



HAL
open science

Épique et travestissement burlesque dans *Les Soleils des Indépendances*

Marion Mas

► **To cite this version:**

Marion Mas. Épique et travestissement burlesque dans *Les Soleils des Indépendances* : valeurs politiques de la bâtardise. Patrick Voisin. Ahmadou Kourouma, entre poétique et littérature politique, Classiques Garnier, pp.309-326, 2015, 10.15122/isbn.978-2-8124-3704-5.p.0309 . hal-01995344

HAL Id: hal-01995344

<https://hal.science/hal-01995344>

Submitted on 26 Jan 2019

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

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



<http://ihrim.ens-lyon.fr/>

Marion Mas

Maitresse de conférences en littérature française du XIX^e siècle

Université Lyon 1

Ihrim-UMR 5317

marion.mas@univ-lyon1.fr



<https://www.univ-lyon1.fr/>

MAS Marion, « Épique et travestissement burlesque dans *Les Soleils des Indépendances* : valeurs politiques de la bâtardise », dans Patrick Voisin (dir.), *Ahmadou Kourouma, entre poétique et littérature politique*, « Rencontres » n°129, Classiques Garnier, 2015, p.309-326.

ÉPIQUE ET TRAVESTISSEMENT BURLESQUE DANS *LES SOLEILS DES INDEPENDANCES* : VALEURS POLITIQUES DE LA BATARDISE.

Par son titre, *Les Soleils des Indépendances*, premier roman d'Ahmadou Kourouma, se présente comme un récit historique côtoyant le politique. Le pluriel « soleils » (dont la signification est donnée dès la première page) délimite une périodisation historique que le complément du nom détermine d'emblée comme politique. De fait, à travers le récit des errances de Fama, le prince déchu, le roman met en scène les lignes de fracture qui structurent le monde de la décolonisation. Se déroulant sur toile de fond d'« événements » et d'« insurrection », pour reprendre les termes de la narration, les aventures du protagoniste, rythmées par des péripéties explicitement politiques, servent une satire des partis uniques qui remplacent le pouvoir du colon : son procès truqué, sa libération et celle des autres prisonniers politiques, ses confrontations aux douaniers lors du passage de la frontière entre la République des Ébènes et le Nikinaï donnent lieu en effet à une mise en scène qui tient de la farce tragique. Dans l'ordre du récit, s'opposent ainsi deux temporalités qui sont deux régimes d'organisation du monde : la « légitimité » féodale que le héros cherche à reconquérir sur le royaume du Horodougou se heurte aux recompositions du monde moderne.

Or, le régime de communication qui s'instaure avec le lecteur, dès l'ouverture du texte, brouille cette claire division : désignant le narrateur comme un griot Malinké, artiste initié de la parole, et attirant simultanément le récit dans l'orbe des grands genres de la tradition orale (la circulation des genres étant réglée par une étiquette très contrainte dans les cultures africaines¹), le roman semble mettre en place un cadre d'énonciation épique¹. En

¹ Certains, genres, comme les contes, sont en circulation libre tandis que d'autres, comme par exemple l'épopée ou les récits généalogiques, ne peuvent être dits que par un spécialiste désigné, écoutés que par une certaine catégorie de public et en des occasions bien définies.

témoignent les traductions littérales d'expressions malinké, les traits stylistiques relevant des grands genres de la tradition africaine (le panégyrique, l'énonciation proverbiale, dont, par exemple, les titres des chapitres), les adresses au lecteur, mimant la relation orale, la structure en boucle du récit, et l'énoncé lui-même, qui puise dans le répertoire épique. Cependant, recourant aussi constamment au dialogisme et au burlesque, le roman met conjointement en scène la perversion de ce régime épique. Si la confrontation de l'ancien et du nouveau permet une interprétation de l'histoire en termes politiques, il ne s'agit donc assurément pas, pour le roman, de valoriser le passé au détriment de la « bâtardise des Indépendances ».

L'enjeu de cette étude sera de montrer que, par-delà la confrontation d'univers antagonistes, la subversion des énoncés et de l'énonciation épiques fait apparaître des lignes de distribution inhabituelles et opère des réagencements rendant visible un autre « partage du sensible ». Par là, Jacques Rancière désigne un certain « partage des espaces, des temps et des formes d'activité » qui détermine à la fois « un commun », des « places et des parts respectives », et la manière « dont les uns et les autres ont part à ce partage² ». Or, ajoute-t-il, cet ordonnancement « des positions, des mouvements et des corps, des fonctions de la parole, des répartitions du visible et de l'invisible³ », est précisément ce qu'ont de commun l'art et la politique. Dès lors, au-delà de la satire, le travail de l'épique par le romanesque conférerait une portée politique au roman.

I Présences et perversions de l'épique : de la légende à l'histoire

Travaillé par l'épique, le roman l'est d'abord parce qu'il insère des fragments textuels relevant des grands genres de la tradition orale africaine dans le roman : il relate la généalogie épique (inventée) des Doumbouya, propose un chant de noces malinké et le pastiche d'un chant de chasseur⁴. Alors que le narrateur est omniprésent (il commente le récit, s'adresse au lecteur, double la voix de ses personnages), la relative autonomie énonciative de ces extraits les donne simultanément à lire comme relevant d'un répertoire culturel commun, et comme modèles servant d'univers de référence aux personnages revendiquant la légitimité de la tradition (Fama, Balla et Diamourou). Par là, le texte affiche le statut social de ces discours.

Ainsi, le chant relatant les exploits de Balla, calqué sur un modèle typique de récits héroïques de chasse (combat de l'homme avec un animal, présence d'un génie, métamorphoses), est donné comme exemplaire par les interventions du narrateur : « [...] les génies-chasseurs proposent toujours le même accord » ; « Les génies chasseurs ne le précisent

¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, « tel », 1978 (tra.fra) – Mikhaïl Bakhtine rapproche les « grands genres », comme la tragédie, de l'épopée, dans la mesure où ils se caractérisent par « une ossature calcifiée » (p.441) qui articule strictement des faits de style, un sujet et un mode d'énonciation. Répondant à des canons stylistiques prédéfinis, l'épopée exprime un point de vue unique et implique une réception déférente. Ayant pour objet le monde des « commencements », des « pères et des ancêtres » et la légende nationale, incarnée par un héros, le monde épique est « coupé par la distance épique absolue du temps présent ». Cela signifie que si l'aède et son auditoire se situent à un même « niveau de valeurs (hiérarchiques), [...] le monde des héros se situe à un tout autre niveau de valeurs, inaccessible, coupé par la distance épique » (p. 449-450). Rencontre d'un contenu idéologique et d'une forme poétique, le propre de la représentation épique est son « immuabilité sémantique » (p.464).

² Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique-éditions, 2000, p.12.

³ *Ibid.*, p.25.

⁴ Chez les Mandingues, les chants de chasseurs sont dits et consommés par les chasseurs, et il est nécessaire d'avoir un certain grade dans la société de chasse pour être autorisé à exécuter certains types de chants. Relevant du domaine des discours anciens et de la littérature orale, ressortissant à un régime de parole codifié, ces chants qui célèbrent les exploits des chasseurs s'inscrivent dans le champ de l'énonciation épique.

jamais¹ ». Précisant qu'il rapporte un récit nourrissant les palabres du village après divers locuteurs qualifiés (Balla le chasseur-féticheur et Diamourou), le narrateur se place en énonciateur autorisé ; mais ce faisant, il se présente aussi comme un simple relai². Ce procédé a pour effet de renvoyer le pastiche à un dire de la « tradition », dédié à la circulation dans un cercle déterminé. Le récit s'ouvre d'ailleurs par une question adressée au lecteur-auditeur, laquelle souligne le décrochage énonciatif dont il est l'objet³. Le même type d'artifice caractérise l'insertion de l'épopée des Doumbouya dans le roman. S'inscrivant dans le cadre d'une remémoration nocturne du prince déchu (« Fama commença à penser à l'histoire de la dynastie⁴ »), elle est pourtant narrée comme un récit au second degré, pris en charge par une voix anonyme, immémoriale : la notation temporelle qui ouvre le récit (« À l'heure de la troisième prière, un vendredi⁵ »), le changement du système des personnages, l'abandon des marques de subjectivité caractérisant les voix du narrateur omniscient et du protagoniste, sont autant d'indicateurs de ce décrochage. De plus, la mention de l'existence de deux versions, toutes deux racontées, signale la dimension mythique de l'histoire relatée. Dans sa composition, la généalogie des Doumbouya, qui reprend les traits caractéristiques de la grande épopée historique (« annonce de l'arrivée de l'ancêtre reconnu à des signes valorisants⁶ », conquêtes, fondation d'une communauté), renvoie indirectement à un hors-texte existant, bien connu du lecteur Malinké ou Africain, et éventuellement du destinataire inscrit⁷ : l'épopée de Sunjata, héros qui fonda l'empire du Mali au XIII^e siècle et scella l'unité du monde Mandingue.

Le mode d'insertion dans le récit de la légende des Doumbouya, mise en scène comme discours extra-romanesque, lui confère le statut d'un répertoire de valeurs indiscutables. Ainsi, « l'exégèse des dire⁸ » entreprise par Fama « afin de trouver sa propre destinée⁹ », tout en assurant l'articulation consubstantielle du récit au répertoire de la tradition, rappelle que l'épopée, portant en elle-même un sens préétabli, impose une vision du monde immuable, laquelle tient lieu d'univers de valeurs des personnages. Si la référence épique recèle une fonction symbolique pour le protagoniste, elle constitue aussi le texte des lois coutumières régissant la communauté villageoise de Togobala, dans les domaines politique, religieux et moral. La légitimité dynastique justifie un ordre hiérarchique patriarcal organisé autour de la « chefferie », imposant les marques de déférence dont Fama est l'objet à son arrivée¹⁰, et expliquant la fidélité du griot Diamourou au dernier descendant des Doumbouya. Le récit fondateur du royaume du Horodougou rend également compte de la place problématique du

¹ Ahmadou Kourouma, *Les soleils des Indépendances*, Paris, Seuil, « Points », 1970, p.123. Toutes les références au texte, désormais noté *SDI*, renvoient à cette édition.

² « Et les palabres s'alimentaient des histoires de chasse de Balla. Diamourou les connaissait toutes et surtout les racontait mieux que le vieux féticheur lui-même. », *SDI*, p.122. Suit un premier récit. Puis, après avoir rappelé que « Balla [...] assomma [...] les palabreurs de ses histoires » (*SDI*, p.123), le narrateur se présente comme le vecteur de la parole légendaire : « Un exemple : l'exploit triomphant lors des funérailles du père de Fama. Empressons-nous de le conter. », *SDI*, p.123.

³ « Comment Balla devint-il le plus grand chasseur de tout le Horodougou ? », *ibid.*, p.122.

⁴ *Ibid.*, p.97.

⁵ *Id.*

⁶ Madeleine Borgomano, *Ahmadou Kourouma, le « guerrier » griot*, Paris, L'Harmattan, 1998, p.51.

⁷ Djibril Tamsir Niane transcrivit en effet ce texte en français, et le publia en 1960 sous le titre : *Sundiata ou l'Épopée Mandingue*.

⁸ *SDI*, p.97.

⁹ *Id.*

¹⁰ Voir *op.cit.*, p.95.

féticheur Balla. Il rappelle que jusqu'à la conquête du royaume par « les Malinkés musulmans du nord¹ », bien que le héros civilisateur Souleymane Doumouya fût lui-même musulman, animisme et Islam vivaient en bonne entente. De là le statut ambigu de Balla, mis à l'écart des cérémonies officielles (le grand palabre, les funérailles), mais bénéficiant d'une autorité de fait, consulté en secret, et en définitive considéré comme l'égal de Diamourou². Les rapports institués entre le récit et l'épopée mettent ainsi en relief le caractère structurant de la seconde : distribuant les places de chacun, la référence épique forge l'ordonnement de la communauté et organise le principe de visibilité que celle-ci se donne d'elle-même. Enfin, pour le protagoniste, mais également pour le féticheur et le griot qui entreprennent de restaurer l'autorité de Fama, la source épique justifie l'institution du partage du monde entre la « légitimité » féodale et « la bâtardise des Indépendances » et donc, entre un univers de la pureté, et un univers de l'impureté.

Or, simultanément, le roman pervertit le modèle épique : non seulement le système de valeurs qu'il véhicule est mis à distance, par le registre burlesque, mais la fonction de la parole épique elle-même, par l'ironie dialogique. Ainsi, le roman expose une distorsion manifeste entre l'univers de valeurs de Fama et la caractérisation de ce dernier. La description du personnage comme un vieillard crasseux, comme un quasi-mendiant, celle de son royaume, par les métaphores obsédantes de la sécheresse et de la ruine, celle de la case patriarcale infestée de puces, et les références au bas corporel, réduisent parodiquement les valeurs épiques à néant, et font du héros un personnage grotesque. En effet, présenté comme un personnage errant et inadapté au monde moderne, il tient à la fois du picarro et de Don Quichotte : d'origine sociale noble mais réduit à se conduire en « vautour³ », en pique-assiette, il n'a pourtant ni la chance ni l'habileté d'un Jacob. La mise en scène de son incompréhension des changements politiques en cours, et de sa progression vers la folie à mesure qu'il endosse exclusivement l'identité du dernier des Doumbouya (folie figurée par l'ultime péripétie des caïmans sacrés), affiche le caractère obsolète de son univers axiologique. Pour autant, Fama n'est jamais caricatural. La contamination de l'épique par les registres comiques fonctionne bien plutôt comme un opérateur de proximité⁴ : elle indique que l'histoire de Fama n'est ni vue depuis l'angle prophétique de la légende généalogique, ni racontée depuis les présupposés de la grande tradition mais, au contraire, que c'est l'épopée qui est vue depuis le présent. Ce retournement du point d'énonciation institue une zone de contact entre roman et histoire.

Ainsi, les deux épisodes successifs du passage du poste-frontière, mettant en scène le débat entre deux conceptions du territoire (tribale et administrative), révèle la complexité des partages géopolitiques. La duplication de l'épisode, manifestant l'accroissement des tensions entre les républiques fictives de la Côte des Ébènes et du Nikinaï, offre une interrogation sur la légitimité de ces frontières. Le point de vue naïf du personnage donne alors au roman la possibilité de produire un discours analytique et critique sur le réel qu'il configure. On

¹ *Ibid.*, p.98.

² « Pourtant, Balla et Diamourou devaient se dire, se supporter. Ils étaient des égaux. », *SDI*, p.111. Et de fait, les deux vieillards œuvrent en commun à la restauration de Fama.

³ *Ibid.*, p.11.

⁴ Nous renvoyons ici aux analyses de Mikhaïl Bakhtine sur la fonction du comique dans l'univers romanesque. *Op.cit.*, p.457-465 en particulier.

pourrait faire la même analyse de la représentation des interprétations obstinément erronées de la chute imminente du pouvoir par Fama au début de la troisième partie, ou bien lors de son procès. Là, l'incompréhension du personnage tient lieu de bon sens : permettant de mettre à nu le caractère arbitraire du nouveau pouvoir et l'absurdité de l'argumentaire répressif, elle sert un discours romanesque féroce et satirique. Dans ce contexte, sa naïveté et sa fidélité dynastique confèrent une certaine grandeur tragique au héros dérisoire. D'autant plus que son obsession généalogique est sans illusion : il est prince et reste prince, mais se sait titulaire d'une royauté « sortie de l'histoire¹ », comme le montrent ses hésitations à propos de l'héritage qui lui échoit et l'évaluation qu'il en fait². Son refus obstiné du monde tel qu'il est acquiert alors une valeur morale, par contraste avec la description des corruptions et des violences inouïes de ce monde.

Il n'en reste pas moins que le monde épique demeure présenté comme une référence inactuelle, un cadre d'intelligibilité du réel inadéquat et surtout, un cadre interprétatif mystificateur. À côté du dégonflement de l'épique par le burlesque, le roman joue en effet d'une stratégie plus perverse, attaquant le récit épique en son sein. Ainsi, tout en renvoyant l'épopée des Doumbouya au grand récit fondateur de Sundjata, le texte défait ironiquement cette référence : Doumbouya (Doubmbia) est le nom réel d'une grande famille Malinké, mais qui n'a eu le pouvoir que sur des territoires très modestes et non sur un « empire », comme le laisse supposer le mot « dynastie »³. En outre, les deux récits tenant lieu de répertoire des valeurs communautaires dans l'univers romanesque, sont des histoires de ruse malhonnête (pour le chant du chasseur) et de trahison (pour l'épopée). Cette dégradation des modèles suggère non seulement que toute origine du pouvoir est toujours déjà illégitime mais surtout, que la parole épique glorifiant les origines du pouvoir et les hauts faits est nécessairement idéalisante et mensongère. À cet égard, il n'est sans doute pas anodin que dans le roman, les deux grandes figures du traître portent le même nom : le descendant de Souleymane acceptant un pouvoir qu'il ne devait pas accepter s'appelle Bakary, tout comme le compagnon de Fama qui, après avoir lutté contre le parti unique et connu la prison, accepte volontiers l'amnistie offerte par le président, ce qui fait de lui un complice des exactions commises par le pouvoir en place. Le récit, déniait toute actualité à l'héroïsme épique, tresse en revanche une filiation oblique entre la parole épique et la geste des accapareurs-tueurs des « nouveaux soleils ». Autrement dit, la parole épique ne serait pas celle de l'histoire immémoriale, mais fondamentalement le discours du travestissement de l'histoire.

Réévaluant « l'immutabilité sémantique⁴ » du régime de parole épique à la faveur des registres grotesque et ironique, le discours du roman incite à mettre en discussion les valeurs du monde de l'épopée, mais surtout, les partages que cette énonciation héroïque impose.

II Mises en scène du dire épique et mise en vue de la complexité du monde : un enjeu politique.

¹ Xavier Garnier, « Le rire cosmique de Kourouma », in *Études françaises*, vol.42, n°3, 2006, p.108.

² Voir *SDI*, respectivement p.90 et p.107.

³ Madeleine Borgomano, *op.cit.*, p.51.

⁴ Mikhaïl Bakhtine, *op.cit.*, p.464.

Jacques Rancière définit la politique comme « l'activité qui a pour rationalité propre la rationalité de la mésentente¹ ». Par « mésentente », il désigne un conflit portant sur « ce que parler veut dire² » à savoir, un « litige sur l'objet de la discussion et sur la qualité de ceux qui en font un objet³ ». Mettant en débat les situations de parole qui peuvent compter, c'est-à-dire, faire entendre ceux qui parlent comme les énonciateurs d'un discours et non d'un bruit, la mésentente a pour objet le partage du sensible. Cette approche paraît particulièrement pertinente pour aborder la question politique dans *Les Soleils des Indépendances* : à travers les récits de palabre, le roman ne cesse en effet de mettre en scène la puissance de la parole épique (entendue comme parole de la tradition instituant et instituée par une situation d'énonciation codifiée, et, en tant que telle, comme parole autorisée). Faisant et défaisant l'homme social, comme le montre d'emblée le premier chapitre, cette parole détermine qui a part au commun. Or, la figuration romanesque s'emploie précisément à ré-agencer les partages définis par les situations-mêmes de parole représentées, par divers moyens. Ce sont eux qu'il s'agit à présent d'examiner, pour montrer dans quelle mesure le traitement de l'épique peut poser une question politique.

Dans le récit, la représentation des palabres officiels (à l'occasion des funérailles de Koné Ibrahima, des louanges destinées à Fama ou de la joute entre ce dernier et les membres du comité par exemple) rapporte la parole qui s'y déploie à une situation d'énonciation épique. En effet, mettant en relief un certain nombre de traits stylistiques qui émaillent les discours de palabre, le roman affiche leur appartenance au style élevé de la grande littérature orale. Le palabre de Babou en est un bon exemple :

Dans sa bouche, Fama devint un grand militant [...]. Et un flot de flatterie coula. [...] entre deux proverbes (tout le dire en était truffé) Babou plongeait ses doigts intrépides dans ses haillons [...]. L'humanisme et la fraternité [...]. Babou retournait ces deux thèmes et d'autres lieux communs toujours accueillis avec respect par des Malinkés musulmans : la miséricorde divine, le jugement dernier, la vérité qui est la canne dans le palabre⁴.

Grâce au jeu du discours indirect libre, du discours narrativisé et des commentaires très précis du narrateur, le roman souligne les proverbes, louanges, procédés d'héroïsation, répétitions ou lieux communs qui ornent le dire. L'insistance sur la présence de ces figures et sur leur fonction pragmatique met en relief le caractère codifié du discours : Babou s'exprime à travers un cadre réglé, connu de son public, et pour cause, apte à le charmer. Par là aussi, le roman éclaire les visées idéologiques et sociales inhérentes au régime de parole épique. Comme le fait remarquer Madeleine Borgomano, dès le premier chapitre :

[...] l'enjeu de la querelle semble bien être la parole elle-même : le droit à la parole, le droit à être écouté ou le pouvoir de se faire écouter [...]. Le griot, maître de la parole, est aussi l'offenseur ; Fama, en tant que prince et offensé, a droit à la parole. Mais il ne sait pas reconnaître les limites de ce droit [...] et finit par se voir, en quelque sorte, interdire de parole.⁵

¹ Jacques Rancière, *La Mésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995, p.15.

² *Ibid.*, p.13.

³ *Ibid.*, p.15.

⁴ *SDI*, p.134-135.

⁵ Madeleine Borgomano, *op.cit.*, p.31.

Madeline Borgomano poursuit en affirmant que la réduction au silence est quasiment une réduction à l'inexistence. Au-delà, le roman montre que la scène de parole des palabres est une démonstration, en acte, de l'ordonnement de la communauté : elle est en prise directe avec la question du partage du sensible.

Ainsi, le grand palabre est représenté à la fois comme une discussion à propos d'un commun et comme une situation de parole qui, distribuant les places de chacun tout en les rendant visibles, définit qui a part et qui est écarté de ce commun. L'enjeu de la joute verbale entre Fama et Babou est effectivement de déterminer qui dirigera Togobala et selon quel système de valeurs. Or, l'institution de ce partage axiologique a pour lieu la situation de parole elle-même : les griots, chargés de « préfac[er]¹ » la joute et de l'arbitrer, distribuent la parole en fonction des préséances hiérarchiques. D'une part, l'attribution du premier tour à Babou signifie que ce dernier est considéré comme le détenteur du pouvoir réel, et que Fama, en dépit des marques publiques de considération par lesquelles son retour a été accueilli, n'a pas le statut de dirigeant. D'autre part, l'existence de la dispute la désigne comme l'espace – le seul – où puisse se modifier ce rapport de force. Enfin, la scène du palabre donne à voir les hiérarchies déjà constituées, et fonctionne comme miroir de l'image que la communauté se donne d'elle-même : les villageois sont assis sur des nattes, tandis que « Fama, le président Babou et le délégué du sous-préfet [ont] droit à des chaises longues » et que les griots des deux camps respectifs « se [tiennent] debout au milieu de l'assemblée »². La position des corps de chacun révèle instantanément qui a vocation à délibérer au sujet de ce qui concerne la communauté, et qui en est exclu.

Mais il y a plus. Si la description minutieuse des palabres met à nu les enjeux politiques qui sous-tendent la situation de parole épique, et sa performativité, le récit s'attache à brouiller les lignes de partage qu'elle prétend instituer. Ce faisant, il remet en jeu la légitimité du régime de parole épique. En premier lieu, le palabre est désigné comme un « spectacle de qualité³ ». La mention du public nombreux et de ses réactions (exultation, adhésion, lassitude), rapprochant la performance des orateurs d'un pur divertissement, suggère que le cadre dans lequel se décide l'avenir de la communauté est dévoyé. La transgression commise par le délégué et l'issue truquée de son intervention en témoignent. En accusant Fama de crime de contre-révolution, celui-ci transforme en effet la scène délibérative en scène judiciaire, au mépris de toute la tradition. Cependant, les formes sont conservées : l'affaire se règle en sous-main, grâce au concile des vieillards, et Fama affiche publiquement sa déférence au comité. Cet épisode indique que le cadre de parole épique est un moule creux, ouvert à toutes les perversions, mais qui n'en reste pas moins efficace aux plans politique et social. Ensuite, plus essentiellement, la figuration de la joute oratoire opère un nivellement des mots et des valeurs : elle réduit les antagonismes affichés à une même logique, laquelle est en même temps discursive et idéologique.

De fait, l'insertion des arguments des deux partis dans le cadre traditionnel réglé de l'énonciation épique a pour effet de placer la rhétorique de la « réaction » et celle de la « fraternité » sur le même plan. Le collage des discours rivaux qui nourrissent les palabres de

¹ *SDI*, p.133.

² *Id.*

³ *Ibid.*, p.134.

chacun des orateurs à la veille de la grande confrontation oratoire, discours rapportés au style direct, révèle leur fonds commun :

Fama allait leur hurler leur vérité, quand même le parti unique croquerait ou avalerait. « Le président du comité : un fils d'esclave. Où a-t-on vu un fils d'esclave commander ? » Vite on retournait dans le palabre du comité pour rapporter et écouter le président exposer : « Fama ! [...] Un vaurien, un margouillat, un vautour, un vidé, un stérile. Un réactionnaire, un contrerévolutionnaire. »¹

En rapprochant les discours, le roman met à nu l'identité des logiques axiologiques qui les sous-tendent. La désignation de l'autre comme ennemi, à l'aide de termes antagonistes, dans chacun des palabres, révèle la même conception binaire du monde. Pour le camp de la « réaction », la « légitimité » se mesure à l'aune de la pureté de la caste (en témoignent les nombreuses invectives de Fama contre les « fils d'esclave » et la mise en scène du mépris relatif dans lequel le « Cafre » Balla est tenu par les villageois, et par le prince déchu en particulier) ; pour le camp de « l'humanisme », les exactions sont légitimées au nom de la pureté anti-réactionnaire. Et en amont et en aval de cette scène (rétrospectivement) matricielle, le roman actualise la conformité des deux discours : les protestations récurrentes de Fama contre la bâtardise d'un côté, et la rhétorique du complot antirévolutionnaire, déployée au nom de la « fraternité » de l'autre, relèvent en réalité d'une vision commodément manichéenne et du même postulat idéologique de la pureté. Enfin, à travers l'image généralisée du parasitage, le récit montre que ces deux types de discours mettent en œuvre une pratique identique du monde : Fama est un « vautour », tout comme (logiquement) les villageois du Horodougou qui choisissent, toujours plus nombreux, « l'heure de l'assise des repas pour venir saluer² », ou même les partisans du comité qui, après s'être étouffés à « lancer des invectives contre la réaction [...] s'empres[ent] de rechausser les babouches pour arriver juste à l'heure du repas chez Fama³ » ; Bakary, quant à lui, se propose de se « repaître de la viande » des « nouveaux soleils », en tirant le maximum possible des « morts [que le président] a sur la conscience⁴ ». Par là, non seulement le roman instruit le procès d'une rhétorique révolutionnaire mensongère, mais plus généralement, il remet en cause la parole épique, en tant que régime d'énonciation apte à déterminer équitablement « ce que parler veut dire ». Pour le dire autrement, en suggérant qu'il est toujours déjà hanté par le fantôme de la pureté, le roman perturbe la capacité du système d'énonciation épique à instituer un partage légitime du monde.

Parallèlement, le discours romanesque n'a de cesse de pervertir de l'intérieur les deux grandes constellations idéologiques mises en scène dans le grand palabre. Le roman s'attache en effet à produire des situations de parole mixtes, brouillant les espaces discursifs et idéologiques auxquels se réfèrent les personnages. La parole épique – qu'elle tire ses références de la féodalité ou du socialisme – renvoie à d'autres lignes de partage que celle qu'elle énonce. Par exemple, le discours de la « légitimité » se définit à la fois par rapport aux Indépendances et par rapport à la colonisation : suivant une interprétation naturaliste du

¹ *Ibid.*, p.133.

² *Ibid.*, p.127.

³ *Ibid.*, p.132.

⁴ *Ibid.*, p.182.

monde, les partisans de la tradition considèrent que les catastrophes naturelles et tous les envahisseurs venant troubler la paix du Horodougou, colons ou chefs des Indépendances, sont des fléaux identiques¹. Le roman indique d'ailleurs que Fama, avant d'entreprendre sa croisade citadine contre les « bâtards » du nouveau pouvoir, a eu une activité politique anticolonialiste². Mais dans le même temps, le récit souligne le rapport ambigu du protagoniste avec le passé colonial, remettant alors en jeu le partage axiologique qui structure son discours. Ainsi, lorsque Fama évoque sa jeunesse au début du récit, il valorise le libéralisme économique de cette période :

[...] l'important pour le Malinké est la liberté du négoce. Et les Français étaient aussi et surtout la liberté du négoce [...]. Le négoce et la guerre, c'est avec ou sur les deux que la race malinké comme un homme entendait, marchait, voyait, respirait [...]. La colonisation a banni et tué la guerre mais favorisé le négoce, les Indépendances ont cassé le négoce et la guerre ne venait pas³.

Cette considération d'ordre ethno-politique, dans la simplicité de la grille de lecture qu'elle propose, a quelque chose de tragi-comique : tout se passe en effet comme si le destin des Malinkés (au reste présentés sous un jour peu favorable) se réduisait à une alternative entre deux systèmes de domination. En outre, là encore, grâce au jeu du discours indirect libre, l'ironie dialogique agit. La lutte acharnée de Fama contre le régime des Indépendances relève moins d'un attachement moral et idéologique à la légitimité que d'une question économique. La suite du passage le confirme, qui rappelle que l'anticolonialisme du protagoniste naît d'une banale histoire de jalousie familiale. De la même façon, le récit rend caduque la rhétorique anticolonialiste qui structure le discours du parti unique⁴ : les offres d'expatriation proposées aux anciens prisonniers par exemple, suggère que des arrangements juteux ont été négociés entre les tyrans et les occidentaux. Cet élargissement du point de vue attire l'occident dans l'orbite des accapareurs. Et surtout, cette relativisation de la notion de rupture historique déjoue le discours anti-colonial en vigueur au moment de la publication du roman, discours qui, idéalisant une Afrique pré-coloniale, relève précisément d'une énonciation épique. Ce déplacement du cadre d'analyse, introduisant une brèche dans l'horizon d'attente du lecteur (« non-Malinké », Africain acquis aux représentations véhiculées par la première génération de la négritude⁵ ou « non-Malinké » occidental bien pensant), produit une fracture dans le discours social lui-même.

La réévaluation corrosive des partages institués par le régime de parole épique est une prise de position : elle manifeste l'irréductibilité du monde aux discours qui prétendent l'ordonner simplement. Et le récit est là pour rappeler que les cadres d'intelligibilité schématiques que ces discours proposent contribuent à fabriquer les hiérarchies, les dominations et les cristallisations identitaires à travers lesquels ils interprètent le monde. Or,

¹ « La colonisation, les commandants, les réquisitions, la sécheresse, les Indépendances et la révolution sont exactement des enfants de la même couche », *ibid.*, p.132.

² Par exemple, Fama « rendait visite à ses anciens amis politiques, ses compagnons de l'époque anticolonialiste », *ibid.*, p.154.

³ *Ibid.*, p.23.

⁴ Lequel se définit, rappelons-le, comme celui de « la lutte contre la colonisation », *ibid.*, p.134.

⁵ Emblématisée par Léopold Sédar Senghor, cette première génération développe une littérature de révolte contre la servitude coloniale et de célébration des valeurs des civilisations africaines, déniées par les colons européens.

la mise en cause des dires préconstruits ne vise pas seulement à révéler leur statut ou leur fonction d'écran.

III Esthétique politique de la bâtardise

Décomposant le système des valeurs consacrées, s'attachant à délier des manières de dire associées à des manières de faire et de voir, le roman construit une place d'énonciation singulière, qui lui permet de traiter le thème politique hors de tout discours déjà constitué. Réorganisant le monde représenté suivant de nouvelles lignes de partage, le roman rend visible ce qu'on ne peut pas voir dès lors qu'on s'enferme dans un point de vue unique. Et c'est au cœur de la langue elle-même que ce principe de visibilité prend sa source. Dans ces conditions, l'esthétique aurait une fonction politique.

En premier lieu, la duplicité ironique du narrateur lui permet d'occuper toutes les places, sans s'installer dans aucune. Ainsi, dans le premier chapitre, il endosse l'identité d'un griot Malinké musulman, en s'inventant un contradicteur non-Malinké, occidental (« vous paraissez sceptique !¹ » lance-t-il au destinataire à qui il vient de révéler que les ombres des morts voyagent), à qui il convient d'expliquer coutumes et expressions. Mais cette situation de communication épique, qui trace une frontière entre deux conceptions du monde en distribuant des identités, n'est mise en scène que pour être subvertie. En effet, la crudité de langue (grossièretés, images sexuelles²), côtoyant les discours de la grande tradition, ou encore leur parodie, produisent un premier décalage : celui qui s'était présenté comme un griot initié porte aussi le masque du bouffon³.

Cependant, la particularité de la langue du narrateur est de faire coexister simultanément les deux identités et les deux modes d'énonciation qu'elles impliquent, sans qu'ils se ruinent mutuellement. Et cette cohabitation est en fait un principe de visibilité. L'épisode du sacrifice célébrant le quarantième jour des funérailles du cousin Lacina, par exemple, est raconté à la fois selon un angle épique et selon un angle héroï-comique. Le commentaire du narrateur sur le sang⁴, animé par les rythmes ternaires, les retours de sonorités, l'amplitude de la phrase, rapprochant les mondes des morts, des humains et des animaux dans une furie sacrificielle, donne une couleur grandiose à la scène et l'inscrit dans la tradition des grands Mystères. Mais la narration du sacrifice recourt à l'héroï-comique : la mise à mort des bœufs est décrite comme un combat, alors que le texte précise que les bœufs

¹ *SDI*, p.9.

² À titre d'exemples : « Savez-vous ce qu'il advint ? Les Indépendances et le parti unique ont destitué, honni et réduit le cousin Lacina à quelque chose qui ne vaut pas plus que les chiures d'un charognard », *SDI*, p.23 ; ou encore : Salimata « se plantait sur les flammes, les fumées montaient dans le pagne et pénétraient évidemment jusqu'à l'innommable dans une mosquée, disons le petit pot à poivre, à sel, à piment, à miel, et en chassait (ce que Fama reprochait le plus) la senteur tant enivrante de goyave », *ibid.*, p. 29.

³ Alors que l'épopée et le récit généalogique ne peuvent être dits que par des griots de statut prestigieux, les parodies d'œuvres consacrées sont souvent le fait de catégories sociales dévalorisées. Voir l'article de Jean-Louis Joubert : « Afrique noire (culture et société). Littérature », *Encyclopédie Universalis*. À travers son dire, le narrateur adopte successivement, parfois simultanément, les deux postures. Il se désigne donc comme appartenant à deux classes sociales différentes.

⁴ « [...] 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. », *SDI*, pp.141-142.

ne sont que quatre, face à « tous les solides gaillards du Horodougou¹ » : premier décalage. Pui le combat se poursuit contre les chiens et les charognards : l'enjeu immédiat du sacrifice (également désigné comme un « carnage » plus haut) est une « ripaille² » autant qu'un hommage au mort. Cependant, l'équation établie entre le rituel, la survie et la rapacité échappe partiellement à l'ironie, du fait du grand style poétique adopté plus haut. Inscrivant l'homme dans un univers vaste et sauvage, ce passage propose l'image d'un réel fait de l'intrication de plusieurs ordres, humain, animal et cosmique, et invite par là à voir les multiples faces de toute chose. Ainsi, la suite de la scène, indiquant que la distribution de la viande se fait « avec soin, avec justice » et « surtout³ » en fonction du rang de chacun, met en évidence la relativité des discours (de la notion de justice en l'occurrence) en fonction des points de vue historico-sociaux adoptés. Mais le lecteur est encore invité à réévaluer ce point de vue à l'aune d'une vision élargie. Déchirant les ordres hiérarchiques et littéraires établis, la labilité de l'énonciation permet de rendre le monde à sa complexité.

Or, le jeu permanent de variation de points de vue et le travail de « malinkisation⁴ » de la langue, caractérisant la voix du narrateur elle-même, empêchent d'assigner celle-ci à une place stable. Car le griot problématique qui narre le récit adopte volontiers le point de vue rationnel (pourtant mis à distance dans le premier chapitre), en particulier lorsqu'il s'agit de parler des femmes. Cette stratégie, qui renvoie au passage l'affirmation identitaire liminaire à un leurre, dessine une position d'énonciation toujours manifestement décalée. Permettant au narrateur d'adopter le point de vue de ses personnages sans jamais l'épouser complètement, et d'échapper à tout discours préconstruit, cette posture offre au roman la possibilité de donner voix à ceux qui ne comptent pas dans l'ordre du monde représenté – ancien et nouveau.

L'histoire de Salimata le montre bien. Ainsi, à propos de l'excision, du viol, de la stérilité ou du récit du mariage refusé, le narrateur adopte le point de vue du personnage féminin, pour remettre en cause l'ordre patriarcal. Chacun de ces événements en effet, est expliqué successivement suivant une grille d'interprétation magico-religieuse (mise en scène à travers la voix collective et anonyme du « on-dit »⁵), et suivant celle de la rationalité. À titre d'exemple : « Salimata [...] ne savait pas si en vérité ce fut le génie qui la viola. Elle avait bien vu l'ombre d'un homme, une silhouette qui rappelait le féticheur Tiécoura⁶. » La restitution de l'hésitation du personnage s'inscrit dans un dispositif dialogique qui signale la prise de position du narrateur. Le récit délivre immédiatement les indices attestant que c'est Tiécoura le coupable, et l'image obsédante du féticheur qui hante Salimata le confirme. Le procédé, récurrent, ré-agençant les relations de cause à effet, permet de présenter l'excision et le viol comme des injustices cautionnant une révolte, et non plus comme une fatalité malheureuse. Pour autant, ce n'est pas l'explication magico-religieuse en bloc qui est visée – par exemple les descriptions des rites auxquels se livre la jeune-femme pour conjurer la stérilité échappent complètement à l'ironie – mais bien un discours, en tant qu'il est au service d'une stratégie de domination. Or, en donnant voix, et une voix légitime, à un personnage qui

¹ *Ibid.*, p.141.

² *Ibid.*, p.138 et p.142.

³ *Ibid.*, p.142.

⁴ Madeleine Borgomano, *op.cit.*, p.16.

⁵ « Elle avait été violée. Par qui ? Un génie avait-on dit après. », *SDI*, p.38.

⁶ *Ibid.*, p.39.

remet en cause l'ordonnement de la société patriarcale, le roman rend Salimata visible, en tant que femme. Ce faisant, il lui offre une part, dans le commun représenté. Mariam, l'autre femme importante du roman, présentée quasi-exclusivement selon une focale masculine, n'a pas droit à la parole. Cependant, cette mise en scène du personnage révèle précisément son statut de femme : elle n'est en effet considérée que comme une beauté alléchante, un ventre fertile ou une peste. Le récit de l'expérience de Salimata, qui précède l'introduction de Mariam dans le roman, donne une caution au départ final de la seconde épouse, et une couleur de révolte à ses humeurs. Ces procédés de remise en cause du partage du monde pour la catégorie d'êtres humains « femmes » ont un sens politique : par là, le roman formule une présupposition d'égalité entre hommes et femmes. Mais celle-ci reste circonscrite aux quelques épisodes du récit cités plus haut. Car dans le même temps, la caractérisation ambivalente des personnages féminins, et leur trajectoire, empêche la construction d'une subjectivité féminine. Pour le dire autrement, le roman ne fait pas émerger de discours « féministe », il se contente de délier les corps des significations qui leurs sont assignées à savoir, les équations entre femme et être non audible, femme et être voué aux tâches nourricières et domestiques, femme et objet de plaisir.

Dès lors, si le roman a une signification politique, c'est que, instaurant un litige sur « ce que parler veut dire » dans la langue même qu'il invente, et bouleversant les rapports du visible, de l'invisible et du dicible, « il rend possible l'apparition de nouveaux sujets politiques¹ ».

¹ Pascale Fautrier, « Qui a peur de Madame Bovary ? », compte rendu de *Politique de la littérature*, de Jacques Rancière, publié dans *Acta* le 2 décembre 2007, www.fabula.org.