Il faut préciser, pour compléter le récit, que Kourouma effectue ici une transposition littéraire du *sinbonasi*, un des rituels funéraires des chasseurs malinké, porté par le chant «*L'envol du vautour*». Ce chant rituel, analysé par Brahima Camara et repris par Agnieszka Kedzierska-Manzon, évoque l'image du cadavre que porte le disciple chasseur sur la tête, mais il ne précise pas si cela va servir de repas aux autres chasseurs. Voici donc un extrait de ce chant :

*« Qu'y a-t-il de rouge sur la tête du disciple chasseur ?  
Un cadavre  
Quelque chose de rouge sur la tête du disciple chasseur.*

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., pp. 191-192.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma, *ibid*, pp. 192-193.

*Cela ressemble »<sup>1</sup>.*

Chez Kourouma, la viande animale en tant que nourriture laisse place à la viande humaine, le cadavre du chasseur, «*sorte de séquence de fin d'histoire, chapitre ultime où crève le héros s'il ne s'envole pas vers un destin, des tribulations autres...*»<sup>2</sup>, pour reprendre la phrase d'Edem Awumey. Agnieszka Kedzierska-Manzon écrit que «*le cycle cynégétique funéraire entier consiste à jouer, à plusieurs reprises, à répéter presque à (sic) l'infini, la destruction définitive de la puissance du chasseur décédé*»<sup>3</sup>.

Notre réflexion reviendra sur le travestissement et le dévoiement que Kourouma impose à certains thèmes et pratiques des *donso*. Nous voudrions faire remarquer seulement ici que le personnage défunt est une femme et que la confrérie n'est cependant pas ouverte aux femmes. De même, nous n'avons pas eu d'informations concernant une quelconque anthropophagie chez les *donso*. Par contre, nombre d'anthropologues, ethnologues et autres chercheurs et analystes ont abondamment relayé l'usage de pouvoirs magiques et des «*fétiches*» chez les *donso*. Ahmadou Kourouma aussi nous livre de nombreux passages de ses romans où les personnages étalent leurs pouvoirs magiques et arborent de nombreux «*fétiches*».

### **3- Fétiches et magie dans l'œuvre de Kourouma**

Nous avons mentionné dans la première partie que les grands maîtres-chasseurs, grâce à leur contact permanent avec la brousse, parviennent à acquérir une connaissance profonde de la faune, de la flore et des mystères de la nature. Sources du savoir ésotérique qui fait

---

<sup>1</sup>Agnieszka Kedzierska-Manzon, «*L'envol du vautour" : parole, action et objet dans les rituels funéraires des chasseurs malinké* », in Ursula Baaumgardt, Françoise Ugochukwu (sous la direction de), *Approches littéraires de l'oralité*, op. cit., pp. 203-204.

<sup>2</sup> Edem Awumey, dans sa postface au livre publié sous la direction de Pierre Kadi Sossou et Bernadette Kassi-Krécoum, *Un donsomaana pour Kourouma*, op. cit., p. 185.

<sup>3</sup> Agnieszka Kedzierska-Manzon, «*L'envol du vautour" : parole, action et objet dans les rituels funéraires des chasseurs malinké*», in Ursula Baaumgardt, Françoise Ugochukwu (sous la direction de), *Approches littéraires de l'oralité*, op. cit., p. 216.

l'objet de quête permanente de la part des autres chasseurs et plus particulièrement des jeunes, ils sont souvent désignés au Mandingue par le titre de «*Sinbo-maître des secrets de la flore, [de] Sinbo-maître des secrets de la faune, [de] Sinbo à la double vue-diseur d'avenir*»<sup>1</sup>.

Ce qu'il convient de souligner à cette étape de l'analyse, c'est de faire comprendre qu'il y a une certaine acquisition de savoir pendant la traversée initiatique. Dans les récits de chasse, il s'agit généralement d'aller conquérir des moyens et des ressources du pouvoir en brousse, lesquels moyens et ressources sont détenus par un animal ou un génie. La caractéristique principale du *donsomaana* réside en ce que le chasseur a pour fonction sociale d'affronter en permanence l'espace sauvage de la brousse. Il est censé rapporter au village les composantes de l'espace sauvage telles que le gibier, les plantes ou des forces surnaturelles domptées pour le bien-être des villageois. Il apparaît alors comme le médium privilégié entre l'univers des bêtes sauvages et l'espace villageois. La maîtrise de cet espace se fait grâce à des pactes scellés avec divers génies et le concours des *boli* et *dalilu* qu'il s'est procurés. Cette conception du monde des *donso* repose sur la souveraineté magico-politique, la force physique utilisée principalement pour combattre les animaux et les génies de brousse. C'est donc avec le concours des fétiches (*boli*) et sous le parrainage des divinités que se déroule l'activité cynégétique et même la gestion du pouvoir au Mandingue<sup>2</sup>.

Pour venir à bout de quelque animal sauvage dont l'espèce la plus redoutée est le buffle génie, le chasseur a recours aux fétiches et à la magie. Les héros du *donsomaana* sont,

---

<sup>1</sup> Drissa Diakité, *Kuyaté, la force du serment : aux origines du griot mandingue*, Paris/Bamako, L'Harmattan/La sahélienne, 2009, p. 38.

<sup>2</sup> Fodé Moussa Sidibé dans *La confrérie des chasseurs bamanan. Littérature et société à travers des chants et récits de chasse* (op. cit., p. 15) souligne le rôle des fétiches dans la prospérité de Ségou : «*Le royaume bamanan de Ségou ne retrouvera sa stabilité qu'avec l'avènement de ηolo Diarra de 1766 à 1790. Il fut le fondateur de la dynastie des Diarra de Ségou. Il transféra la capitale à Sikoro qui devint Ségou-Sikoro. Prêtre et gardien des cultes, il imposa son autorité aux Tonjonw dissidents qu'il obligea à lui faire acte d'allégeance en prêtant serment sur les fétiches Makoungoba «Mère, la grande brousse», Nangoloko «l'affaire, le culte de ηolo», Biny"ndyugu «Terrible corne», Kontron ou Kontara «Anneau torsadé». Dès lors, ceux-ci sont devenus «les quatre fétiches nationaux de Ségou». ηolo Diarra a fait la conquête du Macina, des régions de Sokolo, Djenné et Tombouctou. Il régna de 1766 à 1790*».

de ce fait, des magiciens ou des hommes qui s'attachent les services des féticheurs ou magiciens. De ce point de vue, on peut concevoir les fétiches comme une composante initiale du *donsomaana*. D'ailleurs, l'une des fonctions du chef de la confrérie est de veiller sur les fétiches, *boli*.

L'analyse de la production romanesque de Kourouma conduit à se rendre à l'évidence de l'omniprésence des fétiches et de la magie dans la structuration du récit. Autrement dit, le roman de Kourouma se nourrit de récits occultes, de légendes, de mythes faisant intervenir la magie, le surnaturel, l'étrange. Nous en avons la preuve à travers le passage ci-dessous extrait de *Les Soleils des Indépendances* :

*«Les Malinkés du Horodougou le savaient bien, ils pratiquaient la divination, et pas uniquement avec les méthodes prescrites par Allah. Parce que musulmans dans le cœur, les ablutions, le fétiche koma devait leur être interdit. Mais le fétiche koma prédisait plus loin que le Coran. Aussi passaient-ils la loi d'Allah, et chaque harmattan, le koma dansait sur la place publique pour dévoiler l'avenir et indiquer les sacrifices. Et quel village malinké n'avait pas ses propres devins ? Togobala, capitale de tout le Horodougou, entretient deux oracles : une hyène et un serpent boa»<sup>1</sup>.*

Balla, le chasseur, use de ses fétiches pour vaincre le buffle génie. C'est ce même vieux chasseur qu'on retrouve dans *Allah n'est pas obligé*. Birahima dit de lui qu'il «avait trop de gris-gris au cou, au bras et à la ceinture et il ne voulait jamais se déshabiller devant une femme »<sup>2</sup>. Dans *Les soleils des indépendances*, la magie est à l'œuvre :

*«[...] Balla, grâce à une dernière incantation surprit la bête par un avatar de maître. Notre chasseur se fit rivière et la rivière noya la flamme, éteignit le dja de l'animal, le vital de l'animal, qui perdit magie et conscience, redevient buffle, souffla rageusement, culbuta et mourut. Une fois encore, Balla était le savant et il sortit aussitôt du marigot qui sécha, dégaina son couteau et trancha la queue de la bête»<sup>3</sup>.*

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, op. cit., pp. 154-155.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 28.

<sup>3</sup> Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, op. cit., p. 125.

Les premières pages de *Monnè, outrages et défis* plongent le lecteur dans les sacrifices commandés par Djigui : «*Ils descendirent dans les quartiers périphériques, enlevèrent trois albinos et les égorgèrent sur les autels sénoufos des bois sacrés environnants*»<sup>1</sup>. Plus loin, le récit prend l'allure de description d'une scène de chasse où la magie est à l'œuvre. En effet, on voit Djigui s'aventurer, accompagné de ses sicaires, dans un village fantôme. Tel un chasseur usant de multiples avatars pour venir à bout d'un fauve, Djigui recourt aux paroles magiques pour éteindre des flammes qui menaçaient de les dévorer.

*«De hautes flammes coururent sur le sable, de toutes les venelles elles convergèrent sur les visiteurs qui n'échappèrent au péril que grâce à Djigui. Le roi prononça les plus dures des plus fortes des paroles magiques qu'il savait dire contre les maléfices. Nous avons vu arriver de tous les horizons, guidés par les origous et les vautours huppés géants, des centaines de charognards qui plongèrent dans les flammes, les étouffèrent de leurs ailes et les éteignirent»*<sup>2</sup>.

Le pouvoir occulte fait du roi un initié. En s'appuyant sur l'occultisme pour éteindre l'incendie mystérieusement allumé, le personnage présente les traits du chasseur face aux animaux sauvages doués de pouvoirs magiques, à l'instar de *Kambili* qui doit affronter sept hommes-lions dans la brousse impitoyable. Le chasseur et le roi ont le même partage de l'occultisme. Il s'en suit une répartition plus *complexe* du pouvoir occulte. Agnieszka Kedzierska-Manzon précise :

*«Si plusieurs voies permettant d'augmenter sa force et son pouvoir occulte sont [...] ouvertes à chacun, et si tout un chacun peut s'avérer puissant dans le domaine du religieux et par conséquent au-delà de ce domaine, tout semble dès lors indiquer que malgré une structure en apparence très hiérarchisée limitant les choix individuels, on se trouve en répartition fixe, stable, immuable et claire du pouvoir»*<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma. *Monnè, outrages et défis*, op. cit., p. 13.

<sup>2</sup> Ibid, p. 122.

<sup>3</sup> Agnieszka Kedzierska-Manzon, *Chasseurs mandingues : violences, pouvoir et religion en Afrique de l'ouest*, op. cit., p. 120.

On comprend comment le chasseur, maître du fer, devient assez logiquement maître des hommes, donc roi. A en croire Lilyan Kesteloot, «*la Mansaya semble avoir bel et bien hérité des deux caractéristiques de la Donsoya : fanga (puissance physique guerrière) et subaya (puissance magique) auxquelles elle ajoutera seulement la noblesse de sang (horoya) qui en effet n'est pas indispensable au chasseur*»<sup>1</sup>. Le donso (le chasseur) et le mansa ou masa (le roi) ont donc en partage un certain nombre de traits.

Parlant des vertus du blindage magique dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, le donsojeli explique que «*les objets en métal ne pénètrent pas dans la chair d'un grand initié*»<sup>2</sup>. Le président Fricassa Santos affirme posséder les gris-gris les plus efficaces pour déjouer le coup d'Etat monté par Koyaga et les lycas, c'est-à-dire les soldats démobilisés de la guerre d'Indochine. Il insiste qu'il est le plus compétent en magie, un pouvoir qu'il aurait acquis «*chez les Dogons de Bandiagara, les Sénoufos de Boundiali, les marabouts de Tombouctou, les grands maîtres du vaudou de Notsé et du Bénin, etc.*»<sup>3</sup>. Koyaga aussi détient des forces occultes et un pouvoir de divination. En effet, grâce aux pouvoirs occultes à lui légués par sa mère Nadjouma, l'homme au totem faucon parvient à tuer Fricassa Santos. C'est encore grâce à la magie de sa mère que le même Koyaga échappe à l'attentat perpétré contre son avion : alors qu'on le donnait comme mort dans le crash de l'avion, il est retrouvé indemne, sur les genoux de sa mère à Ramaka.

Dans le quatrième roman de Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, le blindage magique pratiqué par les chasseurs traditionnels est également formulé dans le passage qui suit :

*«Nous savons que les balles ne pénétraient pas les chasseurs. Les soldats-enfants de la brigade affolés crient partout : 'les balles les pénètrent pas ! Les balles ne leur disent rien' [...] Ils [les kamajors]*

---

<sup>1</sup> Lilyan Kesteloot, «*Des pouvoirs du maître chasseur au pouvoir royal à travers les donso-maana bambara*», in *La chasse traditionnelle en Afrique de l'ouest d'hier à aujourd'hui*, op. cit., p. 128. Intégralité de l'article : pp. 125-129.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, op. cit., p. 100.

<sup>3</sup> Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, op. cit., pp. 91-92.

*avaient des kalach, c'est tout ce qu'ils avaient de moderne. Leurs habits constituaient en des tuniques auxquels étaient agrafés des milliers d'amulettes, des grigris, des griffes et des poils d'animaux, et ils étaient tous coiffés de bonnets phrygiens»<sup>1</sup>.*

Les fétiches et la magie sont présentés comme un allié ou un adjuvant majeur des chasseurs traditionnels sur les théâtres de combat. Pour justifier l'invulnérabilité de ces chasseurs, Kourouma évoque le caractère ésotérique de leur association : «[...] depuis le dixième siècle, il se trouve en Sierra Leone, comme dans tous les pays de l'Afrique de l'Ouest, une franc-maçonnerie (franc-maçonnerie signifie association ésotérique et initiatique) groupant les chasseurs, ces grands initiés, ces puissants magiciens et devins»<sup>2</sup>.

Dans *Quand on refuse on dit non*, ce portrait des chasseurs protégés et assistés de la magie et des fétiches revient. Le jeune Birahima réitère que le blindage magique des chasseurs traditionnels les rend invulnérables aux balles des soldats de Gbagbo :

*«C'était en majorité des Dioulas, des chasseurs traditionnels, les fameux dozos qu'on appelle au Sierra Leone les kamajors. Ces chasseurs étaient bardés de nombreux grigris, de nombreuses amulettes au cou et au bras (les gris-gris et les amulettes sont des objets magiques de protection). Les loyalistes, les soldats de Gbagbo qui défendaient la ville, ont tiré plusieurs fois sur les assaillants sans parvenir à les tuer. Les balles ne pénétraient pas à causes de leurs amulettes»<sup>3</sup>.*

L'évocation de l'invulnérabilité aux balles suggère ici que les amulettes et les gris-gris confèrent aux chasseurs traditionnels un potentiel occulte impressionnant et une force et un pouvoir d'action extraordinaires. Cette approche fantastique du pouvoir du chasseur est empruntée à la geste traditionnelle, le *donsomaana* dans laquelle le chasseur a besoin de ses pouvoirs magiques pour triompher des bêtes sauvages et autres de la brousse.

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., pp. 182-183.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma, *idem*, p. 181.

<sup>3</sup> Ahmadou Kourouma, *Quand on refuse on dit non*, op. cit., p.20.

Dans le roman *Quand on refuse on dit non*, les fétiches fonctionnent également comme un élément structurant du récit. Le putsch tenté contre le président de la république ivoirienne a échoué «*parce le cheval blanc que [le président] Gueï traditionaliste et féticheur, soignait et entretenait chez lui, sous recommandation de ses marabouts et devins divers, fut tué au cours de l'assaut*»<sup>1</sup> mené par les putschistes. Dans un entretien publié dans la revue *Politique Africaine*, Kourouma affirme qu' «*en Afrique, il n'y a pas un seul dirigeant qui n'ait son magicien ou son marabout ; magie et pouvoir (politique) sont des entités presque identiques. Les magiciens sont très importants*»<sup>2</sup>.

L'omniprésence et la puissance des fétiches dans les récits de Kourouma servent à une meilleure compréhension de la crainte et du respect dont on entoure les chasseurs traditionnels. Il s'agit là d'un réinvestissement de l'inspiration merveilleuse et fantastique que déploient les récits traditionnels. Kourouma s'empare de ces inspirations pour structurer ses romans en multipliant les épisodes dans lesquels les personnages exhibent pouvoirs magiques et fétiches pour impressionner leur entourage. Toutefois, contrairement à bien des récits du *donsomaana* dans lesquels l'usage de ces pouvoirs est exclusivement positif ou bénéfique à la communauté, l'écriture de Kourouma se donne une distance critique sur laquelle nous reviendrons plus en avant.

#### **4- Sang et carnage dans l'œuvre romanesque d'Ahmadou Kourouma**

A lire Ahmadou Kourouma, nous découvrons que la violence est un thème central à ses différents récits. Dans *Les soleils des indépendances*, les funérailles du cousin Lacina sont présentées sur le mode d'un carnage a :

*«Tous les solides gaillards du Horodougou se levèrent, ils se dégagèrent et se débarrassèrent des boubous. Torses nus, ils*

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Quand on refuse on dit non*, op. cit., p.116.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma, entretien accordé à la revue *Politique Africaine*, consulté en ligne le 12/04/2015 sur le site [www.politique-africaine.com](http://www.politique-africaine.com).

*s'attaquèrent aux bœufs. Et avant qu'on l'ait dit, ils les maîtrisèrent, les lièrent, les firent tomber et les égorgèrent. De grands couteaux flamboyants fouillèrent, dépecèrent et tranchèrent. Tout cela dans le sang. Mais le sang, vous ne le savez pas parce que vous n'êtes pas Malinké, le sang est prodigieux, criard et enivrant. De loin, de très loin, les oiseaux le voient flamboyer, les morts l'entendent, et il enivre les fauves. Le sang qui coule est une vie, un double qui s'échappe et son soupir, inaudible pour nous, remplit l'univers et réveille les morts»<sup>1</sup>.*

Le roman *Monnè, outrages et défis* s'ouvre également sur un carnage organisé par Djigui et ses sbires : «*Dans les flaques de sang, gorge tranchée, bœufs, moutons, poulets gisaient sur toute l'étendue de l'aire sacrificatoire. Il y avait trop de sang et c'était déjà enivrant*»<sup>2</sup>.

Le même carnage est reproduit dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Voici comment se manifeste ce carnage lors d'une tournée du président-chasseur, Koyaga, à l'intérieur de la République du Golfe :

*«A l'entrée d'un village lointain, les chasseurs prennent l'initiative de vous offrir, parce que vous êtes un sinbo, un donsoba (un maître chasseur), une épaule de bubale. A l'entrée du village suivant, ce sont des épaules, des hanches, des têtes. A l'entrée du village d'après, le troisième, c'est un amoncellement puant de carcasses d'animaux de toutes espèces : biches, singes, et même des éléphants. Au-dessus de cet amoncellement, les feuillages des arbres sont noirs de vautours»<sup>3</sup>.*

Dans le *donsomaana* traditionnel, les chasseurs, pour répandre le bonheur, doivent auparavant semer la mort. Dans les *maana* des chasseurs, on note un cycle de la violence en raison du rapport d'opposition entre le chasseur et les bêtes sauvages.

Comme nous le faisons remarquer, les thèmes de rituel, de la magie et de la violence sont transversaux aux romans de Kourouma. A partir de ce qui précède, nous concluons que ces thèmes, présents dans les récits de *donsomaana* traditionnel, apparaissent aussi chez Kourouma. Réinvestis dans des narrations contemporaines, à la limite, réalistes, ils sont

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, op. cit., pp. 141-142.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, op. cit., p. 13.

<sup>3</sup> Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, op. cit., p. 279.

toutefois traités d'une manière singulière par Kourouma. Le romancier ne se contente pas de les intégrer à son esthétique. Il en fait l'expression d'une ironie qui traduit à la fois le ridicule, le caractère sanguinaire et l'avidité de bien des chefs d'Etat de l'Afrique contemporaine.

L'unité thématique qui caractérise l'écriture de Kourouma, rapproche les romans du répertoire d'un *donsojeli*. Comme ce dernier, d'un récit à l'autre, l'écrivain articule sa narration autour des mêmes thèmes. A propos de l'écriture de l'Ivoirien, Stefano Montes affirme que «*les œuvres de Kourouma se prêtent à une analyse du "renvoi sociologique"*»<sup>1</sup>. Une telle lecture de l'œuvre romanesque d'Ahmadou Kourouma nous introduit dans le mode narratif du *donsomaana* où un même thème, celui des exploits du chasseur, structure l'intrigue. L'exploit cynégétique qui s'accompagne d'un recours aux "fétiches", à la magie et aux rituels purificateurs est transversal dans les *maana* des chasseurs. De même, Kourouma exploite ces mêmes thèmes, d'un roman à l'autre, pour les rapprocher, le plus possible, du récit du *donsojeli*. Mais l'écrivain se livre à une adaptation au moule traditionnel de ses observations sur l'Afrique contemporaines, sans se dérober à son désir d'écrire des romans inspirés de l'esthétique occidentale.

---

<sup>1</sup> Stefano Montes, «*L'anthropologie des réponses de Kourouma. L'altérité, la langue, le dire, la quête*», in Pierre Kadi Sossou et Bernadette Kassi-Krécoum (dir.), *Un donsomana pour Kourouma*, op. cit., p. 108.

## Conclusion

Tout au long de cette deuxième partie, nous avons essayé de mettre en relief les occurrences du *complexe générique* à travers le roman de Kourouma. L'examen a révélé que l'œuvre romanesque de l'Ivoirien est inféodée aux genres littéraires que brasse le *donsomaana*. Le choix d'une structure qui repose sur le modèle du *donsomaana* permet de reproduire des modèles génériques, des emboîtements de genres qui manifestent le système complexe dans lequel s'inscrit l'écriture de Kourouma. L'analyse des romans de cet écrivain nous a permis de nous rendre compte que le *donsomaana*, en tant que genre narratif complexe, est expressif dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* alors que dans les autres romans de Kourouma le *donsomaana* prend une forme allégorique. C'est-à-dire que le *donsomaana* commande toute l'architecture apparente et profonde de l'œuvre *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Mais cette pratique littéraire ne commande pas moins le contenu des autres romans qui, en apparence, se cristallise en phénoménologie de quelques formes spécifiques : épopée dynastique, journalisme-reportage, etc. Pour en arriver à cette déduction, nous avons procédé par une analyse comparée du *donsomaana* tel qu'il se manifeste dans la réalité chez les Mandingues et dont le discours romanesque reprend des aspects métaphoriques de la chasse.

Le *donsomaana*, en tant que pratique littéraire propre aux *donso*, donne lieu à une conception héroïque et allégorique de l'activité cynégétique dans l'œuvre romanesque de Kourouma. Nous sommes parvenu à montrer que les récits de notre corpus reproduisent l'univers du *donsomaana* à travers des formes de symbolisme et l'imitation du mouvement du *donso* qui rentre au village après son séjour en brousse. Cette mise en parallèle nous a donc

permis de rapprocher le style et la forme de la fiction romanesque de Kourouma de la geste traditionnelle.

La forme décisive que prend l'écriture de Kourouma dans le champ romanesque africain vient de ce qu'il fait appel à ce qui est en relation avec l'oralité, avec la culture des *donso*, pour mettre en lumière des thématiques liées à l'histoire africaine contemporaine. Le fonctionnement et les fonctions des différents thèmes que l'écrivain intègre à ses romans autorisent à dire qu'il utilise l'esthétique du *donsomaana* pour écrire ses textes.

Pour Kourouma, le *donsomaana* ne se réduit ni à l'activité cynégétique ni à la divination, il constitue bien davantage une pratique qui n'exclut ni l'épopée politique, ni la guerre. A la différence des anthropologues, Kourouma conçoit le *donsomaana* comme une parole, un genre littéraire : «*Le donsomana*, écrit-il, *est une parole [littéraire], un genre littéraire dont le but est de célébrer les gestes des héros chasseurs et de toutes sortes de héros*»<sup>1</sup>. Le romancier, dans son adaptation du genre (le *donsomaana*), a commencé par la manière de l'écrire. Ainsi, il écrit *donsomana* au lieu de *donsomaana*. Mais l'originalité profonde de Kourouma, du point de vue procédural, tient à l'accent qu'il met, non pas sur la portée sociologique d'une telle pratique, mais surtout sur le volet esthétique qui la caractérise et dont le caractère *complexe* se conjugue à la fois dans *l'intergénéricité*, les «chemins de traverse» et autres stratégies narratives. Le *donsomaana* se présente alors comme un gisement de la parole littéraire, un composite, tout à la fois de données génériques, de données discursives et de données culturelles.

Plus que des récits autonomes, les romans de l'écrivain s'enchaînent, quelquefois s'imbriquent pour former un tout, une vaste intrigue. En s'appuyant sur des genres, formes et thèmes du *donsomaana*, une représentation métaphorique et intégrée du monde cynégétique,

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, op. cit., p.32.

Kourouma aboutit à une écriture romanesque osée. D'un roman à l'autre, un nouveau schéma discursif du *donsomaana* ne cesse de se substituer à l'ancien par le subtil jeu de glissements et de travestissements, préfigurant ainsi la nature des relations entre le mode de narration de l'auteur et le discours romanesque à l'occidentale.

**TROISIEME PARTIE : LA CREATION D'UN  
GENRE ROMANESQUE NOUVEAU PAR  
AHMADOU KOUROUMA : LE *DONSO-ROMAN***

## Introduction

Il a été prouvé que Kourouma est très attaché à sa tradition. Cet attachement confère à son écriture le modelage original qu'on lui connaît. Nombre de critiques de Kourouma, tels que Madeleine Borgomano, Adama Coulibaly et Jean Ouédraogo, ont avancé que l'écriture dans les romans de l'écrivain est très complexe. Nous partageons cette interprétation dans et à travers l'analyse de l'utilisation de la matière générique de ses récits pour appuyer notre hypothèse de départ. En considérant les divers matériaux utilisés par l'écrivain, on le retrouve dans la posture de créateur des formes par addition et construction : addition des matériaux de la tradition littéraire des *donso* aux principes esthétiques du roman à l'occidentale, le tout aboutissant à une construction générique nouvelle. Cette construction illustre notre problématique de *complexe générique* que nous nommons *donso-roman*. En choisissant cette terminologie aux résonances linguistiques plutôt hybrides (à la fois africaine et occidentale) et synthétiques, nous sommes porté à penser qu'elle se rapporte à un réseau d'éléments pris, à la fois, au *donsomaana* et au roman dans leur forme traditionnelle. Elle apparaît expressive et éminemment chargée de valorisations diverses. Le *donso-roman* s'inspire tantôt de l'art du récit traditionnel oral, tantôt du mode narratif propre aux canons esthétiques du roman occidental du XIX<sup>ème</sup> siècle. Cependant, le *donso-roman* de Kourouma se donne pour option de transgresser constamment les canons esthétiques de ces deux genres. Dans la deuxième partie de ce travail, nous nous sommes attelé à montrer comment le *donsomaana* est récupéré dans l'œuvre romanesque de Kourouma. Cette partie nous a permis de comprendre que le roman de Kourouma est toujours révélateur d'une structure qui puise aux sources du *donsomaana*.

Mais la corrélation entre l'œuvre romanesque de l'écrivain et le *donsomaana* va plus loin qu'une simple transposition discursive et *occurrentielle* des deux types de récits. Le jeu

de Kourouma consiste à aller jusqu'à une fusion des caractéristiques du *donsomaana* avec celles du roman. Depuis *Les soleils des indépendances* jusqu'à son roman posthume, *Quand on refuse on dit non*, se dessinent les grandes lignes d'un univers romanesque où l'écrivain se délecte à piéger le lecteur dans une vague de subversions, de travestissements et de rapprochements insolites.

En effet, l'esthétique de Kourouma fonctionne comme la construction permanente d'un oxymore, tant l'auteur choisit de réunir des notions, des concepts, des pratiques et modes d'énonciation aux connotations opposées. Le *donso-roman* que devient l'œuvre de Kourouma s'écrit avec des matériaux de ce genre de conjonctions, de rapprochements et d'assimilations desquels procède tout l'art du romancier. Pour étudier les caractéristiques de ce *donso-roman*, nous analysons d'abord le réinvestissement par Kourouma du protocole oratoire du *donsomaana* dans son esthétique. Nous montrons ensuite que l'écrivain joue de la subversion de la parole du *donsojeli* et des archétypes pour en arriver à suggérer que ses personnages se livrent à un travestissement de l'éthique des chasseurs traditionnels. Enfin, les romans que nous étudions sont lus à l'aune de la figure littéraire de l'oxymore pour faire ressortir concrètement les instances ou modèles opposés qui les structurent.

# CHAPITRE PREMIER : LE PROTOCOLE ORATOIRE DU *DONSOMAANA* DANS L'ESTHÉTIQUE ROMANESQUE D'AHMADOU KOUROUMA

Entendu comme l'ensemble des règles, des codes et des conditions conçus pour le déroulement d'une expérience, d'une performance ou d'une cérémonie, le protocole mentionne aussi bien le cadre, le moment que l'ordre et les principaux acteurs de cette cérémonie. A partir de nos investigations en milieu mandingue, nous nous sommes rendu compte que la profération du *donsomaana* aussi obéit à un protocole précis. Pour notre étude, nous voudrions comparer les stratégies narratives de Kourouma avec le protocole du *donsomaana* traditionnel. En effet, le romancier déploie des artifices qui plongent le lecteur dans l'univers du *donsomaana*. A travers le cadre des romans de Kourouma et leur structure imitant le déroulement des veillées de chasseurs, on peut tenter une étude croisée du protocole du *donsomaana*.

## 1- La narration chez Kourouma : la performance du *donsojeli*

La performance du *donsojeli* au cours des veillées s'inscrit souvent dans la durée, la longueur des récits et la durée des veillées ayant partie liée avec la loquacité et la truculence de l'orateur. Ce qui caractérise également la performance du *donsojeli* au cours de ces veillées, ce sont les pauses narratives nettement marquées à l'intérieur des récits. Kourouma aussi aménage des pauses dans sa narration, rapprochant ainsi le déroulement de ses romans de la performance du *donsojeli*. Pour illustrer notre propos, nous partirons du cas le plus évident où se manifeste une certaine fidélité de Kourouma au *donsomaana* pour arriver aux cas les plus subtiles. En effet, à la lecture de *En attendant le vote des bêtes sauvages* le

lecteur découvre une multitude d'exemples de formules «*préambulaires*» et «*clausulaires*» qui donnent lui le sentiment et l'impression d'être dans le protocole de l'énonciation du *donsomaana*. Selon Roger Tro Deho, les «formules préambulaires» et «clausulaires» désignent respectivement les formules introductives et les formules de clôture dans la profération des contes et des épopées. Les récits de Kourouma aussi utilisent ce genre de formules pour marquer le début ou la fin des épisodes importants. Ainsi, dès les premières lignes du roman *En attendant le vote des bêtes sauvages*, le *cordoua* (le répondeur du *sora*) interpelle Koyaga et l'avertit : «*Président, général et dictateur Koyaga, nous chanterons et danserons votre donsomaana en cinq veillées*»<sup>1</sup>.

Dès cette introduction, le lecteur perçoit l'artifice de Kourouma : l'écrivain veut assimiler le déroulement de son roman à la profération du *donsomaana*. En désignant ce procédé par le terme artifice, nous attirons l'attention sur cette "ruse esthétique" par laquelle Kourouma transpose la veillée dans son roman. Ce dernier devient une production orale transcrite ou reversée dans l'espace scripturaire.

Dans *Quand on refuse on dit non*, les propos du jeune narrateur Birahima, à l'intérieur même du récit, se donne à lire comme la fin du prologue du *donsojeli* dans une veillée des chasseurs. Il s'adresse en effet au lectorat/auditoire en ces termes :

«*Voilà ce que je peux dire sur moi et sur mon environnement. Ceux qui veulent savoir plus que ça sur moi et mon parcours n'ont qu'à se taper Allah n'est pas obligé, prix Renaudot et neuf autres prix prestigieux français et internationaux en 2000, et traduit dans vingt-neuf langues étrangères. C'est pour dire qu'ils n'auront pas une trop mauvaise lecture*»<sup>2</sup>.

Ce passage se perçoit comme une transition vers le récit proprement dit. Dans la même perspective, le paragraphe «*elle parla ensuite de la population ivoirienne. C'est le deuxième*

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, op. cit., p.10.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma, *Quand on refuse on dit non*, op. cit., p. 18.

*chapitre à connaître après le milieu naturel et la géographie*»<sup>1</sup>, ne renvoie pas à une formule sentencieuse. Mais à l'analyser de près, cette formule par laquelle Birahima annonce le thème du micro-récit qui va suivre fonctionne comme une formule préambulaire qui nous permet de conclure que le roman *Quand on refuse on dit non* adopte aussi la structure du *donsomaana*.

Ce qui retient surtout l'attention à la lecture du roman de Kourouma, c'est que chaque micro-récit se termine sur une formule qui fait clairement comprendre au narrataire que le récit n'est pas achevé, qu'il s'agit d'une pause pour souffler. Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, chaque veillée s'achève sur une formule qui fait ressortir le terme de «veillée» : «*Arrêtons là cette veillée. Il n'y a pas de longue journée qui ne se termine par une nuit*»<sup>2</sup> (fin de la première veillée). «*Avec ces mots finit cette veillée*» (fin de la deuxième veillée). «*Il n'y a pas de marche qui un jour ne finit pas : là s'achève cette veillée*» (fin de la troisième veillée)<sup>3</sup>. «*Le frappeur de tambour arrête la fête quand la nuit est très avancée. Interrompons cette veillée là*» (fin de la quatrième veillée). «*Le fleuve finit toujours dans la mer. Arrêtons là nous aussi cette cinquième veillée*».

Dans ces formules clausulaires où reviennent régulièrement les verbes «arrêter», «achever», «interrompre», et surtout l'omniprésence du terme «veillée», il est aisé de lire la reconstruction de la performance orale, des formules mnémotechniques<sup>4</sup> des palabres et des parleries traditionnelles. Un paradoxe apparaît, qui persiste jusque dans la compartimentation du récit en veillées. Autant le roman relève d'un genre écrit et utilise une structuration conséquente, autant les romans de Kourouma présentent clairement ou en filigrane le découpage des textes en veillées.

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Quand on refuse on dit non*, op. cit., p. 47.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, op. cit., p.65.

<sup>3</sup> Cette formule sur laquelle s'achève la veillée fait écho à «*il n'y a pas de vent, de pluie ou de sécheresse qui ne finissent par arrêter*» (Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, op. cit., p. 262.), du dernier chapitre du roman et qui pourrait servir de conclusion à toute l'histoire racontée.

<sup>4</sup> Rappelons qu'un *donsomaana* peut faire jusqu'à 4000 vers.

Le roman *Allah n'est pas obligé* est subdivisé en six chapitres; les quatre premiers s'achèvent, chacun, sur des notes identiques. Birahima clôt le premier chapitre en laissant entendre : «*Voilà ce que j'ai à dire aujourd'hui. J'en ai marre. Je m'arrête aujourd'hui*»<sup>1</sup>. Quant au deuxième chapitre, il le clôt également sur la même formule pratiquement : «*Moi non plus, je ne suis pas obligé de parler, de raconter ma chienne de vie, de fouiller dictionnaire sur dictionnaire. J'en ai marre ; je m'arrête ici pour aujourd'hui*»<sup>2</sup>. Cette formule de clôture qui insiste sur la référence temporelle de l'acte narratif rapproche le propos du narrateur des formules clausulaires et mnémotechniques du *donsojeli*.

Le roman posthume, *Quand on refuse on dit non*, n'échappe pas à cette construction aux allures de veillées traditionnelles. Il y a en effet que le chapitre un de ce roman s'achève sur une formule sentencieuse à savoir : «*Et quand on refuse on dit non, a affirmé Samory*»(...). *Que l'on dit non quand on refuse, quand on ne veut pas*»<sup>3</sup>. Mis en rapport avec la conjonction de coordination «*et*» dans «*Et*<sup>4</sup> nous avons pris notre pied la route vers le Nord, direction Zenoula»<sup>5</sup> par laquelle débute le troisième chapitre du roman, il apparaît incontestable que Kourouma a fait l'option de reproduire le protocole performanciel du *donsomaana*. L'emploi de cette conjonction laisse clairement supposer ou imaginer que le narrateur reprend une histoire suspendue entre temps. Par ce procédé, Kourouma installe la narration dans une posture d'oralité qui rappelle l'acte de veillées des *donso*.

Dans le roman de Kourouma, un certain nombre de micro-récits s'achèvent sur des formules rappelant la structure du *donsomaana*, à l'instar du passage suivant :

*«Louange au tout puissant ! Louange aux mânes des aïeux ! Tant que le mur ne se fend pas, les cancrelats ne s'y mettent pas. Cancrelats*

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit. , p. 49.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma, idem, p. 97.

<sup>3</sup> Ahmadou Kourouma, *Quand on refuse on dit non*, op. cit., p. 36.

<sup>4</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>5</sup> Ahmadou Kourouma, *Quand on refuse on dit non*, op. cit., p. 85.

*des indépendances des partis uniques, de la révolution, vous ne pénétrerez pas, vous ne diviserez pas, vous ne gâterez pas Togobala! Jamais ! [...]. Merci ! Merci à tous»<sup>1</sup>.*

Ce passage renferme à la fois une formule proverbiale et une marque de gratitude. Toutes ces formules font penser au propos du *donsojeli* annonçant la fin d'une veillée de *donsomaana*. Nous pouvons alors lire ces formules comme relevant de formules clausulaires utilisées souvent dans la geste des chasseurs. Nombre de *donsomaana* ne s'achèvent-ils pas en effet sur des notes de remerciement à l'endroit des participants à la veillée de récitation ? Voici comment le *donsojeli* Sambu Jakité conclut le *donsomaana* de Sidiya Mambi :

*«Homme si bon, honneur à la poudre du très brave chasseur !  
Nous disons merci !  
Hibou des sorciers,  
Salut au porteur de clochettes !  
Nous disons merci !  
Celui qui porte le pantalon de chasse à Sidiya  
Chasseur Mambi, honneur à toi et merci !  
Les hommes ne cessent de se leurrer  
Montre un peu de tes capacités !  
L'homme sans bonté n'est guère bénéfique !  
Honneur à celui qui porte le fusil, merci !  
Le détenteur du fer de l'oiseau harpiste du Mali,  
Honneur à toi et merci !»<sup>2</sup>*

A y regarder de près, cette manière de clore son récit s'inscrit dans le même registre que le passage extrait de *Les soleils des indépendances*. Cela fait prendre au récit de Kourouma les allures d'une «performance romanesque».

Enfin, un autre aspect du *donsomaana* qu'on retrouve dans le roman de Kourouma, ce sont les digressions qui caractérisent le discours des narrateurs. En effet, pour développer des thèmes multifocaux, le narrateur de Kourouma n'hésite pas à «couper» la narration pour relater des histoires qui, en apparence, s'écartent du thème central. Ces différentes histoires sont des digressions fantaisistes à fonction dilatoire. Mamoussé Diagne conforte ce point de

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, op. cit., p. 137.

<sup>2</sup> Fodé Moussa Sidibé, *La confrérie des chasseurs bamanan Littérature et société à travers des chants et récits de chasse*, Bamako, ÉDIS, 2011, p. 208.

vue en évoquant la logique de la narration telle qu'elle se présente dans les civilisations de l'oralité. Il fait remarquer que «*la mise en place d'une intrigue est sans cesse guettée par la tentation centrifuge de rameaux potentiels susceptibles de prendre naissance sur le tronc du récit principal*»<sup>1</sup>. Chaque veillée de *donsomaana* est donc susceptible de donner lieu à la profération de plusieurs micro-récits suscités par les nombreuses digressions auxquelles se livre le griot des chasseurs. Cela confirme l'idée de moules et de schèmes que nous avons dégagée au niveau de la structure narrative qui caractérise la geste cynégétique. «*Les donsomaama en effet ne débutent généralement pas par le récit qui va être raconté, mais par des considérations philosophiques et morales sur la vie en général ou sur la chasse et les chasseurs en particulier*»<sup>2</sup>. Par cette remarque, Jean Derive et Gérard Dumestre mettent l'accent sur le mode opératoire d'une performance de *donsomaana*. Il en ressort que le narrateur n'entre pas directement dans le motif à développer ; il procède par une sorte de vue panoramique ou de détours, avant de focaliser l'attention de l'auditoire sur le motif principal du récit.

On peut, également, reconnaître à l'écriture romanesque de Kourouma une tendance à procéder par des entrées indirectes dans le récit. *Quand on refuse on dit non* donne une illustration de cette entrée indirecte: «*...j'ai employé trop de blablabla pour dire qui je suis et où je suis. Maintenant, racontons ce qui s'est passé dans ce criminel de pays appelé la Côte-d'Ivoire. Racontons ce qui s'est passé dans cette fichue bordélique ville bété de Daloa*»<sup>3</sup>. C'est ainsi que Birahima conclut le long commentaire auquel il s'est livré avant d'annoncer qu'il veut enfin raconter la guerre ethnique qui a opposé le sud et le nord de la Côte-d'Ivoire.

---

<sup>1</sup> Mamoussé Diagne, *Critique de la raison orale. Les pratiques discursives en Afrique noire*, op. cit., p.139.

<sup>2</sup> Jean Derive, Gérard Dumestre, *Des hommes et des bêtes, chants de chasseurs manding*, op. cit., p. 41.

<sup>3</sup> Ahmadou Kourouma, *Quand on refuse on dit non*, op. cit., p. 19.

Comme dans le *donsomaana*, l'acte et le cadre de la veillée inscrivent les récits de Kourouma dans l'improvisation. Le romancier installe la narration dans une fausse *réitérabilité* de l'oralité lorsque, dans *Les soleils des indépendances*, il juxtapose deux différentes versions d'un même mythe, celui de la dynastie des Doumbouya à travers l'histoire de Souleymane, l'ancêtre de Fama. Cette posture du *donsomaana* dans le roman est rendue par les formules telles que : «*il existe une autre version*», «*quelle que soit la vraie version [...]*»<sup>1</sup>. En effet, le *donsomaana* en tant que genre de l'oralité est caractérisé par une structure flexible, avec des schèmes et moules que chaque *donsojeli*, en fonction de sa connaissance de l'histoire, de son talent et de son inspiration, peut meubler. Ce qui fait que le même exploit du héros chasseur peut avoir plusieurs versions selon qu'il est conté par tel ou tel *donsojeli*.

Diverses versions sont rapportées, dans *Monnè, outrages et défis*, pour expliquer l'éviction du dauphin Saran Keletigui Keita du trône au profit de Béma. Une version de l'histoire raconte que c'est sa mère Saran qui, sans discernement, immergeait son enfant dans les nombreuses macérations aphrodisiaques avec lesquelles Djigui se lavait et qui lui renouvelaient la solidité de satisfaire, le long d'une interminable vie de 125 ans, les 300 épouses qui n'en attendaient que de lui<sup>2</sup>. Dans les lignes suivantes, le narrateur affirme :

«*Mais nous le savons- circulent diverses versions de l'événement. C'est l'étrangère, l'intrigante, l'ambitieuse maman de Béma qui aurait tout manigancé [...]. Quelle qu'ait pu être la raison de la destitution, Béma et Kéléigui étaient chien rouge et singe rouge : ils ne pouvaient pas se sentir*»<sup>3</sup>.

Le lecteur est donc averti : le récit auquel il a affaire part d'un fait, d'un noyau culturel sur lequel le narrateur vient greffer son cru littéraire par le truchement de la parole.

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, op. cit., p. 95.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, op. cit., p. 207

<sup>3</sup> Ibidem.

Par exemple, il est annoncé dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, par la voix du *cordoua* que le *donsomaana* du Président, général et dictateur Koyaga sera chanté et dansé en cinq veillées<sup>1</sup>. Mais, à la fin de l'histoire, le lecteur se rend compte que l'ouvrage, dans son ensemble, présente une structuration en six veillées et non cinq telles qu'annoncées. Cette différence pourrait s'interpréter comme une illustration de l'une des caractéristiques du schéma compositionnel et narratif du *donsomaana*. En effet, le récit du *donsojeli* s'enrichit et s'embellit en fonction du degré de connaissance de l'histoire par le récitant mais la narration s'alimente également du temps et de l'espace de performance. Autrement dit, dans le cadre du *donsomaana*, l'artiste en situation de performance élargit, à son gré, le répertoire des personnages et des thèmes au fur et à mesure que progresse la profération. Youssouf Tata Cissé, commentant les performances du griot Wâ Kamissoko, formule en guise d'avertissement :

« Les "différences" que nous rapportons dans les quelques pages qui suivent confirment ce que Wa disait souvent de différentes manières, à propos de la qualité de ses prestations : l'importance du lieu où la "parole" est dite, tout comme la valeur des gens à qui elle est dite, influent sur la "pureté" de cette parole ; par ailleurs si le narrateur a l'âme et le cœur en fête, il réalise de grandes choses »<sup>2</sup>.

Nous en déduisons que Kourouma connaît les schèmes et le moule du *donsomaana* traditionnel et se les réapproprie à travers ses romans. L'espace performanciel, en tant que contenant à la fois physique et immatériel est celui de la veillée, lieu de profération du récit où se réalise le rapport fusionnel narrateur/acteur-spectateur/auditeur. Cela autorise à affirmer que l'énonciation de la parole dans les romans de Kourouma intègre les paramètres de la production ou de la récitation du *donsomaana*. Même les inspirations se superposent chez Kourouma, traduisant également les tonalités multiples qu'on retrouve dans le *donsomaana*.

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, op. cit., p. 10.

<sup>2</sup> Youssouf Tata Cissé, Wâ Kamissoko, *La grande geste du Mali, des origines à la fondation de l'Empire*, Paris Karthala/Arsan, 2<sup>e</sup> éd, 1988, p. 81.

## 2- La synthèse des inspirations chez Kourouma

Il a été démontré dans le chapitre 1 de la première partie de ce travail que, dans sa pratique, le *donsomaana* allie le jeu et le sérieux. On peut même y voir une conjonction du profane et du sacré. Le contenu même du *donsomaana* révèle un mélange des inspirations ou tonalités qui traversent le récit. Dans le processus de configuration du texte littéraire, Kourouma s'appuie sur le protocole du *donsomaana* à travers une synthèse de tonalités multiples. La synthèse, en tant qu'opération intellectuelle, consiste en une réunion méthodique de divers éléments d'un ensemble. Le but affiché par une telle opération est d'arriver à une composition nouvelle, complexe mais qui figure, ou laisse transparaitre, les détails qui ont servi à former le nouveau *complexe*.

Kourouma joue de la synthèse sur plusieurs niveaux. Dans son écriture, l'ironie mordante fonctionne comme un miroir grossissant de la réalité ; les faux éloges ou éloges polémiques et la caricature apparaissent à tous les détours de pages. Autant ses personnages sont complexes par leurs caractères fortement bigarrés, autant les émotions que l'écrivain veut susciter chez ses lecteurs s'en trouvent fortement contrastées : révolte et pitié, attendrissement et hilarité, assurance et frayeur... Aussi, Fama est-il peint, dès les premières pages de *Les soleils des indépendances*, de façon à montrer la vanité des indépendances. Kourouma conserve à Fama sa lignée princière («*prince Doumbouya*»), mais en même temps, il imprime au personnage un caractère tout opposé et qui le rend bien plus médiocre : il peint et change le prince «*né dans l'or, le manger, l'honneur et les femmes*» en «*vautour*». «*Un prince Doumbouya ! Totem panthère faisait bande avec les hyènes*»<sup>1</sup>. Cette caricature assimile le prince à un animal qui ne chasse pas mais qui se nourrit plutôt de charognes, donc peu considéré.

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, op. cit., p. 11.

Ce refus de grandir les héros se poursuit dans *Monnè, outrages et défis* où le peuple de Soba et son roi exaltent le narcissisme d'une aristocratie qui, dépossédée de sa noblesse, perpétue la tradition royale dans le cérémonial des visites au Bolloda (palais royal). La défense du territoire, la conservation du royaume n'excitent point Djigui au combat. Il est animé par l'obsession du train. L'obsession du roi de voir le train venir à Soba est donc ridicule. L'interprète, dans un langage empreint d'humour révèle à Djigui son nouveau statut de roi déchu : « - *Keita, Keita ! Le savez-vous ? [...] Le savez-vous ? Après un combat entre deux lutteurs qui ont tous les deux pour totem le caïman, le saurien du vaincu devient un vil margouillat. Le caïman totem des Noirs s'est avili, réduit en margouillat* »<sup>1</sup>. Ce passage caricatural montre clairement combien l'interprète se moque de la situation du roi et de son peuple. Comme Fama, on ne reconnaît Djigui qu'au seul nom ; son génie et ses qualités ne paraissent qu'en deçà de son accession au trône. Kourouma injecte, dans des poches digressives, l'humour. Le même roi louangé, «*Lui [Djigui], le plus intelligent et le plus savant du pays*», a comme épouse préférée une femme infidèle, Moussokoro. Ici, le grotesque vient couvrir l'inspiration laudative pour dévaloriser le personnage. En réalité, c'est le contexte historique qui a eu raison d'un héros qui n'a pas su maintenir de la hauteur par rapport aux événements.

A l'analyse, nous pouvons nous rappeler que Kourouma connaît la différence entre le *maana* (ou *fasa*), l'épopée de guerre qui ennoblit le héros et le *donsomaana* qui peut élever et rabaisser à la fois. Ceci fait dire à Alpha Ousmane Barry que, dans le *donsomaana*, le récit émerge au point d'intersection entre l'éloge et le blâme. «*C'est, écrit-il, un exercice d'habileté qui consiste à dire les vérités les plus terrifiantes en feignant la candeur totale*»<sup>2</sup>. Par le jeu de

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Monnè outrages et défis*, op. cit., p. 53.

<sup>2</sup> Alpha Ousmane Barry, «*Pour une sémiotique trans-culturelle de l'écriture littéraire francophone d'Afrique*», op. cit, p. 10.

rapprochement, on peut définir le style d'écriture de Kourouma comme une option assumée de rapprocher son art plus du *donsomaana* que du *fasa*. Cette écriture se révèle une *archistructure* du mixte. Parlant de l'homme au totem léopard dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Kourouma lie les actes du dictateur à ses origines et à son initiation cynégétique :

*«Lors de son initiation, le jeune garçon vola deux bœufs et enleva deux jeunes filles, d'un coup de sagaie tua un léopard et, avec le poing nu serré sur un vulgaire et petit bâton aux deux bouts aiguisés, vainquit et tira des eaux le plus redoutable homicide caïman du fleuve. Tous les sorciers ngandis prédirent que le jeune initié serait le plus grand de leur race... »<sup>1</sup>*

Le mélange d'actes de bravoure et d'actes odieux fait du héros un personnage double : il est loué d'une part et ridiculisé d'autre part. Ce paradoxe du "héros" se révèle aussi à travers une des caractéristiques du jeu narratif de Kourouma. L'écrivain compose la destinée du personnage avec des attributs de monstre, assortis des prestiges de chef. En effet, les exploits de l'ancien combattant et du maître-chasseur sont savamment enveloppés dans des histoires comiques. Le même Koyaga qui s'insurge contre la dictature de Fricassa Santos, lui qui, au nom des libertés confisquées, prend le pouvoir, c'est le même qui se met à l'école des grands dictateurs africains. Le lecteur se demande si c'est par négligence ou par confusion que l'auteur procède ainsi. En réalité, il s'agit d'une confusion feinte. Celle-ci équivaut exactement à la volonté de Kourouma de tourner les nouveaux détenteurs du pouvoir en dérision. Présidents ou enfants-soldats devenus prédateurs, ils font de leurs actions les plus banales, voire nuisibles, des faits d'armes, dignes d'un héroïsme dont se moque le romancier.

L'adjonction de caractères complètement opposés en un même personnage, transforme ce dernier en une espèce particulièrement originale. En matière d'originalité, les personnages de Kourouma en ont effectivement. Certains ont même une originalité complètement

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, op. cit., pp. 232-233.

détonante, tant leurs faits et gestes sont extrêmes et extravagants. Ces personnages fonctionnent donc comme des condensés qui surprennent par l'effet inattendu. Autant ils sont victimes, autant ils sont bourreaux, à l'instar de Birahima dont la jeunesse et la candeur sont aux antipodes des actes odieux et extravagants qu'il enchaîne. Ce faisant, Kourouma réunit dans ses héros le sublime et le grotesque.

Comme dans le *donsomaana* dont elle est tributaire, l'écriture de Kourouma est un système subtile au confluent des inspirations les plus divergentes : chez le romancier, les événements banals recourent des épisodes pathétiques. Lorsqu'on parle de mélange des inspirations chez Kourouma, il y a lieu de souligner l'envergure du comique. Ce comique se manifeste essentiellement par l'ironie. Selon Catherine Kerbrat-Orecchioni, «*l'ironie consist[e] à exprimer sous les dehors de la valorisation un jugement de dévalorisation*»<sup>1</sup>. Effectivement, Ahmadou Kourouma se livre à ce jeu de dévalorisation par un dehors valorisant. Presque tous ses romans fonctionnent comme de longues ironies. Ainsi tous les traits de chasseurs qu'il peint sur Koyaga relèvent de l'ironie. Toute la naïveté dont il semble recouvrir le discours de Birahima laisse poindre également l'ironie du romancier. Il en est autant des faux éloges que des griots chantent pour des personnages complètement en creux, c'est-à-dire des personnages n'ayant pas accompli des actions de gloire. Ces faux éloges font pendant à la caricature dont une illustration figure dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* en ces lignes : «*Le bébé des humains ne se présente pas plus fort qu'un bébé panthère; l'enfant de Nadjouma eut le poids d'un lionceau*»<sup>2</sup>. Le narrateur présente ainsi Koyaga à sa naissance. Il s'agit d'une visible exagération poussée des traits physiques de ce bébé. Cette exagération se double d'une comparaison qui va chercher le comparant dans le

---

<sup>1</sup> Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 87.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, op. cit., p. 22.

bestiaire. Nous sommes là, avec l'ironie, les faux éloges et la caricature, dans les facteurs constitutifs d'une inspiration fortement comique.

Dans ses commentaires des comportements des hommes au pouvoir, Bi Kacou Parfait Diandue aboutit à la conclusion selon laquelle «*les pouvoirs politiques africains contemporains allient la drôlerie au loufoque et la caricature au trivial*»<sup>1</sup>. Par allégorisme, Kourouma caricature le jeu politique : «*La colonisation, le commandant, les réquisitions [...], les Indépendances, le parti unique, la révolution sont exactement les enfants de la même couche*»<sup>2</sup>. En réalité, l'énumération de ces réalités ayant marqué l'histoire politique des pays africains permet à l'écrivain d'évoquer l'échec des indépendances. «*Les Indépendances, le parti unique, la révolution*» se posent en symétrie par rapport à une ligne imaginaire qui pourrait figurer l'espoir des peuples. L'écrivain voit donc dans la politique un vecteur de la fourberie : «*La politique [écrit-il] 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*»<sup>3</sup>. La volonté de dénoncer les dérives sociales et politiques est bien perceptible sous la plume de l'écrivain, puisqu'il tourne en dérision les personnages mais aussi et surtout les thèmes, Ici s'appréhende tout le comique qui caractérise l'écriture de Kourouma. Mais ce comique côtoie et renforce l'inspiration épique que l'écrivain fait croire qu'il veut donner à sa critique de la dictature et des guerres civiles en Afrique.

En réalité, les faits abordés dans les romans de Kourouma sont graves. Qu'il s'agisse d'esclavage, de guerres, de dictatures, ce sont autant de situations atroces. Elles se déclinent en nombre de vies humaines perdues, en nombre de femmes violées, en nombre de personnes

---

<sup>1</sup> Bi Kacou Parfait Diandue «*Une géocritique de la dictature dans l'imaginaire d'Ahmadou Kourouma*», in *Épistémocritique*, Volume 9, Automne 2011, numéro spécial, article mis en ligne le 07 janvier 2012 sur le site [www.fabula.org/actualites/epistemocritique](http://www.fabula.org/actualites/epistemocritique), consulté le 13/04/2014.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, op. cit., p. 132.

<sup>3</sup> Ahmadou Kourouma, idem, p. 157.

torturées. Tout cela nourrit la plume de Kourouma. Mais l'association du jeu et du sérieux, du comique et du laudatif donne au récit de Kourouma un caractère paradoxal. Il est si bien construit et repose sur une telle intrication de relations qu'il semble presque impossible de séparer le jeu du sérieux, le comique de l'épique. On peut comprendre cette imbrication du comique et de l'épique chez Kourouma par sa volonté de décrire ce que lui-même a appelé la «*bouffonnerie tragique*» dans les dictatures et les guerres africaines. Cette bouffonnerie tragique se lit à travers ce commentaire que le comportement de Gbagbo inspire à Birahima dans *Quand on refuse on dit non* : «*Le président Gbagbo est marrant. Ses hommes tuent le général Gueï et lui et sa femme manquent de pleurer à la messe. Sans blague ! Ses hommes tuent tellement d'imams que lui, il se croit obligé de soigner leur chef pour que la Côte-d'Ivoire ne manque pas d'imams*»<sup>1</sup>. Ici, les actes de massacre, ayant une référence historique ou réelle, sont relatés dans un registre fait de naïveté et d'enthousiasme, de manière à banaliser le fait et à ridiculiser les personnages.

La relation antagonique qui lie le comique à l'épique fait partie également du *complexe* discursif du *donsomaana* caractérisé par un mélange d'éloges et de blâmes. Cette tendance se définit par un culte de l'ironie que ne tempère pas le recours à l'épique et par le parti pris de traiter de façon iconoclaste les thèmes et les personnages qui éveillent tantôt la moquerie tantôt l'intérêt. Il s'en suit que les deux extrêmes n'ont de place et de sens que dans le jeu qui rapproche le sacré et le profane. Sur le ton du jeu, des thèmes aussi sérieux que la mort, l'émascation, le cannibalisme, la violence, le pouvoir magique sont traités. Dans l'un ou l'autre roman, on note le parti pris de l'écrivain d'allier le comique et le sérieux.

En somme, différentes tonalités se superposant finissent par créer une sorte de bouquet de paroles duquel se dégage un sens porté par l'ironie qui jaillit sous l'humour, la caricature,

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Quand on refuse on dit non*, op. cit., p. 133.

la raillerie, le sarcasme, etc. Le message politique de Kourouma s'appuie sur une rencontre du tragique et du comique, du profane et du sacré.

Comme dans le *donsomaana*, Kourouma rend perceptibles des relations dialogales entre les deux pôles de la narration, à savoir le narrateur et l'auditoire, donnant ainsi à ses romans les allures du récit-forum.

### 3- La posture du récit-forum

Les narrateurs, dans les romans de Kourouma, sont multiples et se succèdent. Ils prennent la parole dans une sorte de liberté et de spontanéité qui rappellent les joutes oratoires propres aux civilisations de l'oralité. C'est cette manière de Kourouma de convoquer différents narrateurs dans l'univers narratif de ses romans qui nous amène à parler de «récit-forum» en tant que lieu d'avènement de l'acte narratif. En effet, chez Kourouma, l'espace narratif se donne à lire, dans bien des cas, comme un forum, un cénacle où interviennent différentes voix pour dire la même histoire. Le mode narratif pur donne lieu à une performance dans laquelle le narrateur constitue *«le seul sujet d'énonciation gardant le monopole du discours sans jamais le céder à aucun de ses personnages»*<sup>1</sup>. De ce point de vue, *l'épos*, par exemple, est la narration monologuée d'une action. Mais chez Kourouma, il y a régulièrement des épisodes où l'organisation du récit met en avant un face-à-face partenarial du narrateur et du destinataire.

Dans un article consacré aux joutes oratoires, Sylvie Clerfeuille tente d'en démontrer les mécanismes de production, l'architecture et le fonctionnement. Elle n'hésite pas à utiliser l'expression *«genre littéraire»* pour désigner ces pratiques.

*«Elles [ces pratiques] se conforment à des structures littéraires rigoureuses tout en valorisant le talent d'improvisation, d'imagination et d'éloquence des locuteurs [...]. Le duel de mots vise à mesurer l'éloquence des locuteurs et à*

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1979 (troisième édition précédée de *Introduction à l'architexte* en 2004), p. 37.

*faire rire l'auditoire par une parole qui enfreint les codes habituels du langage dans la forme comme dans le choix des mots*<sup>1</sup>.

Ce qui focalise l'attention dans cette description que fait Sylvie Clerfeuille, c'est la question de structure, donc de forme : les joutes oratoires obéissent à une architecture bien définie. L'improvisation, l'imagination et la rhétorique donnent lieu à un duel de mots dont la finalité est de mettre en relief les compétences discursives des locuteurs. Dans le roman *En attendant le vote des bêtes sauvages*, chaque récit de veillée s'ouvre sur une formule d'interpellation de celui à qui le récitant s'adresse. Ainsi la mise en œuvre du récit ressort-elle de la reprise des exclamations suivantes : «*Ah ! Tiécoura !*» (25 fois), «*Ah ! Koyaga !*» (8 fois) et «*Ah ! Macléδιο !*» (4 fois). Cela signifie que dans l'intervention du narrateur-*donsojeli*, se profile l'interpellation du narrataire. Cette caractéristique de l'écriture s'inspire de l'esthétique de la littérature des chasseurs. Dans la pratique traditionnelle du *donsomaana*, l'auditoire n'est pas un récepteur passif. Il est constamment sollicité, et il réagit à la narration du récitant. Dans certains cas, il en vient à participer à la production de l'œuvre. Sa contribution s'intègre au récit du narrateur pour le conforter. Paul Zumthor le faisait remarquer en ces termes :

*«Les auditeurs d'une épopée africaine conscients de détenir la tradition, et assumant le rôle de responsables du bien culturel commun, contrôlent le chanteur, le rappellent à l'ordre s'il s'égaré ou laisse trop divaguer sa fantaisie, exigent qu'il revienne en arrière s'il a passé trop vite sur un épisode jugé d'importance»*<sup>2</sup>.

Il y a là un lien, un partenariat plus ou moins *complexe* entre le récitant et l'auditoire qui donne à la situation d'énonciation des allures de récit-forum. Dans *Monnè, outrages et défis*, cette posture de récit-forum se manifeste à travers le rôle que tient Djigui dans la narration : il est à la fois personnage, narrataire et narrateur. Dans de curieuses suites narratives, le roman alterne la première personne du singulier («je»), la troisième personne

---

<sup>1</sup> Sylvie Clerfeuille, « *Les joutes oratoires en Afrique : un genre littéraire vivant* », in *Notre Librairie*, n° 159, juillet-septembre 2005, p. 104.

<sup>2</sup> Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, op. cit., p. 232.

(«il») objet de la narration, et la première personne du pluriel («nous») sujet de la narration, donnant ainsi à l'énonciation l'illusion de l'absence d'une conscience narrative unifiante, qui engloberait la conscience de tous les personnages. Les saillies du destinataire n'ont pas seulement un intérêt récréatif, elles remplissent une fonction approbatrice. Djigui passe, tour à tour, du rôle d'acteur-conteur à celui d'auditeur-spectateur. Ce «*processus complexe*»<sup>1</sup> qui consiste, de la part de Kourouma, à disséminer, à travers ses personnages, la voix du narrateur, se manifeste de façon très élaborée dans le passage qui suit :

*«Djigui sursautait, se redressait en colère, abandonnait le tapis de prière, et se pressaient d'innombrables bras serviles pour le hisser sur la selle de Sogbê qu'un sofa précipitamment avait amenée à la porte de la mosquée. Tous mes séides et sofas m'imitaient ; le griot changeait de ton, d'allure, d'attitude, de rythme. En tête de tout mon monde, dans une folle cavalcade et un nuage de poussière, évitant de justesse les acclamateurs trop hardis qui débordaient, nous montions au kébi où l'interprète m'introduisit seul dans le bureau du commandant alors que, dehors, sous les manguiers, à mon signal, se tassaient les chants, la musique et les cris de louanges des Keïta»<sup>2</sup>.*

Cet énoncé n'est pas homogène ; il comprend au moins deux voix et surtout, il n'y a aucune hiérarchie entre ces différentes voix. A travers ce passage, on se rend compte qu'à l'instar du répondeur *cordoua* dans le *donsomaana*, Djigui s'interpose, sans transition, dans la narration pour relater ou commenter des tranches de l'histoire de sa déchéance. Il y a là une démarche participative, une entreprise coopérative qui participe de la nature même du *donsomaana*. L'entremêlement et l'alternance de la voix du narrateur avec celle du narrataire traduisent une fécondation du code romanesque. Les deux voix narratives s'ajustent l'une et l'autre et s'incrument dans le champ littéraire du *complexe discursif*. L'emprise du style du *donsomaana* est palpable du fait que cet épisode reproduit un des principes essentiels de la littérature orale traditionnelle : le souci constant chez le récitant d'impliquer et de faire réagir

<sup>1</sup> Babacar Camara, «*Théorie étendue de la polyphonie romanesque* », in *Langues et littératures* (Revue du groupe d'Etudes linguistiques et littéraires), numéro 8, janvier 2004, p. 153.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma, Monnè, *outrages et défis*, op. cit., p. 64.

l'auditoire. Mais la seule différence ici, c'est que le roi ne tourne pas en ridicule les discours des autres personnages, mais c'est lui-même qui se tourne en ridicule. Ici, le romancier opte pour un dispositif narratif *complexe* qui combine différentes possibilités de narration : un premier narrateur commence le récit et relate l'histoire jusqu'à une étape donnée, laisse la parole à un second, généralement le narrataire ; le narrateur que l'on croyait «au dehors» révèle qu'il a participé aux faits. L'exemple le plus édifiant de cette posture du *donsomaana*, sous la plume de Kourouma, se trouve dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* où le narrateur, Bingo, s'adresse à l'auditoire en ces termes : «*Salut mon répondeur cordoua! Salut monsieur le ministre Macléδιο! Salut à vous maîtres chasseurs, monsieur le Guide suprême*»<sup>1</sup>. Dès lors, «*la structure polyphonique du roman*»<sup>2</sup> fait penser à un récit-forum.

Le souci de présenter ses romans comme des récits vivants et de donner au lecteur l'illusion d'une performance des communications en direct commande et oriente le style du *donsojeli* adopté dès les premières pages du roman *Les soleils des indépendances* :

«*Vous paraissez sceptique ! Eh bien, moi, je vous le jure et j'ajoute : si le défunt était de caste forgeron, si on n'était pas dans l'ère des Indépendances (Les soleils des indépendances, disaient les Malinkés), je vous jure, on n'aurait jamais osé l'inhumer dans une terre lointaine et étrangère*»<sup>3</sup>.

Non seulement il y a l'illusion d'une performance de communication en direct, mais le lecteur se sent aussi interpellé à travers la deuxième personne (vous). La suite du roman devient un véritable acte de communication du narrateur vers le lecteur comme si ce dernier était en face de lui dans une performance réelle de *donsomaana*. Mieux, le *donsojeli* s'adresse à l'auditoire comme s'il avait établi un pacte narratif avec lui. Dans *Allah n'est pas obligé*, ce propos du narrateur édifie le lecteur sur la co-présence du narrateur et du narrataire dans le

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, op. cit., p. 207.

<sup>2</sup> Jean-Yves Tadié, *La critique littéraire au XX<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Pierre Belfond, 1987, p. 169.

<sup>3</sup> Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, op. cit., pp. 9-10.

récit : «*La voiture a démarré. Les autres ont suivi, pied la route. Oui pied la route. (Je vous l'ai déjà dit : pied la route signifie marcher)*»<sup>1</sup>. L'emploi de la deuxième personne, doublé d'un *oui* approbateur, installe la narration dans le *donsomaana*.

La profération du *donsomaana* instaure une interaction entre le *donsojeli*, principal narrateur dans le récit, le *cordoua*, c'est-à-dire le répondeur, et l'auditoire. Mais la corrélation ne se limite pas seulement au *donsojeli* et au *cordoua*, elle s'étend au public aussi. Le tandem *sora /cordoua* n'anime pas les veillées de chasse sans la participation active de l'auditoire. Voici comment Karim Traoré décrit la performance *en live* du *donsojeli* et de son *cordoua* :

«*Pour le jeli et le sεε, naamunaminé<sup>2</sup> est un partenaire de dialogue. Au-delà des acquiescements, le naamunaminé peut intervenir pour demander des éclaircissements chaque fois qu'il est d'avis qu'un passage pourrait être mal compris par l'assistance. Très souvent, il loue le narrateur en l'interpellant à haute voix par son nom de famille. Ceci constitue un encouragement pour le sεε qui se fait alors plus virtuose. A de tels moments le public abandonne son recueillement pour soutenir les encouragements du naamunaminé. Alors, des coups de sifflets retentissent, des coups de feu fendent la tranquillité de la nuit. Le sεε affiche une mine de grande satisfaction et de gratitude envers un tel public impliqué et complice. A l'inverse, le narrateur peut adresser une question à son naamunaminé espérant de la réponse de ce dernier un détail. Le naamunaminé doit savoir réagir à de telles situations, oubliant sa propre personne et devinant plutôt le besoin et du narrateur et du public. Le naamunaminé est un psychologue qui manipule les émotions de part et d'autre*»<sup>3</sup>.

Dans les romans de Kourouma aussi, les instances qui racontent adoptent les mêmes comportements. Le narrateur principal s'adresse aussi bien au lecteur qu'à des personnages du roman qu'il désigne nommément. Nous pourrions rappeler les adresses du narrateur à Koyaga dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Birahima également, dans *Allah n'est pas obligé*, conduit sa narration sur un modèle proche jeu du *cordoua*, en rendant compte de faits et situations très graves sur une allure faussement naïve et détachée. Le lecteur se sent

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit. , p. 61.

<sup>2</sup> Le *naamunaminé* désigne le *cordoua*, le répondeur.

<sup>3</sup> Karim Traoré, *Le jeu et le sérieux : essai d'anthropologie littéraire sur la poésie épique des chasseurs du Mandé (Afrique de l'Ouest)*, Cologne, Rüdiger Köppe Verlag Köln, 2000, p. 168.

pourtant interpellé, au même titre que l'auditoire, par les faits évoqués. La remarque suivante de Paul Zumthor confirme une telle analyse : «*L'auditeur contribue ainsi à la production de l'œuvre en performance. [...]. D'où la spécificité du phénomène de la réception dans la poésie orale*»<sup>1</sup>.

Dans la performance du *donsomaana*, le *cordoua* ou le répondeur doit manifester sa présence en ponctuant chaque réplique du *sora* d'un *naamu*, c'est-à-dire «oui, c'est ainsi». Dans *Les soleils des indépendances*, ce protocole narratif du *donsomaana* est nettement identifiable à travers le passage que voici : «**Oui!** *C'était vrai Fama avait été aveuglé une nuit par un de ces rêves qui vous restent dans les yeux toute la vie qui vous marquent comme le jour de votre circoncision ; un rêve concernant Nakou. Oui, il en avait parlé à Bakary ! Ah ! ce rêve fumait la mort et la peur*»<sup>2</sup>. Tout comme dans le *donsomaana*, Kourouma recourt à un emploi rhétorique du «oui» approbateur du *cordoua* qui fait partie également de l'auditoire. Par cette manière de conduire le récit, Kourouma rapproche la narration de *Les soleils des indépendances* du protocole du *donsomaana*.

La même analyse peut s'étendre à d'autres romans. Dans *Monnè, outrages et défis* par exemple, nous pouvons lire dans les commentaires suivants une sorte de réponse d'un *cordoua* finement masquée par l'auteur :

«**Oui**, *Djigui était un chemin récurrent, quand on le terminait et qu'on arrivait au sommet, il se déployait, s'éloignait, et il fallait tout recommencer comme si on n'en avait rien dit.*[...].

**Oui**, *Djigui n'avait pas fini avec sa mort : vivant, il était mort depuis longtemps ; mort, il restait plus que jamais vivant*»<sup>3</sup>.

Même si le lecteur peut voir dans cette structuration un jeu de rhétorique, la répétition du «oui» en début de ces paragraphes rappelle le *naamu* (oui c'est cela, ou oui c'est la vérité) du *cordoua*. Cette façon de structurer le récit montre bien que Kourouma installe

---

<sup>1</sup> Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, op. cit., p. 234.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, op. cit., p. 163.

<sup>3</sup> Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, op. cit., p. 275.

l'énonciation dans la posture du récit-forum et donc dans le *donsomaana*. L'intervention du *cordoua*, tout comme les fréquentes interpellations venant du *donsojeli*, est indispensable à la poursuite du récit dans la mesure où elle aide à relancer la narration. Dans son texte d'introduction à l'épopée bambara de Ségou, Lilyan Kesteloot fait des remarques qui abondent dans le même sens :

*«Il faut avoir observé les gens captivés par un griot bien en forme : ils réagissent à la moindre de ses saillies, ils retiennent leur souffle dans les instants de 'suspens', ils éclatent de rire à ses bons mots, ils approuvent et répondent à ses questions, bref ils sont au cinéma. C'est là toute la force de la littérature orale : le poète tient le public sous la puissance de sa parole, il juge immédiatement de ses effets, les vérifie, les accentue ou les corrige en conséquence»<sup>1</sup>.*

Avec Kourouma, le narrataire s'érige le plus souvent en personnage central du récit, en acteur. L'espace narratif s'offre comme un forum où le narrateur n'est pas différent du public. Kourouma soumet son œuvre romanesque à la structure traditionnelle du *donsomaana* en conférant à sa narration l'allure des joutes oratoires. Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, au-delà de la geste purificatoire dite devant un auditoire, et sous «*l'apatame du jardin de (la) résidence*» de Koyaga, nous notons la seule présence du *sora*, c'est-à-dire le chanteur des chasseurs, et du *cordoua* que le *sora* lui-même présente en ces termes : «*L'homme à ma droite, le saltimbanque accoutré dans ce costume effarant, avec la flûte, s'appelle Tiécoura*»<sup>2</sup>. Les déballages du *sora*, les critiques incisives du *cordoua*, ses gestes de bouffon, de pitre, de fou, les pas de danse qu'il exécute, les intermèdes et les chants qui strient de part en part le récit sont autant de stratégies par lesquelles l'auteur met en œuvre le protocole des joutes oratoires telles qu'on l'observe lors de la profération du *donsomaana*. Il y a donc chez Kourouma une tendance à reproduire le protocole oratoire du *donsomaana*. D'abord, cette tendance de l'écrivain à mettre en regard la performance narrative du

---

<sup>1</sup> Lilyan Kesteloot, *Da Monzon de Ségou, épopée bambara*, Paris, Nathan, 1972.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, op. cit., pp. 9-10.

*donsomaana* et la fiction romanesque se note à travers les marques d'interpellation du narrataire par le narrateur, ainsi que nous venons de le démontrer. Ensuite, L'allure de co-présence d'un *donsojeli* et d'un *cordoua*, en filigrane dans les différents romans, fait penser à des joutes oratoires. Enfin, les différentes voix narratives qui se mêlent rendent le récit polyphonique : des faits uniques, ces voix narratives donnent des versions différentes. L'acte narratif est alors subverti. On se retrouve dans une prestation qui s'apparente aux pratiques populaires de théâtre dont le but est de sensibiliser l'opinion par des scènes improvisées, souvent par des acteurs qui connaissent les problèmes du milieu.

#### **4-De la théâtralisation de la chasse à la mise en scène du récit**

Dans l'espace performantiel du *donsomaana*, la dramatisation du récit occupe une place importante. La mise en scène ne peut être érigée en genre de la littérature. Mais dans l'analyse des récits initiatiques, elle ne saurait être négligée, car des études ont montré que les récits initiatiques ont toujours développé une part importante de spectacle.

Dans ses romans, Kourouma s'appuie sur l'esthétique pratiquée du *donsomaana*. Ses récits sont traversés par le souffle de la mise en scène. On peut alors se demander pourquoi et comment le récit de Kourouma adopte préférentiellement la théâtralisation. Autrement dit, quelles sont les modalités d'expression, relatives à la tradition de la mise en scène chez les *donso*, qui sont à l'œuvre dans les romans de Kourouma ?

C'est à Pierre Larthomas que nous empruntons l'expression «*langage dramatique* ». Définissant la notion, il fait remarquer que «*non seulement les éléments proprement verbaux prennent un relief extraordinaire, mais encore tout ce qui les accompagne, geste, contexte,*

*action, situation, etc. ont plus d'importance que dans la vie*»<sup>1</sup>. De ce point de vue, le langage dramatique est un langage multidimensionnel qui se signale par la parole, mais également les gestes, le décor, l'accoutrement, les mimiques. Au-delà des circonstances particulières de temps et de lieu, le double destinataire du langage dramatique est un aspect de la mise en scène qu'on peut étudier avec intérêt : il est adressé à la fois aux personnages et au public/auditoire. Mamoussé Diagne n'est pas loin de considérer le langage dramatique comme consubstantiel à la mise en scène. A vrai dire, «*parler de dramatisation, de mise en scène, bref de théâtre, c'est évoquer la présence simultanée d'un ou de plusieurs acteurs et d'un auditoire, et donc d'un partage des rôles et de l'espace qu'ils occupent*»<sup>2</sup>. Nous avons montré précédemment comment, dans les romans de Kourouma, le *donsojeli*, le *cordoua* et l'auditoire occupent l'espace narratif et se succèdent dans le récit comme dans un récit-forum. Nous y revenons pour montrer comment le langage dramatique ressort davantage de la subtilité du spectacle orchestré dans la trame narrative.

Le spectaculaire, c'est ce qui parle aux yeux, qui en impose à l'imagination. De ce point de vue, le spectaculaire concourt à la dramatisation. Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, au-delà des récits de chasse qu'imité l'auteur, cette esthétique de dramatisation est analysable à travers l'inflation du carnivalesque qui, à n'en point douter, participe des instruments dont use le théâtre traditionnel. «*Le temps carnivalesque, écrit Georges Balandier, est celui durant lequel une collectivité entière se montre dans un sorte d'exhibition ludique, se libère par l'imitation et le jeu de rôle*»<sup>3</sup>. La vitrine de ce carnivalesque est le spectacle des danses et chorégraphies déployées dans la capitale de la *République du Grand fleuve*, spectacle au cours duquel, l'Empereur, l'homme au totem hyène, se met en scène. Face

---

<sup>1</sup> Pierre Larthomas, *Le langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Paris, PUF, 2007, p. 437.

<sup>2</sup> Mamoussé Diagne, *Critique de la raison orale. Les pratiques discursives en Afrique noire*, op. cit., p.139.

<sup>3</sup> Georges Balandier, *Le désordre*, Paris, éd. Fayard, 1988, p.125.

à la provocation, face à l'appel des filles perdues dans les danses salaces, lubriques et impudiques des fesses, l'Empereur, emporté, se lance dans le cercle de danse et démontre qu'il est un artiste, un talentueux, grand et gros chorégraphe :

«Il fait deux fois le tour du cercle de danse seul, tout seul. Le troisième tour, il l'effectue en suivant comme un bouc une jeune danseuse. Elle est assurément lubrique. Cinq petits pas, puis elle s'arrête, se livre à une salacité à faire bander. Elle invite l'Empereur. L'homme au totem hyène l'imité. En direct devant toutes les télévisions du monde il démontre. Il étale son art»<sup>1</sup>.

L'analyse de cet épisode, à partir des canons génériques tels que l'Occident les a établis, conduirait à y voir une comédie de caractère ou de mœurs. Abstraction faite de la solennité, cette mise en scène, à travers laquelle s'étale tout le «*bas corporel*»<sup>2</sup> de l'Empereur, est éminemment expressive de nombreux phénomènes apparentés des spectacles des *donso*, spectacles au cours desquels les chasseurs imitent les techniques de chasse. Mais la mise en scène ne se manifeste pas seulement par le carnavalesque, elle s'illustre aussi à travers le cruel. Dans *Allah n'est pas obligé*, l'assassinat du président dictateur libérien, Samuel Doe, est représenté dans un registre très macabre où il est charcuté et sa charogne livrée en pâture aux chiens et charognards qui en ont fait un régal.

La lecture des différents romans de Kourouma plonge le lecteur dans le monde initiatique faisant de l'univers romanesque de cet écrivain un univers de magie. Pour comprendre comment le roman de Kourouma met en scène le récit et, ce faisant, adopte le protocole narratif du *donsomaana*, il faut revenir aux caractéristiques de la performance des récits de chasse. Le *donsomaana* en tant que récit purificateur, donc initiatique, s'appuie sur le mécanisme de la dramatisation. Le jeu et le sérieux servent d'outils pour mettre en scène le

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, op. cit., p. 238.

<sup>2</sup> Mikhail Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance*, op. cit., p. 367.

récit. On comprend alors pourquoi, chez Ahmadou Kourouma, le tissu romanesque explose souvent en des scènes spectaculaires.

Dans *Les soleils des indépendances*, les pouvoirs magiques des *donso*, ceux qu'ils utilisent en brousse pour affronter les bêtes sauvages, sont mis en scènes. Le narrateur raconte que, à l'occasion des obsèques du cousin Lacina, les chasseurs traditionnels ont réalisé des prouesses particulièrement spectaculaires, voire fantastiques :

*«Un chasseur s'enfonça une aiguille dans l'œil gauche et la retira de l'anus. Un autre alluma quatre doigts de poudre bien tassée avec quatre plombs, dans une oreille droite et recueillit à l'oreille gauche une calebasse d'eau contenant les plombs. Un troisième chasseur (mais cela, nous nous rappelons que Balla savait le faire) balança le fusil, qui se tint entre ciel et terre»<sup>1</sup>.*

Ce récit illustre l'aspect du jeu et du sérieux qui caractérise le *donsomaana*. La veillée devient une scène sur laquelle l'histoire est dramatisée. Au sujet du fonctionnement de la dramatisation, Roger Bastide précise :

*«La dramatisation [...] assure l'inter destructibilité des souvenirs en les représentant au cours de cérémonies d'initiation, sous la forme de pièces rituelles jouées par des hommes masqués, donc à des moments susceptibles de graver des souvenirs de récits à jamais»<sup>2</sup>.*

Le détournement du *donsomaana*, avec l'avènement de la colonisation française, à des fins commémoratives est par exemple mis en relief dans *Monnè*, outrages et défis. Les déplacements du roi vers le Kebi fonctionnent comme des formes de spectacle où le roi et ses sujets sont mis en scène. Mais les relents d'ironie et de caricature qui traversent le récit, viennent ôter à ce rituel son caractère solennel, le détournant ainsi vers le spectacle du culte de la personnalité. Ainsi, la troupe rassemblée au Bolloda (devant le palais royal), en tenue de

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, op. cit., p. 144.

<sup>2</sup> Roger Bastide, «*La mythologie*» in *Chronologie générale*, Paris, Gallimard (Encyclopédie de la Pléiade), p. 1083.

combat et prête à en découdre avec le colonisateur, laisse penser à des soldats d'opérette. Il ne s'agit plus de vrais *donso* mais de simples personnages, au sens étymologique du terme :

*«Aucun de nous ne portait d'armes sauf le Massa et son ministre de guerre : l'un et l'autre avait tiré des oubliettes de vieux fusils de traite qui, parce que légués par leurs aïeux, étaient plutôt d'antiques reliques que de véritables armes. Ils étaient noirs, répugnants de sang, de plumes, de bris de kola pour avoir été adorés depuis des siècles. D'ailleurs, ils ne fonctionnaient plus ; ce qui n'avait ni importance ni inconvénient ; ils n'utilisaient ni poudre, ni plomb ; ils abattaient les ennemis par la magie»<sup>1</sup>.*

Ce passage rappelle, à maints égards, les rites propitiatoires propres à la corporation des chasseurs, et du coup, fonctionne comme un pan de la même histoire, donc un aspect discursif du *donsomaana*. En effet, la magie constitue pour le chasseur un auxiliaire indéniable en matière de pratique cynégétique.

L'organisation matérielle de l'espace marque d'un trait original la narration dans l'œuvre romanesque de Kourouma. *En attendant le vote des bêtes sauvages* fournit des indices importants sur le caractère fonctionnel des lieux dans l'organisation du récit. L'essentiel de l'histoire se présente comme une succession de rencontres, entre narrateur, acteurs et personnages dans des lieux souvent symboliques tels que le *dankun* (la termitière-autel), la veillée, ce qui donne au récit l'allure d'une mise en scène. La structuration du récit en une série de veillées apporte une preuve vivante qui autorise à parler de spectacle. En effet, l'espace performantiel, en tant que contenant physique est celui de la veillée, lieu d'avènement du récit où se réalise le rapport fusionnel narrateur-acteur-spectateur. Dans le roman *Monnè outrages et défis*, l'espace scénique est d'abord un don de la nature. Il ne se réduit guère à un local figé, fixe ou fictif ; c'est sur la place publique, à la porte du Bolloda,

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, op. cit., pp. 182-183.

sous l'arbre à palabres, un décor qui plonge dans la tradition du spectacle des *donso*. Ces dispositifs mettent en évidence l'esthétique théâtrale dans le roman de Kourouma.

Ces pages consacrées à la mise en scène du récit ont prouvé comment le décor, la structure de l'action, l'espace et le temps ont servi de moyens par lesquels Kourouma a réussi à dramatiser la dérive et le chaos qu'il dénonce à travers ses récits.

En somme, les romans de Kourouma sont écrits suivant une esthétique en concurrence avec celles du roman à l'occidentale. D'abord, la plupart des récits se présentent comme si nous étions à des veillées de *donso*, étant donné que le discours prend l'allure d'une récitation. Ensuite le roman de Kourouma déploie une technique de digression narratrice et de mélange des inspirations. Enfin, cette synthèse d'inspirations, allant du jeu au sérieux, est doublée d'une convocation de plusieurs narrateurs aboutissant à des procédés de récit-forum. Le romancier voit dans le protocole oratoire du *donsomaana* traditionnel une technique de création littéraire, technique dont il s'est servi pour écrire ses romans. Tout comme le récit cynégétique, le roman de Kourouma se veut profération et performance. Mais cette "profération transcrite" est soumise à certains impératifs de l'écriture romanesque. Cet ensemble de techniques et d'approches à la fois traditionnelles et occidentales nous conduit à désigner tout roman de Kourouma par le vocable *donso-roman*.

## **CHAPITRE DEUXIEME : LA SUBVERSION DES THEMES ET DES PERSONNAGES DU *DONSOMAANA* DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE D'AHMADOU KOUROUMA**

Nous avons montré dans la partie précédente comment l'univers narratif de l'œuvre de Kourouma s'appréhende, avant tout, comme un espace de représentation de la culture scripturaire chez Kourouma, et a été analysé en rapport avec le *complexe générique* qui malinké, à travers le discours romanesque. Ce trait fait du style *donsomanesque* un principe préside à la production du *donsomaana* traditionnel. En réalité, c'est en intégrant, dans son écriture, des formes se rapportant à ce genre de la littérature mandingue que Kourouma finit par subvertir les normes classiques du roman à l'occidentale.

La subversion apparaît ici comme l'opération qui consiste en l'incorporation et en la coordination de prescriptions esthétiques propres à divers formes et genres, aussi bien de l'oralité que de l'écriture. Ce faisant, l'œuvre tient son originalité du fonctionnement harmonieux du nouvel attelage. Ce fonctionnement harmonieux sera perçu dans le caractère d'œuvres abouties que constituent les romans de Kourouma, pris isolément. En effet, les romans de l'Ivoirien procèdent tous de cette subversion des principes issus aussi bien de la littérature mandingue de chasse que de l'héritage romanesque occidental.

### **1- La subversion de la parole du *donsojeli***

Le *donsomaana* est un récit qui a pour but de célébrer les exploits du chasseur. Pris dans sa forme traditionnelle, le discours du *donsojeli*, chantre des chasseurs, encense le chasseur. Les faits qui se sont passés simplement, dans l'anonymat, sont embellis, grossis de façon à leur conférer une valeur héroïque ou épique. La caractéristique fondamentale de l'épopée, c'est la solennité. Victor Hugo, dans sa préface à *Cromwell*, écrit que «l'épopée

*solemnise l'histoire*»<sup>1</sup>. Prenant pour pôle de référence du récit épique le discours solennel, il est important de souligner que le héros de l'épopée, tout comme le genre lui-même, relève du sérieux, de la noblesse. C'est en cela que le *donsomaana* est une épopée et que, par son caractère solennel, il vante les mérites des héros chasseurs ancestraux, réels ou imaginaires. Le *donsojeli* brode sur des événements plausibles et, ce faisant, il les transforme en faits extraordinaires dans des récits merveilleux ou fantastiques. L'acte de la parole est fondamental dans le *donsomaana*. C'est d'ailleurs la conception de Karim Traoré<sup>2</sup> qui souligne la valeur de la parole, *kuma* en malinké. Selon lui, l'identité du genre est fonction de l'acte de la parole. Les circonstances solennelles de profération du *donsomaana* et le choix des destinataires confèrent au récit un caractère éminemment épique. Le *donsojeli* construit un monde qui a sa logique propre, même si cette logique est parfois contraire à la logique de la vie réelle. Le prologue suivant extrait du récit de chasse intitulé *Le chasseur Kambili* dit par le *donsojeli* Sambou Diakité nous permet d'illustrer notre propos :

*Ami, le chasseur Kambili ! Kambili Sananfla*<sup>3</sup>!  
*Le chasseur Kambili, Kambili l'éminent !*  
*Le chasseur Kambili, Kambili le clairvoyant !*  
*Adama, le racleur de fer,*  
*Donner naissance à Kambili n'a pas été chose aisée au Wassouloun*  
**R** : — *Oui, cela ne fut vraiment pas aisé !*»<sup>4</sup>.

Comme on peut s'en rendre compte, le fond de la parole du *donsojeli* est d'inspiration laudative. Mais sous la plume de Kourouma, la narration de faits extravagants se substitue à la parole du *donsojeli* traditionnel, faite de chapelets de hauts faits que le griot énonce pour

<sup>1</sup> Victor Hugo, Préface à *Cromwell*, Paris, éd. André Martel, 1927, p. 18.

<sup>2</sup> Karim Traoré, *Le jeu et le sérieux : essai d'anthropologie littéraire sur la poésie épique des chasseurs du Mandé (Afrique de l'Ouest)*, op. cit., p. 112.

<sup>3</sup> Kambili est le héros du récit.

<sup>4</sup> Sambou Diakité, *Le chasseur Kambili* (vers 15-20), texte transcrit et traduit par Fodé Moussa Sidibé, *La confrérie des chasseurs bamanan Littérature et société à travers des chants et récits de chasse*, op. cit., p. 64.

vanter le courage, la bravoure et les mérites éthiques des chasseurs. *En attendant le vote des bêtes sauvages* offre un exemple caractéristique de ce détournement : «*Nous voilà donc tous sous l'apatame du jardin de votre résidence. Tout est donc prêt, tout le monde est en place. Je dirai le récit purificateur de votre vie de maître chasseur et de dictateur. Le récit purificateur est appelé en malinké un donsomana*»<sup>1</sup>. Le personnage du *donsojeli* devient comme un laudateur des dérives du dictateur Koyaga dont il égrène les faits extrêmes et autres énormités. De ce fait, le rôle du *donsojeli* est détourné de la narration d'une geste pour devenir le révélateur des actes peu élogieux, voire purement négatifs.

Dans les romans de Kourouma, le *donsomaana* est ainsi revisité. Les intrigues des récits ne sont plus conçues dans des perspectives héroïques ou épiques. Les contenus classiques de la geste sont soumis au principe scriptural de la subversion. L'acte de subversion suppose une volonté de bouleverser, de saper les bases d'institutions ou de pratiques établies. En choisissant de faire porter au *donsomaana* des paroles ou des actes contraires à ce que les usages traditionnels de la culture mandingue lui font porter, Kourouma se livre à une subversion des bases de cette geste. Il y procède par diverses manières.

La première voie par laquelle Kourouma subvertit les occurrences classiques du *donsomaana* est l'adjonction. En effet, sur le fond cynégétique traditionnel, l'écrivain vient greffer des thèmes nouveaux. *Les soleils des indépendances* installe le lecteur dans le Mandingue traditionnel certes, mais en même temps, il laisse voir une Afrique moderne, celle des lendemains des indépendances, rendant difficile la caractérisation du champ littéraire ainsi créé. L'espace politique qu'il représente est l'adjonction de la gestion du pouvoir par le *donso* et le *massa* et l'organisation du pouvoir en système républicain dans l'Afrique indépendante. Pour illustrer cette subversion, nous nous appuyerons sur ce propos de Balla rapporté par le

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *idem*, p. 10.

narrateur dans *Les soleils des indépendances*, propos à travers lequel l'éthos du chasseur est confronté aux nouvelles valeurs introduites par le système colonial et néocolonial : «*La colonisation, les maladies, les famines, même les Indépendances, ne tombent que ceux qui ont leur ni (âme), leur dja (le double) vidés et affaiblis par les ruptures d'interdit et de totem*»<sup>1</sup>. On aboutit donc à une bipolarisation qui transparait dans les propos de Balla : d'une part, la colonisation et ses corollaires (même les indépendances) sont au pôle négatif tandis que interdits et totems se trouvent au pôle positif comme garants d'une stabilité (physique et morale de l'individu), tant qu'ils sont respectés.

Dès les premières lignes du roman *En attendant le vote des bêtes sauvages*, la subversion de la parole du *donsomaana* par le *donsojeli*, Bingo, apparaît clairement : «*Retenez le nom de Koyaga, le chasseur et président-dictateur de la République du Golfe*»<sup>2</sup>. En reconsidérant les versions des faits dans ce roman, Kourouma introduit le lecteur dans un espace discursif où se croisent le discours du *donsojeli* traditionnel et un discours critique sur la situation du temps des dictatures africaines. Les faits relatifs à l'activité cynégétique coexistent avec les réalités de l'Afrique post-coloniale et de l'ère de la démocratisation.

Sur le mode narratif du récit de chasse, le narrateur rapporte des faits de l'Afrique contemporaine comme les conflits politiques. Ces conflits politiques de l'Afrique sont présentés dans les romans de Kourouma avec des allures de "faits cynégétiques".

Le *donsomana* tel que nous l'avons vécu dans les milieux malinké et bambara, se caractérise pour la plupart du temps par des discours à fonction apologétique. A l'opposé de ce type de discours, l'œuvre romanesque de Kourouma est truffée de discours polémiques qui, mobilisant nombre d'axiologiques négatifs, visent à disqualifier ses personnages en général et ceux qui sont censés assumer la fonction de héros. Par un discours de dénonciation,

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, op. cit., p. 113.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, op. cit., p. 9.

Kourouma crée un espace où l'expression ne se refuse l'obscène ni l'impertinence, encore moins l'humour. Par exemple, la transposition de la guerre civile en style ludique et burlesque, dans *Allah n'est pas obligé* et *Quand on refuse on dit non*, contribue à rapprocher le narrateur du *cordoua* en phase cathartique dans une performance de *donsomana*. Dans ces deux romans, tout le discours de Birahima consiste en interventions commentatives du discours de l'enfant-soldat qui se plaît naïvement à bouffonner sur l'horreur, voire sur ses propres crimes, comme le *cordoua* dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* bouffonnant sur les saloperies de Koyaga. Au lieu de conférer de l'héroïsme aux nouveaux hommes puissants de l'Afrique, l'histoire du roman, ici, les critique à travers des évocations ironiques de leurs faits d'armes : leur goût prononcé pour le pouvoir, les plaisirs et les honneurs, les injustices et les excès de toutes sortes. Plutôt donc que de faire état des actions d'éclat accomplies par le héros, comme cela se passe dans la réalité du *donsomana*, le narrateur de Kourouma fait étalage de fameuses formules injurieuses, en les renforçant en plus par un parallélisme négatif. Le mépris du peuple, la confiscation des libertés et autres travers inoculés par le nouveau pouvoir et la volonté de dominer et de jouir d'un pouvoir indu sont mis en exergue. Le narrateur dans *Allah n'est pas obligé* explique que «quand il y a guerre tribale dans un pays, ça signifie que des bandits de grands chemins se sont partagé le pays. Ils se sont partagé la richesse, ils se sont partagé le territoire ; ils se sont partagé les hommes. Ils se sont partagé tout et tout»<sup>1</sup>. Ces "nouveaux chasseurs", vils prédateurs, concentrent plutôt des travers. Leur mode d'appréhension du pouvoir et de la puissance les transforme en bêtes féroces, ennemis ou opposés du chasseur traditionnel. Sur l'allure du *donsomaana* pourtant, Kourouma se plaît à raconter les faits sadiques, exploits négatifs et autres outrances de ces faux héros. Le peuple, la victime, n'est plus bénéficiaire de la protection du faux chasseur ; il

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 51.

en devient la proie. Il s'agit de tout un détournement, un bouleversement qui traduit clairement la volonté de subvertir le *donsomaana* chez Kourouma. Une telle structuration du récit, celle d'un récit bas pourrait être identifiée une épopée parodique. Cette subversion est intéressée et tournée en exploitation esthétique, ou débouche sur une nouvelle esthétique, celle du *donso-roman*.

Il y a, dans l'œuvre romanesque de Kourouma, des aspects structuraux "impertinents" par rapport à l'architecture classique du *donsomaana* traditionnel et qui ne sauraient laisser indifférent le lecteur. L'intégration des emprunts du *donsomaana* va de pair avec une volonté de subvertir les formes originales ou les visées traditionnelles. De la sorte, Kourouma intègre à des schèmes qui sont propres aux *maana* des chasseurs des situations socio-politiques de l'Afrique contemporaine. L'art de l'écrivain pousse cette intégration jusqu'à la subversion des principes originaux.

En réalité, Kourouma applique son pouvoir de décontextualisation pour produire une œuvre à double versant : l'un traditionnel et l'autre résolument tourné vers l'Afrique contemporaine. En prenant appui sur la parole du *donsojeli* Kourouma livre une description de la société africaine contemporaine. Ce qui se joue dans la trajectoire romanesque relève d'une option de plier la forme du *donsomaana* à un engagement politique de l'écrivain.

L'évocation de réalités et thèmes propres au *donsomaana* s'appuie toujours sur la relation de faits et événements de l'Afrique contemporaine. L'art romanesque de Kourouma s'empare des thématiques nouvelles et de nouvelles problématiques (politique, culturelle, ethnique, etc.), tout en conservant, le moule de la littérature cynégétique. L'héritage narratif des *donso* (chasseurs) est intégré, quant à son aspect stylistique, dans le débat africain sur la politique coloniale et post-coloniale :

*«Eux, les quatre maîtres des quatre points cardinaux [de Gaulle, Churchill, Roosevelt et Staline], jurèrent de poursuivre la guerre et de ne l'arrêter que le jour où ils auraient détruit le cinquième empire et*

*tué Hitler, cinquième maître du monde, chef des empires du Milieu (Berlin, les Francs, les Italies et les mers du Milieu). Les quatre alliés s'en allèrent consulter le plus grand devin de l'univers qui leur dévoila les secrets de guerre du maître de Berlin, ses totems, ses faiblesses et leur recommanda des ensorcellements qu'ils pratiquèrent, des sacrifices qu'ils égorgèrent.*

*«Après les libations et les sacrifices, de Gaulle descendit à l'extrémité des Négrities à Brazzaville, y rassembla les Nègres de toutes les tribus, dont ceux de Soba. Il constitua une armée redoutable à la tête de laquelle il remonta le nord par la piste des pèlerins, feignant d'aller au pèlerinage de la Mecque. Hitler se laissa abuser par ce stratagème»<sup>1</sup>.*

Le passage ci-dessus livre une illustration de la démarche même de la subversion. En effet, Kourouma procède par une fantaisie dans laquelle il introduit des faits historiques liés à la deuxième Guerre Mondiale. Ces faits s'en trouvent défigurés et les personnages ramenés à des caricatures. Il s'agit de caricatures de personnages historiques : le Français de Gaulle, le Britannique Churchill, l'Américain Roosevelt, le Russe Staline et l'Allemand Hitler, tous reconnus par l'Histoire comme ayant été des chefs d'États occidentaux au moment de la Deuxième Guerre Mondiale. Cette caricature en emprunte à l'allure du *donsomaana*, à travers les allusions aux sacrifices et autres recours aux pratiques religieuses et occultes. Mais la structure narrative du roman à l'occidentale n'est pas pour autant effacée dans les récits de Kourouma. Dans ses romans, la parole du *jeli* est récupérée pour relater des événements et des faits qui surviennent dans l'Afrique d'aujourd'hui. Cette parole du *donsojeli* est ainsi réévaluée, réactualisée et réinvestie en fonction des circonstances de temps et de lieu dans lesquelles l'écrivain vivait. Kourouma a choisi de restituer certains faits réels, vécus dans l'Afrique de l'ouest en ces dernières années : guerres, dictatures, prévarications, exploitations minières frauduleuses et mafieuses, etc. Toutes ces thématiques reviennent de façon quasi obsessionnelle dans les récits, avec des narrateurs qui se proclament souvent porteurs de messages dont ils doivent se délivrer.

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, op. cit., pp. 209-210.

Une autre voie par laquelle Kourouma subvertit la parole des *donsojeli* est la construction de panégyriques ironiques et grossiers sur des personnages souvent caricaturés par l'écrivain, une caricature qui va jusqu'au degré zéro de leur généalogie. En effet, le personnage central de Kourouma se retrouve au cœur d'un jeu complexe de position et rang sociaux et de statut : il occupe une place et un rang flous et indéterminés sur l'arbre généalogique de sa famille. Dès le premier roman, *Les soleils des indépendances*, le recours à une adaptation du panégyrique comme procédé esthétique de révélation du personnage et de son caractère, est déjà remarquable chez l'écrivain. Voici un exemple de panégyrique sur lequel s'ouvre le roman: «*Fama Doumbouya ! Vrai Doumbouya, père Doumbouya, mère Doumbouya, dernier et légitime descendant des princes Doumbouya du Horodougou, totem panthère, était un 'vautour'*»<sup>1</sup>. En réalité, Kourouma mêle, dans ce passage, à sa volonté de recourir à un panégyrique son goût pour l'humour. Le passage prend l'allure d'une antithèse. Le jeu de Kourouma consiste à 'abâtardir' le prince et à le ramener au plancher de l'échelle sociale. A l'opposé d'une geste où le griot salue et évoque la grandeur du prince, c'est la généalogie d'un personnage déchu qui est ici retracée et organise le panégyrique de Kourouma. Cette présentation de Fama est évidemment tendancieuse. Kourouma passe de l'éloge au blâme, de l'encensement à la dérision. Le narrateur, prenant la posture de griot, mêle ironiquement éloges et injures. Le lecteur découvre une ressemblance entre le récit qui succède aux louanges et le panégyrique à polémique des Waci du sud-Bénin<sup>2</sup>.

Ce qui nous intéresse à cette étape de la réflexion, c'est moins le genre que le procédé narratif auquel donne lieu le récit. Le discours du narrateur-griot à l'endroit de Fama, loin d'être flatteur, est empreint d'ironie.

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, op. cit., p. 11.

<sup>2</sup> Chez les Waci, une communauté de l'aire culturelle *adja-ewe*, le panégyrique à polémique est utilisé dans la chanson pamphlétaire appelée *haké*, pour exprimer les injures et les blasphèmes.

Dans l'œuvre romanesque de Kourouma, à la différence du *donsomaana*, il y a ce que nous voudrions appeler, à la suite de Mamoussé Diagne, «le degré zéro de la généalogie»<sup>1</sup>. Par exemple dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, seule l'ascendance de Koyaga, dans une moindre mesure, est évoquée. Dans le *donsomaana* de Nkoutigui Fondio, le *cordoua* (répondeur) présente l'homme au totem lièvre en ces termes :

«Dans sa république socialiste, Nkoutigui était appelé le premier footballeur, premier médecin, le meilleur agriculteur, le meilleur mari, le plus pieux et le plus grand musulman, etc. Il aimait parmi toutes les adulations, celles qui le qualifiaient de plus talentueux écrivain, de plus grand poète de son pays»<sup>2</sup>.

L'exhibition de la liste des ancêtres n'existe pas non plus dans les deux derniers romans de Kourouma, *Allah n'est pas obligé* et *Quand on refuse on dit non*. Que savons-nous par exemple des ascendants des seigneurs de guerre ou des bandits de grand chemin tels que Prince Johnson, Charles Taylor, Foday Sankoh et autres, dans *Allah n'est pas obligé* ? Absolument rien ; ils sont comme coupés de leurs racines. Tout au plus, Birahima, l'enfant-soldat, évoque-t-il son origine. Il est de l'ethnie malinké : «*Nous qui sommes des familles Kourouma, Cissoko, Diarra, Konaté, etc., nous sommes des Malinkés, des Dioulas, des musulmans*»<sup>3</sup>. Dans *Quand on refuse on dit non*, à travers l'éloge de Gbagbo, l'évocation généalogique n'intervient pas : «*Le président Gbagbo est le seul à avoir été un vrai garçon sous Houphouët, le seul à avoir eu du solide entre les jambes*»<sup>4</sup>.

Ce degré zéro de la généalogie dans la structure narrative du roman chez Kourouma s'explique par la rupture entre les comportements des ancêtres fondateurs du Libéria, de la Sierra Léone, de la Côte-d'Ivoire et le système de valeurs incarnées par les nouveaux dirigeants africains avides de pouvoir. Car, écrit Jack Goody, un arbre généalogique est «une

---

<sup>1</sup> Mamoussé Diagne, *Critique de la raison orale. Les pratiques discursives en Afrique noire*, op. cit., p. 361.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, op. cit., p. 170.

<sup>3</sup> Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 22.

<sup>4</sup> Ahmadou Kourouma, *Quand on refuse on dit non*, op. cit., p. 12.

*charte pour revendiquer une place ou faire valoir des droits ; plus il remonte haut plus il en impose et agit efficacement pour légitimer et la fonction et celui qui l'occupe»*<sup>1</sup>. Dès lors, la question qu'on se pose est de savoir ce que les personnages de Kourouma partagent encore avec les modèles du *donsomaana*.

## **2- La subversion des archétypes**

Il y a chez Kourouma une option délibérée de la subversion de la langue. Nombre d'études ont déjà exploré cet aspect de son écriture<sup>2</sup>. Notre analyse n'ira pas dans ce sens, même si elle tient compte de bien des aspects de ces études. Les romans de Kourouma semblent relever d'une autre forme de subversion aussi : celle des archétypes des littératures africaines classiques. Ainsi, personnages et thématiques sont recomposés et reclassés chez l'écrivain. Les personnages du colon et du colonisé par exemple sont réinventés avec des responsabilités et des connotations nouvelles.

Dans un article intitulé «*Thématique*», Boris Tomachevski propose une description très édifiante du héros. Pour lui en effet, «*le personnage qui reçoit la teinte émotionnelle la plus vive et la plus marquée s'appelle le héros. Le héros est le personnage suivi par le lecteur avec la plus grande attention. Le héros provoque la compassion, la sympathie, la joie et le chagrin du lecteur*»<sup>3</sup>. Cette description du héros laisse apparaître l'idée d'un personnage positif, vertueux et noble, comme c'est le cas du personnage du *donso* dans le *donsomaana* traditionnel.

---

<sup>1</sup> Jack Goody cité par Mamoussé Diagne, *Critique de la raison orale. Les pratiques discursives en Afrique noire*, op. cit., p. 362.

<sup>2</sup> Makhily Gassama, *Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*, Paris, L'Harmattan, 1995 ; Roger Tro Deho, *Création romanesque négro africaine et ressources de la littérature orale*, Paris, L'Harmattan, 2005, entre autres.

<sup>3</sup> Boris Tomachevski, «*Thématique*», in Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature*, op. cit., p. 300.

Mais chez Kourouma, les héros sont remplacés par des voyous, des sanguinaires, des personnes sans foi ni loi. Même les personnages qui ont subi l'épreuve de l'initiation et qui sont censés être les garants des valeurs éthiques et donner le bon exemple, violent et tuent sans la moindre retenue. La conservation des valeurs spirituelles et morales de la société ne constitue plus une priorité pour ces personnages. Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, des membres de la confrérie des chasseurs se trouvent impliqués dans d'abominables crimes. Le choix d'exécuter un *donsomaana* pour «chanter» les dérives de Koyaga est pratiquement à l'inverse de la tradition de ce genre, consacré plutôt aux hauts faits des héros cynégétiques et des personnages vertueux à honorer.

Dans le *donsomaana*, le personnage du chasseur est un héros. Il triomphe de méchantes bêtes sauvages et revient au village en héros. Chez Kourouma, Koyaga troque son héroïsme contre une violence bestiale. Il se retrouve aux antipodes des valeurs prônées par le *donsomaana*, vu qu'il exerce une féroce dictature sur le peuple innocent, faisant tuer rivaux et ennemis réels ou supposés. On perçoit là une subversion des archétypes qu'Adama Coulibaly fait apparaître dans cette analyse du statut de Koyaga : «*Koyaga dans En attendant le vote des bêtes sauvages et bien d'autres monstres politiques actualisent avec beaucoup d'emphase une hyperactivité où l'on retrouve hypersexualité, hyperphagie, anthropophagie, scribomanie, volubilité, verbosité et autres excès*»<sup>1</sup>. Tout en étant une émanation de l'épopée traditionnelle des chasseurs, le héros romanesque chez Kourouma s'en écarte pour se présenter sous le jour d'un personnage complexe. En effet, Koyaga est un chasseur transposé dans la vie politique. De la même manière, les enfants, devenus soldats à leur corps défendant, se transforment en

---

<sup>1</sup> Adama Coulibaly, «*Les conditions postmodernes du roman d'Afrique francophone*», in *Meridian Critic*, 2009, pp. 63-83 (citation à la page 72), cité par Roger Tro Dého, «*Ressources de l'oralité et traits postmodernes du roman africain : du paradoxe à la connivence créatrice*», in Adama Coulibaly, Philip Amangoua Atcha, Roger Tro Deho, *Le postmodernisme dans le roman africain : Formes, enjeux et perspectives*, op. cit, p. 168.

des personnages cruels. De leur naïveté, ils sont sortis brusquement pour se transformer en toxicomanes, tueurs à gage, violeurs, anthropophages sans état d'âme. Au contraire, ils vantent leurs faits d'arme au sommet de la violence, comme si un mauvais génie les possède et les pousse à la négation de la vie. Le romancier fait refuser à ces enfants la volonté de porter l'image classique de l'enfant dans la littérature africaine. On se souvient de Toundi dans *Une vie de boy*<sup>1</sup> : faible, naïf et finalement victime, tout le contraire de Birahima.

Cette subversion des archétypes innervé l'ensemble romanesque de Kourouma. Dans *Les soleils des indépendances*, le narrateur présente un prince déchu de sa noblesse : «*En plein jour, en plein Togobala, lui le dernier Doumbouya, devient parasite de ses serviteurs ! C'était piteux, incroyable, honteux ! Mais seul, quand Fama tournait ses nuits longues, blanches, c'était lâchement apaisant. Il n'avait plus aucun souci d'argent*»<sup>2</sup>. Même en rappelant l'exemple de l'ancêtre disparu, Souleymane, et celui de Fama le dernier Doumbouya, Kourouma rapproche les deux personnages pour finalement les opposer comme deux extrêmes.

Koyaga en tant que *simbo*, c'est-à-dire maître-chasseur, se pose, au début de *En attendant le vote des bêtes sauvages*, en ennemi irréconciliable des animaux de la brousse. Mais, à la fin paradoxale du roman, c'est sur l'alliance des bêtes sauvages qu'il compte pour briguer un nouveau mandat. Le héros du *donsomaana* se lie d'amitié avec ses ennemis dans le roman de Kourouma. En effet, Koyaga se définit par une contradiction : à la fois chasseur, président, général, Koyaga né hors de la nature humaine, géant, génie à sa naissance, très initié à la sorcellerie. Ce trait le signale comme un archétype dont Bokano et Najouma fixent le destin. Le narrateur le réduit à la dimension d'antihéros, au contact du pouvoir politique avec les multiples crimes et exactions à son actif.

---

<sup>1</sup> Ferdinand Oyono, *Une vie de boy*, Paris, Julliard, 1956.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, op. cit., p. 127.

Tous les personnages centraux chez Kourouma sont des nobles déçus ou d'anciens guerriers reconvertis. Mais nous remarquons qu'ils sont aussi les agents de plusieurs crimes quand ils n'en sont pas les victimes. Or, mis à part les exploits de guerre et de chasse, tout comme les miracles opérés, aucun trait de caractère du héros du *donsomaana* traditionnel ne se retrouve exactement le même sur les personnages des romans de Kourouma, avec les mêmes détails pittoresques. Aucun des personnages de *Les soleils des indépendances*, mis à part Balla, n'apparaît dans un roman comme le calque de ce qu'il en est dans le *donsomaana* traditionnel, l'épopée cynégétique. Le *donsojeli* érige le chasseur au rang de héros dans la mythologie épique.

Kourouma, quant à lui, fait des présidents dictateurs et des seigneurs de guerre de violents prédateurs, des antihéros. D'un roman à l'autre, il renverse le sens des péripéties et des intrigues pour décrire la bouffonnerie des grands et la naïveté du petit peuple, comme dans *Monnè, outrages et défis* où «le commandant et Bema postèrent sur les pistes et les axes conduisant vers le Sud-Ouest et le long de la frontière des gardes-cercles armés»<sup>1</sup> pour empêcher les populations mourant de faim et de sécheresse de fuir vers les terres plus hospitalières. Plutôt que de protéger et de sauver le peuple en détresse comme il est de tradition chez les *donso*, le commandant et le prince s'érigent en ennemis des faibles.

Le romancier a fait éclater l'espace même de la littérature africaine encore habituée à construire son objet autour des oppositions du colon au colonisé, du bourreau à la victime. En effet, dans la plupart des romans, l'un et l'autre sont soumis à la même raillerie, et logés à la même enseigne, sans parti pris. Nous en venons à percevoir que Kourouma, en voulant montrer que le Noir a copié le Blanc, a insinué que le Blanc et le Noir sont tous aussi complices de ce qui se passe sur le continent. En lieu et place de la dichotomie

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, op. cit., p. 207

colon//colonisé, justifiant que l'Africain est une victime, Kourouma fait apparaître un autre paramètre de lecture : celui de la complicité, de la disposition du colonisé à entrer dans le jeu du colon. En voici une illustration :

*«Les Songhaïs sont les premiers peuples à se convertir à l'Islam [...] dans les mythes musulmans, ils puisèrent de nouvelles croyances, de nouveaux éléments, les malaka, et les ajoutèrent aux cultes des ancêtres et aux génies traditionnels négro-africains de l'eau, du ciel, du vent, de la foudre et de la brousse pour constituer un panthéon cohérent et une mythologie complexe appelée les holey [...]. Pendant huit siècles, la mythologie et les génies contentèrent les Songhaïs : les cultes holey restèrent immuables. Avec la colonisation qui les frappa, les réprima et les dispersa à travers toute l'Afrique de l'Ouest, les Songhaïs s'aperçurent qu'il manquait une catégorie à leur univers : la méchanceté ; des dieux à leur panthéon : les méchants. Ils créèrent les hawka. Les hawka sont des génies méchants. L'état-major des génies méchants est calqué sur l'organisation de l'administration coloniale»<sup>1</sup>.*

Une superposition facile des méchants génies et de l'organisation coloniale se dessine aussi. Pour empêcher son ministre des cultes et chef des sicaires ainsi que sa descendance d'accéder au pouvoir, le roi Djigui en vient à «fainéantiser» Fadoua par de multiples moyens :

*«De sa propre volonté le porte-cane se livra aux traitements des sorciers et des magiciens qui l'ensorcelèrent et le médiocrisèrent. La prévention ne s'arrêta pas là : elle fut étendue à toute sa descendance. Il avait suffi qu'un devin dévoilât qu'un descendant de Fadoua serait un jour une personnalité marquante du Bolloda pour que, les uns après les autres les enfants du porte-cane disparaissent : celui-ci de maladie, celui-là par noyade, cet autre dans un absurde accident. Par toutes sortes de malemorts, une vingtaine d'enfants furent enterrés en l'espace de trois harmattans, rendant subitement le porte-cane solitaire, vieux et méchant»<sup>2</sup>.*

Les actions des héros de Kourouma, au lieu d'avoir pour finalité de porter le peuple en avant, le détruisent. Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, l'écrivain aligne les tares de Koyaga; l'homme au totem faucon est peint de la façon suivante :

*«Koyaga, vous avez des défauts, de gros défauts. Vous fûtes, vous êtes autoritaire comme un fauve, menteur comme un écho, brutal comme une foudre, assassin comme un lycaon, émasculateur comme un*

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, op. cit., pp. 149-150.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, op. cit., p. 194.

*castreur, démagogue comme un griot, prévaricateur comme un toto, libidineux comme deux canards»<sup>1</sup>.*

De cette série de comparaisons plutôt dégradantes, Kourouma sort un héros en creux : dictateur, chef de guerre ou trafiquant mafieux. La vie des dictateurs et des seigneurs de guerre racontée par la voix du *donsojeli*, ou de son imitateur, est surtout pour Kourouma l'occasion de réflexions profondes sur les non-dits de l'histoire officielle, les zones d'ombre de l'expérience humaine que les historiens négligent. *Allah n'est pas obligé* offre un exemple de subversion de l'archétype du *donso* que l'auteur rapproche constamment des dictateurs de l'Afrique contemporaine :

*«Comparé à Taylor, Compaoré le dictateur du Burkina, Houphouët-Boigny le dictateur de la Côte-d'Ivoire et Kadhaï le dictateur de Lybie sont des gens bien, des gens apparemment bien. Pourquoi apportent-ils des aides importantes à un fieffé menteur, à un fieffé voleur, à un bandit de grand chemin comme Taylor pour qu'il devienne le chef d'un État ? Pourquoi?»<sup>2</sup>.*

Ici, la subversion est pour Kourouma le moyen le plus subtile d'attaquer les certitudes, les orthodoxies, les visions du monde constituées, d'explorer l'envers ou le négatif de l'image que les sociétés africaines donnent d'elles-mêmes. A l'opposé du *donsojeli* qui distribue plus d'éloges que de blâmes, le narrateur des romans de Kourouma expose la face peu reluisante de l'Afrique et de ses dirigeants.

Tout bien considéré, nous constatons que, en intégrant des thèmes nouveaux aux situations et espaces traditionnels, Kourouma procède à une subversion des personnages archétypaux. Ces derniers empruntés aux récits mythiques des chasseurs, viennent se mouvoir dans une Afrique contemporaine dans laquelle ils incarnent les nouveaux travers socio-politiques. Du coup, une autre forme de travestissement de ces archétypes se dessine. En réalité, l'écrivain fait venir ses personnages des récits mythiques pour en faire des parjures.

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, op. cit., p. 315.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 68.

### 3- Viol et travestissement de l'éthique des *donso* dans le roman de

#### Kourouma

Nous avons souligné supra que les *donso* (chasseurs) sont considérés traditionnellement comme des garants de valeurs éthiques et morales. Leur intervention vise à rétablir l'ordre et la paix sociale. La violence qu'exercent les *donso* au sein de la communauté est une violence positive. En effet, elle vise à débarrasser les populations des bêtes sauvages, à les protéger, à les pourvoir en viande et à les soigner. Ces exigences sont consignées dans le code initiatique des *donso* dont le contenu recèle essentiellement des interdits tels que l'assassinat, le viol, le mensonge, le parjure, etc. Tout *donso* qui s'écarte de l'éthique de ce code s'expose à la rigueur des châtiments prévus par ledit code. Dans le *donsomaana* traditionnel, les *donso* modèles voient leur fidélité au code saluée et leur personnalité vertueuse élevée au rang de modèle. Même les *donso* déjà décédés et élevés au rang de divinités sont chantés. En se saisissant des personnages du *donsomaana*, Kourouma les transpose dans la vie socio-politique de l'Afrique contemporaine. Des conflits nouveaux apparaissent autant que des enjeux d'un ordre nouveau. L'écrivain en arrive à un travestissement aussi bien du code de la confrérie que des modèles de personnages existant dans la geste cynégétique.

En effet, le travestissement est l'acte qui consiste à porter les vêtements qui sont, dans une société donnée, généralement associés au sexe opposé au sien. Étymologiquement le mot travestissement est composé de «trav» signifiant déplacé et du radical «de vêtements». Le terme désigne donc à l'origine l'usurpation d'identité par le port de vêtements n'appartenant à

ses fonctions ou à son sexe, que ce soit dans le but festif ou de tromperies<sup>1</sup>. C'est en cela que les accoutrements dans certains carnivals donnent dans le travestissement.

Le viol concourt au travestissement du code et de l'éthique des *donso* puisque nous pouvons le considérer comme une des formes les plus saillantes de la profanation du corps de la femme. Le premier constat qu'on peut déjà formuler à propos du viol de la déontologie des chasseurs par les personnages de Kourouma, est leur propension à violer effectivement les femmes. Dans la société malinké, de surcroît, où le corps de la femme musulmane est entouré d'un sacré islamique, tout rapport sexuel en dehors des liens de mariage est perçu comme un acte de profanation. Le corps de Salimata est pourtant soumis à la profanation par le féticheur Tiécoura dans *Les soleils des indépendances*. Ce viol est perpétré le soir même de l'excision de la jeune fille. Le même personnage de Salimata subit d'autres tentatives répétées de viol orchestrées par Baffi et Tiémoko, tous deux des initiés de la confrérie des chasseurs. Même Abdoulaye, le marabout<sup>2</sup>, ne manque pas de violer la même et seule Salimata. Cette série de viols ou de tentatives de viol interpelle le lecteur. Car le statut social de ces personnages libidineux auteurs de viol ou de tentative de viol les place au-dessus des personnages ordinaires ou des profanes. En effet, Tiécoura est un féticheur, Tiémoko, un chasseur de profession, et Abdoulaye, un marabout. En principe, ils sont censés incarner des vertus et des valeurs ancestrales cardinales, notamment l'éthique et la déontologie des *donso*, pour ce qu'il en est du chasseur.

*En attendant le vote des bêtes sauvages* raconte également des épisodes de viol. L'un de ces épisodes relate le délit sexuel perpétré chaque année par le directeur d'une école,

---

<sup>1</sup> Le travestissement, parce qu'il va à l'encontre de ses normes, peut être considéré comme une attitude transgenre. Toutefois ce n'est pas systématique ; une personne qui pratique le travestissement ne s'identifie pas nécessairement à un genre différent de celui associé à son sexe biologique.

<sup>2</sup> Dans *Monnè, outrages et défis* (p. 140), le lecteur retrouve le même Abdoulaye, un talibé venu d'un lointain village du Horodougou, qui fait perdre la virginité à Moussokoro, la préférée du roi Djigui, acte qui pourrait expliquer la déchéance du roi et le déclin du royaume de Soba,

Dymo Lodia. A la fin de chaque année scolaire, il enferme une écolière dans une salle de classe et la viole avant de se mettre, lui-même, à pleurer chaudement :

*«A chaque fin d'année scolaire, après le certificat d'aptitude, il attirait la nuit une écolière dans la salle de classe, lui récitait des fables de La Fontaine, lui fredonnait des chants de chasseurs et brutalement la violait. Une fois le péché consommé, le repentir lui torturait le ventre, provoquait la diarrhée. Il pleurait autant que sa malheureuse victime qu'il nettoyait délicatement et gavait de bonbons. Il proclamait son indignité et vomissait sa honte. Toujours en pleurs, il chantait et hurlait des poèmes tout le reste de la nuit»<sup>1</sup>.*

Ici, l'acte sexuel incline le viol vers le travestissement. Le comportement de l'instituteur avec les filles de sa classe traduit un manquement à la morale et à l'éthique de l'éducation. Il s'agit d'un manquement et d'un travestissement que nous pouvons rapprocher des travers relevés ci-dessus en ce qui concerne les *donso*.

Le recours au viol pour illustrer les dérives des personnages initiés dans une Afrique en mutation se lit également dans *Allah n'est pas obligé*. Les *kamajors*<sup>2</sup> sollicités par le Président sierra léonais, Tedjan Kaba, pour protéger son palais et lui-même, se sont mués en de vulgaires violeurs :

*«Quand les kamajors arrivèrent à Mile-Thirty-Eight, certains parmi eux, en voyant tant de jeunes filles vierges rassemblées dans un seul lieu, bavèrent d'envie, sautèrent de joie. Il y avait là beaucoup de filles à marier. [...]. Un jour, une fille s'aventura en dehors de l'enceinte. Elle allait raccompagner sa mère qui lui avait rendu visite. Des chasseurs libidineux la prirent en chasse, l'arrêtèrent, la conduisirent dans une cacaoyère. Dans la cacaoyère, ils la violèrent en viol collectif»<sup>3</sup>.*

La dénonciation du viol en tant qu'envie de violence exercée par des personnages censés protéger les autres est une des caractéristiques de l'écriture de Kourouma. La même image est donnée des *dozo* (chasseurs en malinké de l'ouest de la Côte-d'Ivoire) à travers

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, op. cit., p. 131.

<sup>2</sup> Le vocable *kamajor* vient du malinké parlé en Sierra Leone et est synonyme du *donso* (chasseur), chez les Malinké et les Bambara du Mali.

<sup>3</sup> Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., pp. 187-188.

*Quand on refuse on dit non.* Ces *dozo* se refusent d'être les garants des valeurs de paix et de quiétude, mais ils optent pour servir de vecteurs de destruction et de propagation de terreurs et horreurs. Voici comment Kourouma les brocarde :

«...les rebelles du Nord plein de Dioulas ont attaqué Daloa paisible. La guerre tribale était là et bien là, comme au Libéria et en Sierra Léone. Ils étaient sortis de partout. C'était en majorité des Dioulas, des chasseurs traditionnels, les fameux *dozos* qu'on appelle au Sierra Léone les *kamajors*. Ces chasseurs étaient bardés de grigris, de nombreuses amulettes au cou et aux bras [...]. Ils [les chasseurs rebelles] ont rassemblé les gendarmes qui n'avaient pas eu le temps de fuir. Ils les ont mitraillés comme des bêtes sauvages. Ils ont jeté les corps dans un charnier, ils ont fait des cadavres un immense charnier»<sup>1</sup>.

L'écrivain peint ainsi la situation de la Côte-d'Ivoire en guerre, faite de violence gratuite, comme si c'est l'arène politique de l'Afrique contemporaine qui corrompt la noblesse du chasseur. Les *kamajors*, les *dozos*, à l'instar de Koyaga dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, tombent de leur piédestal pour devenir des antihéros. En se mettant en travers du code des chasseurs, les personnages que nous venons d'étudier participent de ce que nous pouvons appeler la dérision de Kourouma sur ces sociétés. Le travestissement de l'éthique des chasseurs consiste à détrôner ceux-ci et à les confiner désormais dans une négation des valeurs chères à leur confrérie.

Dans les romans de Kourouma, la violence qu'exercent les dictateurs, les chefs de factions de guerres ainsi que les enfants-soldats n'est rien d'autre qu'une violence de prédateurs, de fauves en furie, ennemis de la communauté. Même les initiés de la confrérie des chasseurs commettent des sacrilèges. Il s'agit donc d'une violence qui s'écarte complètement de la déontologie de la confrérie des chasseurs. Le plus grave est que cette violence s'exerce contre le peuple et ses intérêts. Quand Kourouma choisit de faire chanter, par son narrateur, le *donsomaana* de tels personnages, cela veut dire qu'il inscrit la narration

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Quand on refuse on dit non*, op. cit., pp. 19-21.

dans un projet de travestissement du cadre et de l'éthique des *donso* : c'est le *donsomaana* même que l'écrivain choisit de "travestir", en le faisant porter sur des personnages, des cadres et des thèmes impropres à ceux de la geste cynégétique traditionnelle. Mais Kourouma axe ses réprobations moins sur les traditions elles-mêmes que sur les agents chargés de leur application.

C'est surtout par le biais du thème de la violence que Kourouma travestit l'éthique des *donso*. Cette violence est un usage abusif de la force et s'identifie à un mal, tant elle fait des victimes dans les espaces révélés par les narrateurs de Kourouma. Il s'agit souvent de victimes innocentes. Enfants, femmes et petits peuples sont maltraités par des forces abusives. Féticheurs, bandits, politiciens, dictateurs avides de gains n'hésitent aucunement à abuser de la faiblesse de certains personnages. Koyaga écrase le peuple par sa domination et ses abus de toutes sortes dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Les bandits avides de pouvoir et d'argent exploitent et abusent des enfants en les enrôlant dans les guerres et les extractions minières, comme c'est le cas dans *Allah n'est pas obligé*. Les massacres et carnages deviennent banals :

*«Dans le village de Kik, la guerre tribale est arrivée vers dix heures du matin. Les enfants étaient à l'école et les parents à la maison. Kik était à l'école et ses parents à la maison. Dès les premières rafales, les enfants gagnèrent la forêt. Kik gagna la forêt. Et tant qu'il y eut du bruit dans le village les enfants restèrent dans la forêt. C'est seulement le lendemain matin, quand il n'y eut plus de bruit, que les enfants s'aventurèrent vers leur concession familiale. Kik regagna la concession familiale et trouva son père égorgé, son frère égorgé, sa mère et sa sœur violées et têtes fracassées. Tous ses proches et éloignés morts»<sup>1</sup>.*

Les atrocités discutent le narrateur à sa candeur. En réalité, le personnage de Birahima, narrateur dans le roman, joue d'une naïveté feinte. Kourouma se sert de lui pour rendre compte du degré de banalisation de la violence et du crime. La violence et le crime devenus

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 96.

de vulgaires et lâches moyens utilisés pour brimer, tuer, voire exterminer, contrastent fortement avec la bravoure, le courage et les exploits des chasseurs traditionnels, protecteurs de la communauté. En témoigne les exécutions massives comme c'est le cas dans l'extrait suivant de *Quand on refuse on dit non* :

*«Les tueurs arrivèrent chez lui, dans sa villa, L'officier qui commandait le détachement des tueurs du haut d'un char d'assaut s'adressa aux militaires chargés de la sécurité du général Gueï [...]. Ils furent massacrés comme tous les Habitants de la villa, jusqu'aux enfants. Les petits-enfants et les petits-neveux de Gueï furent exterminés. Sa femme avait réussi à faire le mur grâce à une échelle. Elle n'avait pas pu enlever l'échelle. Elle s'était réfugiée dans un fossé. Un tueur monta par l'échelle et la zigouilla dans le fossé. En tout, dix-neuf tués»<sup>1</sup>.*

Une telle récurrence de la violence à l'égard des humains se situe aux antipodes de l'éthique des *donso*. Et pour en rendre compte, l'écrivain choisit un lexique aussi cru que vulgaire : «massacrés», «exterminés», «zigouilla», etc.

Ce qui autorise également à parler de travestissement de l'éthique des *donso*, c'est que les rituels directement liés à la confrérie des chasseurs sont régulièrement évoqués dans le récit, mais ce dernier se construit sur un amalgame entre les rituels traditionnels et les extravagances dont le sacrifice humain. Le roman *Monnè, outrages et défis* s'ouvre sur le sacrifice abondant d'animaux, mais aussi d'humains, dont le sang attire des charognards qui foncent sur les sacrificateurs :

*«'Du sang, toute sorte de sangs ! Des sacrifices, toute sorte de sacrifices !'»  
Les sbires comprirent ; il manquait des sacrifices humains. Ils descendirent dans les quartiers périphériques, enlevèrent trois albinos et les égorgèrent sur les autels sénoufos des bois sacrés environnants. Ce fut une faute...Le fumet du sang humain se mêla à celui des bêtes et troubla l'univers. Les charognards enivrés piquèrent sur les sacrificateurs»<sup>2</sup>.*

Cette cérémonie propitiatoire à laquelle Djigui procède, dès les premières pages de *Monnè, outrages et défis*, pour exorciser «la fin de la dynastie des Keita», prend toutes les

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Quand on refuse on dit non*, op. cit., pp. 130-131.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, op. cit., p. 13.

allures d'un acte de purification que le chasseur effectue pour se mettre sous la protection de *Sanènè* et *Kontoron*, divinités tutélaires de la chasse. Il ne fait point de doute qu'il se manifeste ici, implicitement, la loi de la rétribution de la pratique cynégétique : toute atteinte à la vie, qu'elle soit végétale, animale ou humaine, entraîne le déclenchement de malheurs à cause du *nyama*, c'est-à-dire la force néfaste et vengeresse que libère la mort. Le contexte initiatique est demeuré avec l'acte purificateur et la valeur étiologique, mais l'espace cynégétique a fait objet de substitution et de métamorphose. L'écrivain situe plutôt le rituel dans un contexte autre, avec d'autres objectifs : Djigui est allé jusqu'au sacrifice humain pour conserver un pouvoir qui lui échappe avec les évolutions de l'Histoire. Lors de nos investigations sur le terrain, nous n'avons pas découvert que les chasseurs procèdent à des sacrifices humains. Kourouma se sert ainsi du personnage de Djigui pour faire percevoir que l'éthique et la déontologie des donso subit un travestissement.

L'écrivain travestit aussi la formulation, en faisant de la parole du *donsojeli* un des nouveaux éléments discursifs de son récit. Aussi, dans *Allah n'est pas obligé*, l'évocation de l'initiation du guerrier a-t-elle cédé à une parodie, et sa description ramenée à une allusion directe et banale à de l'anthropophagie :

*«Les cérémonies de l'initiation se dansent en mandé. A la fin de la cérémonie, une boule de viande est consommée par le jeune initié. Cette boule est faite par les sorciers avec beaucoup d'ingrédients et sûrement de la chair humaine [...]. Dans les guerres tribales, un peu de chair humaine est nécessaire, ça rend le cœur dur et dur et ça protège contre les balles. La meilleure protection contre les balles sifflantes, c'est peut-être un peu de chair de l'homme. Moi Tieffi, par exemple, je ne vais jamais au front, à un combat, sans une calebassée (un bol) de sang humain. Une calebassée de sang humain revigore, ça rend féroce, ça rend cruel et ça protège contre les balles sifflantes»<sup>1</sup>.*

Comme nous le constatons, l'écrivain évoque l'initiation, régulière dans le *donsomaana*. Mais il se livre à une caricature au travers de laquelle son intention de dénoncer

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 180.

les guerres civiles ne passe pas inaperçue. Si l'enfant soldat croit qu'avec la *calebassée*<sup>1</sup> de sang humain, il acquiert des forces magiques, c'est que, dans les guerres civiles d'aujourd'hui, il y a une confusion réelle entre le pouvoir magique, réel ou supposé, de certains rituels traditionnels et les nouvelles pratiques occultes prescrites par des gourous manipulateurs et escrocs. En réalité, les dérives de la guerre autorisent toutes les formes de manipulations. Pour dénoncer ces manipulations, Kourouma recourt à des rapprochements osés. Ainsi, l'initiation perd de sa noblesse et de son caractère d'épreuve d'élévation spirituelle. Au lieu de faire grandir l'individu, l'initiation l'enfoncé dans la barbarie.

En somme, l'écrivain fait défiler des personnages dont les actes traduisent une subversion tant de la parole du *donsojeli* que du statut des *donso*. Sous la plume de Kourouma, le lecteur assiste à la chute du chasseur traditionnel ou de l'initié, dans une violence gratuite qui n'est pas loin de la barbarie. Au lieu d'être le garant de l'éthique et le protecteur de sa communauté, le *donso* foule au pied le code et la déontologie de sa confrérie. Sorti de son épopée traditionnelle, l'initié de Kourouma se retrouve dans un récit carnavalesque sur l'Afrique contemporaine : il viole, assassine, massacre des faibles et des innocents, se livre à de l'anthropophagie... La récupération, par le roman de Kourouma, des ressources des *maana* des chasseurs devient l'épopée de la disparition de la tradition et des coutumes anciennes et précieuses au profit de la dictature et de la violence, puisqu'au lendemain des indépendances africaines, les fétiches et les masques traditionnels ont fait place

---

<sup>1</sup> Ici encore, Kourouma décontextualise et travestit une des versions du mythe de Sanènè et Kontoron, mythe qui rapporte que deux chasseurs assoiffés arrachent une calebassée d'eau à une femme qu'ils croisent, tuent son enfant, avant de s'entretuer eux-mêmes, après avoir éteint leur soif. Au sujet de cette version du mythe de *Sanènè* et *Kontoron* ou de l'origine de la confrérie des chasseurs, cf. Youssouf Tata Cissé, *La confrérie des chasseurs Malinké et Bambara : Mythes, rites et récits initiatiques*, op. cit., p. 37 et suivantes.

à «*des fétiches et masques modernes*» que sont «*le parti unique, le président charismatique...*»<sup>1</sup>, synonymes d'injustice et de totalitarisme.

Dès lors, la création romanesque à laquelle aboutit Kourouma en emprunte au protocole oratoire du *donsomaana*. Mais l'écrivain se livre également à un renouvellement de l'écriture romanesque en Afrique francophone. Cette intention de renouvellement débouche sur la convocation d'une esthétique faite de rapprochement de formes et d'énoncés opposés : une esthétique de l'oxymore dont il s'est servi pour écrire du *donso-roman*.

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, *op. cit.*, p. 272.

## CHAPITRE TROISIEME : DE L'ESTHETIQUE DE L'OXYMORE AU *DONSO-ROMAN*

Le terme «*oxymore*», en rhétorique, désigne la figure de style qui consiste en une alliance de deux termes contradictoires, dont l'un dépend de l'autre. En tant que tel, l'oxymore joue sur le contenu sémantique antithétique des termes rapprochés, mais attire l'attention sur leur opposition par le 'rapprochement' que fait l'auteur du propos par le biais d'instruments grammaticaux. L'usage de préposition, ou la mise en relation fonctionnelle et autres procédés grammaticaux permettent à l'écrivain de créer la surprise et de marquer le caractère expressif de ces rapprochements. On se souvient des exemples classiques des manuels de stylistique : «*se hâte(r) lentement*» (La Fontaine) ou encore «*le silence éloquent*». Dans ces exemples, le paradoxe de la sémantique fait percevoir tout le surplus de sens que les poètes veulent conférer à ces expressions. Le lecteur perçoit, à la fois, la relation fonctionnelle et syntagmatique (de l'adverbe complément circonstanciel de l'infinitif et de l'épithète du substantif) et l'opposition de sens qui transparait entre «se hâter» et l'adverbe «lentement», entre l'adjectif qualificatif (éloquent) et le substantif (silence).

La problématique qui fonde notre réflexion ici est de comparer l'œuvre de Kourouma à ces rapprochements et à ces alliances. Ce qui nous intéresse au premier chef, c'est de proposer un relevé de ces associations des contraires dans l'œuvre romanesque de Kourouma. Des critiques littéraires dont Moncef Baday, Makhily Gassama et Madeleine Borgomano se sont interrogés sur la langue d'écriture propre à Kourouma. Mais l'intérêt pour le style d'écriture de l'Ivoirien a suscité, chez la plupart de ces critiques, des analyses qui se sont orientées vers l'étude de la présence du style malinké dans ses romans, ou encore vers ses intentions "d'abâtardir" la langue française.

Au-delà d'une lecture de l'œuvre de Kourouma aux fins d'en dégager les marques de l'oralité, nous focalisons notre attention sur la singulière juxtaposition de deux concepts normalement perçus comme antagonistes : celui du *donsomaana* et du roman. Nous nous proposons de montrer, en nous appuyant sur un supplément de paramètres, que la façon dont les traditions et cultures des *donso* apparaissent dans le roman de Kourouma, notamment la façon dont le style du *donsomaana* est juxtaposé à celui du roman, aboutit à la conception de l'œuvre de cet écrivain comme étant du *donso-roman*.

### 1- Un roman de la voix ou quand le roman se fait voix

Le *donsojeli* est une figure iconique de l'univers culturel mandingue et particulièrement de celui des chasseurs. Il est le dépositaire de la littérature de chasse. Dans les romans de Kourouma, les voix qui portent le récit sont en général celles des *jeli*, griots, et des *donsojeli*, griots des chasseurs. L'écrivain imprime à son œuvre une orientation stylistique qui s'inscrit dans la tradition des «*gens de la parole*»<sup>1</sup>. L'œuvre romanesque devient le résultat d'une superposition, celle de deux modes d'énonciation : la parole et l'écriture. Cette coexistence des canons de la narrativité occidentale avec ceux du *donsomaana* traditionnel rend l'œuvre forcément complexe. Le mode *performancier* des *donsojeli* devient un des *topoi* de l'imaginaire romanesque de Kourouma. Effoh Clément Ehora, dans un article au titre évocateur de «*La "parole recopiée" dans En attendant le vote des bêtes sauvages : une autre manière d'écrire le conte oral africain*»<sup>2</sup>, s'est employé à montrer comment le système d'énonciation dans ce roman tend à reproduire le modèle de l'énonciation traditionnelle de la parole chez les *donso*.

---

<sup>1</sup> Cf. le titre de l'ouvrage de Sory Camara, *Gens de la parole (Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké)*, op. cit.

<sup>2</sup> Effoh Clément Ehora, *La "parole recopiée" dans En attendant le vote des bêtes sauvages : une autre manière d'écrire le conte oral africain*, in *Synergies* n° 7, 2010, pp. 21-29. L'expression "parole recopiée" semble faire écho à la formule de Roland Barthes (cité par Roger Fayolle, *La critique*, Paris, Armand Colin, 1978, p. 207.) qui parle de «*l'écriture parlée, visant à reproduire toute la diversité du code oral*».

La parole du *sora* est à l'avant-scène des romans de Kourouma et le récit naît d'un dispositif énonciatif semblable pour ses cinq romans. Dans *Les soleils des indépendances*, le narrateur anonyme demande que l'on lui explique les raisons qui motivent le retour de Fama à la capitale :

«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»<sup>1</sup>.

A analyser ce passage, tout le système d'énonciation traduit une transcription de la parole ou un modèle de la «*parole recopiée*» chez Kourouma. Ici le narrateur interpelle le lecteur comme le ferait le *donsojeli* à l'endroit de son auditoire. Il s'agit d'une adresse qui prend toutes les allures d'une performance dans laquelle la répétition des mots (vraiment), les interrogations et exclamations traduisent le caractère vivant et actif d'une narration destinée à une assemblée virtuelle. Plus encore, on perçoit un acte de communication entre le *donsojeli* et ceux que Karim Traoré appelle, dans le cadre des *maana* des chasseurs, les «*audients*». Il y a la coprésence du narrateur (le *donsojeli*) et du narrataire (le *cordoua* et le public). Cette assemblée, figurée dans l'écriture de Kourouma par le lecteur, se sent concernée. L'écrivain nous introduit ainsi dans une sorte d'échange de propos par ce que nous voudrions appeler l'entrecroisement de discours, comme dans les performances du *donsojeli*.

Dans *Monnè, outrages et défis*, le contact entre le narrateur et le lecteur est également remarquable ; le narrateur, dont les traits rappellent ceux du *donsojeli*, donne l'impression de s'adresser directement à des auditeurs rassemblés sur la place publique pour l'écouter : «*Quand les gamins avec lesquels on s'amuse vous demandent de descendre les culottes pour*

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, op. cit., p. 146.

*que vous vous divertissiez avec les masculinités, on arrête le jeu*»<sup>1</sup>. L'emploi du pronom personnel, mis pour le narrataire, qui est l'une des caractéristiques du *donsomaana*, installe la narration dans la performance du *donsojeli*. Oralité et écriture, *donsomaana* et roman s'apparentent alors à deux univers superposés. Dans le roman de Kourouma, le narrateur s'adresse aux personnages centraux au cours de sa narration, comme l'illustre le passage suivant extrait de *Les soleils des indépendances* :

*«Personne ne peut aller en dehors de la voie de son destin. Balla était ahuri. Après tout, Fama, tu as beau être le dernier Doumbouya, le maître de tout le Horodougou, tu ne valais que le petit-fils de Balla. Ignorant comme tu étais des vieilles choses et aussi aveugle et sourd dans le monde invisible des mânes et des génies que Balla l'était dans notre monde, tu te devais d'écouter le vieux féticheur*»<sup>2</sup>.

Dans ce passage, le narrateur interpelle sans détour son personnage, Fama, pour le sermonner, comme cela se passe dans les performances du *donsomaana*. Cette façon d'animer le récit installe le roman dans la posture du *donsomaana*. De même, des narrateurs intradiégétiques font irruption dans la narration et, en qualité d'acteurs de l'histoire racontée, viennent apporter des témoignages. Kourouma mêle judicieusement les deux genres si bien qu'il apparaît difficile de démêler la part du roman et celle du *donsomaana* dans l'œuvre de cet écrivain. Le mode de performance du *donsojeli*, a priori envisageable comme désarticulé des canons scripturaires et dissocié de l'imaginaire romanesque, entre en harmonie avec ce dernier. Ces rapports identitaires faits de mélange du *donsomaana* et de l'esthétique du roman du XIX<sup>ème</sup> français autorisent à parler d'une écriture de l'oxymore que Kourouma porte jusqu'à la fusion.

L'analyse des romans de Kourouma nous plonge dans un univers caractérisé par un mode d'énonciation qui laisse percevoir la voix de l'énonciateur, du *sora* pour être plus précis. En effet, les marques de l'énonciation sont avant tout celles de la parole. L'écrivain en

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, op. cit., p. 250.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, op. cit., p. 146.

arrive à remettre en cause les modèles du roman traditionnel. Il arrive à une sorte de rebours, à un renversement de la logique narrative. Il est animé par le souci de mettre en exergue toute l'envergure du discours des protagonistes. C'est à ce niveau qu'apparaît la dimension de la voix du *donsojeli* dans le récit romanesque chez Kourouma. Dans *Allah n'est pas obligé*, la voix de Birahima qui porte le récit, et le contexte d'énonciation, même s'ils n'évoquent pas directement le *donsomaana*, montrent que nous sommes dans un roman plutôt dit ou parlé :

*«Je feuilletais les quatre dictionnaires que je venais d'hériter [...]. C'est alors qu'a germé dans ma caboche (ma tête) cette idée mirifique de raconter mes aventures de A à Z. De les conter avec les mots savants français de français, toubab, colon, nègre, sauvage, et les mots de nègre de salopard de pidjin. C'est ce moment qu'a choisi le cousin, le docteur Mamadou, pour me demander : « Petit Birahima, dis-nous tout, dis-moi tout ce que tu as vu et fait ; dis-moi comment tout ça s'est passé ». Je me suis bien calé, bien assis, et j'ai commencé»<sup>1</sup>.*

Dans ce prologue placé paradoxalement à la fin du roman, si l'on excepte la représentation graphique de la pensée, on ne peut pas dire que le narrateur se conduit comme un narrateur de roman. Ce passage place plutôt le récit dans une posture de veillée des *donso*. Or, dans une veillée, surtout ce sont les personnes âgées qui, à la demande des enfants, content les mythes et les histoires dont ils constituent le couloir de transmission. Ici, c'est un enfant qui raconte une histoire à ses aînés, non pas au clair de lune ou autour du grand feu mais dans une voiture, dont la forme pourrait évoquer le *bara*, «l'œuf du monde», cet œuf duquel est partie toute créature, selon la cosmogonie des *donso*.

Les récits d'Ahmadou Kourouma présentent une esthétique singulière en matière de prescriptions de l'art romanesque traditionnel. A la structure monologique du roman traditionnel occidental du XIX<sup>ème</sup>, Kourouma substitue un schéma narratif beaucoup plus

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., pp. 221-222.

complexe qui n'est pas sans rappeler le *donsomaana*<sup>1</sup>. D'abord, à la lecture des romans, il apparaît notoire que plusieurs narrateurs se relaient. Dans *Les soleils des indépendances*, outre le narrateur premier, un narrateur second, Diamourou relate l'histoire enchâssée de sa fille Matali avec le commandant blanc. Dans *Monnè, outrages et défis*, griots, héros et personnages se relaient pour conter l'histoire de la colonisation du royaume de Soba. Comme dans *Monnè, outrages et défis*, les «audients», c'est-à-dire l'ensemble de ceux qui écoutent un récit, dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, se métamorphosent aisément en narrateurs de leurs propres histoires. Le passage suivant, extrait de *En attendant le vote des bêtes sauvages*, en fournit une illustration :

*«Il [Macléδιο] était seul, seul ! Autour de lui, du sable, des dunes, le désert, l'immensité du désert. Toute la caravane avait disparu. Ses compagnons s'étaient évanouis avec son or et son chameau. Pour tout viatique, on lui avait laissé un peu de biscuits secs et une outre d'eau. Macléδιο se souvint des conseils que la veille les hommes bleus lui avaient prodigués, les élémentaires précautions et pratiques que jamais un homme perdu dans le désert ne devrait ignorer : se blottir à l'ombre d'une dune tant que le soleil règne et marcher, guidé par les étoiles, dans la nuit, complète le répondeur. J'ai marché pendant de nombreuses nuits. Un soir de clair de lune, je ne me rappellerai jamais si ce fut un rêve ou un mirage. J'ai humé que je m'approchais d'une oasis. Je me suis réveillé et ai voulu me mouvoir. Ce n'était pas possible... Parce qu'il était dans les fers sous une tente»<sup>2</sup>.*

Ces deux paragraphes sont des transcriptions successives, dans un amalgame choisi, des paroles d'un *sora*, puis du personnage (Macléδιο) et encore du *sora*. La fragmentation de la parole adoptée par le romancier a pour but de suggérer que, comme le note Madeleine Borgomano, «[c]es voix multiples et fluctuantes [...] transposent au niveau même de la narration cette primauté du collectif, du social, si caractéristique de l'Afrique

---

<sup>1</sup> Pierre-Daniel Huet, dans sa *Lettre sur l'origine des Romans* (cité par Georges May, *Le dilemme du roman au XVIIIe siècle, Etude sur les rapports du roman et de la critique*, Paris, PUF, 1965, p. 19), écrivait en 1670 que le roman est un genre qui «descend en droite ligne du poème épique».

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, op. cit., p. 155.

*traditionnelle*»<sup>1</sup>. En choisissant de bannir les marques habituelles de changement d'énonciateur, ou d'insertion des propos de personnage et autres dispositions de mise en page, l'écrivain rend le texte pareil à la profération du *donsomaana*. En effet, dans celui-ci, le *donsojeli* adopte des gestes, des mimiques et des inflexions de voix pour rendre les alternances entre sa propre narration et les discours des personnages, les sons et les bruits de la forêt ainsi que les cris des animaux. Le jeu auquel se livre Kourouma consiste, à l'arrivée, par cet amalgame de voix, à transformer la lecture en un acte où l'oreille, sollicitée fortement, participe de l'appréhension et de la compréhension du texte. Car, en amont, sa démarche d'écrivain s'assimile déjà à la performance du *donsojeli*. Cette démarche procède d'une stratégie narrative qui tend à rehausser l'éclat de la parole par un art qui puisse mettre en valeur le *donsomaana*. Chaque roman est presque toujours "parlé" par un narrateur qui a un ancrage sociologique semblable à celui que l'on rencontre dans la société des *donso*. En effet, les principaux narrateurs dans les romans de Kourouma sont soit des griots des chasseurs ou non, soit des enfants ayant reçu des chasseurs un système de production de la parole codifiée. Cette façon de structurer le récit n'est pas sans rappeler la capacité intégrative qui caractérise l'art du *donsomaana*.

Kourouma inscrit l'énonciation de ses romans dans ce refus de la démarcation des voix narratives. Il opte pour une intégration des voix et des formes mêmes de la parole chez les *donso* qui aboutit à un "brouillage" des lignes de démarcation. Le lecteur des romans de Kourouma se retrouve déconnecté par cette sorte d'incohérence des instances énonciatives. La narration, assurée par des narrateurs différents, déjoue ainsi la loi de l'écriture romanesque. Dans *Monnè, outrages et défis*, le récit adopte une stratégie de communication qui campe un discours brouillé. L'ossature narrative dominée au départ par la voix d'un narrateur anonyme

---

<sup>1</sup> Madeleine Borgomano, *Ahmadou Kourouma Le « guerrier » griot*, op. cit. p. 166.

est souvent recoupée et investie par les voix de différents narrateurs collectifs matérialisés par un «nous» :

*«Un tel palais était une œuvre pour **mon** honneur, **ma** gloire. J'ai accepté. Après avoir pourvu les dispensaires en lépreux, sommeilleux, ulcéreux, hernieux, goitreux, tuberculeux et femmes en couches ; l'instituteur et le curé en garçons incirconcis ; les chantiers du chemin de fer, des routes, d'abattage de bois et les exploitations agricoles en travailleurs forcés ; tous les Blancs en jeunes filles vierges, éventeurs, les tirailleurs en porteurs : j'ai mobilisé des hommes, des femmes et des enfants pour **me** bâtir un palais aussi grandiose que **mes** rêves.*

*La première pierre fut posée le jour recommandé par le marabout : le premier jeudi du mois des chenilles. La construction ne s'achèverait jamais-les ruines du palais, avec celles du tata, symbolisent encore de nos jours ce que fut ce règne : inégal et inachevé. Un matin, **Djigui** était en discussion sur le chantier avec **son** architecte sur les moyens de prévenir les désertions lorsqu'on vint le mander pour le Kébi.*

***Nous** avons sursauté en arrivant : le Blanc attendait sur le terrasse sans le casque blanc sur la tête. **Nos** sorciers **nous** avaient prévenus : surprendre un Toubab sans son casque était d'aussi mauvaise augure que de rencontrer un buffle unicolore»<sup>1</sup>.*

Les fréquents allers et retours entre le «il», le «je» et le «nous», au gré du texte, relèvent chez Kourouma du désir de croisement entre l'oral et l'écrit, la tendance à intégrer la structure du *donsomaana* à l'architecture romanesque. Kourouma produit une écriture de restauration de l'expression artistique des *donso*. Autant de narrateurs que de voix, parfois autant de personnages que de narrateurs sur la même séquence narrative, c'est comme cela que Kourouma raconte son roman. Comme dans une performance de *donsomaana*, les voix portent une histoire pour la proférer de façon polyphonique, faisant du roman de Kourouma un roman de la voix, un roman qui incarne bien des ambivalences dans son énonciation.

Le style narratif de Kourouma est alors exposé dans sa fracture vectorielle. Il suffirait d'analyser en quelle façon le roman de Kourouma reste marqué d'une ambivalence essentielle pour se convaincre de la complexité de la narration et de l'énonciation. Le récit de l'écrivain, de par sa nature ambiguë a pour effet de brouiller les grandes oppositions binaires, l'écriture

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, op. cit., pp. 80-81.

et l'oralité. Ces aspects structuraux impertinents et même provocateurs ne sauraient laisser indifférent. Les épisodes apparaissent comme des versions divergentes d'une seule et même histoire. Ces jeux d'énonciation assez déroutants inscrivent l'écriture de Kourouma dans le registre modélisateur du *donsomaana* où le récit est porté par plusieurs voix à la fois, notamment celle du *donsojeli* et celle du *cordoua*. Tout en inscrivant son œuvre dans des traditions de voix et de voies, Kourouma se plaît aussi à ramer à contre-courant, à baliser un chemin de «*possibles narratifs*», pour reprendre l'expression de Claude Bremond<sup>1</sup>.

A considérer les canons traditionnels du genre romanesque, il nous est difficile de défendre l'impression de nous trouver en face d'une architecture romanesque. La fracture et l'ambivalence renforcent encore notre lecture de l'esthétique de Kourouma. L'oxymore se déplace des niveaux stratégiques pour embrasser les niveaux conceptuels. En effet, le rapprochement ou l'alliance des termes contradictoires aboutit à l'oxymore au niveau syntaxique de la phrase. A l'échelle d'une œuvre de Kourouma, la démarche de rapprochement ou d'alliance de formes, de genres ou caractères fortement contradictoires conduit à l'effacement des différences entre les formes et les caractères particuliers. Une fusion née de l'élimination de ces caractères différentiels fait apparaître une forme nouvelle, un genre nouveau, où l'on reconnaît les apports du roman et ceux du *donsomaana*.

En intégrant la voix porteuse du langage à un graphisme tracé par la présence d'un exécutant, l'œuvre de Kourouma est articulée sur une double situation de communication. D'une part, la posture auditoire/*donsojeli* et, d'autre part, celle lecteur/narrateur fixée par l'écriture. Dans *Allah n'est pas obligé*, Birahima demande qu'on l'écoute et que ce qu'il dit soit consigné par écrit : «*Voilà ce que je suis : c'est pas un tableau réjouissant. Maintenant,*

---

<sup>1</sup> Claude Bremond, «*La logique des possibles narratifs*», in *Communication* 8, 1966, pp. 60-76.

*après m'être présenté, je vais vraiment conter ma vie de merde, de damné. Asseyez-vous et écoutez-moi. Et écrivez tout et tout»<sup>1</sup>.*

Le *donsomaana* traditionnel est avant tout un récit oral dit par un *donsojeli* (chantre des chasseurs). Mais quand Birahima, qui dit tenir son art du maître chasseur Balla, demande à l'auditoire de consigner par écrit son récit, nous ne sommes plus dans une performance de *donsomaana* mais dans du *donso-roman*. Ce faisant, on imagine aisément notre écrivain, lui qui a été à l'école des *donso*, comme faisant partie de l'auditoire auquel s'adresse Birahima. Nous pourrions même nous poser la question de savoir si derrière Birahima ne se cache pas Kourouma lui-même.

Dans *Monnè, outrages et défis*, le narrateur mentionne clairement son statut de scribe et de griot. Il dit en effet :

*«Le sous-développement, la corruption, l'impudence avec laquelle sont employés les mots authenticité, socialisme, lutte et développement, cet ensemble de mensonges et de ressentiments, qui révoltent, ont des causes profondes et nombreuses. **Le jour qu'il nous sera permis de dire et d'écrire autre chose que les louanges du parti unique et de son président fondateur, nous les compterons et les conterons**»<sup>2,3</sup>.*

La dernière portion de ce passage reprend l'une des formules sur lesquelles se clôt la veillée des *donso* consacrées aux récits mythiques. Le texte se retrouve à un point de convergence des éléments de la voix qui le prononce et de la parole du *donsojeli* qui se projette à travers l'écriture. La mise par écrit de cette parole l'enferme dans une forme figée que Paul Zumthor qualifie de «*mise à mort*»<sup>4</sup>. Mais notre lecture à nous, nous amène à voir dans cette transposition de la parole du *donsojeli* dans le roman une possibilité d'ouverture de cette parole au monde. Désormais confiée aux pages d'un roman, cette parole du *jeli* n'est plus pour autant figée. Elle peut voyager vers plusieurs contrées du monde.

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 10.

<sup>2</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>3</sup> Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, op. cit., p. 276.

<sup>4</sup> Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, op. cit., pp. 234-235.

La parole du *donsojeli* qui transparait dans l'écriture de Kourouma façonne un style et une langue littéraires, ceux qui lient deux cultures, française et malinké. Dans la présente réflexion, nous ne voudrions pas revenir sur toutes les études qui ont été consacrées à la langue de Kourouma. Mais il nous paraît opportun de considérer la langue de l'écrivain aussi comme le résultat d'une intégration, d'une fusion entre les caractéristiques de la langue française et celles du malinké. Les réflexions qui ont vu chez Kourouma une volonté de traduire, presque mot à mot, le malinké en français, ou d'infléchir le français à la grammaire du malinké soulignaient déjà cette intégration et cette fusion des différences. Pour notre part, dans toute l'œuvre de Kourouma, l'option de rapprocher l'oral et l'écrit, jusqu'à les fusionner semble assumée. Il s'agit d'une aporie littéraire réussie à laquelle notre réflexion continue d'attribuer le nom de *donso-roman*.

## **2- Du *donsojeli* au narrateur du roman : deux approches différentes mais fécondées chez Kourouma.**

La parole est le moyen privilégié pour tisser des liens entre les individus, mais aussi entre les générations. En témoignent la multitude de contes, de proverbes et d'épopées qui circulent. Kourouma s'appuie sur les ressources du *donsomaana* comme matériaux d'écriture de ses romans. L'arsenal des procédés mis en place est commandé par un souci majeur : arriver à reproduire le schéma narratif des récits des chasseurs. Le désir de reconstruction des traditions épiques qui innerve cette tendance littéraire se formule à travers un élan esthétique qui s'ouvre sur la parole et la figure du *donsojeli* dont les talents et la créativité personnelle contribuent à rehausser la qualité des proférations.

Dans un entretien avec Jean Ouédraogo, Ahmadou Kourouma donne des précisions sur la technique qui fonde son œuvre romanesque. Il explique que le genre narratif qui sous-

tend l'écriture dans chacun de ses romans emprunte au schéma propre aux récits oraux. Il dit en effet :

*«Par exemple, quand je parle des soleils des Indépendances, je prends ce qui se fait comme palabres. (...) Monnè, outrages et défis est une épopée, on parle d'un chef. Et c'est là, en Afrique, le domaine du griot. J'emprunte la technique du griot. Quant à mon dernier roman, En attendant le vote des bêtes sauvages, je le situe dans un milieu de chasseurs ; donc je prends la technique de ce qu'on appelle le griot des chasseurs ou sora»<sup>1</sup>.*

Nous comprenons ainsi que Kourouma met l'accent sur le cadre de référence auquel renvoient ses romans. Les différents récits ont en commun d'être inspirés par les techniques d'une même instance narrative, le *jeli* ou le *donsojeli*. Mais Kourouma qui ne dit pas que l'ensemble de ses romans en emprunte à l'art du *donsojeli*, exploite le mode narratif des récits de chasse, lui qui est initié à l'activité cynégétique et qui connaît bien le genre littéraire dénommé *donsomaana*.

Dans les sociétés traditionnelles, le griot est une instance indéniable en matière de mécanismes de production et de transmission du récit épique. Il faut insister sur le fait que dans les sociétés africaines, l'intérêt manifesté au griot n'est pas une nouveauté. Le griot est généralement perçu comme une «bibliothèque» vivante. Il est celui qui fait revivre le passé ; c'est celui par qui les générations actuelles sont informées sur la vie des générations passées : *«Les griots forment une caste à part, mais ils ne sont pas seulement les artistes d'un peuple, ils sont les dépositaires, les responsables de la tradition orale, musicale et poétique, car c'est grâce à eux que se transmettent la poésie, la musique et l'histoire, de génération en génération»<sup>2</sup>*. Dans les sociétés à castes, tel l'Empire mandingue, le griot est le détenteur des récits relatifs à la fondation des empires, aux généalogies, aux faits et aux gestes des hommes

---

<sup>1</sup> Jean Ouédraogo, «Entretien avec Ahmadou Kourouma», *The French Review*, n° 74. 4, march 2001, p. 774.

<sup>2</sup> Nago Seck, Sylvie Clerfeuille, *Les musiciens du beat africain*, Paris, Bordas, 1993, p. 14.

illustres, et le «*maître de la parole*» ne rate aucune occasion de chanter les louanges de ces derniers.

«*Les griots, écrit Kourouma, constituent une caste, à la fois crainte et méprisée dans le Mandingue, appelée djeli : djeli signifie sang [...] Les griots sont des frères de sang des nobles. Ce sont d'authentiques nobles dont les aïeux, à l'époque préislamique du Mandingue ont accepté la déchéance pour louer. Un noble ne paraissait pas sans être suivi de son panégyriste [...] Les griots n'étaient pas seulement des panégyristes, mais aussi des entremetteurs, des généalogistes et des historiens*»<sup>1</sup>.

On comprend mieux la fonction stratégique du griot dans les sociétés traditionnelles et la place qu'il occupe dans les récits épiques, en particulier les épopées de chasse. Kourouma en est conscient, et il simule la fonction du *donsojeli* dans ses romans. Mais dans une société africaine transformée par l'esclavage et la colonisation, toutes les valeurs subissent les effets du temps. Le *donsojeli* ou son imitateur qui prend la parole dans les romans de Kourouma, sous l'effet d'une déformation due au temps, ou bien par un réalisme tragique de l'auteur, se plie à répercuter les enflures des nouveaux *nobles* autoproclamés, ou ennoblis par leur seule féroce capacité de destruction : chasseurs-prédateurs-présidents-dictateurs, chefs de guerre, *émasculateurs*... En effet, le *donsojeli* est la principale instance narrative du *donsomaana*, cette littérature «spécifique» et populaire, profondément ancrée dans la civilisation du Mandingue et caractérisée par un système d'énonciation stéréotypé : *n ko*, c'est-à-dire «*je dis*». Aussi dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, le *sora* Bingo est-il le dépositaire de la geste de Koyaga. Dans *Les soleils des indépendances*, le griot occupe une place non négligeable dans la narration. A l'instar du chanteur des chasseurs qui accompagne les rituels funéraires des chasseurs malinké, c'est le griot qui préside aux cérémonies du septième jour des obsèques de Koné Ibrahima dans la capitale. A l'analyse, le récit du roman donne l'impression de la description du cycle des rituels funéraires. A la mort du cousin Lacina,

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, op. cit., p. 41.

Fama retourne son à Togobala où devaient se dérouler les obsèques du défunt et où l'attendait le trône. Aux funérailles du quarantième jour de l'enterré, Fama renoue avec son passé en se nourrissant des mythes épiques et glorieux des Doumbouya : «*Tous les griots furent abondants et intarissables, même les plus minables, car chacun connaissait la généalogie et les exploits des Doumbouya dans le Horodougou*»<sup>1</sup>. Le séjour de Fama à Togobala est également marqué par la diction des récits de chasse. Le *sora* ou *donsojeli* est à la fois «*historien et poète*»<sup>2</sup> dans les civilisations de l'oralité. Il est la mémoire mais aussi le laudateur des familles princières, et c'est en cette posture que se présente Diamourou, fidèle griot et témoin des grands jours des grands Doumbouya mais également de la décrépitude de la dynastie avec l'avènement des indépendances. A la différence de *En attendant le vote des bêtes sauvages* où Kourouma fait assumer la responsabilité de l'acte narratif au *sora* Bingo, *Les soleils des indépendances* montre Diamourou dans sa fonction de griot généalogiste, éclairateur du prince.

L'une des caractéristiques du «*chant des chasseurs*» est que le *donsojeli* commence son récit en déclinant son nom, en exhibant son statut, sa qualification et ses titres. Dans *Les soleils des indépendances*, et à travers un discours où tranche fortement l'orgueil, la fierté, Diamourou décline, à Fama son nouveau maître rentré de la capitale, son identité et son statut : «*Moi, maître, moi Diamourou, descendant des griots honorés de la famille Doumbouya*»<sup>3</sup>. Mais derrière le griot généalogiste que campe Kourouma dans ce roman et auquel on pourrait assimiler le narrateur premier se profile l'image du *donsojeli*. Un tel rapprochement est d'autant plus plausible dans la mesure où le narrateur lui-même affirme que «*les histoires de chasse permettaient de parcourir facilement les journées*»<sup>4</sup>. Certes, il ne précise pas si c'est

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, op. cit., p. 141.

<sup>2</sup> Madeleine Borgomano, *Ahmadou Kourouma, le "guerrier" griot*, op. cit., p. 6.

<sup>3</sup> Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, op. cit., p. 107.

<sup>4</sup> Ahmadou Kourouma, idem, p. 126.

lui le *donsojeli* qui raconte les histoires de chasse, mais tout porte à croire qu'il est lui-même un initié à la profération des *maana* des *donso*, rien qu'en référence à la geste de Balla telle qu'il la conte.

Dans *Monnè, outrages et défis*, cette posture narrative du griot trouve son ancrage dans le récit de la défaite de Djigui Kéita face aux « nazaréens » conquérants. Si le narrateur qualifie Diabaté du « *plus grand poète-louangeur de notre siècle* », c'est au griot lui-même qu'il laisse le soin de décliner son statut : « *Je suis un griot, donc un homme de la parole [...]. La voix qui a dit des héros comme Samory et ses sofas, des héros comme vous, Keita [...]. Je suis Diabaté de la grande lignée des grands griots* »<sup>1</sup>. Le nom « Djeliba » peut se décomposer en « *djeli* » qui signifie en malinké « griot », et « *ba* » pour dire « grand ». De ce point de vue, le mot « Djeliba » se comprend comme le titre de grand griot porté par Diabaté. Ce nom fait écho à un autre griot de la même lignée dans *Allah n'est pas obligé* :

*« Il s'appelait Varrassouba Diabaté. C'était un Malinké et, chez les Malinkés, lorsque quelqu'un porte le nom de Diabaté, il est de la caste des griots (caste, classe sociale fermée ; c'est-à-dire qu'il est de père en fils griot et qu'il n'a pas le droit de se marier à une autre qui ne soit pas griote). Varrassouba Diabaté était intelligent comme tous les gens de sa caste »*<sup>2</sup>.

Pour mieux comprendre le personnage, il est important d'analyser la façon dont il est représenté dans le récit. Dans les toutes premières lignes de *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Bingo sacrifie à cette tradition : « *Moi, Bingo, je suis le sora : je louange, chante et joue de la cora. Un sora est un chantre, un aède qui dit les exploits des chasseurs et encense les héros chasseurs. Retenez mon nom de Bingo, je suis le griot musicien de la confrérie des chasseurs* »<sup>3</sup>. Dans cette auto-présentation du griot dès les toutes premières lignes du roman, on mesure le poids de ce personnage dans l'apparition et la scansion des récits honorifiques

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, op. cit., pp. 42-43.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., pp. 220-221.

<sup>3</sup> Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, op. cit., p. 9.

que sont les épopées. Transposé dans le roman, la fonction ne semble pas souffrir outre mesure. Bingo confirme le rôle du griot traditionnel dans cette déclaration. Mais le lecteur assidu de Kourouma doit déjà commencer à se demander si, contrairement au griot de *donsomaana*, Bingo n'est pas parti pour ne rien trouver de positif à vanter. Alors la pointe d'ironie de Kourouma réveille l'esprit du lecteur : le griot de Kourouma prend toute la connotation négative que revêt le mot dans les littératures modernes. En effet, pour celles-ci, notamment en langue française contemporaine, le mot «griot» ne renvoie pas à l'aède, au maître de la parole. Il désigne le vil laudateur, notamment le journaliste qui procède à l'encensement des puissants, au détriment d'une information juste, objective, équilibrée et professionnelle. Ce sont donc de «*fieffés menteurs contre lesquels les colons eurent raison de prévenir leurs coreligionnaires nazaréens*»<sup>1</sup>. Ce glissement de sens est connu et l'on se demande si Kourouma n'y cède pas à son tour. Car en fait de griot, Bingo n'en reste qu'une caricature. Il conserve le nom traditionnel, mais semble complètement décidé à ne brandir que des faits négatifs, qu'il présente comme exploits, d'où la double ironie du romancier. Dans *Allah n'est pas obligé*, une telle image se dégage du griot Varrassouba Diabaté, un griot des temps modernes, qui va jusqu'à troquer sa fonction d'interprète contre le métier de patron orpailleur dans le Libéria en guerre :

«Chaque fois qu'un grand quelqu'un de HCR voulait visiter le Libéria, on le faisait accompagner par Varrassouba Diabaté. Un jour Varrassouba Diabaté a accompagné un grand quelqu'un à Sanniquellie, pays de l'or. Il a vu là les patrons orpailleurs. Il a su que les patrons orpailleurs gagnaient plein d'argent. Varrassouba Diabaté a laissé tomber celui qu'il était chargé d'accompagner. Il s'est installé à Sanniquellie et s'est installé comme patron orpailleur»<sup>2</sup>.

C'est donc un griot transfiguré par le temps et rongé ou atteint par l'écriture de Kourouma qui se sert de lui pour brocarder les faux héros. Dans *En attendant le vote des bêtes*

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, op. cit., p. 197.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 221.

*sauvages*, l'instance narrative de l'histoire est un *donsojeli*, un *sora* avéré avec son accompagnateur, le *cordoua*. De bout en bout, ces deux personnages sont mis en scène, et l'histoire de Koyaga ainsi que celle des autres présidents-dictateurs nous sont relatées par la voix de Bingo et celle de Tiécoura. Dans *Monnè, outrages et défis*, le griot est bien présent dans l'énonciation de l'histoire de Soba. Le principe d'orchestration du récit (de l'histoire) par le griot, même s'il ne se manifeste pas tel qu'on le remarque dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, est ici d'une amplitude non négligeable. C'est à travers une sorte de didascalie que le narrateur anonyme indique son statut d'initié :

*«Au premier bosquet, bondissait devant nous un masque à la tête terrifiante. C'était un konon, koma, koro ou korobia (on ne m'a pas encore expliqué, bien qu'initié, pourquoi les noms de nos masques commencent tous par ko, préfixe signifiant à la fois : derrière, ancien, chose, rivière, moi... dans notre langue alors qu'un masque incarne des multiples génies, dieux et mensonges que nous avons créés afin de nous leurrer sur le monde injuste et inclément pour notre race)»<sup>1</sup>.*

Djeliba n'est plus un acteur de premier plan dans l'acte narratif. A l'opposé du *donsojeli*, principale voix narrative de l'histoire dans les épopées cynégétiques, Diabaté est ici mis en retrait : son entrée en scène dans le récit se situe juste avant l'apparition de la colonne française sur la colline de Kouroufi. A son apparition dans le récit, Kourouma ne lui confère pas le statut de narrateur ni extra ni intradiégétique. Mais ses propos sont rapportés par un narrateur qui appartient à la confrérie des chasseurs. Pour comprendre cette structuration du récit par Kourouma, il faut se rappeler que le personnage du griot à l'ère coloniale a été quelque peu mis en veilleuse<sup>2</sup>. Mais il s'agit d'un griot traditionnel dont la fonction est en déclin et qui doit « réapprendre l'histoire et les nouveaux noms des hommes [...] reconnaître les nouveaux symboles »<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, op. cit., p. 271.

<sup>2</sup> Cf dans la première partie le sous-titre "La donsoya : l'art d'être chasseur".

<sup>3</sup> Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, op. cit., p. 43.

Dans *Les soleils des indépendances*, le narrateur n'hésite pas à proclamer la disparition des vrais griots : « *Les vrais griots, les derniers griots de chasse ont été enterrés avec les grands capitaines de Samory. Le ci-devant caquetant ne savait ni chanter, ni parler, ni écouter* »<sup>1</sup>.

Nous avons déjà souligné que la caractéristique fondamentale du griot, c'est qu'il est le maître de la parole. Mais un griot qui ne sait ni chanter, ni parler, ni écouter cesse d'être griot, ou du moins, ne l'est que de nom. C'est donc un personnage en déclin. A ce déclin de la fonction du griot traditionnel, Kourouma oppose l'émergence d'un griot de type moderne : il s'agit de l'interprète. Certes la figure de l'interprète, tout comme la fonction qui lui est dévolue, n'est pas propre à la modernité, mais il y a une nette différence entre l'interprète traditionnel assimilable au griot et l'interprète de type moderne. Dans *Monnè, outrages et défis*, Kourouma oppose à l'interprète traditionnel, représenté par Diabaté, l'interprète moderne incarné par Moussa Soumaré. Mais si le portrait du dernier griot du roi le dépouille de toute qualité, c'est dans *Allah n'est pas obligé* que le narrateur procède à la mise à mort du griot interprète, Varrassouba Diabaté. Il n'est pas de l'habitude du *donsojeli* de troquer son art contre les mirages du lucre, mais de célébrer les exploits cynégétique des chasseurs. Est-ce pour punir ce parjure, le fait d'abandonner sa fonction traditionnelle, que Varrassouba Diabaté meurt, du moins est mis à mort, traduisant, pour ainsi dire, la colère des divinités tutélaires de Sanniquellie ? Cette lecture de la mise à mort du griot traditionnel peut se rapprocher de sa transformation en vulgaire laudateur des faux héros. Dans la double ironie que Kourouma semble faire sur le griot, celle de son glissement vers le journaliste laudateur appelle déjà sa disparition de la société africaine d'après les indépendances. Réduit à quémander sa pitance à

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, op. cit., p. 18.

de faux nobles, il s'assimile au charognard, au vautour, des animaux qui se nourrissent de charognes.

Il y a chez Ahmadou Kourouma une tendance à mettre en relation deux types de griot. Si dans les trois premiers romans de Kourouma les griots sont des personnes âgées et initiées, la lecture des deux derniers romans de l'auteur, *Allah n'est pas obligé* et *Quand on refuse on dit non*, montre un narrateur qui joue le même rôle que le *donsojeli*. Birahima reconnaît avoir reçu son enseignement d'un *donso*, d'un maître chasseur : «*Tout ce que je parle et déconne (déconner, c'est faire ou dire des bêtises) et que je bafouillerai, c'est lui qui me l'a enseigné. Il faut toujours remercier l'arbre à karité sous lequel on a ramassé beaucoup de bons fruits pendant la bonne saison. Moi je ne serai jamais ingrat envers Balla*»<sup>1</sup>.

L'une des caractéristiques fondamentales de la performance du *donsojeli* est l'autoprésentation du chanteur lui-même. L'extrait ci-après en donne une illustration :

*«Par Dieu ! écoutez la voix harmonieuse de Sambou le harpiste !  
Hé ! j'entonne ce récit en l'honneur des très braves chasseurs  
Pour les distraire !  
[...].  
Moi Sambou le harpiste itinérant<sup>2</sup> du Fladougou  
Je vais vous narrer la suite de ce récit»<sup>3</sup>.*

Kourouma crée des confusions dans le métier du *donsojeli*. Dans *Allah n'est pas obligé* et *Quand on refuse on dit non*, il s'agit, non pas d'un interprète ou d'un spécialiste, mais du jeune Birahima, un enfant-soldat qui présente un statut le rapprochant de celui du *sora*. Le récit de la guerre civile, jusqu'au bout, est porté par la voix de cet enfant-soldat, avec une verve monolithique dans laquelle le narrateur est soumis aux envolées oratoires du narrateur. L'introduction et la conclusion des deux récits qui se situent en dehors du schéma

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 14.

<sup>2</sup> Le chantre des chasseurs n'appartient pas à une confrérie donnée. Il est donc invité à travers la région pour animer les veillées des chasseurs.

<sup>3</sup> Cf. le texte n°1 en annexe (vers 1570 à 1577).

classique en sont des signes visibles. Dès les premières lignes de *Allah n'est pas obligé*, on peut lire :

«Et d'abord... et un... M'appelle Birahima [...] je ne suis qu'un enfant. Suis dix ou douze ans (il y a deux ans grand-mère disais huit et maman dix) et je parle beaucoup. Un enfant poli écoute, ne garde pas la palabre... Il ne cause pas comme un oiseau gendarme dans les branches de figuier. Ça, c'est pour les vieux aux barbes abondantes et blanches [...] Maintenant, après m'être présenté, je vais vraiment, vraiment conter ma vie de merde, de damné »<sup>1</sup>.

De cette auto-présentation, on peut au moins retenir que les compétences narratrices du petit Birahima dépassent, de loin, celles d'un enfant. Il n'hésite pas à établir une comparaison implicite entre ses talents de conteur et ceux d'un vieillard, donc d'un griot. Nous envisageons la posture de Birahima dans une perspective plus *complexe*.

Dans *Quand on refuse on dit non*, l'auto-présentation du narrateur se poursuit de façon encore plus édifiante : «Je me présente à ceux qui ne m'ont pas rencontré dans Allah n'est pas obligé»<sup>2</sup>. On peut voir dans cette formule préambulaire de Birahima une ressemblance entre le conteur de Kourouma et le griot du *donsomaana*. Ici, le système narratif repose sur un tissage de discours qui enracine le roman dans la structure du *donsomaana*. Il est en effet possible de corréler le régime textuel de Birahima à celui du *cordoua* dans un *donsomaana* puisque, comme le *cordoua*, Birahima raconte «des blablabla». Sa virtuosité et sa verve surpassent le discours ordinaire. Dans ce torrent d'éloquence, Birahima, à aucun moment, ne se proclame ou ne se revendique comme appartenant à la lignée des *jeli*, l'interprète qui est ou non un spécialiste. C'est sans doute parce qu'une distance le sépare des griots des autres romans. D'abord, il est à la fois narrateur et personnage central dans les deux derniers romans ; il est donc un narrateur autodiégétique. Même si dans *Quand on refuse on dit non* il a cessé d'être enfant-soldat, le personnage est animé d'un art oratoire qui l'habitera

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., pp. 9-12.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma, *Quand on refuse on dit non*, op. cit., p. 15.

définitivement. Ensuite, c'est dans la bouche d'un enfant que Kourouma place une histoire aussi sérieuse, celle de trois guerres civiles (libérienne, sierra léonaise et ivoirienne).

Dans son système narratif, le *donsomaana* met en jeu le *sora* et le *cordoua*. Or, comme l'explique Kourouma lui-même, un *cordoua* «est un initié en phase purificatoire, en phase cathartique [...]. Il se permet tout et il n'y a rien qu'on ne lui pardonne pas»<sup>1</sup>. Si nous partons de ce principe pour analyser la pratique discursive qui caractérise le roman *Allah n'est pas obligé*, il n'est plus surprenant de comprendre que le discours de Birahima soit fortement empreint d'insanités et d'humour. Son jeune âge ainsi que son propos autorisent à le considérer comme étant un disciple de *donsojeli* en phase cathartique. En commençant son roman par un mode narratif propre aux griots des chasseurs, Kourouma réalise la performance de soumettre son œuvre romanesque à la structure du *donsomaana*. Mais il subvertit le personnage du *donsojeli*, lui faisant conter, non pas des actions d'éclat, mais les horreurs de la guerre civile. Par le fait même de faire emprunter au narrateur les traits d'un enfant et une liberté du *cordoua*, Kourouma inscrit son œuvre sur le modèle du *donsomaana*. Car, dans le *donsomaana*, le *cordoua* est l'apprenti du *donsojeli* qui peut s'octroyer la liberté de critiquer, de se moquer, d'insulter..., comme le fait Birahima.

On peut donc conclure que dans la plupart des romans de Kourouma, le chantre des chasseurs demeure un allié majeur de la narrativité ; il apparaît comme un contrat authentique, un ciment qui assure la *rupture-lien* dans l'œuvre romanesque de l'auteur. Dans la pratique du *donsomaana*, la performance n'est jamais anonyme. Dès le début de son récit, le griot commence en déclinant son identité. De même, dans la plupart des romans de Kourouma, c'est le *donsojeli* qui mène le jeu : il est le principal narrateur des récits avec un style dithyrambique. Bien des déviances des sociétés africaines d'aujourd'hui l'ont transfiguré. Il

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, op. cit., p. 10.

est devenu un vulgaire bouffon de cirque, passant de manifestations peu glorieuses en meetings politiques pour chanter les louanges des faux héros. Dans le donsomaana traditionnel on s'attendrait à voir uniquement le donsojeli dans la récitation. Dans le roman à l'occidentale il aurait été question d'une narration faite non pas par le griot mais par une instance narrative autre. Kourouma défigure aussi le griot, par rapport à sa prestance traditionnelle, son âge mûr et son savoir quasi encyclopédique. De personnalité crainte dans les cultures traditionnelles pour sa langue fourchue, il est ramené à la dimension d'un provocateur, d'un grossier querelleur dont les mots ne sont plus craints. Son impertinence le discute à son envie de tout dire, sans sérier, sans camouflage ou détour, plaçant ainsi le récit entre histoire et fiction.

### **3- De la fiction et de l'histoire : une synthèse originale**

Chez Kourouma, la réalité est une rançon à la littérature. Il existe sur Kourouma et son œuvre plusieurs études qui ont abordé la relation de ses romans avec l'histoire. Elise Lepage rappelle quelques-unes de ces études<sup>1</sup> dans un article paru dans la revue *@analyses* datant de 2008. Intitulé «*La mise en récit de l'histoire dans Monnè, outrages et défis et Quand on refuse on dit non d'Ahmadou Kourouma*», l'auteur de cet article arrive à la conclusion suivante :

*«Nous pouvons donc établir que, dans ces deux romans (Monnè, outrages et défis et Allah n'est pas obligé, NDR), l'histoire (au sens de fiction) met à nu l'Histoire du pays : tout est disséqué et expliqué, des querelles intestines aux portraits d'hommes politiques, des relations avec la France et l'Organisation des nations unies jusqu'aux tempéraments des diverses ethnies en passant par les conflits d'intérêt personnels. A plusieurs reprises, et ce dans chacune des deux œuvres, la fiction réécrit, voire contredit ou dénonce l'histoire officielle»<sup>2</sup>.*

---

<sup>1</sup> Elise Lepage énumère notamment : les écrits de Madeleine Borgomano (Madeleine Borgomano, *Ahmadou Kourouma, le "guerrier" griot*, 1998) qui a étudié la mise en œuvre de conceptions temporelles chez Kourouma (une occidentale et une africaine). Elle fait aussi allusion à un article de Karim Traoré (2000) en ce qui concerne sa lecture d'inspiration post coloniale de l'auteur, la réalité est une rançon à la littérature.

<sup>2</sup> Elise Lepage, «*La mise en récit de l'histoire dans Monnè, outrages et défis et Quand on refuse on dit non d'Ahmadou Kourouma*», in *@analyses*, vol. 3, n° 1, Hiver 2008, p. 10. [Article mis en ligne sur le site [www.revue-analyses.org](http://www.revue-analyses.org) et consulté le 02/07/2013].

Nous avons précédemment montré comment Kourouma intègre à ses romans les genres du *donsomaana*. Dans le *donsomaana* traditionnel, il y a une part de réalité et une part de fiction. La réalité, par le canal du vécu, s'adosse à l'histoire. Pascal Baba Coulibaly, dans sa préface à l'œuvre de Fodé Moussa Sidibé, affirme que la chasse «*est d'abord et avant tout un musée de la mémoire collective*»<sup>1</sup>. L'emploi du terme «musées» pour désigner la littérature de chasse traduit sans doute le caractère réaliste du *donsomaana*. En cela le discours du *donsojéli* est un acte fondateur de l'histoire. En effet le *donsojeli*, en historien de la chasse, raconte les aventures du héros chasseur dans la brousse impitoyable et dans la cité dont il a la défendre contre les ennemis de la communauté.

En romançant ses textes, Kourouma les inscrit directement ou de façon à peine biaisée dans un projet de fiction. Mais l'un des matériaux privilégiés sur lequel repose l'œuvre romanesque de l'auteur est l'Histoire. A l'instar du *donsomaana* qui se veut un témoignage parlé des *donso* (chasseurs) sur le passé de la confrérie et de la société mandingue en général, l'œuvre romanesque de Kourouma peut et doit être appréhendée comme un projet de reconstitution de l'Histoire. L'auteur lui-même affirme :

*«Ce que je dis de Houphouët, ce que je dis de Bokassa et des autres a déjà été écrit. C'est l'histoire. On peut mettre des noms derrière les totems des personnages. Mais ce sont d'abord des personnages de roman, des personnages d'une bouffonnerie tragique»*<sup>2</sup>.

Au-delà donc de la fiction, Kourouma emprunte beaucoup à l'Histoire. Ses personnages, notamment les dictateurs africains des lendemains des indépendances ainsi que les «*bandits de grand chemin*»<sup>3</sup> sont désignés par leurs vrais noms auxquels l'écrivain ajoute des totems. Le totem devient l'occasion de raillerie de ces personnages et de dénonciation de

---

<sup>1</sup> Fodé Moussa Sidibé, *Univers des chants des chasseurs du Mali*, op. cit., p. 12.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma, entretien avec Yves Chemla, «*En attendant le vote des bêtes sauvages ou le donsomaana*», in *Notre Librairie* n° 136, op. cit., p. 27.

<sup>3</sup> Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 51.

faits historiques. Ainsi Charles Taylor, Samuel Doe, Prince Johnson, Houphouët-Boigny, Laurent Gbagbo, Fodey Sankho, qui sont des personnes réelles, voire des personnalités, montrent que la frontière entre réalité et fiction devient ténue. De ce point de vue, l'œuvre romanesque de Kourouma apparaît comme un témoignage «*en régime littéraire*»<sup>1</sup> redoublé d'autres témoignages non littéraires ceux-là. Kourouma écrit à propos du personnage de Djigui dans *Monnè, outrages et défis* :

*«Je prends un personnage qui a réellement existé sur lequel je greffe des éléments venant d'autres personnages. Ceux qui ont parlé de Gbon ont bien vu, ce chef m'a bien inspiré. Mais c'était un Sénoufo et mon personnage est un Malinké, ses comportements de chef face à Samory sont ceux d'un Malinké»*<sup>2</sup>.

En effet, des travaux sur l'œuvre de Kourouma ont déjà démontré que le personnage de Djigui est fortement inspiré de Gbon Coulibaly, roi de Korhogo. Tous ces éléments représentent les points de jonction des deux personnages aux travers desquels Gbon Coulibaly est transformé en Djigui Kéita, l'Histoire est ainsi transformée en fiction. En tant que pratique d'écriture qui rapporte «*des faits historiques rédigés suivant leur déroulement dans le temps*», la chronique rend compte d'événements, de faits en respectant l'ordre de leur avènement dans le temps. En témoigne le passage suivant :

*«Nous griots, nous savons que l'histoire ne se répète jamais sous la même forme. Quand Samory avait refusé et fait appel à toute l'Afrique, notre Kélémassa [Djigui] avait tergiversé et fini par obtenir la protection française. Une seconde différence : l'Almamy, dans son Boribana, commandait à l'armée la plus puissante et la plus glorieuse*

---

<sup>1</sup> Michel Lisse, *Jacques Derrida*, Paris, adpf Ministère des Affaires Etrangères, 2005, p. 58. Michel Lisse, analysant l'écriture de Jacques Derrida, souligne que le motif de témoignage traverse nombre de textes de l'auteur. Il s'intéresse aux rapports que le philosophe établit entre fiction et vérité autobiographique, entre fiction et témoignage. Ce que Lisse désigne chez Derrida par un «témoignage en régime littéraire», le philosophe et écrivain le conçoit comme «*un témoignage qui implique structurellement en lui-même la possibilité de la fiction, du simulacre, de la dissimulation, du mensonge et du parjure- c'est-à-dire aussi de la littérature, de l'innocente ou perverse littérature*» (Jacques Derrida, *Apories*, Paris, Galilée, coll. «Incises», p. 31). Derrida précise cependant que «*l'essence du témoignage ne se réduit pas nécessairement à la narration, c'est-à-dire aux rapports descriptifs, informatifs, au savoir ou au récit ; c'est d'abord un acte présent*» (ibid, p. 44).

<sup>2</sup> Entretien d'Ahmadou Kourouma avec Tanella Boni, «*Les «contre-dires» de l'Histoire*», in *Notre Librairie*, n°155-156, juillet-décembre 2004, p. 223.

*de la Négritie; notre Massa, après une quarantaine d'années de loyaux services rendus à la colonisation, rassemblait une vingtaine de vieillards épuisés agitant des fétiches»<sup>1</sup>.*

L'évocation de Samory et de son *boribana* relève d'un fait historique réel. La confirmation nous est donnée par les événements rapportés par Sory Camara dans son ouvrage *Gens de la parole* :

*«En 1882 les Français déjà solidement implantés en Sénégal s'avancent de plus en plus à l'intérieur des terres sous le commandement de Borgnis Desbordes ; ils vont ainsi fonder un fort à Kita ; le colonel Borgnis Desbordes s'avance alors avec ses troupes vers le marché important de Kinisra dans le Ouassolon, domaine de Samory : en février 1882, un engagement oppose les Français aux Malinkés puis deux autres en 1883. Samory vient détruire Niagassola au pied du fort de Bamako, nouvellement construit par les Français en 1884 et l'investit. Enfin, il s'avance jusqu'à Bafoulabé, battant sur son chemin les alliés des Français»<sup>2</sup>.*

Il s'agit là de faits historiquement connus et même enseignés dans des écoles, tout comme la guerre de Vietnam à laquelle Koyaga a participé ou encore la Conférence de Berlin qui marque le départ du partage de l'Afrique<sup>3</sup>. Mais la question demeure : que fait Kourouma du *donsojeli*, quand il se sert de lui et de son art pour dire la gloire d'un Koyaga ? Tout le roman *En attendant le vote des bêtes sauvages* ne ressemble-t-il pas à ces grosses bouffonneries où l'on voit des foules applaudir des dictateurs ? Eyadema, Mobutu, Idi Amine Dada et autres dictateurs n'aimaient-ils pas entendre longuement chanter leurs louanges par des groupes organisés, des foules manipulées, hystériques ? Ce roman ne reprend-il pas bien des faits réels et connus que certains dictateurs ont pu commettre ?

*Allah n'est pas obligé* et *Quand on refuse on dit non* se prêtent également à cette lecture. Dans ces deux romans, le mécanisme d'élaboration des personnages porte en lui des

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Monnè outrages et défis*, op. cit., p. 186.

<sup>2</sup> Sory Camra, *Gens de la parole. Essai sur la condition et le rôle des Griots dans la société Malinké*, op. cit., p. 218.

<sup>3</sup> Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, op. cit., p. 11.

marques du reportage, de la chronique de guerre. L'écrivain confie la narration à un même narrateur : Birahima. Enfant naïf, entraîné malgré lui dans les horreurs des guerres civiles de l'Afrique de l'ouest, il traverse ces guerres en tant que supplétif des chefs de guerre. Après avoir vécu les horreurs survenues sur ces théâtres de guerres, il en rend compte. Cette façon de relater les faits rejoint la technique narrative du *donsojeli* et fonctionne comme une métaphore de la chronique à laquelle le *donsojeli* se livre en suivant les chasseurs dans la brousse. Le lecteur découvre ces guerres de l'intérieur par le regard et les commentaires de Birahima, comme le ferait le *sora* sur les exploits des chasseurs. L'évolution de l'histoire suit le temps. Cette évolution se fait et se sait à travers le changement du statut même de Birahima. En effet, l'enfant qui a traversé le Liberia et la Sierra Léone en guerre dans *Allah n'est pas obligé* est devenu presque un jeune adulte dans *Quand on refuse on dit non* où il fait la chronique de la guerre qui a opposé les partisans de Laurent Gbagbo à leurs compatriotes musulmans du nord de la Côte-d'Ivoire. En rapportant les événements, qui surviennent au cours de son itinéraire de combattant puis de voyageur, Birahima adopte le principe de la chronique en faisant correspondre des événements et des moments. Le récit crée de la même manière une coïncidence entre les étapes du voyage et la progression de la narration de Birahima.

Comme dans le *donsomaana*, dans les romans de Kourouma la fiction ne prend pas trop de liberté avec le réel. L'écrivain dresse une anamnèse active du passé et du présent des sociétés africaines. Le concept «*des soleils*» chez les Malinké et les Bambara connote le temps, l'ère, la période. De ce point de vue, l'œuvre romanesque de Kourouma peut être considérée comme une sorte de chronique qui va de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle avec l'avènement de la colonisation de l'Afrique subsaharienne par les Français, à l'ère des nouvelles démocraties du continent devenu théâtre de guerres ethniques et civiles. L'écrivain même

avait déjà, à la parution de son premier roman, souligné le sens qu'il attribuait au substantif de «soleils» dans le titre *Les soleils des indépendances*. On peut alors établir une homologie entre les narrateurs de Kourouma et les griots que l'écrivain lui-même désigne par les «*chroniqueurs officiels*»<sup>1</sup>. Mais lorsqu'on considère *Allah n'est pas obligé* et *Quand on refuse on dit non*, le récit prend de façon évidente l'allure du «roman documentaire»<sup>2</sup> qui fait des personnages des êtres sans masques.

Nous empruntons la notion de «roman documentaire» à Mikhaïl Bakhtine qui, étudiant les romans de François Rabelais, l'entend comme une photographie de la réalité. En effet, dans ses romans, Kourouma fait des allusions directes à l'Histoire. En témoigne ce passage dans *Monnè, outrages et défis* :

«[...] les soldats allemands furent bousculés, vaincus et mis en déroute. Les avions, les chars et les sous-marins des armées triomphantes les poursuivirent jusqu'à Berlin où Hitler, surpris, se refugia dans les boyaux de pangolin de son palais, comme l'avait fait dans les montagnes de Koulikoro en 1235 après la bataille de Kirina, et Eh-Hadji Omar Tall en 1864, dans la grotte de Djiguimbéré près de Bandiagara, après la bataille de Macina. Mais Hitler était un Toubab infidèle. Il ne connaissait pas assez de pratiques magiques comme Soumaro pour se transformer en vautour ni assez de savoir coranique comme Eh-Hadji Omar pour devenir un écho. C'est comme des souris que Hitler, son épouse et son chien furent enfumés et grillés dans les boyaux de leur palais»<sup>3</sup>.

Les romans cessent d'être de la fiction pure pour prendre des allures de documents. Dans ses différents romans, Kourouma transpose l'histoire pour relater les événements socio-politiques et économiques qui se sont déroulés dans l'Afrique de l'ère coloniale et postcoloniale. Dans ces documents, le lecteur se voit confronté à des événements précis tels que les guerres de conquête, les coups d'Etat et actes de dictature des dirigeants africains au lendemain des indépendances, les guerres et conflits ethniques de la fin des années 1990 et les

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, op. cit., p. 83.

<sup>2</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance*, op. cit., p. 121.

<sup>3</sup> Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, op. cit., p. 210.

années 2000, etc. Même les personnages de certains romans de Kourouma sont des personnes réelles, qui ont agi dans des circonstances historiques connues. Ainsi, Charles Taylor, Samuel Doe, Prince Johnson, Fodey Sankoh, connus comme chefs des factions en guerre au Liberia et en Sierra Léone, apparaissent comme des personnages dans la fiction de Kourouma. Il en est de même des acteurs du conflit ivoirien tels que Laurent Gbagbo, Robert Gueï, Félix Houphouët-Boigny, Alassane Ouattara, etc. Tout comme le *donsojeli* interprète le *donsomaana* de personnages existants ou ayant eu une existence réelle, Kourouma fait de son roman documentaire la mémoire des faits et de l'Histoire. C'est ce qui se passe dans les trois derniers romans de ce "chasseur", où la narration devient la chronique des guerres encore en cours dans la sous-région dans les années 2000. Cette exploitation de l'histoire, par un auteur de fiction avéré, oblige le lecteur à remonter dans les autres romans.

Pour tenter une ultime interprétation de la forte sollicitation que les romans de Kourouma exercent sur l'Histoire, nous sommes amené à dire que les faits historiques ont dû tourmenter, obséder l'écrivain pour le pousser à les récupérer comme matériaux de littérature. L'usage que Kourouma fait de l'Histoire dans les histoires de ses romans est donc clairement perçu dans le propos de Lepage. L'écrivain se saisit des événements historiques pour tourner leurs acteurs en dérision. Les faits historiques étant constitués parfois d'une vraie anarchie, ils offrent à la plume de Kourouma la facilité de les enrichir de son imagination, pour mieux révéler les mensonges, les manipulations et les retournements grossiers des personnalités historiques. Ainsi, Houphouët-Boigny et Gbagbo apparaissent-ils nommément dans *Quand on refuse on dit non*, tout comme Charles Taylor et autres chefs de guerre sont brocardés dans *Allah n'est pas obligé*.

En réalité, les romans de Kourouma, à l'instar du *donsomaana* traditionnel, combinent réalité et fantasme. En effet, l'histoire officielle est porteuse de mensonges qui suscitent des

polémiques. Que ce soit les relations avec la France, que ce soit sur les relations entre les différentes composantes ethniques des Républiques actuelles, Kourouma reprend les conflits et les positions majeures des acteurs, pour faire de ses romans des chroniques où la fiction se laisse conduire par l'Histoire. Dans un entretien qu'il a accordé à Jean-Fernand Bédia, il le confirme en ces termes :

*Chacun de mes romans a été écrit par obligation. Par exemple, Les soleils des indépendances, ce roman est dû au fait que Houphouët Boigny avait emprisonné mes copains et moi j'ai été libéré parce que j'étais marié à une Française. C'est maintenant que j'ai compris que j'étais marié à une Française. Moi, j'ai été libéré et les autres en prison étaient torturés. Il y a eu Boka Ernest qui est mort là-bas, en prison. Partant de là, j'ai voulu écrire quelque chose pour les défendre, mais j'ai choisi une fiction pour cacher ce qui se passait. C'est ce qui a amené Les soleils des indépendances. Quant à Monnè, outrages et défis, quand je suis arrivé en France, j'ai vu que les Français continuaient de parler de leur période douloureuse de l'Occupation. Ils avaient oublié que nous, ils nous avaient occupés pendant cinquante voire soixante ans. Ils avaient été occupants chez nous et ils nous avaient fait tout ce qu'ils reprochent aux Allemands. C'est pour répondre à ce défi que j'ai écrit Monnè, outrages et défis. Pour évoquer En Attendant, j'étais en colère quand la guerre froide s'est terminée. Pendant la guerre froide, ils ont soutenu des dictateurs chez nous, et après la guerre froide... Tandis que dans Allah n'est pas obligé, j'ai voulu parler de ce qui se passe au Libéria...»<sup>1</sup>.*

Cette «mise en récit des faits historiques»<sup>2</sup> par Kourouma rapproche aussi ses romans de l'épopée en général et du *donsomaana* en particulier. Car au-delà des personnages que nous arrivons à identifier comme des personnes réelles des sociétés décrites, tous ces romans racontent, finalement des aventures collectives de peuples entiers, connus, comme ceux de la Côte-d'Ivoire, du Libéria, de la Sierra Leone, dont le destin a basculé à des moments précis. Le lecteur identifie aussi des allusions à peine voilées à des situations politiques de bien des pays de la sous-région. Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, la caractérisation des dictateurs au pouvoir et de leurs pays par des périphrases totémiques, pour établir le lien entre

---

<sup>1</sup> Jean-Fernand Bédia, «Janjon pour Ahmadou Kourouma. Palabres avec l'oncle d'un jour», entretien avec Ahmadou Kourouma, [www.africultures.com](http://www.africultures.com) [consulté le 12/04/2016].

<sup>2</sup> Elise Lepage, «La mise en récit de l'histoire dans Monnè, outrages et défis, et Quand on refuse on dit non d'Ahmadou Kourouma », op.cit. p. 15.

ces êtres sanguinaires et les animaux, n'empêche pas d'identifier à travers la fiction des personnes réelles telles que Mobutu de l'ex-Zaïre (actuelle République démocratique du Congo), Jean Bedel Bokassa de la Centrafrique, Eyadema du Togo. A propos du rapport du personnage de Koyaga avec la réalité, Kourouma lui-même confirme : «*le vrai Koyaga, [...] c'est Eyadéma*»<sup>1</sup>.

Dans les pratiques discursives qui supportent l'œuvre romanesque de Kourouma, sa connaissance du *donsomaana* apparaît clairement. L'écrivain fait un import du *donsomaana* qu'il applique à des phénomènes contemporains : les dictatures et les guerres ethniques. En s'appuyant sur les pratiques sociologiques et discursives du *donsomaana*, Kourouma multiplie les règles de composition et de la mise en relation fictionnelle. L'écrivain donne à chacun de ses récits les allures de chronique et de roman documentaire comme le font les *donsojeli*. On peut en déduire qu'à travers la chronique des œuvres "atypiques" comme *Allah n'est pas obligé* et *Quand on refuse on dit non*, Kourouma inaugure un genre que nous appelons *donso-roman*, puisqu'il demeure du *donsomaana* par la forme narrative et les traits animaliers des personnages, et du roman par l'option ferme de Kourouma de construire une fiction sur des faits sociaux contemporains. Les éléments par lesquels nous voudrions justifier cette appellation (*donso-roman*) peuvent être empruntées à l'œuvre même de Kourouma : l'allure de ses récits (où s'alternent les exploits de guerre, les événements historiques, les références à la chasse), l'évocation de personnes réelles comme personnages de la fiction.

Romans de l'Histoire où, réellement, la fiction se greffe sur des réalités historiques, c'est ce que Kourouma signe comme une caractéristique de ses récits. Nous en déduisons qu'une grande inspiration réaliste sous-tend l'écriture de Kourouma, étant entendu que chacun de ses textes se tisse d'abord sur l'expression du réel. Mais le réalisme de Kourouma défie le

---

<sup>1</sup> Jean-Fernand Bédia, «*Janjon pour Ahmadou Kourouma. Palabres avec l'oncle d'un jour*», entretien avec Ahmadou Kourouma, [www.africultures.com](http://www.africultures.com) [consulté le 12/04/2016].

réel et l'Histoire en brandissant la réalité crue dans les lignes du roman. La synthèse de cette réalité avec la fiction aboutit à une originalité propre à l'œuvre de Kourouma. Elle a beau être dérangement, extrême, la réalité dans les romans de l'écrivain fait partie des traits de son esthétique.

#### **4- Une fusion des différences : le *donso-roman***

La problématique que nous abordons pour clore ce dernier chapitre de notre travail s'articule autour de la poétique du *donso-roman* dans l'œuvre romanesque de Kourouma. Ce que nous voudrions appeler *donso-roman*, c'est cette fusion du *donsomaana* et du roman comme redéfinition du genre romanesque. C'est plus précisément cette synthèse de la poétique du *donsomaana* et celle du roman en tant que genre d'importation. Le *donsomaana* en tant que forme traditionnelle vient se greffer sur le modèle du roman, ou bien c'est le roman qui intègre les ressources stylistiques et thématiques du *donsomaana*. Cette esthétique d'intégration, de compréhension et de coexistence à la fois, nous voudrions la désigner par le terme de *donso-roman*. Quels sont les indices du *donso-roman* dans le récit de l'écrivain ivoirien, Kourouma?

D'abord, la poétique du *donso-roman* s'évalue chez Kourouma à travers la prévalence juxtaposée de formules oxymoriques des titres. L'ambivalence des énoncés constitutifs des titres est, à cet égard, parlante, qu'il s'agisse de *Les soleils des indépendances*, de *Monnè, outrages et défis*, de *En attendant le vote des bêtes sauvages* ou encore de *Quand on refuse on dit non*. En effet, les titres de ces romans s'inscrivent à la fois dans une démarche de résistance aux modèles traditionnels du roman occidental et de parodie de formes et formules endogènes. Ces titres sont investis d'un surplus de travestissement et de paradoxe. Comprendre le titre de chaque roman de Kourouma exige du lecteur un déplacement du regard vers le *donsomaana*. Sur la question de sens, deux cultures s'enchevêtrent. Ce faisant,

Kourouma fait entrer son écriture dans l'imaginaire du *donsomaana*. Chez cet écrivain, l'obsession de ce genre traditionnel et de la culture mandingue domine les configurations des titres. L'écriture romanesque du XIX<sup>ème</sup> siècle français et l'architecture du *donsomaana* constituent deux modalités par excellence de l'expression du *donso-roman*. D'où le relief qu'y prennent le *donsomaana* et le roman classique. Kourouma insère la tradition des *donso* dans la forme romanesque écrite issue de l'Occident<sup>1</sup>.

Mais dès lors que ce genre est transposé dans le roman, nous en arrivons à un jeu de miroir déformant. Dans le contexte traditionnel, les titres des *maana* et des *maana* des chasseurs sont généralement des titres éponymes, à l'instar de : *Le chasseur Kambili*<sup>2</sup>, *Boli-Nyanan*<sup>3</sup>. Chez Kourouma, le seul titre éponyme est *Yacouba, chasseur africain*<sup>4</sup>. *Les soleils des indépendances* ont surpris par l'écriture, l'allure du récit et la langue, presque une traduction littérale du malinké. On a souvent souligné que le titre même de ce premier roman était déjà le résultat d'une volonté de "mixer" deux langues, deux réalités culturelles. La notion de période, de moment ou de temps est rendue par les «soleils», tandis que le mot indépendance fait clairement allusion à la période historique qui a suivi la colonisation et la décolonisation des pays africains anciennement colonisés et que Kourouma désigne par les «soleils de la politique»<sup>5</sup>. Ainsi, le titre de ce roman offrait déjà l'occasion de constater le dessein de Kourouma : mélanger les langues et les images de cultures différentes. Ce titre, à y voir de près, contient déjà la volonté de créer des alliances de contraires. Les deux substantifs de ce titre sont reliés par une formule dans laquelle, le second a une fonction de complément

---

<sup>1</sup> Kourouma concrétise ainsi un vœu cher à Jean Stéphane Alexis (Jean Stéphane Alexis, «Où va le roman ?», in *Présence Africaine* n° 13, 1957, pp. 81-101) pour qui «la mission de créateurs est de chanter la beauté, les drames et les luttes de nos peuples exploités, en repensant les canons mis au point par les normes occidentales, en fonction des trésors culturels nés sur notre sol».

<sup>2</sup> *Le chasseur Kambili* de Sambou Diakité

<sup>3</sup> *La saga Boli-Nyanan* de Bougouba Djiré

<sup>4</sup> Ahmadou Kourouma, *Yacouba, chasseur africain*, Paris, Gallimard-jeunesse, 1999, 95 p.

<sup>5</sup> Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, op. cit., p. 24.

du nom du premier. Au niveau du sens, vu l'explication évoquée ci-dessus, il n'y pas, fondamentalement, contradiction. Mais en ce qui concerne les langues qui ont fourni l'expression, il s'agit bien d'une alliance de l'oralité avec l'écriture, d'une ère de l'oralité avec une période nouvelle, d'une image issue d'une langue non écrite avec l'appellation d'une nouvelle période où des modifications sérieuses s'opèrent, dont l'usage abondant de l'écriture. L'esthétique de Kourouma ne confronte pas réellement les périodes. Chez lui, il y a un mélange conscient des caractéristiques opposées des périodes, des thèmes et des archétypes. Cela se remarque aussi et surtout dans le titre suivant : *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Dans cette formule, l'opposition se révèle criarde entre le groupe nominal («le vote») et son complément du nom («des bêtes sauvages») ; et le bestiaire intègre, sans détours, le monde humain. Le lecteur se retrouve ainsi devant une illustration de la formule de Jean-Fernand Bédia, «*écrire l'humanité par l'animalité*»<sup>1</sup>.

Même l'onomastique et la fonction sociale se trouvent contaminés par les formules et connotations opposées. Par exemple, *Allah n'est pas obligé* présente une femme à la fois sœur religieuse (catholique) et Hadja (musulmane). Elle s'appelle Aminata et Gabrielle à la fois. Musulmane et chrétienne, elle est également, voire paradoxalement exciseuse, fonction dévolue aux initiés de la caste des forgerons ! A sa mort, elle est enterrée suivant les rites des chasseurs<sup>2</sup>. Djigui est musulman et «*courbe ses cinq prières*» quotidiennement. Mais il a ses «fétiches», ses «grigris» et ses «amulettes» qui font que le lecteur le perçoit comme un personnage composite, un mélange de conceptions religieuses à première vue opposées dans *Monnè, outrages et défis*.

Ainsi, l'esthétique du *donso-roman* se manifeste par la superposition de deux cultures, celle africaine et celle occidentale. Le roman de Kourouma lie ces deux cultures d'une

---

<sup>1</sup> Jean-Fernand Bédia, «*Écrire l'humanité par l'animalité : une stratégie narrative d'intertextualité dans le roman africain francophone*», in *Francofonía* 17, op. cit., p. 63.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 192.

manière singulière puisque, à part les références à l'imaginaire malinké, il combine le style du *donsomaana* et celui du roman, et essaye de produire une impression "d'écrit performantiel". Le discours romanesque chez Kourouma est truffé de formules proverbiales qui, pour la plupart, plongent le lecteur dans le monde sylvestre ou cynégétique. Or nous avons déjà souligné dans les chapitres précédents que la brousse et la chasse entrent dans les éléments constitutifs du *donsomaana*. Mais, à la différence du *donsomaana* traditionnel où les événements se rapportent au monde traditionnel et à la confrérie des *donso*, des chasseurs, les récits, chez Kourouma, évoquent des réalités du monde contemporain : la colonisation et la deuxième guerre mondiale dans *Monnè, outrage et défis* ; les indépendances et le parti unique dans *Les soleils des indépendances* ; la guerre froide et les dictatures en Afrique dans *En attendant de vote des bêtes sauvages* ; les guerres civiles dans *Allah n'est pas obligé* et *Quand on refuse on dit non*. Il y a un *complexe générique*, du fait même que le lecteur découvre chez l'écrivain la volonté manifeste de croiser le *donsomaana* avec l'art romanesque. L'intérêt particulier que suscite la fin de *Quand on refuse on dit non* («*Et il y avait des gbagas en partance pour Bouaké*»), s'inscrit aisément sur le modèle du *donsomaana*. Comme dans une performance de *donsomaana*, cette fin du roman implique un questionnement qui renvoie au récit épique : comment finira la guerre ? Qui en sera le vainqueur ? Qu'advient-il de Laurent Gbagbo ?

Enfin, c'est dans une enveloppe de roman qu'est livrée la vérité sous forme de *donsomaana*, mais un *donsomaana* travesti. L'œuvre romanesque de Kourouma est, pour ainsi dire, «*une galette aux deux faces braisées*»<sup>1</sup>. Ni exclusivement ancrée dans le *donsomaana*, ni concrètement conçue sur le modèle du roman à l'occidentale. En tant que parole ayant des racines dans la culture de la confrérie des *donso*, l'écriture romanesque en

---

<sup>1</sup> Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, op. cit., p. 10.

arrive à se superposer à cette parole. De prime abord, notre réflexion est tentée de rapprocher l'art de Kourouma des courants esthétiques de la déconstruction. Mais à y voir de près, nous sommes obligé de constater que, même si le ressort de son art consiste en une déconstruction à la fois du roman et du *donsomaana* traditionnel, Kourouma aboutit à une fusion réussie des deux esthétiques géographiquement et culturellement éloignées.

La diégèse de la production romanesque chez Kourouma renvoie à une trajectoire historique donnée qui se résume en quatre séries de *soleils* : les *soleils* de la colonisation et des *monnè*, les *soleils* des indépendances, les *soleils* de la guerre froide et des dictatures en Afrique pour se refermer sur les *soleils* des guerres civiles, ces deux dernières périodes devant être considérées comme marquées par une relation de violence par excellence. Dans *Monnè*, *outrage et défis*, bien que la période coloniale soit caractérisée par une inflexion de la pratique cynégétique, le déroulé de la Deuxième Guerre Mondiale est raconté sous la forme d'une pratique de chasse.

Une esthétique spécifique du contraste, pourvue d'une cohérence interne, informe l'œuvre romanesque de Kourouma. Cette esthétique mise sur des systèmes de genres et de formes bien à elle, de manières propres de fabriquer des simulacres ou de reconstruire des stéréotypes. Kourouma "romance" donc le *donsomaana*. Ce mélange des traits du roman à l'occidentale et ceux du *donsomaana* justifie la notion de *complexe générique* et *discursif* par laquelle nous caractérisons notre corpus de référence, que nous appelons du *donso-roman*. Reconnaissons donc que le *donso-roman* pourrait simplement illustrer l'enchevêtrement, le pluralisme de la théorie des genres. En y découvrant un *complexe générique*, nous constatons en même temps que le jeu ou l'originalité de Kourouma aura été d'éviter d'écrire ses romans à la manière de ses prédécesseurs. Il y aura réussi, en faisant appel à son génie créateur.

Le *donso-roman* de Kourouma se révèle un système générique lisible, fruit de plusieurs paroles mélangées, transcrites, mais fortement ancrées dans la culture mandingue pour parler, sinon crier, au monde entier. L'écrivain engage un pacte nouveau d'écriture. Ce pacte nouveau implique un nouveau contrat de lecture : lire avec les oreilles.

## Conclusion

Tout au long de la troisième partie de ce travail, l'œuvre romanesque de Kourouma nous est apparue comme une subversion du *donsomaana* traditionnel. La mobilisation des techniques architecturales du *donsomaana* fait de l'écrivain un néo-classique africain. La lecture des romans de Kourouma, selon les axes que nous venons de dégager, montre que les voies de transmission de la parole du *donsojeli*, dépositaire du *donsomaana*, se conjuguent avec les modalités de composition d'un genre d'origine occidentale. La dialectique de la parole du *donso* et de l'écriture romanesque fait apparaître l'une et l'autre comme deux modalités narratives antinomiques. Cependant, leur mélange fait lire les romans de Kourouma comme de texte d'une originalité évidente. Mais l'étude approfondie des romans de Kourouma nous a permis de voir que le contact du *donsomaana* avec l'univers scripturaire du roman fait naître une nouvelle forme, celle que nous appelons le *donso-roman*.

La nouveauté de Kourouma, l'originalité de son écriture, est la conjonction de différentes modalités. A considérer la perspective dans laquelle s'inscrit ce travail de recherche, nous retenons surtout trois modalités sous lesquelles émerge ce que nous appelons, faute de mieux, le *donso-roman* : la subversion des thèmes et personnages du *donsomaana*, la fusion des genres et des formes de l'oral et de l'écrit, et la synthèse de différentes inspirations. De sorte que la narration peut être perçue, à la foi, comme la matière du *donsomaana* ou le contenu romanesque. Il n'est pas exagéré de signaler que Kourouma fait intervenir dans sa production le *donsomaana* et le roman à deux niveaux complémentaires. Dans l'agencement même des récits, rien n'est laissé ou n'existe à l'état pur. Il est loisible de penser alors qu'il est de la vocation de Kourouma d'allier les techniques performancielles du *donsomaana* et celles propres à l'écriture du roman. Les récits romanesques d'Ahmadou Kourouma se présentent sous des aspects variés et divers puis parfois contrastés. On doit les tenir pour des

récits des chasseurs que l'écrivain décompose et recompose à partir du miroir déformant du roman.

En réalité, chaque roman de Kourouma fonctionne comme un tissu de contrastes, voire d'oppositions tant sur le plan formel que sur le plan thématique. Nous avons analysé les apports de l'oralité qui ont fécondé l'écriture de Kourouma et les outils de la création des *donso* qui ont façonné ses romans. Mais, le jeu de rapprochement-fusion de Kourouma va au-delà d'une superposition. Le roman chez cet écrivain est le lieu de plusieurs fusions. Il y a, d'abord, celle de l'oral dans l'écrit qui a donné la structure des romans, mais il y a ensuite la conjonction du «jeu et du sérieux» qui apparaît sous la fusion de l'écrit et de l'oral, vu que le *donsomaana* du griot a été détourné pour narrer des faits et gestes de dictateurs et autres nouveaux faux héros. La situation paraît si contradictoire que les instances qui portent la parole dans les sociétés de l'oralité sont conviées à faire des caricatures de leurs prestations habituelles. Et le *donsojeli* devient le journaliste-griot, le roi devient le bouffon, le brute devient le héros.

En intégrant la parole des maîtres de l'oralité au schéma scripturaire, le romancier se livre aussi à une subversion des formes. S'il est vrai que la langue française, sous la plume de Kourouma a subi aussi cette "attaque subversive", nous en arrivons à dire que celle-ci n'est, en réalité, que le fruit d'autres subversions : celles des thèmes et formes classiques du roman africain en langue française.

En effet, pour intégrer de nouveaux types de personnages et de nouveaux discours dans le roman africain, Kourouma a dû passer par la prise en compte des logiques qui portaient ces nouveaux archétypes : traduire en français ou transcrire les réflexions, les propos et langages avec leurs images, le contenu sociologique. Cela donne du roman de Kourouma

une construction réaliste à un double niveau. Le réalisme de la traduction aboutit à une langue imagée et porteuse des ironies et humours, même tragiques des situations décrites.

En tout, l'esthétique de Kourouma repose globalement sur une volonté affichée de synthétiser les contraires, les oppositions, voire les contradictions des approches culturelles du *donsomaana* et du roman. Cela nous a amené à la considérer comme un grand oxymore. Cet oxymore consiste à transplanter la performance du *donsomaana* dans l'écrit et à écrire le roman avec la voix du *donsojeli*, à parler le roman. Cela revient également à fusionner les oppositions ou différences thématiques ou de construction des personnages et des espaces en une création originale : le *donso-roman*. C'est tout l'art du grand auteur que d'avoir donc inventé ce genre complexe et original qui nourrit l'écrit romanesque africain en français.

## CONCLUSION GÉNÉRALE

L'hypothèse de base d'où nous sommes parti pour cette réflexion est que le *donsomaana* informe toute la production romanesque de Kourouma. Nous nous sommes efforcé à dépasser le cadre auquel la critique a l'habitude de réduire l'influence du *donsomaana* sur l'œuvre de cet écrivain, c'est-à-dire au seul roman *En attendant le vote des bêtes sauvages*. En réalité, cette approche est très répandue, certainement parce que Kourouma lui-même l'énonce clairement, le proclame haut et fort, que le style du *donsomaana* est l'architecture sur laquelle repose *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Mais l'hypothèse selon laquelle le style et l'architecture du *donsomaana* dépassent le seul cadre de ce seul roman nous a conduit à nous interroger sur les contours sémantiques et le fonctionnement même du *donsomaana* comme genre narratif. C'est en cela que, en nous appuyant sur l'étude de différentes caractéristiques du *donsomaana* qu'on peut identifier dans la fiction romanesque de Kourouma, nous sommes parvenu à prouver que cette œuvre est d'un synchrétisme réussi : le modèle de base du *donsomaana* féconde les traits du roman moderne. Mais avant d'atteindre cet objectif, il nous a fallu décrire ce genre narratif traditionnel presque exclusif à l'aire culturelle mandingue.

La première partie de ce travail nous a donc permis de décrire le *donsomaana* dans sa forme traditionnelle, de procéder à une délimitation conceptuelle et théorique de la notion de *complexe*, et d'explorer la production romanesque en Afrique noire avant Kourouma et celle de l'écrivain objet même de la présente étude.

Le *donsomaana* est avant tout un récit épique, une geste d'une longueur se situant entre mille (1000) et quatre mille (4000) vers, voire plus. Généralement "chantée" par une instance narrative appelée *donsojeli* (chantre des chasseurs), cette épopée cynégétique a pour fonction première de célébrer les exploits des chasseurs dans leurs combats contre les bêtes

sauvages. Mais le *donsomaana* a une structure particulière. A la différence du *fasa*, épopée de guerre, et du *nsiri*, conte populaire, le *donsomaana* est un récit épique qui s'énonce dans le cadre des manifestations de la confrérie des chasseurs, une association de type maçonnique appelée en malinké *donsoton*. Toutefois, le *donsomaana* est caractérisé par une perméabilité à d'autres genres littéraires. Cette perméabilité reflète en même temps la structure sociale de la confrérie des chasseurs : une confrérie ouverte à tous, sans distinction d'âge, d'origine, de profession ou de religion.

Le contexte de gestation et de profération de cette geste purificateur va de l'adoubement d'un néophyte au rituel de la dé-intégration d'un maître chasseur décédé, en passant par les cérémonies de consécration, de triomphe et de commémoration annuelle. L'énonciation des épopées de chasse se fait par psalmodie, avec le *sinbi* ou la *cora* comme instruments d'accompagnement. Le *donsomaana* est un récit qui se situe à la confluence du sacré et du profane. Art de chanter la chasse et le chasseur, le *donsomaana* mêle le jeu et le sérieux, et le *donsojeli* connaît les différentes initiations que le chasseur subit pour atteindre le sommet de son art : la chasse, la guérison, et autres pouvoirs magiques et secrets.

Le chasseur est donc un personnage important dans la société traditionnelle mandingue. Mais pour que l'opinion et les autres membres de la confrérie connaissent le chasseur et ses exploits, il faut l'activité du *donsojeli* : le griot. Celui-ci est, à la fois, le chroniqueur et l'historien de la confrérie. Il crée et recrée son texte, et sa prestation accompagne l'art et l'existence du chasseur. Le *donso* et le *donsojeli* participent donc du fonctionnement harmonieux de la société mandingue pour transmettre les valeurs ancestrales, de génération en génération et faire de nouveaux adeptes et initiés aux valeurs fondamentales de la confrérie des chasseurs. Mais la performance du *donsojeli* reste une prestation artistique et littéraire complète dans bien des aspects, tels que nous les avons répertoriés et analysés.

Nous avons perçu aussi que les initiations, tant chez les chasseurs que chez les *donsojeli*, sont rigoureusement conduites, et par étapes, vers des degrés dignes d'être considérés comme des sommets.

Une architecture pour le moins complexe caractérise le *donsomaana*, en raison de ses éléments constitutifs, qui vont de la forme au discours. L'approche de la notion de *complexe* qui renvoie, à la fois, à la relation d'une œuvre avec l'aire socio-culturelle de son auteur et à sa morphologie narrative, nous a permis d'appréhender le genre narratif du *donsomaana* comme un *complexe*. A partir de cette conception, nous avons prolongé la réflexion pour analyser le caractère également complexe de la fiction romanesque de Kourouma, comme l'a fait Mikhaïl Bakhtine au sujet de l'œuvre de François Rabelais en y répertoriant les indices de la culture populaire de l'époque médiévale. L'esthétique singulière que présente la fiction romanesque de Kourouma se laisse alors percevoir comme une sorte de rupture d'avec ses prédécesseurs. La continuité qui traverse l'œuvre romanesque de Kourouma informe sur la volonté de l'écrivain de créer une esthétique nouvelle. Cette esthétique traduit l'option de l'écrivain de reproduire systématiquement la littérature de chasse dans ses œuvres.

Dans la deuxième partie de ce travail, nous nous sommes évertué à étudier comment le *donsomaana*, genre narratif de l'oralité, impacte la structure et le discours romanesques chez Kourouma. Comme dans le *donsomaana*, la figure du maître-chasseur et celle des bêtes sauvages affleurent dans l'œuvre romanesque de Kourouma. Par son rôle cardinal dans la société mandingue, le chasseur est détenteur de secrets du monde mystérieux, lesquels secrets lui permettent de maîtriser les forces surnaturelles. Il remplit un rôle fondamental dans le récit. L'œuvre romanesque de Kourouma reproduit nombre de caractéristiques du genre. Le monde animal que l'on trouve dans les récits de chasseurs est transposé dans les romans de Kourouma. L'écrivain réussit à produire l'illusion (l'impression) d'une narration dans une

veillée de chasse, en faisant dire ses histoires par un *donsojeli* ou une instance narrative présentant les caractéristiques du griot des chasseurs. Il fait de ses romans les lieux de performance orale, et de la réalité d'une concordance entre le temps de l'action et le temps de l'énonciation, entre le temps de l'histoire et le temps de la narration. Dans chacun des romans, l'objectif visé par Kourouma est de raconter la vie d'un héros qui veut retrouver la stabilité de son pouvoir ou de son destin.

L'œuvre romanesque de Kourouma dépasse le simple cadre narrato-scripturaire pour s'inscrire dans une perspective de performance. On peut lire les romans de Kourouma exactement comme si on écoutait un *donsojeli* lors d'une veillée. Car, le roman, chez cet écrivain, se nourrit de procédés discursifs et narratifs, de topiques propres au *donsomaana* qui célèbre les exploits cynégétiques des maîtres-chasseurs, les *simbo*. Cependant, tout comme le *donsojeli* qui se sent libre de mêler le jeu et le sérieux, Kourouma invente des récits épiques pour chanter de vils personnages. Chez l'écrivain, en effet, même les personnages dictateurs et prédateurs se voient dédier du *donsomaana*. Par une ironie mordante, ces personnages sont assimilés à des *donso*. Ainsi le statut de *donso* subit des transformations au point où même les auteurs de crimes crapuleux et de vices horribles sont soumis à la même interprétation esthétique que les héros du *donsomaana*. La façon dont les adversaires sont traqués et tués dans les romans de Kourouma montre qu'on les réduit à des animaux sauvages, du moins à des fauves dont les chasseurs, ici symbolisés par les auteurs des crimes, doivent se débarrasser. D'ailleurs, la peur que suscitent ces adversaires est semblable à la psychose et à la désolation que produisent les bêtes dans les villages. Mais le romancier nourrit également cette esthétique de l'humour dans sa façon de jouer avec le français et le malinké, en adoptant des tournures et constructions propres aux récits épiques des chasseurs.

La résurgence de la figure traditionnelle du chasseur-guerrier à une époque où le gibier devient rare et son association avec la carrière militaire en Afrique contemporaine semblent justifier la participation des chasseurs à la gestion de la violence politique au sein des nouveaux États. La situation politique dans les États actuels fait que les rôles joués autrefois par les chasseurs ainsi que les attributs de leur pouvoir symbolique et social ont subi des transformations, voire des défigurations. Dans chacun des romans de Kourouma, le contexte sociopolitique est celui de l'oppression, d'un pouvoir de domination. En choisissant d'adopter le style du *donsomaana* pour relater l'histoire, Kourouma fait de sa narration un discours cathartique. C'est ce rôle cathartique qu'il confère à ses narrateurs qui s'amuse parfois à dénoncer tous les crimes et méfaits des acteurs politiques qu'a connus l'Afrique depuis la colonisation jusqu'à l'époque des guerres civiles, en passant par la période des indépendances et le contexte de la guerre froide.

Les réflexions consacrées aux rapprochements entre les romans de Kourouma et le discours du *donsomaana* nous ont permis de considérer, dans la troisième et dernière partie, le *donso-roman* comme l'esthétique singulière que Kourouma applique à sa création romanesque. Le *donso-roman* se révèle une alliance de l'esthétique du *donsomaana* traditionnel mandingue et de l'art du roman à l'occidentale. En effet, dans l'architecture de ses romans, Kourouma superpose systématiquement les critères de la geste purificatoire des chasseurs mandingues et le contexte historique et socio-politique africain.

En scrutant à fond les récits, il s'établit que le romancier procède à un usage systématique et truculent des ressources du *donsomaana*. Son style et sa langue littéraires lient deux cultures, française et malinké. Mais grâce à un art de l'intégration et de la fusion des différences et des oppositions, l'écriture romanesque de l'auteur adopte un caractère oxymorique et complexe. En réalité, chaque roman de Kourouma peut être considéré comme

une «performance romanesque», vu que, comme nous avons essayé de le démontrer, les romans de cet écrivain sont portés par la voix d'un narrateur, comme la voix du *donsojeli* porte le *donsomaana*. Nous osons affirmer que cette voix se superpose à la voix du romancier, tant ce dernier (Kourouma) connaît aussi bien les canons esthétiques du *donsomaana* que les réalités socio-politiques de l'Afrique postcoloniale.

Nous devons reconnaître que l'œuvre de Kourouma ne remplit pas toutes les conditions pour être caractérisée de *donsomaana*. De même, elle ne répond pas à tous les critères du roman dans sa forme traditionnelle. L'esthétique du *donso-roman* relève donc d'un rejet d'un «*fossilisation*» de l'écriture ; l'expression orale qui croise l'expression écrite donne lieu à une fusion narrative, celle dont Mikhaïl Bakhtine dit fort justement que «*c'est le mélange de deux langages sociaux à l'intérieur d'un même énoncé, c'est la rencontre dans l'arène de cet énoncé de deux consciences linguistiques, séparées par une époque, par une différence sociale, ou par les deux*»<sup>1</sup>. La forme ou la posture la plus apparente de cette alchimie est cette savante convocation d'une multitude de genres dans l'espace romanesque, ce qui fait des romans de Kourouma des sortes de «melting-pot» littéraires. On découvre, chez l'écrivain, une stratégie qui aboutit à l'usage de deux matériaux, l'un esthétique et l'autre sociologique, empruntés à l'aire culturelle négro-africaine, mandingue notamment, pour déconstruire le roman tel que le concevaient les premiers écrivains négro-africains.

En partant de sa culture où les limites entre les genres littéraires n'existent pas, Kourouma arrive à transposer cette porosité des genres de l'oralité dans l'univers scripturaire. Ce travail sur la forme permet d'apprécier l'originalité du roman de Kourouma. Même si elle n'abolit pas totalement les frontières artificielles qui distinguent roman, poésie, théâtre, cette option rend les récits poreux à travers l'architecture du *donsomaana* et nous permet

---

<sup>1</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., pp. 175-176.

d'apprécier combien les textes de Kourouma flottent entre la dynamique de l'oralité et les prescriptions de la fiction littéraire occidentale. Par cette écriture audacieuse et critique par ses caprices esthétiques, Kourouma a créé une véritable rupture avec l'art romanesque de ses prédécesseurs, en jetant un nouveau pont entre le *donsomaana* traditionnel et le roman. Kourouma refuse de s'enfermer dans un genre reconnu comme relevant, *stricto sensu*, de l'oral ou de l'écrit. Cela révèle chez lui une liberté nouvelle lui permettant d'offrir un nouveau genre à la littérature : le *donso-roman*. Cette œuvre romanesque est celle d'un alchimiste, créateur d'une forme littéraire encore inconnue à son époque. En engageant ses œuvres sur les voies de l'hybridité, Kourouma a compris que la nouveauté, l'originalité, ne sont possibles que dans la perspective d'une ouverture sur le monde tout en ayant conscience de sa spécificité culturelle et identitaire. Et c'est là toute la particularité des nouvelles écritures africaines. Il y a là une littérature de révolution ou une révolution littéraire ouvrant d'autres perspectives à la recherche.

L'œuvre romanesque de Kourouma crée un enrichissement, une subversion plus au moins importants en fonction de la manière dont le *donsomaana* est intégré à la narration. En effet, l'épopée des chasseurs n'est pas seulement introduite dans le roman par l'ancrage cynégétique; elle est surtout «fondue» dans la narration au point que l'histoire cynégétique meurt pour devenir forme. Ces créations ne perturbent pas la lecture, bien au contraire, elles révèlent le talent inventif de l'écrivain qui réussit à déjouer le piège du déracinement. Les juxtapositions du style du *donsomaana* et du code romanesque transforment l'idéologie de la confrérie des chasseurs en matrice pour porter l'Histoire contemporaine des peuples africains.

Dans un article intitulé «*Aspects de la théorisation des genres dans le roman africain : étude du Conte romanesque, du Donsomaana et du N'zassa*», Arsène Kanga Konan établit le constat suivant : «*Ils [les romanciers africains] transcrivent, transposent, collent,*

*mélangent les genres, en construisent de nouveaux par association ou par travestissement*»<sup>1</sup>. Cette réflexion convient parfaitement à l'écriture romanesque de l'écrivain ivoirien, et à maints égards. Kourouma a également révélé au monde le *donsomaana* qui reste une relique du patrimoine du Mandingue. Du coup, l'écrivain fait œuvre d'archéologue, au sens de travail sur les restes de la préhistoire, mais aussi et surtout, il procède à la valorisation du *donsomaana*. Car, si l'Afrique peut se targuer de receler de faits et produits culturels originaux, on devrait également déplorer un manque de promotion et de visibilité des valeurs esthétiques de bien des cultures traditionnelles. Dans ces conditions, le regard exotique porté sur bien des manifestations culturelles et autres productions de l'esprit les transformaient en faits ethnologiques qui suscitaient peu de réflexions esthétiques. Les romans de Kourouma incitent à une autre lecture du *donsomaana*. En récupérant ce *donsomaana* de la confrérie de chasseurs, Kourouma le soustrait à l'unique lecture ethnologique pour lui reconnaître des valeurs esthétiques dignes d'intérêt pour le romancier. Il parvient à faire connaître les ressorts même de ce genre, lui-même complexe. Kourouma adopte la liberté du *cordoua* (l'apprenti du *donsojeli*) qui peut se permettre de jouer au pitre. Mais il se glisse également dans la peau du *sora* (le *donsojeli* accompli) dont la solennité du propos et de la performance interdit toute légèreté ou déviance. Ainsi à travers ses romans, Kourouma crée des situations complètement loufoques dans lesquelles les personnages importants sont ramenés à leurs dimensions humaines, parfois à leurs dimensions animales. De même, le caractère fortement pathétique de certaines histoires les rapproche de la gravité des prestations du *sora*.

---

<sup>1</sup> Arsène Kanga Konan, «*Aspects de la théorisation des genres dans le roman africain : étude du Conte romanesque, du Donsomana et du Nzassa*», N°16, 2012, GELL, Université Gaston Berger de Saint-Louis, Saint-Louis, Sénégal, consulté en ligne le 20/10/2015 sur le site [www.diplist.it/rhesis/articoli](http://www.diplist.it/rhesis/articoli).

Notre découverte du fonctionnement du tandem *donso/donsojeli* dans la société mandingue nous a mieux outillé pour la lecture des romans de Kourouma, œuvres d'une généralité originale.

Comme dans les textes du *donsomaana* traditionnel, les composantes de la brousse et de la chasse affluent dans les romans de Kourouma. Par un artifice dans la création des personnages, l'écrivain transpose la brousse dans ses romans. Ainsi les nombreux symbolismes des rituels et autres mythes du monde cynégétiques sont récupérés et utilisés comme matériaux dans la création de sa fiction romanesque. Nous avons pu identifier et étudier notamment les symbolismes de la quête et de la mobilité en y recherchant les éléments de reprises dans *Allah n'est pas obligé* et *Quand on refus on dit non*.

Pour "conformer" ces récits, ces mythes et rituels au modèle scripturaire, l'écrivain a transposé la confrérie des chasseurs dans son univers de la fiction. Et, à partir de cette transposition, il s'est livré à plusieurs formes de détournements des caractères et archétypes. Les romans adoptent dès lors les allures des rituels purificateurs propres à la confrérie de chasseurs. Magie, fétiches et autres forces occultes détenues par les maîtres chasseurs deviennent les attributs des personnages nouveaux et romanesques de l'écrivain ivoirien. Le ressort fantastique et merveilleux du *donsomaana* est alors détourné pour écrire une fantaisie littéraire dans laquelle toute la verve critique de Kourouma transparait et pointe les nouveaux prédateurs-dictateurs et autres personnages mafieux.

En réalité, le *donso-roman* de Kourouma s'inscrit dans une approche fortement critique des extravagances de son siècle, surtout dans une Afrique subsaharienne en proie à des soubresauts politiques et autres mutations sociales. Ainsi, la critique politique et la critique des mœurs se mélangent dans le *donso-roman*. Les personnages sont des cristallisations de ses observations critiques de la société africaine coloniale et post-coloniale.

Mais contrairement à bien de ses prédécesseurs, Kourouma ne voit pas les Africains en victimes, uniquement. Il les tient autant pour responsables que les colonisateurs du sort du continent. Les chefs d'Etats dictateurs symbolisent les chasseurs déçus du fait de leur infidélité au pacte éthique de la confrérie. Les dérives des grands transforment les personnages mineurs en aveugles guidés par l'horreur. Victimes, ils deviennent aussi des bourreaux implacables comme Birahima *d'Allah n'est pas obligé*. Kourouma impose donc la souffrance et la guerre comme rituel de purification à ses personnages, et au-delà, aux peuples aussi, infligeant ainsi un réalisme tragique à son lecteur.

En effet, le réalisme de Kourouma dépasse les ressemblances épisodiques ou le caractère plausible des faits relatés. En se saisissant de l'Histoire, le romancier la questionne, la transcrit, et se livre à une chronique de ces années d'avant et d'après les indépendances en Afrique. Les guerres tribales, l'exploitation frauduleuse des richesses minières des pays par des chefs de guerre devenus héros mafieux meublent les romans et donnent des allures de documents historiques à ses fictions. Et quand les romans prennent de telles allures, le lecteur se sent interpellé. Il se (re)trouve pris au «jeu» du romancier, celui de le faire participer à la création de l'œuvre.

En plus de la forme du *donsomaana*, adaptée au roman, et de la langue que l'auteur utilise, l'originalité de l'écriture romanesque de Kourouma est donc le résultat d'un jeu de subversion, d'intégration et de synthèse des multiples apports du *donsomaana*, de l'histoire et de la fiction, de la vérité (même "crue") et, parfois, d'une véritable fantaisie aboutissant à un genre complexe : le *donso-roman*, c'est-à-dire le roman d'un *donsojeli*, le *donsomaana* d'un romancier, ou encore un roman de la voix. Tout roman de Kourouma se révèle un assemblage synthétique et harmonisé de contrastes et de contraires : un oxymore à la taille de l'œuvre entière.

## Références bibliographiques

### 1-Le corpus

-KOUROUMA, Ahmadou, *Les soleils des indépendances*, Paris, Editions du Seuil (Collection Points), 1968, 198 p).

-KOUROUMA, Ahmadou, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Editions du Seuil (Collection Points), 1990, 285 p, (Collection Points).

-KOUROUMA, Ahmadou, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Editions du Seuil, 1998, 386 p.

-KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Editions du Seuil (Collection Points), 2000, 224 p.

-KOUROUMA, Ahmadou, *Quand on refuse on dit non*, Paris, Editions du Seuil (Collection Points), 2004, 174 p.

### 2-Sources orales

-DIARRA, Thobi, quarante ans environ, chasseur résidant à Hippodrome à Bamako (Mali). Entretien sur « la confrérie des chasseurs et la pratique cynégétique » à Hippodrome, à Bamako, le 18/08/2014.

- DIAKITÉ, Tidjane, Opérateur économique membre de la confrérie des chasseurs de Nyamakoro, résidant à Bamako (Mali). Entretien sur « la confrérie des chasseurs et l'initiation », Bamako, le 23/08/2014.

-SIDIBE, Fodé Moussa, Président de la confrérie des chasseurs de Bamako, enseignant-chercheur à l'Université de Bamako au Mali. Entretien sur « le sens et le fonctionnement du *donsomaana* traditionnel » à Nyamakoro, Bamako, les 27 et 29/08/2014 et les 07, 09 et 15/09/2014.

-CAMARA, Brahim, Vice-Doyen de la FLASH à l'Université de Bamako, chercheur en littérature des *donso*. Entretien sur « le sens et la typologie du *donsomaana* traditionnel », compus FLIRS à Badalabougou, Bamako, les 02 et 05/09/2014.

### **3-Sur le *donsomaana***

#### **Articles**

-CAMARA, Brahim, « *L'imaginaire du chasseur du pays Mandingue* », in *World's ef debts, interdisciplinary perspectives on gold mining in west Africa*, Rozenborg, Editions Cristian Panella, 2010, article cité aux pages 111-126.

-CISSE, Youssouf Tata, « *La confrérie de chasse : origine-dankun-Saanè ni Kontoron* », in *La chasse traditionnelle en Afrique de l'ouest d'hier à aujourd'hui*, Bamako, Ministère de la culture, 2001, article cité aux pages 269-274.

#### **Ouvrages**

-CISSE, Youssouf Tata, KAMISSOKO, Wâ, *La grande geste du Mali : des origines à la fondation de l'Empire*, Paris, Karthala/Arsan, 2<sup>e</sup> édition, 1988, 44p.

-CISSE, Youssouf Tata, KAMISSOKO, Wâ, *Soundjata. La gloire du Mali*, Paris, Karthala, 1991, 308 p.

-CISSE, Youssouf Tata, *La confrérie des chasseurs malinké et bambara. Mythes, rites et récits initiatiques*, Paris, Nouvelles du Sud/Arsan, 1994, 391 p.

-HAYIDARA, Shekh Tijaan, *La geste de Fanta Maa, archétype du chasseur dans la culture des Bozo*, (récits de Nyeru Baa et Mahadu Lamini Sunbunu), Niamey, CELHTO, 1987, 201 p.

-KEDZIERSKA-MANZON, Agnieszka, *Chasseurs mandingues : violences, pouvoirs et religion en Afrique de l'Ouest*, Paris, Karthala, 2014, 256 p.

- KOUYATE, Ahmadou, et alii, *Manden Bori Fasa. Récits de chasse recueillis auprès de Porè Kolon Kulubi*, Conakry, Bibliothèque Franco-Guinéenne, 1994, 317 p.
- MARIKO, Kéléligui Abdourahmane, *Le monde mystérieux des chasseurs*, Dakar-Abidjan-Lomé, NEA, 1981, 200 p.
- SIDIBE, Fodé Moussa, *Univers des chants de chasseurs du Mali*, Bamako, Editions EDIS, 2007, 178 p.
- SIDIBE, Fodé Moussa, *La confrérie des chasseurs bamanan. Littérature et société à travers des chants et récits de chasse*, Bamako, ÉDIS, 2011, 432 p.
- THOYER, Annick, *Récits épiques des chasseurs bamànan du Mali*, Paris, L'Harmattan, 1995, 256 p.
- TRAORÉ, Karim, *Le jeu et le sérieux : essai d'anthropologie littéraire sur la poésie épique des chasseurs du Mandé (Afrique de l'Ouest)*, Cologne, Rüdiger Köppe Verlag Köln, 2000, p. 295 p.

#### **4-Sur Ahmadou Kourouma**

##### **Articles**

- BADDAY, Moncef S., « *Ahmadou Kourouma, écrivain africain* », in *L'Afrique littéraire et artistique*, n° 10, (avril 1970), pp. 2-8.
- BEDIA, Jean-Fernand, «En attendant le vote des bêtes sauvages : *un roman noir de la démocratie postcoloniale*», in *Eidôlon*, n°100, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009.
- BEDIA, Jean-Fernand, «*Donsomana pour Koyaga ou la mise à nu de la logique de la démocratie postmoderne*», in *Ethiopiennes*, n° 86, 1<sup>er</sup> semestre, 2011, Revue en ligne sur le site [www.ethiopiennes.com](http://www.ethiopiennes.com) , consulté le 04 avril 2014.

-EHORA, Effoh Clément, « 'La parole recopiée' dans *En attendant le vote des bêtes sauvages : une autre manière d'écrire le conte oral africain* », in *Synergies France n°7*, 2010, pp. 21-29.

### Thèses

-ADJE, Mensah, *Poétique de la violence dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma*, Thèse de Doctorat, Université de Lomé, 2012, 335 p.

-BATAKA, Madi'Ide, *Ecriture et identité dans la création romanesque d'Ahmadou Kourouma*, Thèse de Doctorat, Université de Lomé, 2015, 333 p.

-DIANDUE, Bi Kakou Parfait, *Histoire et fiction dans la production romanesque d'Ahmadou Kourouma*, Thèse de doctorat, Université de Cocody /Université de Limoges, 2003, 644 p.

-KONAN, Kanga Arsène, *L'esthétique romanesque d'Ahmadou Kourouma dans la dynamique du roman africain*, Thèse de Doctorat, Université de Bouaké, 2010, 386 p.

-KONAN, Yao Louis, *Littérature orale et écriture chez Ahmadou Kourouma*, Thèse de Doctorat, Université de Cocody (Côte-d'Ivoire), 2009, 480 p.

### Ouvrages

-BORGOMANO, Madeleine, *Ahmadou Kourouma, le « guerrier » griot*, Paris, L'Harmattan, 1998, 256 p.

-BORGOMANO, Madeleine, *Des hommes ou des bêtes ? Lecture de En attendant le vote des bêtes sauvages d'Ahmadou Kourouma*, Paris, L'Harmattan, 2000, 210 p.

-GASSAMA, Makhily, *Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*, Paris L'Harmattan 1995, 124 p.

-SOSSOU, Pierre Kadi, KRECOUM-KASSI, Bernadette, (sous la direction de), *Un donsomana pour Kourouma*, Berlin, Wissenschaftlicher Verlag, 2007, 194 p.

## 5-Sur l'épopée et le mythe africains

### Articles

- BELCHER, S., « *La présence peule dans la tradition épique du monde* », in DIJK, Han Van, BRUINJN, Mirijam, *Peuls et Mandings. Dialectique des constructions identitaires*, Paris, Karthala, 1997, pp. 129-146.
- DIENG, Samba, « *L'épopée d'El Hadj Omar : entre l'oral et l'écrit* », Dakar, Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, n°19, 1989, article aux pp. 59-69.
- DIABATE, Henriette, « *Le Sanvin. Récit historique agni* », in *Annales de l'Université d'Abidjan, Série J : Traditions orale*, n°3, 1981, article aux pp. 105-111.
- KAGAME, Alexis, « *La poésie guerrière* », Paris, Présence Africaine, Nouvelle Série, n°11, 1957, article aux pp 119-122.
- KESTELOOT, Lilyan, « *Pouvoir et sacré dans trois mythes du Sahel* », in *Actes du colloque de Philosophie sur le terme de l'autorité (19-26 mars 1986)*, Dakar, Revue sénégalaise, N° 13-14, 1990, 233 p, article aux pp 127-134.
- LUSEBBRINK, Hans-Jürgen, « *Domination culturelle et paroles résistantes. De la dimension conflictuelle dans la communication interculturelle* », in *Littérature et dialogue*, Sainte-Foye, 1997, pp. 19-32.
- SEYDOU, Christiane, « *Réflexions sur les structures narratives du texte épique : l'exemple de l'épopée peule et bambara* », in *L'Homme*, juil-sept, 1983, XXIII (3), pp. 41-54.

## Ouvrages

- DIENG, Bassirou, *L'épopée du Cayor (Sénégal). Poétique et réception*, Thèse d'Etat, Paris III, UER de littérature générale et comparée, ACCT/CAEC (Coll. Thèses et Recherches), 1993, 473 p.
- DIETERLEN, Germaine, CISSE, Youssouf Tata, *Les fondements de la société d'initiation du Komo*, Mouton et Cie, Paris-La Haye, 1972, 345 p.
- DIETERLEN, Germaine, *Les Dogon : Notion de la personne et mythe de la création*, Paris, L'Harmattan (Coll. Passerelles de la mémoire), 1999, 158 p.
- KESTELOOT, Lilyan, DIENG, Bassirou, *Les épopées d'Afrique noire*, Paris, Karthala, 1997, 632p.
- MADELENAT, Daniel, *L'épopée*, Paris, PUF (Littératures modernes), 1986, 264 p.
- SEYDOU, Christiane, *Les guerres du Massina: récits épiques peuls du Mali*, Paris, Karthala, 2014, 355 p.
- SEYDOU, Christiane, *Héros et personnages du Massina: récits épiques peuls du Mali*, Paris, Karthala, 2014, 289 p.

### 6- Sur la littérature africaine et sa critique

- BARRY, Alpha Ousmane, «*Pour une sémiotique trans-culturelle de l'écriture littéraire francophone d'Afrique*», in *Actes des Journées scientifiques des réseaux de chercheurs concernant la langue et la littérature*. Dakar (Sénégal), 23-25 mars 2006, article cité aux pp. 1-23 (manuscrit).
- BEDIA, Jean-Fernand, «*Écrire l'humanité par l'animalité : une stratégie narrative d'intertextualité dans le roman africain francophone*», in *Francofonía* 17, 2008, pp. 63-76.

-DEHON, Claire, « *Les influences du conte dans le roman camerounais d'expression française* », in *Néohélicon*, XVI/2.

-KAZI-TANI, Nora-Alexandra, « *Pour un nouveau discours africain* », in Samba Diop, (sous la direction de), *Fictions africaines et postcolonialisme*, Paris, L'Harmattan, 2002, 327 p., article cité aux pages 33-66.

-TRO DEHO, Roger, « *La littérature orale et la rhétorique de mensonge dans " Silence, on développe " de Jean Marie Adiaffi* », in *Ethiopiennes n° 74*, 1<sup>er</sup> semestre 2005, Revue en ligne sur le site [www.ethiopiennes.com](http://www.ethiopiennes.com) [consulté le 13 novembre 2013].

### **Thèses**

-BEDIA, Jean-Fernand, *Les écrivains africains francophones d'origine mandingue et la question du modèle*, Thèse de doctorat unique, Bordeaux 3, 2005, p.

-KAKPO, Mahougnon, *Entre mythes et modernité : aspects de la poésie négro-africaine d'expression française*, Thèse pour le Doctorat de l'Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, Tome I et II, 1999, 524 p.

### **Ouvrages**

-BEDIA, Jean-Fernand, *Les écritures africaines face à la logique actuelle du comparatisme*, Paris, L'Harmattan, 2012, 190 p.

-CALVET, Louis-Jean, *Linguistique et colonialisme, petit traité de glottophagie*, Paris, Editions Payot, 1974, 250 p.

-COULIBALY, Adama, ATCHA, Philip Amangoua, TRO DEHO, Roger, (sous la direction de) *Le postmodernisme dans le roman africain. Formes, enjeux et perspectives*, Paris, L'Harmattan, 2011, 258 p.

-DIOP, Samba, *Discours nationaliste et identité ethnique à travers le roman sénégalais. Art-Littérature-Société*, Ivry sur Seine, Editions Silex/Nouvelles du Sud, 1999, 140 p.

- DIOP, Samba, (sous la direction de), *Fictions africaines et postcolonialisme*, Paris, Editions L'Harmattan, 2002, 327 p.
- DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, UGE, 1980, 544 p.
- GASSAMA, Makhily, *Kuma. Interrogation sur la littérature nègre de langue française (poésie)*, Dakar, Les Nouvelles Editions Africaines, 1978, 344 p.
- KOM, Ambroise, *La malédiction francophone : Défis culturels et condition postcoloniale en Afrique*, Hamburg, Lit Verlag, 2000, 188p.
- KONE, Amadou, *Des textes oraux au roman moderne : Etudes sur les avatars de la tradition orale dans le roman ouest africain*, Frankfurt, Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1993, 216 p.
- MOURA, Jean-Marc, *Littérature francophone et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, 1999, 174 p.
- NGAL, Georges, *Esquisse d'une philosophie du style autour du champ négro-africain*, Editions Tanawa, 2000, 207 p.
- OUEDRAOGO, Jean, (sous la direction de), *L'imaginaire d'Ahmadou Kourouma. Contours et enjeux d'une esthétique*, Paris, Karthala, 2010, 276 p.
- PARE, Joseph, *Ecritures et discours dans le roman africain francophone post-colonial*, Ouagadougou, Editions Kraal, 1997, 218 p.
- PETR, Christian, *Romans d'Afrique, Tome 1*, Paris, Editions Nouvelles du Sud, 1992, 157 p.

## 7-Esthétique, poétique, stylistique et linguistique

### Articles

- BARTHES, Roland, «*Introduction à l'analyse structurale du récit*», in *Communication*, 8, *Recherches sémiologiques : L'analyse structurale du récit*, Paris, Editions du Seuil, 1966, 172 p.
- BEDIA, Jean-Fernand, «*Guerres africaines ou bôrôs d'enjaillements politiques : la représentation suicidaire du pouvoir dénoncé par l'écriture* », in *Ethiopiennes*, n° 85, 2ème semestre, 2010, Revue en ligne sur le site [www.ethiopiennes.com](http://www.ethiopiennes.com) [consulté le 06 janvier 2014].
- BOUILLON, Antoine, «*Emprise discursive et domination* », in A. GEORGES Friedmann, *Idéologies, discours, pouvoirs*, *Communication*, n° 28, Paris, Seuil, 233 p, article aux pp. 29-44.
- BREMONT, Claude, «*La logique des possibles narratifs* », in *Communication*, 8, *Recherches sémiologiques : L'analyse structurale du récit*, Paris, Editions du Seuil, 1966, pp 60-76.
- BRETEAU, Claude, ZAGNOLLI, Nello, «*Multiplicité des sens et hiérarchie des approches dans l'analyse du conte maghrébin*», in *Littérature orale arabo-berbère*, CNRS-HESS, n°6-7, 1973-1974.
- BRETEAU, Claude, ZAGNOLLI, Nello, «*Recherche sur la théorie du récit : code narratif et code culture* », in *Littérature orale arabo-berbère, Bulletin*, n°10, CNRS-HESS, ERA, 1979.
- Cahiers de littérature orale, numéro spécial, n°11, Les conteurs*, 1982, 214 p.
- CAMARA, Sory, «*Pour une méthode d'analyse des contes africains : le schéma narratif* », in *Le conte, pourquoi ? comment ? – folktales, why and how?* (Actes des journées d'études en

littérature orale – analyse des contes – problèmes de méthodes, tenues à Paris du 23-26 mars 1982), Paris, CNRS, 1984, 629 p, article aux pp. 459-483.

-DERIVE, Jean, «*La pluralité des versions et l'analyse des œuvres du genre narratif oral*», in *Langage et cultures africaines* (Essais d'ethnolinguistique réunis et présentés par Geneviève Calame-Griaule), pp. 265-302, Paris, Maspero, 1977, 364 p.

-DERIVE, Jean, «*Typologie et fonctions de quelques genres oraux au Manding à l'aune du critère de la spatialité*», in *Journal des africanistes*, [http : //africanistes.revues.org/3025](http://africanistes.revues.org/3025).

-DOSSEV, Othniel, «*Problèmes posés par la lecture des textes transcrits de l'oralité*», in *Annales de la Faculté des Lettres de l'Université de Dakar*, n°9, 1979, article aux pp.131-169.

-DOSSOU, François, «*Ecriture et oralité dans la transmission du savoir*», in HOUNTONDI, Paulin (dir.), *Les savoirs endogènes*, Paris, Karthala/Codesria, 1994, 257 p, article aux pp. 283 -312.

-GODELIER, Maurice, «*Mythe et histoire : réflexions sur les fondements de la pensée sauvage* », in *Annales ES*, n°3-4, 1971, article aux p. 541-558.

-GREIMAS, Algirdas Julien, «*Eléments pour une interprétation du récit mythique* », in *Communication*, 8, *Recherches sémiologiques : L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1966, 172 p.

-HOUIS, Maurice, «*Qu'est-ce que l'oralité ?* », in *Recherche, pédagogie et culture*, n°4, 1973, article aux pp.3-6.

-HOUIS, Maurice, «*Le trajet du texte de style oral* », in *Afrique et langage*, n°17, 1<sup>er</sup> semestre, 1982, article aux p.36-48.

-MELETINSKI, Eleazar, «*L'organisation sémantique du récit mythologique et les problèmes de méthodes*», Paris, Editions du CNRS, 1984, 629 p, article aux pp. 21-23.

- METZ, Christian, «*Histoire/Discours*», in KRISTEVA, Julia, MILNER, Jean-Claude, RUWET, Nicolas, (Sous la direction de), *Langue, discours, société- pour Emile Benveniste*, Paris, Seuil, 1975, 401 p, article aux pp. 301-306.
- MINEL, Bernard, «*Pour une théorie des pratiques discursives*», in *Pratiques*, n°11-12, 1976, pp. 155-190.
- NGANDU NKASHAMA, Pius, «*Autour du conte et du récit romanesque : Narrateur, narratologie et tiers-actants*», in *Revue Palabre*, Vol. 1, N° 3 et 4, Bremen, 1997, pp. 63-75.
- NDIAYE, Christiane, «*La francophonie imprévue, pour une poétique de la relation*», in Ambroise Kom, (sous la direction de), *Francophonie et dialogue des cultures*, Québec, GREL-CA/Univ. Laval, 1999, pp. 25-36.
- SENGHOR, Léopold Sédar, «*L'esthétique négro-africaine*», in *Liberté I : œuvres littéraires de 1937 à 1963*, Paris, Seuil, 295 p. (article cité aux pp. 1-45).
- TODOROV, Tzvetan, «*Les catégories du récit*», in *Communication*, 8, *Recherches sémiologiques : L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1966, 172 p.
- TORES, Félix, «*L'histoire revisitée*», in *Encyclopaediae Universalis Symposium*, Paris, Encyclopaediae Universalis, 1985.

## Ouvrages

- ADAM, Jean-Michel, *Le texte narratif. Précis d'analyse textuelle*, Paris, Nathan, 1985, 239 p, (réed.1994), 288 p.
- ARISTOTE, *Rhétorique*, Paris, LGF (Collection Livre de poche), 1991, 407 p.
- AQUIEN, Michèle, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Librairie générale française, 1993, 345 p., (Collection Le Livre de Poche).

- ARAGON, Louis, *Traité de style*, Paris, Editions Gallimard, 1928, Nouvelle édition 1980, 236 p., (Collection L'imaginaire).
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Editions Gallimard, 1978, 488 p. (Coll. Tel).
- BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Editions du Seuil, 1953, 126 p.
- BATTESTINI, Simon, *Ecriture et texte. Contribution africaine*, Paris, Les Presses Universitaires de Laval /Présence Africaine, 1997, 405 p.
- BAUMGARDT, Ursula, UGOCHUKWU, Françoise, *Approche de l'oralité africaine*, Paris, Karthala, 2005, 336 p.
- BAUMGARDT, Ursula, DERIVE, Jean, (sous la direction de), *Littératures orales africaines : Perspectives théoriques et méthodologiques*, Paris, Karthala, 2008, 444 p.
- BERGEZ, Daniel, (sous la direction de), *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Nathan, 2002, 217 p, 2<sup>e</sup> édition.
- BESSIERE, Jean, *Dire le littéraire : points de vue théoriques*, Liège-Bruxelle, Ed. Pierre Mardaga, 1990, 340 p.
- BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Editions Gallimard, 1955, 379 p.
- BONNET, Henri, *Roman et poésie : Essai sur l'esthétique des genres*, Paris, Copyright by Nizet, 1951, 240 p.
- BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, 567 p.
- BRES, Jacques, *La narrativité*, Gembloux (Belgique), Duculot, 1994, 201 p.
- CAHEN, Gérald, *Le plaisir des mots, cette langue qui nous habite*, Paris, Les Editions autrement, 1995, 224 p.
- CAILLOIS, Roger, *Approches de la poésie*, Paris, Editions Gallimard, 1978, 261 p.

- CASSIRER, Ernest, *La philosophie des formes symboliques*, Traduit de l'Allemand par Claude FRONTY, Paris, Minuit, 1972, 612 p.
- CHARBONNIER, Georges, *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*, Paris, Pocket, 1989, 188 p.
- CHARRON, Danièle, *Une introduction à la communication*, Presse Universitaires du Québec, 1991, 285 p.
- CHRETIEN, Jean-Pierre, TRIAUD Jean-Louis (sous la direction de), *Histoire d'Afrique. Les enjeux de mémoire*, Paris, Karthala, 1999, 504 p.
- COLLECTIF, *Communication*, 8, *Recherches sémiologiques : L'analyse structurale du récit*, Paris, Editions du Seuil, 1966, 172.
- COLLECTIF, *Communication*, 16, *Recherches rhétoriques*, Paris, Seuil, 1994, 341 p.
- COURTIAL, Pierre, *La communication piégée*, Paris, Ed. Robert Jauze, 1979, 224 p.
- DELAFOSSÉ, Maurice, *La langue mandingue et ses dialectes (Malinké, Bambara, Dioula)*, Paris, Imprimerie Nationale et Librairie Paul Geuthner, 1955, 344p.
- DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 9<sup>e</sup> édition, 1982, 554 p.
- DURAND, Gilbert, *L'imagination symbolique*, Paris, PUF (coll. Quadrige), 1993, 136 p.
- FAYE, Jean-Pierre, *La raison narrative*, Paris, Balland, 1990, 470 p.
- FRIEDRICH, Hugo, *Structure de la poésie moderne*, Traduit de l'Allemand par Michel-François Demet, Paris, Librairie générale française (Coll. Le Livre de Poche), 1999, 316 p.
- GARDES-TAMINE, Joëlle, *La stylistique*, Paris, Armand Colin/Masson, 1997, 191 p., (Coll. Cursus).
- GENETTE, Gérard, *Fiction et diction précédé de Introduction à l'architexte*, Paris, Editions du Seuil, 2004, 239 p. 3<sup>ème</sup> édition.
- GENETTE, Gérard, *Figures I*, Paris, Editions de Seuil, 1966, 267 p.

- GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Editions du Seuil, 1969, 295 p.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972, 286 p.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, 1982, 576 p.
- GENETTE, Gérard, (Textes réunis et présentés par), *Esthétique et poétique*, Paris, Editions du Seuil, 1992, 245 p.
- GENETTE, Gérard, TODOROV, Tzvetan, (sous la direction de), *Poétique du récit*, Paris, Editions du Seuil, 1977, 180 p.
- GENETTE, Gérard, JAUSS, Hans Robert, et alii, *Théorie des genres*, Paris, Editions du Seuil, 1986, 209 p.
- GOODY, Jack, *La logique de l'écriture. Aux origines des sociétés humaines*, Paris, Armand Colin, 1986, 198 p.
- GOURDEAU, Gabrielle, *Analyse du Discours narratif*, Paris, Magnard, 1993, 129 p.
- GROUPE  $\mu$ , *Rhétorique de la poésie : Lecture linéaire*, Paris, Editions du Seuil (Collection Points), 1990, 376 p.
- GROUPE  $\mu$ , *Rhétorique générale*, Paris, Editions du Seuil (Collections Points/Essais), 1982, 233 p.
- HAMA, Boubou, *L'essence du verbe*, Niamey, CELHTO, 1988, 185 p.
- HOLENSTEIN, Elmar, *Jakobson ou le structuralisme phénoménologique*, Paris, Seghers, 1974, 248 p.
- HUIZINGA, Johan, *Homo ludens, essais sur la fonction des jeux*, Paris, Gallimard, 1988, 350 p.
- JAKOBSON, Roman, *Huit questions de poétique*, Paris Editions du Seuil, 1977, 188 p.
- JOLLES, André, *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972, 224 p.

- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, (Traduit de l'allemand par Claude Maillard, Préface de Jean Starobinski), Paris, Gallimard (Collection Bibliothèque des Idées), 1978, 307 p.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une herméneutique littéraire*, (Traduit de l'allemand par Mairice Jacob), Paris, Editions Gallimard (Collection Bibliothèque des Idées), 1988, 457 p.
- JIMENEZ, Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, Paris, Editions Gallimard (Collection Folio/Essais), 1997, 452 p.
- JOUSSE, Marcel, *Style oral, rythmique et mnémotechnique chez les verbomoteurs*, in *Archives de philosophie, vol. 2, cahier 4*, Beauchesne, 240 p.
- MARIN, Louis, *Le récit est un piège*, Paris, Minuit, 1978, 152 p.
- MESCHONNIC, Henri, *Critique du mythe*, Paris, Verdier, 1982, 713 p.
- MOLINIE, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie générale française (Collection Le Livre de Poche), 1992, 351 p.
- MOLINIE, Georges, *La stylistique*, Paris, PUF, 2<sup>e</sup> Edition corrigée (Collection Premier Cycle), 1993, 214 p.
- PAULME, Denise, *La mère dévorante : Essai sur la morphologie des contes africains*, Paris, Editions Gallimard, 1976, 321 p.
- PEMOT, Henri, *L'Afrique brûle ! Le traditionalisme démocratique : de l'analyse à la conception*, Yaoundé et Ivry sur Seine, Editions Tanawa et Silex, Nouvelles du Sud, 1997, 157 p.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte africain*, Paris, Editions du Seuil (Collection Poétique), 1965, 254 p.
- RICARD, Alain, *Littérature d'Afrique Noire : Des langues aux livres*, Paris, CNRS/Karthala, 1995, 304 p.

- RICHARD, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Paris, Editions du Seuil (Collection Points/Essais), 1955, 253 p.
- RICHARD, Jean-Pierre, *Onze étude sur la poésie moderne*, Paris, Editions du Seuil (Collection Points/Essais), 1991, 363 p.
- RIFFATERRE, Michael, *Sémiotique de la poésie*, Traduit de l'anglais par Jean-Jacques Thomas, Paris, Seuil, 1983, 254 p.
- ROUSSEAU, Madeleine, *Blancs et Noirs au jour de vérité*, Le Musée Vivant, 1960, 192 p.
- ROUSSET, Jean, *Forme et signification ; Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1992, 197 p.
- ROY, Jean-Louis, *Une nouvelle Afrique à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Editions Maisonneuve et Larose, 1999, 163 p.
- SERPOS-TIDJANI, Nouréini, *Aspects de la critique africaine*, Paris, Silex, 1987, 293 p.
- TADIE, Jean-Yves, *La critique littéraire au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Pierre Belfond (Collection Agora), 1987, 318 p.
- TADIE, Jean-Yves, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard (Collection Tel), 1994, 207 p.
- TODOROV, Tzvetan, *Qu'est-ce que le structuralisme ? 2. Poétique*, Paris, Seuil (Collection Points), 1968, 114 p.
- TODOROV, Tzvetan, *Théorie des symboles*, Paris, Editions du Seuil (Collection Points/Essais), 1977, 378 p.
- TODOROV, Tzvetan, (Textes réunis, présentés et traduits par), *La théorie de la littérature : Textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, 2001, 334 p, (édition revue et corrigée).
- TODOROV, Tzvetan, GENETTE, Gérard, (Sous la direction de), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, 205 p.

- TODOROV, Tzvetan, GENETTE, Gérard, (Sous la direction de), *Sémantique de la poésie*, Paris, Edition du Seuil (Collection Points), 1971, 181 p.
- TRO DEHO, Roger, *Création romanesque négro-africaine et ressources de la littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 2005, 203 p.
- VAILLANT, Alain, *La poésie. Initiation aux méthodes d'analyse des textes poétiques*, Paris, Nathan, 1992, 128 p.
- WELLEK, René, WARREN, Austin, *La théorie littéraire*, Paris, Editions du Seuil (Collection Poétique), 1971, 399 p.
- YZARD, M., SMITH, P., *La fonction symbolique. Essais d'anthropologie religieuse*, Paris, Gallimard, 1979, 346 p.
- ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, 313 p.

## **8-Littérature orale, sociologie et ethnographie**

### **Articles**

- AGUESSY, Honorat, «*Tradition orale et structures de pensée : essai de méthodologie*», in - *Cahiers d'Histoire mondiale*, vol XIV, n° 2, 1972, article aux pp. 88-96.
- ANSCOMBRE, J. C. «*Proverbe et formes proverbiales : valeur évidentielle et argumentative* », in *Langue française*, n°102, article aux pp. 95-107.
- BARRAU, Annick, «*Sociologie de la mort* », in AKOUN, André, ANSART, Pierre, (sous la direction de), *Dictionnaire de sociologie*, Paris, Seuil (Collection Dictionnaire Le Robert), 1999, 591 p.
- BOGNIAHO, Ascension, «*Littérature orale au Bénin : essai de classification endogène des types de parole littéraire* », in *Ethiopiennes*, Nouvelle Série, Vol. 4, Dakar, n° 3-4, des 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> trimestres, 1987, pp. 53-64.

- BOYER, Pascal, «*Récit épique et tradition*», in *L'Homme*, vol. 22, N°2, avril-juin, pp.5-34.
- BREUILLARD, Jean, «*Proverbe et pouvoir politique : le cas de l'URSS*», in SUARD, François, BURIDANT, Claude, *Richesse du proverbe, vol. 2, typologie et fonctions*, Univers de Lille III, PUL, 1984, 275 p, article aux pp. 155-166.
- DADIE, Bernard, «*Le conte, élément de solidarité et d'universalité*», *Nouvelle série, n°27-28*, Paris, Présence Africaine, 1959, article aux pp.69-80.
- DADIE, Pierre, «*Cultures et développement cognitif. La recherche et ses applications*», in
- DECOURT, Nadine, «*Le conte comme outil de médiation en situation interculturelle*», in *Repères, n°3, nouvelle série*, 1991, article aux pp.99-115.
- DIAGNE, Mamoussé, «*Civilisation de l'oralité et dramatisation de l'idée*», in *Annales de la Faculté des Lettre et Sciences Humaines de l'Université de Dakar, n°11*, 1981, article aux pp.9-31.
- DIAGNE, Souleymane Bachir, «*L'avenir de la tradition*», in DIOP, Mamar C. (sous la direction de), *Sénégal : trajectoires d'un Etat*, Dakar, Codesia, 1992, 501 p, article aux pp.279-298.
- DIALLO, Massër, «*Tradition orale et autorité : le cas de Kothie Barma*», in *Actes du Colloque de philosophie sur le thème de l'Autorité*, Dakar, Revue Sénégalaise de philosophie, n°13-14, 1990, 233 p, article aux pp.197-208.
- ERA, Jean, «*Proverbes et pouvoir politique ; le cas de l'URSS*», in SUARD, François, BURIDANT, Claude, *Richesse du proverbe, vol 2, Typologie et fonction*, 1984, article aux pp 55-166.
- FAIK, Nzuji, «*L'amplification dans la littérature orale : l'exemple des anthroponymes*», in *African perspectives, n°1*, 1977, article aux pp. 85-98.

-FOUDA, Basile Juléat, « *De la littérature orale négro-africaine* », (Colloque de Dakar sur l'art nègre), 1966.

-GALLEGO, André, « *Pédagogie et parémiologie* », in *Richesse du proverbe, vol.2 : Typologie et fonction*, Université de Lille III, 1984, 274 p, article aux pp.183-197.

-GÖRÖG-KARADY, Veronika, «*Pour une méthode d'analyse de la littérature orale africaine : Introduction à une bibliographie analytique sélective*», in *Cahiers d'études africaines, Vol. 8, N°30*, 1968, pp. 310-317.

-KI-ZERBO, Joseph, « *La tradition orale comme source historiographique* », in *Le Courrier*, avril, 1990, pp. 43-46.

-KI-ZERBO, Joseph, « *La tradition orale en tant que source pour l'histoire africaine* », in LAYA, Diouldé, *La tradition orale : problématique et méthodologie des sources de l'histoire africaine*, Niamey, CRDTO, 1972, 197 p, article aux pp. 93-112.

-MERCIER, Paul, « *Histoire et légende : la bataille d'Ilorin* », in *Notes Africaines, n°47*, 1950, article aux pp. 92-95.

-NJIASSE NYOYA, Aboubakar, «*Chants dynastiques et populaires bamum : sources d'informations historiques*» in PERROT, Claude-Hélène (sous la direction de), *Sources orales et l'histoire d'Afrique*, Paris, Editions de CNRS, Centre Régional de Publication de Paris, 1983, rééd. 1993, 320 p.

### **Thèses**

-AGLEMAGNON, Ferdinand N'Sougan, *Rôle sociologique du matériel oral dans une société africaine. Les Eve du Sud-Togo*, Paris Thèse de 3<sup>e</sup> cycle de sociologie, Paris V et EPHE, 6<sup>e</sup> section, n° 43, 1964, 363 p.

-BOGNIAHO, Ascension, *Histoire du "han" ou la chanson populaire dans "Wémè"*, Thèse de Doctorat du 3<sup>e</sup> cycle, Université de Paris XII, Créteil, 1980, 331 p.

-BOGNIAHO, Ascension, *Chants funèbres, chansons funéraires du Sud Bénin : Forme et Style*, Thèse pour le Doctorat d'Etat ès-Lettres, Paris, Université de Paris IV-Sorbonne, Tome 1, 1995, 374 p.

-ELOMON, Kocou Bertin, *Créativité et esthétique des chansons sacrées des Nɛnsuxwe maxi du centre-Bénin*, Thèse de Doctorat ès-Lettres, Abomey-Calavi, UAC, 2013, 416 p.

-KOUDJO, Bienvenu, *La chanson populaire dans les cultures fon et gun du Bénin : aspects sémiotique et sociologique*, Thèse de Doctorat d'Etat, Université de Paris XII, 1989, 379 p.

### Ouvrages

-AGBLEMAGNON, Ferdinand N'Sougan, *Sociologie des sociétés orales d'Afrique noire, Les Ewé du Sud-Togo*, Paris, La Haye/Mouton, 1969, 216 p.

-AHANHANZO-GLELE, Maurice, *Religion, culture et politique en Afrique Noire*, Paris, Présence Africaine, 1981, 208 p.

-AUGE, Marc (dir), *La construction du monde : Religion /Représentations /Idéologie*, Paris, Maspero (Dossiers africain), 1974, 136 p.

-BAMUNOBA, Y. ADOUKONOU, B., *La mort dans la vie africaine*, Paris, Présence Africaine, 1979, 336 p.

-BOUBOU, Hama, *Histoire traditionnelle d'un peuple : Les Zarma-Songhay*, Paris, présence Africaine, 1967, 278 p.

-BRES, Jacques, *La narrativité*, Gembloux (Belgique), Duculot, 1982, 201 p.

-CAILLOIS, Roger, *Le mythe et le sacré*, Paris, Editions Gallimard/Folio, 1950, 250 p.

-CAILLOIS, Roger, *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1938, 188 p.

-CAUVIN, Jean, *Les contes*, Paris, Saint-Paul (Collection Comprendre), 1980, 101 p.

-CAUVIN, Jean, *La parole traditionnelle*, Paris, Saint-Paul (Collection Comprendre), 1980, 88 p.

- CAUVIN, Jean, *Les proverbes*, Paris, Saint-Paul (Collection Comprendre), 1982, 103 p.
- CHEVRIER, Jacques, *L'arbre à palabre : Essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire*, Paris, Hatier, 1986, 336 p.
- CHESI, Gert, *Vaudou : Force secrète de l'Afrique*, Autriche, Euroffest et Euroart des Etablissements Borregaard, 1980, 278 p.
- COLADELLE-DLARRASSOUBA, Marcelle, *Le lièvre et l'araignée dans les contes de l'Ouest africain*, Paris, Seuil, 1975, 153 p.
- COLIN, Roland, *Les contes noirs de l'Ouest africain. Témoins majeurs d'un humanisme*, Paris, Présence Africaine, 1957, 207 p.
- DE LA TORRE, Inès, *Le vodun en Afrique de l'Ouest : Rites et traditions*, Paris, L'Harmattan, 1991, 176 p.
- DIAGNE, Mamoussé, *Critique de la raison orale. Les pratiques discursives en Afrique noire*, Paris, Karthala, 2005, 600 p.
- DIOP, Cheikh Anta, *Civilisation ou barbarie : anthropologie sans complaisance*, Paris, Présence Africaine, 1981, 526 p.
- DUMEZIL, Georges, *Mythe et épopée*, Paris, Gallimard, 1968, 663 p.
- DUMEZIL, Georges, *Mythe et épopée. Types épiques indo-européens : un héros, un sorcier, un roi*, Paris, Editions Gallimard, 1971, 411 p.
- DURAND, Gilbert, *Le mythe et le mythique*, (Colloque international de Cerisy la salle), Paris, Ed. Dervy, 1977, 224 p.
- DUSSUTOUR-HAMMER, Michel, TUTUOLA, Amos, *Tradition orale et écriture du conte*, Paris, Présence Africaine, 1976, 158 p.
- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, 251 p.
- ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, 185 p.

- ENO BELINGA, Samuel-Martin, *La littérature orale africaine*, Paris, Saint-Paul (Collection Comprendre), 1978, 144 p.
- EVANS-PRITCHARD E. R., *Sorcellerie, oracle et magie chez les Azandé*, Traduit de l'allemand par Louis Evrard, Paris, NRF, Gallimard, 1972, 642 p.
- FINLEY, Mose, *Mythe, mémoire : Les histoires, les usages du passé*, Paris, Flammarion, Traduit par Jeannie Carlier et Yvonne Lavador, 1981, 272 p.
- FINNEGAN, Ruth, *Oral literature in Africa*, Londres, Oxford University Press, XVII, 1970, 558 p.
- GÖRÖG-KARADY, Veronika, *D'un conte à l'autre : la variabilité dans la littérature orale*, Paris, Editions du CNRS, 1980, 630 p.
- GRIAULE, Marcel, *Dieu d'eau. Entretien avec Ogotemêli*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1966, 222 p.
- HEUSCH, Luc de, *Le roi ivre ou l'origine de l'Etat (mythe et rite bantous)*, Paris, Gallimard (les Essais, CLXXIII), 1972, 331 p.
- HOUIS, Maurice, *Anthropologie linguistique de l'Afrique noire*, Paris, PUF, 1971, 232 p.
- LAYA, Diouldé, *La tradition orale : problématique et méthodologie des sources de l'histoire africaine*, Niamey, CRDTO, 1972, 197 p.
- LAYA, Diouldé, *La voie peule*, Niamey, CRDTO, 1973, 224 p.
- LEROI-GOURHAN, André, *Le geste et la parole, Tome II : La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, (Coll. Sciences d'aujourd'hui), 1985, 285 p.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1962, 349 p.
- MAUSS, Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 2010, 12<sup>e</sup> édition, 488 p.
- MFOMO, Gabriel E., *Soirées au village : contes du Cameroun. Vol 2 : Au pays des initiés*, Paris, Karthala, (nouvelle édition), 1995, 174 p.

- PERROT, Claude-Hélène (sous la direction de), *Sources orales et l'histoire d'Afrique*, Paris, Editions de CNRS, Centre Régional de Publication de Paris, 1983, réédition, 1993, 320 p.
- ROSSET, Clément, *La philosophie du tragique*, Paris, PUF, 1960, 168 p.
- SECK, Nago, CLERFEUILLE, Sylvie, *Les musiciens du beat africain*, Paris, Bordas, 1993, 256 p.
- THOMAS, Louis-Vincent, LUNEAU, René, *Les religions d'Afrique Noire* (Textes et Traductions sacrées), Paris, Librairie Arthème Fayard, 1969, 407 p.
- THOMPSON, Robert Farris, *L'éclair primordial : Présence africaine dans la philosophie et l'art afro-américains*, Traduit de l'américain par Odile Demange, Paris, Editions Caribéennes, 1985, 298 p.
- ZIEGLER, Jean, *Les vivants et la mort : essai de sociologie*, Paris, Editions du Seuil (Collection Esprit), 1975, 320 p.

## Glossaire

*Boli* : fétiche ;

*Cora* : confère *sinbi*;

*Cordoua* : apprenti sora jouant le rôle de répondeur et de racleur de fer ;

*Danku* : termitière à chapeau considérée par les chasseurs comme autel des divinités tutélaires de la chasse ;

*Daydyon* ou *janjon* : hymne des chasseurs, réservé à ceux qui ont tués du gibier noir (éléphant, buffle) ;

*Dioula* : itinérant, qui est en permanent déplacement ;

*Donkili* : chant des chasseurs ou chant à l'intérieur du récit des chasseurs;

*Donso* : chasseur ;

*Donsoba* : maître chasseur ;

*Donsoden* : disciple de chasseur ;

*Donsojeli* : griot ou chantre des chasseurs ;

*Donsomaana* : épopée des chasseurs ;

*Donsoton* : confrérie des chasseurs,

*Donsoya* : appartenance à l'association des chasseurs ;

*Dozo* : terme du malinké ivoirien servant à désigner le chasseur ;

*Duga* : vautour ;

*Jeli* : griot de cour ;

*Kamajor* : mot malinké de la Sierra Leone pour désigner le chasseur traditionnel ;

*Karamogo* : aîné en matière d'initiation au sein de la confrérie des chasseurs ;

*Koni* ou *Penba* : frère jumeau de Mooussokoroni;

*Kuma* : parole ;

*Kumakoro* : la grande parole, pour désigner le mythe ;

*Maana* ou *fasa*: épopée de guerre;

*Masa* ou *mansa* : guerrier ;

*Moussokoroni* : personnage féminin mythique qui répand le malheur et la mort ;

*Naamu* : formule utilisée par le répondeur pour ponctuer les propos du griot des chasseurs et qui signifie «oui, c'est cela» ;

*Nyama* : force vengeresse que libère tout attentat à la vie ;

*Sanènè* et *Kontoron* : divinités tutélaires de la chasse ;

*Simbo* : maître-chasseur ;

*Simboba* : grand maître-chasseur ;

*Simbonasi* ou *simbonasi*: funérailles d'un grand maître-chasseur;

*Sinbi* : Sorte de harpe-luth, instrument à cordes servant à rythmer les performances du griot des chasseurs ;

*Soma* : vieux chasseur, gardien de la maison, chargé d'entretenir les fétiches et de présider aux cérémonies des chasseurs ;

*Sora*, *serè* ou *serèwa* : terme malinké désignant le griot des chasseurs.

## Index des auteurs cités

### A

**Agnieszka Kedzierska-Manzon**, 33, 37, 48, 58, 195, 208, 224, 225, 228  
**Alexandre Mensah**, 196, 197, 207, 208  
**Alioum Fantouré**, 149  
**Alpha Ousmane Barry**, 27, 43, 249  
**Anne Hénault**, 77

### B

**Bassirou Dieng**, 50, 59, 64, 106  
**Bi Kacou Parfait Diandue**, 130, 152, 165, 252  
**Boris Tomachevski**, 276  
**Brahima Camara**, iv, 32, 42, 64, 65, 178, 224

### C

**Catherine Kerbrat-Orecchioni**, 251  
**Chaka Bagayoko**, 26, 27, 40, 44, 66, 68  
**Christiane Seydou**, 152  
**Claude Levy Strauss**, 75

### D

**Drissa Diakité**, 34, 226

### E

**Edgar Morin**, 78, 79, 214  
**Elmar Holenstein**, 73, 77

### F

**Fodé Moussa Sidibé**, iv, 23, 33, 41, 61, 147, 158, 226, 244, 268, 313

### G

**Georg Lukács**, 9, 84, 89, 91, 131, 214  
**Georges Bafaro**, 135  
**Gérard Genette: Genette**, 9, 10, 77, 86, 254  
**Guillaume Cingal**, 108

### I

**Iouri Tynianov**, 80  
**Isaac Asimov**, 110, 154

### J

**Jean Bessière**, 82  
**Jean Derive**, 21, 22, 26, 28, 58, 69, 70, 71, 162, 163, 211, 245  
**Jean Ouédraogo**, 4, 103, 109, 138, 238, 302

**Jean Pierre Ryngaert**, 150  
**Josias Semujanga**, 87

## K

**Karim Traoré**, 36, 45, 70, 182, 258, 268, 293, 312

## L

**Louis Bertin Amougou**, 184  
**Louis Tauxier**, 204  
**Lucien Goldmann**, 82  
**Lylian Kesteloot**, 50, 64

## M

**Madeleine Borgomano: Borgomano**, 4, 23, 156, 198, 200, 238, 291, 296, 297, 304, 312  
**Mahougnon Kakpo**, iv, 76, 157  
**Mamoussé Diagne**, 39, 40, 76, 85, 93, 102, 169, 189, 244, 245, 262, 275, 276  
**Massa Makan Diabaté**, 141  
**Maurice Delafosse**, 24  
**Michel Foucault**, 73  
**Mikhaïl Bakhtine**, 9, 45, 81, 92, 161, 317, 332, 335

## N

**Nouhoum Cissé**, 31

## P

**Paul Zumthor**, 29, 30, 144, 255, 259, 300  
**Pierre Bourdieu**, 101  
**Pierre Kadi Sossou: Bernadette Kassi-Krécoum**, 109, 214, 225, 233

## R

**René Descartes**, 75  
**Roger Tro Deho**, 39, 90, 102, 241, 276, 277  
**Roland Barthes**, 82, 83, 292

## S

**Selom Komlan Gbanou**, 79  
**Sory Camara**, 26, 39, 66, 67, 89, 166, 167, 292, 315  
**Sylvie Clerfeuille**, 38, 254, 255, 303

## T

**Tzvetan Todorov**, 80, 82, 85, 97, 276

## V

**Victor Hugo**, 6, 267, 268  
**Vidoolah Mootoosamy**, 85

**Vladimir Propp**, 18, 59, 136

## **Y**

**Yakouba Konaté**, 32

**Youssef Tata Cissé: Tata Cissé**, 22, 24, 25, 28, 29, 33, 42, 50, 55, 56, 60, 61, 63, 64, 67, 159, 164, 166, 174, 181, 188, 192, 203, 208, 247, 289

## Index des notions

### B

*Boli*, 229

### C

**Chasse**, 5, 6, 15, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 36, 37, 38, 39, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 55, 57, 58, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 90, 109, 118, 121, 132, 134, 135, 138, 139, 140, 142, 159, 160, 162, 164, 165, 167, 168, 169, 174, 178, 181, 182, 184, 186, 187, 188, 190, 193, 194, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 205, 210, 211, 214, 215, 217, 220, 225, 229, 231, 232, 237, 247, 248, 252, 261, 264, 265, 266, 267, 270, 271, 273, 282, 287, 291, 295, 305, 306, 308, 311, 316, 324, 327, 329, 334, 335, 336, 343, 344, 345, 370, 371, 379

**Cordoua**, 64, 244, 250, 259, 261, 262, 263, 265, 274, 278, 296, 313, 314, 340

### D

**Danku: termitière-autel**, 50, 56, 159, 160, 161, 162, 163, 269

**Daydyon: janjon**, 130, 142, 323

**Dioula**, 23, 33, 124, 174, 370

**Donso**, 9, 14, 15, 23, 28, 30, 32, 33, 34, 35, 38, 42, 43, 44, 48, 49, 56, 57, 58, 69, 73, 126, 139, 141, 144, 149, 156, 158, 160, 162, 167, 171, 173, 180, 181, 183, 188, 189, 190, 193, 194, 195, 201, 203, 204, 205, 210, 213, 215, 220, 228, 229, 232, 237, 238, 241, 242, 246, 265, 266, 267, 268, 269, 272, 275, 280, 282, 284, 285, 286, 287, 289, 290, 291, 292, 293, 295, 296, 298, 300, 301, 303, 304, 308, 312, 316, 324, 325, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 334, 336, 337, 338, 339, 341, 342, 370, 379

**Donsoba**, 370

**Donsoden**, 370

**Donsojeli**, 15, 25, 39, 42, 43, 44, 45, 49, 50, 51, 52, 53, 60, 63, 64, 70, 142, 144, 147, 149, 177, 188, 197, 202, 217, 219, 220, 225, 232, 242, 243, 244, 247, 250, 260, 261, 264, 271, 273, 275, 276, 277, 282, 284, 291, 292, 295, 296, 298, 300, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 311, 312, 314, 315, 319, 321, 331, 333, 334, 336, 338, 340, 341, 378, 379

**Donsomaana: maana des chasseurs**, 6, 7, 8, 9, 14, 15, 17, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 31, 32, 33, 37, 38, 39, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 60, 61, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 89, 92, 94, 97, 110, 127, 130, 131, 132, 135, 138, 139, 142, 144, 145, 147, 151, 155, 156, 163, 164, 171, 175, 176, 177, 186, 188, 191, 194, 195, 196, 197, 199, 202, 212, 213, 216, 217, 220, 221, 222, 224, 228, 229, 230, 234, 236, 237, 238, 239, 241, 242, 243, 245, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 254, 256, 260, 261, 262, 263, 267, 269, 270, 272, 273, 274, 275, 278, 280, 281, 282, 285, 288, 292, 295, 296, 297, 299, 301, 302, 303, 304, 313, 314, 315, 316, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 378

**Donso-roman**, ii, 9, 14, 15, 126, 241, 242, 269, 275, 293, 294, 295, 303, 304, 324, 325, 327, 329, 330, 332, 337, 338, 339, 341, 342, 379

**Donsoton**, 370

**Donsoya**, 28, 29, 32, 33, 34, 44, 45, 186, 311, 378

**Dozo**, 33, 287

**Duga**, 142, 370

### F

**Fasa**, 345

### J

**Jeli**, 25, 41, 42, 72, 158, 261, 276, 304, 305

## K

*Kamajor*, 287  
**Koni**, 166, 370  
*Kuma*, 25, 271  
*Kumakoro*, 158

## L

**Lycaon**, 197, 207, 284

## M

*Maana*, 22, 24, 26, 27, 32, 37, 47, 61, 66, 69, 71, 72, 134, 232, 236, 252, 275, 292, 296, 308, 325  
**Mandingue: Manding; Mandé**, 6, 27, 28, 33, 46, 54, 57, 58, 65, 66, 67, 70, 124, 143, 147, 148, 156, 164, 179, 180, 181, 182, 192, 193, 197, 198, 208, 229, 272, 306, 340, 344  
*Masa: mansa*, 30, 139, 188, 232, 371  
**Moussoukoroni: Moussokoro**, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 371  
**Mythe**, 8, 31, 47, 64, 65, 69, 92, 103, 110, 143, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 164, 165, 166, 167, 168, 170, 174, 205, 211, 249, 292, 347, 348, 353, 359, 364, 366, 367, 368, 370, 379

## N

*Naamu*, 371  
*Nyama*, 57, 58, 59, 64, 189, 221, 371

## P

**Politique**, 32, 33, 34, 89, 96, 108, 111, 113, 116, 118, 119, 142, 154, 180, 182, 185, 186, 192, 199, 200, 229, 234, 238, 255, 257, 272, 275, 280, 282, 285, 288, 337, 341, 362, 363, 365

## R

**Récit purificateur: geste purificateur**, 49, 127, 225, 267, 272  
**Rituel**, 31, 32, 39, 48, 49, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 73, 138, 142, 158, 162, 175, 187, 221, 222, 223, 224, 225, 227, 236, 291, 334, 342, 378, 379  
**Roman**, 1, 2, 3, 4, 7, 8, 9, 11, 14, 47, 51, 61, 67, 80, 82, 83, 85, 86, 88, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 102, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 116, 117, 120, 123, 124, 125, 126, 127, 132, 133, 134, 137, 140, 141, 146, 147, 149, 156, 157, 158, 162, 163, 165, 172, 173, 174, 176, 180, 182, 185, 186, 189, 193, 202, 203, 207, 208, 215, 216, 217, 219, 220, 222, 223, 224, 226, 230, 233, 234, 235, 236, 237, 239, 241, 242, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 258, 259, 260, 261, 262, 267, 269, 270, 273, 274, 276, 277, 278, 280, 281, 282, 285, 289, 290, 292, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 307, 308, 309, 313, 314, 315, 317, 319, 320, 321, 322, 324, 325, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 345, 346, 348, 349, 350, 351, 355, 379

## S

*Sanènè et Kontoron: Saanè ni Kontoron*, 31, 59, 65, 163, 201, 292, 344, 371  
*sere: serewa; sora*, 27, 39, 43, 44, 45, 54, 59, 65, 71, 147, 158, 172, 173, 220, 227, 244, 261, 262, 263, 296, 297, 299, 305, 306, 309, 310, 313, 314, 319, 340, 370, 371  
*Simbo*, 54, 371  
*Simboni*, 371  
*Sinbi*, 25, 42, 44, 46, 59, 334, 370  
*Soma*, 181, 202

## V

**Viol**, 113, 136, 166, 192, 285, 286, 287

**Violence**, 34, 37, 44, 122, 125, 136, 151, 199, 209, 218, 224, 235, 236, 257, 280, 285, 287, 288, 289, 290, 292, 329, 337, 346

## Table des matières

<i>Dédicace</i> .....	iii
<i>Remerciements</i> .....	iv
<i>Résumé</i> .....	v
<i>Abstract</i> .....	vi
<b>INTRODUCTION GÉNÉRALE</b> .....	1
<b>PREMIERE PARTIE : DES APPROCHES ET DES VISIONS</b> .....	16
<i>Introduction</i> .....	17
<b>CHAPITRE PREMIER : LE DONSOMAANA</b> .....	19
1-Qu'est-ce que le <i>donsomaana</i> ?.....	19
2-La sociologie du <i>donsomaana</i> .....	27
2-1- La <i>donsoya</i> : l'art d'être chasseur.....	28
2-2- La <i>donsoya</i> : de la considération sociale à l'intégration de la confrérie .....	30
2-3- Le <i>donsojeli</i> et la création du <i>donsomaana</i> .....	37
2-4Le jeu et le sérieux, le profane et le sacré dans le <i>donsomaana</i> .....	44
3-Création et re-création dans le <i>donsomaana</i> .....	49
4- <i>De l'initiation à la dé-intégration du chasseur et les différents types de donsomaana</i> .....	54
4-1- L'étape d'adoubement .....	54
4-2- Du triomphe du chasseur .....	56
4-3- Du rituel purificateur ou de la dé-intégration .....	57
5-La structure-type ou la morphologie du <i>donsomaana</i> .....	59
6-Le contenu thématique du <i>donsomaana</i> .....	67
<b>CHAPITRE DEUXIEME : REPERES THEORIQUES SUR LE COMPLEXE GENERIQUE ET DISCURSIF</b> .....	73
1-Esquisse d'une théorie du <i>complexe</i> .....	74
1-1- Le <i>système</i> comme principe organisateur du <i>complexe</i> .....	75
1-2- Du sens du <i>complexe</i> .....	78
2-Approches littéraires du <i>complexe</i> .....	81
3-Le <i>complexe</i> générique et discursif.....	86
3-1- Le <i>complexe</i> générique .....	86
3-2- Le <i>complexe</i> discursif.....	92
<b>CHAPITRE TROISIEME : LE CORPUS DE REFERENCE</b> .....	97
1-La littérature africaine écrite avant Kourouma, une expression dynamique et évolutive de la quête identitaire 98	
1-1- Le paternalisme culturel .....	98
1-2- Le désir de valoriser le patrimoine culturel africain .....	102
2-L'œuvre romanesque de Kourouma : une création de la révolution .....	108
3-Une chronologie de la diégèse .....	110

<i>Conclusion</i> .....	126
<i>DEUXIEME PARTIE : LA RECUPERATION DES GENRES DE L'ORALITÉ DANS</i>	
<i>L'ŒUVRE ROMANESQUE D'AHMADOU KOUROUMA</i> .....	
<i>Introduction</i> .....	129
<i>CHAPITRE PREMIER : LA SYNTHÈSE DES GENRES ET DES FORMES LITTÉRAIRES</i>	
<i>CHEZ AHMADOU KOUROUMA</i> .....	
<i>1- L'épopée</i> .....	132
<i>2- La chanson dans l'œuvre de Kourouma</i> .....	134
<i>3- Le panégyrique et la généalogie</i> .....	143
<i>4- Le nom, un programme d'écriture dans l'œuvre romanesque de Kourouma</i> .....	148
<i>5- Le mythe et son traitement dans le roman de Kourouma</i> .....	154
<i>5-1 Le mythe du coran et de l'aérolite</i> .....	155
<i>5-2- Le mythe lié au dankun</i> .....	157
<i>5-3- Le mythe de Moussokoroni</i> .....	162
<i>6- Proverbes, prières et psalmodies dans l'œuvre romanesque de Kourouma</i> .....	169
 <i>CHAPITRE DEUXIEME : LA CHASSE ET LES CHEMINS DE TRAVERSE DANS L'ŒUVRE</i>	
<i>ROMANESQUE D'AHMADOU KOUROUMA</i> .....	
<i>1-Le donso et le sens de l'honneur dans l'imaginaire romanesque de Kourouma</i> .....	178
<i>2-La séduction du péril chez les héros de Kourouma</i> .....	186
<i>3-La chasse et l'allégorie dans l'œuvre romanesque de Kourouma</i> .....	192
<i>4- Symbolisme et symbolique dans l'œuvre de Kourouma</i> .....	198
<i>5- Le voyage initiatique dans l'œuvre de Kourouma</i> .....	206
 <i>CHAPITRE TROISIEME : UNE REAPPROPRIATION DU DONSOMAANA PAR</i>	
<i>AHMADOU KOUROUMA</i> .....	
<i>1- Les veillées</i> .....	216
<i>2- Le rituel purificateur</i> .....	219
<i>3- Fétiches et magie dans l'œuvre de Kourouma</i> .....	225
<i>4- Sang et carnage dans l'œuvre romanesque d'Ahmadou Kourouma</i> .....	231
<i>Conclusion</i> .....	234
 <i>TROISIEME PARTIE : LA CREATION D'UN GENRE ROMANESQUE NOUVEAU PAR</i>	
<i>AHMADOU KOUROUMA : LE DONSO-ROMAN</i> .....	
<i>Introduction</i> .....	238
 <i>CHAPITRE PREMIER : LE PROTOCOLE ORATOIRE DU DONSOMAANA DANS</i>	
<i>L'ESTHÉTIQUE ROMANESQUE D'AHMADOU KOUROUMA</i> .....	
	240

1-La narration chez Kourouma : la performance du <i>donsojeli</i> .....	240
2- La synthèse des inspirations chez Kourouma .....	248
3- <i>La posture du récit-forum</i> .....	254
4-De la théâtralisation de la chasse à la mise en scène du récit.....	261
<i>CHAPITRE DEUXIEME : LA SUBVERSION DES THEMES ET DES PERSONNAGES DU DONSOMAANA DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE D'AHMADOU KOUROUMA</i> .....	267
1-La subversion de la parole du <i>donsojeli</i> .....	267
2-La subversion des archétypes.....	276
3-Viol et travestissement de l'éthique des <i>donso</i> dans le roman de Kourouma .....	282
<i>CHAPITRE TROISIEME : DE L'ESTHETIQUE DE L'OXYMORE AU DONSO-ROMAN</i> .....	291
1-Un roman de la voix ou quand le roman se fait voix .....	292
2-Du <i>donsojeli</i> au narrateur du roman : deux approches différentes mais fécondées chez Kourouma. ....	301
3-De la fiction et de l'histoire : une synthèse originale.....	312
4-Une fusion des différences : le <i>donso-roman</i> .....	321
<i>Conclusion</i> .....	327
<i>CONCLUSION GÉNÉRALE</i> .....	330
<i>Glossaire</i> .....	363
<i>Index des auteurs cités</i> .....	365
<i>Index des notions</i> .....	368
<i>Table des matières</i> .....	371