

## Humour malinké

**Sébastien Heiniger**

*Univ. de Genève - Département de langue et de littérature françaises modernes*

**Résumé:** Cet article est une lecture de *Les Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma qui cherche à mettre en lumière une forme particulière d'humour, propre aux narrateur et personnages du roman de Kourouma, et qualifiée de "malinké". Il s'agit de comprendre la fonction de cet humour dans la communauté mise en scène par le récit et d'exposer de la sorte le socle axiologique sur lequel celle-ci est édifée. L'objectif poursuivi est double. Premièrement, l'auteur de l'article soutient qu'une lecture de ce roman qui n'est pas faite au prisme de la relation ex-colonie à Métropole, telle celle qui a gravité autour du thème de la "malinkisation de la langue française", permet une interprétation plus riche des objectifs poursuivis par l'auteur. Ensuite, cette étude cherche à nuancer le pessimisme habituellement perçu chez Kourouma et de montrer un attachement au devenir de l'Afrique postcoloniale, lequel se traduit par des appels à un usage responsable de la parole, afin que celle-ci soit utilisée à des fins d'édification et de maintien de la communauté entre les hommes.

**Mots-clés:** Humour, humanisme, Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, post-colonial, malinké, malinkisation, éthique de la parole, communauté, polyphonie, Afrique, Côte d'Ivoire

**Abstract:** This article is a reading of Ahmadou Kourouma's *Les Soleils des indépendances*, which describes a particular sort of humour, peculiar to the narrator and the characters of the novel, and here called "Malinke". The purpose is to understand this humour's function in the community staged by the narrative and to so expose the axiological foundation on which this community is built. There are two pursued objectives. First of all, the author of the article maintains that a reading of this novel, which is not done through the prism of the relation between the ex-colonised and the ex-coloniser, such as that which revolved around the theme of the "malinkisation of the French language", allows a richer interpretation of the author's purposes. Secondly, this study wishes to qualify the pessimism usually perceived in Kourouma and to show his attachment to the future of post-colonial Africa, which results in appeals to a

responsible use of the word, so that it be used for the purposes of constructing and of preserving the community.

**Keywords:** Humour, humanism, Kourouma, Malinke, Madingo, malinkisation, polyphony, speech ethics, community, The Suns of the Independences, post-colonial, Africa, Ivory Coast

Les critiques littéraires s'accordent pour voir dans la fin des années 1960 un temps de transformation de la littérature africaine en langue française. Malgré les compréhensions diverses du concept "négritude", tous les "hommes de culture", tels qu'ils sont encore nommés au Deuxième Congrès des écrivains et artistes noirs à Rome en 1959, propageaient jusqu'alors une vision fort semblable du "Nègre" et de l'"Afrique précoloniale". La responsabilité commune était encore de défendre une singularité négro-africaine face à la table rase de la mission civilisatrice que s'était attribuée la colonisation occidentale, particulièrement destructrice des particularités culturelles dans la version assimilationniste qu'elle prit sous la Troisième République Française. Dès 1960, tous les pays des anciennes Afrique-Equatoriale française et Afrique-Occidentale française sont indépendants, et les peuples noirs, que la Négritude s'était donnée, comme tâche d'arracher de l'inhumanité dans laquelle la traite, puis la colonisation les avaient jetés, reçoivent la reconnaissance de leur droit à l'autodétermination. Or, à la fin des années 1960, se fissure le consensus formé autour du mot, pourtant sémantiquement souple, qu'était la négritude. En 1970, Stanislas Spero Adotevi, ancien élève d'Althusser, publie son pamphlet *Négritude et Négrologues*. Cette virulente critique de la Négritude, dénoncée comme mystification, illustre le fait qu'une période de croyance partagée est achevée. Dans les mêmes années, deux romans détonnent en contraste à une poésie chantant les beautés de l'Afrique mythique. *Le Devoir de violence* de Yambo Ouologuem, publié en 1968, raconte, avec un cynisme effronté, une Afrique précoloniale violente et esclavagiste. L'humour noir déployé met en lumière et entache les soubassements sacrés de la Négritude, et réinscrit les faits de l'histoire dans le mythe de la civilisation négro-africaine harmonieuse de Senghor. La même année, *Les Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma est édité aux Presses

de l'université de Montréal, puis aux Éditions du Seuil en 1970. Kourouma, dans une filiation célinienne revendiquée, ouvre la voix de son narrateur à celles de ses personnages et opère ainsi la fameuse “malinkisation de la langue française”<sup>1</sup>, laquelle fera de ce livre un classique de la littérature francophone.

Nombreux sont les critiques, Chantal Zabus (2007: 181) en tête, qui tiennent à maintenir comme échelle de lecture pertinente de ce roman la relation entre la Métropole et son ex-colonie. De la sorte, ils mettent en exergue la “subversion” qu’opère la “malinkisation” au sein de la langue française. Il nous semble cependant que le propos premier que Kourouma voulait tenir en écrivant ce roman n’était pas pris dans cette relation à une langue pensée comme source de domination et limitatrice d’une expression authentique de soi. Cet article est une lecture de *Les Soleils des indépendances* qui a pour perspective d’y déceler un “humour malinké” et d’en comprendre la fonction dans la communauté mise en scène par le récit. De là, nous tenterons de proposer une autre interprétation de l’intention de l’auteur qu’une volonté de subvertir de la langue française. Ahmadou Kourouma n’y tient pas des propos sur ce que serait cet “humour malinké”, ce concept nous est propre et désigne ce que nous nous attacherons à distinguer dans ce roman. Aussi, contrairement à ce que pourrait laisser entendre ce qualificatif, il ne s’agira pas d’ouvrir un nouveau chapitre dans le livre des caractérologies nationales ou ethniques. “Malinké” tire ses caractéristiques, non d’un sens de l’humour qui serait propre à ce peuple de l’Afrique de l’Ouest, mais de celui qui est propre aux narrateur et personnages du roman de Kourouma. En effet, loin des documentaires d’ethnographie, le discours indirect libre que travaille Kourouma fait de la voix du narrateur une scène de théâtre, où s’affrontent voix et points de vues hétérogènes. Le propos ne se donne donc pas sans compréhension du dispositif, et, par conséquent, nous nous pencherons sur trois passages. Il s’agira d’observer comment sont les mises en scène les trois instances du rire, c’est-à-dire d’identifier le rieur, le public, et le risible (cf. Moura 2010: 76), et par là d’inférer le socle axiologique sur lequel s’édifie cette communauté malinké de fiction.

## 1. Fama

Fama est le personnage principal de toutes ces scènes. Littéralement, ce nom

signifie prince en malinké. Né dans l'or (Kourouma 2013: 11), ce prince Doumbouya est équipé par son éducation pour vivre en adéquation avec ce que son nom désigne. Régent spolié par la colonisation, commerçant ruiné par les frontières et les coopératives des Indépendances, trop âgé pour labourer la terre, Fama ne peut plus que "travailler" (*ibidem*), entre guillemets dans le texte, en faisant la tournée des cérémonies malinké de la capitale, et survivre grâce au système honorifique traditionnel. Ainsi Fama, "totem panthère" (*ibidem*), à cause de cette sorte de mendicité que lui impose la nouvelle donne des Indépendances, est classé dans ceux qu'on dénomme "entre Malinkés, et très méchamment, précise le narrateur, les 'vautours' ou 'bande d'hyènes'" (*ibidem*). La "bâtardise" - juron préféré de Fama - est d'abord la sienne. Prince légitime par tradition, mendiant selon les nouveaux paramètres, il est condamné à lutter pour que son nom ne devienne pas qu'une étiquette ironique.

Fama en devient comique dans la rigidité de son refus du changement. Il ne cessera de donner libre cours à son humeur acariâtre, et la facilité avec laquelle il s'échauffe contre toute transformation du système de référence ancien qui est le sien le fait verser dans la caricature. Figé dans sa vision du monde, fustigeant contre la "bâtardise" de ce qui l'entoure, il se condamne à des altercations avec ceux qui ont préféré l'adaptation à l'ère des Indépendances à la nostalgie de ce qui est irrémédiablement perdu. Il en devient la cible facile du narrateur qui fait naître le comique, tant en représentant les colères à répétition de Fama, qu'en rapportant ses idées fixes.

## 2. Incipit

La première scène qui nous intéresse ouvre le roman. Fama arrive en retard aux funérailles de feu Koné Ibrahima. A peine franchit-il le seuil de ce qui sera le théâtre d'une correction par le rire, que les rôles sont distribués. Fama est la cible de railleurs qui, par leur irrespect, manifestent la refonte en cours du système des valeurs : "Yeux et sourires narquois se levèrent. Que voulez-vous; un prince presque mendiant, c'est grotesque sous tous les soleils. Mais Fama n'usa pas sa colère à injurier tous ces moqueurs de bâtards de fils de chiens" (*idem*: 13). Dès les premières paroles échangées, Fama s'indigne contre, dit-il, un "affront à faire éclater les pupilles" (*ibidem*); autrement

dit, qu'il ait été associé aux Keita dans la distribution des parts qui reviennent aux grandes familles. Selon la coutume, en effet, cette offense est insoutenable et Fama, par la parole, veut, en ses termes, "prouver sur place qu'il exist[e] encore des hommes qui ne tolèrent pas la bâtardise" (*idem*: 14). Ce faisant, nous explique le narrateur, "emporté, enivré" (*idem*: 15) par la parole, il se croit sans limites. Il "ne v[oit] et n'enten[d] rien", il "happ[e] et écras[e] les proverbes" (*ibidem*), et oublie son auditoire, qui perd patience. En effet, le public interprète la référence à la tradition, non pas comme animée par la volonté d'édifier la communauté, mais comme subordonnée aux objectifs propres de Fama: c'est-à-dire s'approprier une aumône plus généreuse. Dans l'orateur bâtard, ils ne voient que le vautour. Bamba, fils d'esclave ose l'offense et lui ordonne de se taire et de s'asseoir. Outré, Fama, la panthère, bondit mais se fait terrasser. On sépare les antagonistes et le prince presque mendiant est indemnisé pour restaurer le calme.

A travers le roman, la rhétorique des proverbes déraile dans la bouche de Fama. Symptôme constant de son inadaptation aux circonstances nouvelles, le dysfonctionnement du discours parémique manifeste, dans ses prises de parole, sa difficulté à faire coïncider la vérité générale et sa situation particulière. Il veut à tout prix que l'énoncé gnominique soit toujours valable, mais, véritablement ou volontairement aveugle et sourd aux circonstances, il n'extrait pas du corpus de proverbes l'énoncé de sagesse adéquat. En conséquence, Fama s'expose au doute quant à sa sincérité, et en devient ridicule.

C'est le griot qui déclenche la crise qui clôt les chapitre. En effet, il franchit les limites de sa fonction de simple porte-parole pour ajouter ses commentaires. Fama s'irrite de ces irrégularités: "Bâtard de griot! Plus de vrai griot; les réels sont morts" (*idem*: 14). Or, aussi mauvais soit-il selon les anciennes règles d'appréciation, le griot sait mieux jouer que Fama des nouveaux paramètres. Ainsi, mêle-t-il – le verbe est significatif – des allusions venimeuses aux éloges de l'enterré (*idem*: 17). Sa parole se gonfle de sens latents que tous, Fama y compris, savent interpréter, ce qui déclenche des éclats de rires. La communauté des moqueurs se soude autour du rieur, et Fama, son intolérance défaite par le rire, quitte la scène.

### 3. Narration ironique

C'est par cette possibilité de loger des allusions dans sa parole que nous désirons, tout en gardant à l'esprit les trois instances du rire, sortir du niveau de l'histoire pour passer au niveau de l'énonciation. Tout lecteur de ce roman aura noté la forte présence de la voix narrative, qui commente sans cesse le récit, s'adresse au lecteur dès la première page et remplit sa narration de sous-entendus. Ceci est particulièrement intéressant quand il rapporte au style indirect libre des propos qui ne sont pas les siens. Nous nous appuyerons sur les travaux d'Oswald Ducrot réunis dans *Le dire et le dit*. Via ses concepts de locuteur et d'énonciateur, qu'il compare respectivement au narrateur et personnage (Ducrot 1984: 206-210), il montre comment un seul acte de locution peut être le lieu de superposition de plusieurs voix. Nous gardons ses comparants tirés des univers fictionnels pour mettre en lumière cette polyphonie dans les énoncés au style indirect libre qui nous intéressent. Ainsi, bien que le narrateur reste la source de la narration, le point de vue qu'il exprime, et surtout, dont il peut se distancier, est celui Fama.

Ceci est évident dans notre deuxième passage, qui suit immédiatement le premier chapitre. Fama, déshonoré par la moquerie qu'il a subie, et fidèle à son cadre éthique, se doit de punir l'offenseur. Ainsi, dans la rue : "Il s'ordonn[e] d'attendre le fils de chien de Bamba pour persuader tous les dégénérés de bâtards qu'encore sur cette terre vi[t] un homme viril et d'honneur, un sur lequel on ne [peut] pas porter impunément la main" (*idem*: 20). Mais, un paragraphe plus loin, il "se command[e] de continuer" (*idem*: 21) et quitte les lieux. Entre les deux impératifs contradictoires qu'il se fixe, Fama s'est trouvé les arguments nécessaires pour ne pas affronter Bamba, qui a déjà démontré sa supériorité physique. Or, ajoutée à l'interruption irrespectueuse, l'insulte du fils d'esclave avait été: "Tu ne connais pas la honte et la honte est avant tout" (*idem*: 15). Fama s'est donc convaincu, par la même sophistique, non seulement qu'il ne fuyait pas, mais en plus que son honneur demeurerait intact.

Ce raisonnement se joue dans le paragraphe intermédiaire. Celui-ci s'ouvre par une description de la rue en focalisation interne; le foyer de perception étant Fama. Ses yeux se lèvent vers les cimes des gratte-ciels et, de là, au ciel au-dessus de la ville. A Fama, qui, déchaîné comme les éléments, "souffl[e] et tempêt[e]" (*idem*: 20) de colère, la

nature semble répondre en s’humanisant. Les nuages “s’assemblent” pour préparer l’orage, “le soleil [cesse] de briller sur le quartier nègre pour se concentrer sur les blancs immeubles de la ville blanche” (*ibidem*). Cette personnification des éléments via les yeux de Fama débouche sur une narration au style indirect libre. La voix de Fama envahit celle du narrateur pour fustiger l’acharnement de tous, y compris du cosmos, sur les Noirs.

Damnation! bâtardise! les immeubles, les ponts, les routes de là-bas, tous bâtis par des doigts nègres, étaient habités et appartenaient à des Toubabs. Les Indépendances n’y pouvaient rien! Partout, sous tous les soleils, sur tous les sols, les Noirs tiennent les pattes; les Blancs découpent et bouffent la viande et le gras. N’était-ce pas la damnation que d’ahaner dans l’ombre pour les autres, creuser comme un pangolin géant des terriers pour les autres? (*idem*: 20-21)

Il est aisé de reconnaître ici, dans un langage plus propre à Fama qu’aux doctes militants, un discours qui dénonce colonialisme et néocolonialisme. “Les Indépendances n’y [peuvent] rien”. Le Noir reste l’exploité, aliéné par le Blanc de l’usufruit de son travail. Rien d’incongru ici, Fama participait activement à l’agitation anticolonialiste qui a précédé les Indépendances. Rien, à moins de déprécier la vulgarisation de la doxa et les métaphores d’un illettré, ne permet de supposer qu’il n’y ait pas ici un discours sérieux, une véritable critique des Indépendances et de leur inefficacité à transformer la situation des Noirs. Il suffirait, dès lors, d’assimiler Ahmadou Kourouma à son personnage pour lire dans ce passage une dénonciation de la domination occidentale: “Partout, sous tous les soleils, sur tous les sols, les Noirs tiennent les pattes; les Blancs découpent et bouffent la viande et le gras”. Cette phrase est une assertion. Le présent gnomique, qui rompt avec l’imparfait du récit, la présente comme une vérité valable de tout temps (tous les soleils) et en tout lieu (tous les sols). Cependant, elle est assertée par le personnage et la dénonciation de la domination peine à intégrer les hyperboles de Fama - l’acharnement du cosmos, la damnation -, qui verse dans le délire paranoïaque et allègue la source des maux, non aux hommes, mais à des puissances incontrôlables. Plus encore, la fin du paragraphe parachève la sape du discours sérieux, qui se trouve subordonné à un développement argumentatif:

Donc, étaient dégoûtants de damnation tous ces Noirs descendant et montant la rue. Donc, vil de damnation, un damné abject, le bâtard de Bamba qui avait porté la main sur Fama. Alors pourquoi attendre sur un trottoir un damné ? Quand un dément agite le grelot, toujours danse un autre dément, jamais un descendant des Doumbouya.

Fama se commanda de continuer et traversa la rue (...) (*idem* 21)

La dénonciation de la domination est ici mise au service d'une rhétorique d'auto-persuasion. Par le proverbe final, ce dernier finit de se convaincre, mais nous laisse à la quête d'un discours de croyance. A nouveau, Fama "happe et écrase" des énoncés extraits du recueil de discours parémiques dont il dispose, mais, inadaptés au contexte qu'ils doivent aider à éclairer, ces énoncés perdent, non pas leur vérifiabilité, mais leur pertinence. Par conséquent, au lieu de soulever l'indignation tel qu'elle le fait en contexte sérieux, la doxa militante souffre d'être prononcée par Fama, lequel, se distinguant par son refus de lire le monde, peut potentiellement faire apparaître comme ridicule la thèse qu'il soutient. La désolidarisation du narrateur, qui s'adresse certes à son public, mais en rapportant les propos de Fama, défait l'adhésion nécessaire au sérieux. Néanmoins, la cible du narrateur est peut-être moins la thèse de la domination, que celui qui la manie à tout va et pour ses propres fins.

#### **4. "Le palabre pour le palabre"**

Dans notre dernière scène, la cible du rire n'est pas Fama. Elle se déroule à Togobala avant les funérailles de son cousin Lancina. Diamourou le griot et Balla le féticheur, qui désirent voir le retour d'un pouvoir légitime, mènent une véritable campagne politique dans les villages, et réveillent ainsi le parti unique révolutionnaire qui, ironise le narrateur, désœuvré par le manque de réactionnaires à écraser, exulte de pouvoir "décapiter dans le nid l'horrible contre-révolutionnaire" (*idem*: 132). Fama se trouve donc convoqué par le comité du village.

Dans la scène qui nous intéresse, le narrateur nous raconte le grand palabre qui oppose le parti légitimiste de Fama à celui de Babou, président du comité révolutionnaire. Dans ce théâtre, les rôles sont distribués, les antagonistes ont chacun leur chaise longue, le public s'installe pour assister à la joute oratoire. Après deux nuits de palabre, nous citons les gritos, "pour creuser et tirer la vérité pure et blanche comme



une pépite d'or" (*idem*: 134), celle-ci éclate enfin. En effet, c'est seulement à ce moment du récit que le narrateur nous donne accès au conseil des anciens, qui eut lieu en secret la veille du grand palabre. De peur que la haine entre les familles s'installe dans le village, les anciens convoquèrent préalablement Babou et Fama et, rappelant les malheurs et la destruction qui surviennent quand la communauté est divisée, ils leur demandèrent de trouver un arrangement. "Les soleils des Indépendances et du parti unique passeront comme les soleils de Samory et des Toubabs" (*idem*: 136), rappelèrent-ils mais, sans unité, c'est la communauté qui disparaîtra. Ramenés de l'ivresse de l'invective polémique à la nécessité de trier entre l'éphémère et ce qu'ils doivent, dans un juste exercice de leur autorité, faire demeurer, les partis se réconcilient.

Or, nous avons volontairement laissé de côté jusqu'à maintenant un acteur principal du grand palabre, qui occupe sur la scène la troisième chaise longue. Il s'agit du délégué du sous-préfet, investi du pouvoir du parti unique révolutionnaire, qui accepte comme unique issue du palabre que Fama s'assujettisse à ses consignes et aux dogmes de la révolution. Puisque les règles imposées par le pouvoir sont inflexibles, les partis réconciliés décidèrent, en secret, avant le grand palabre, que le délégué devait "être joué" (*ibidem*). Autrement dit, quand la vérité éclate, en nous faisant rejoindre le cercle des initiés qui rient ensemble au *inside joke*, le narrateur nous désigne le dindon de la farce. Son opinion sur ce personnage est explicite, notamment quand il le bestialise par comparaison: "Le délégué, ignorant des coutumes malinké, se répétait, se redressait et rebondissait, inconciliant, toujours indomptable, comme le sexe d'un âne enragé" (*idem*: 135). Le délégué ne connaît pas les coutumes malinké, pire, ne cherche pas à les connaître, puisque possédant le pouvoir, il détient tant la vérité que le code éthique hégémoniques. Rajoutant à ce défaut, l'analogie transfère les attributs du comparant sur le comparé. Rigidité, entêtement, bêtise, le délégué est caractérisé par la rage et la pulsion sexuelle de l'animal, et devient par là, conjointement à la terreur qu'inspire sa violence et son absence de civilité, la cible idéale du rire. Le grand palabre, "le palabre pour le palabre" (*idem*: 135), comme le nomme le narrateur, n'est donc qu'une mise en scène. La communauté se soude et réaffirme ses fondements axiologiques en se riant du délégué.

“Tant que le mur ne se fend pas, les cancrelats ne s’y mettent pas. Cancrelats des Indépendances, des partis uniques, de la révolution, vous ne pénétrez pas, vous ne diviserez pas, vous ne gâterez pas Togobala! (...) La bâtardise n’avait pas gagné Togobala”, conclut le passage (*idem*: 137). L’arrangement de la conciliation fait accepter la coexistence du chef coutumier et du président officiel. Qu’est-ce alors que la “bâtardise”, puisqu’ici l’intolérance de Fama ne s’enflamme pas?

## 5. Humour et éthique malinké

En introduction, nous avons annoncé qu’il s’agirait d’inférer, grâce aux indications fournies par l’humour, le socle axiologique sur lequel s’édifie la communauté qui habite la fiction. Or, en théorie, axiologie et humour ne coexistent que le temps nécessaire à la dissolution des discours collectifs. Jean-Marc Moura, dans *Le Sens littéraire de l’humour*, propose, comme métaphore de l’humour, le virus, qui parasite son hôte jusqu’à l’évider; hôte qui est, par analogie, le discours sérieux. Or, ici, “puces, poux, punaises et cancrelats des Indépendances”, est tout ce qui fait “se diviser, se combattre, casser et user la fraternité et l’humanisme” (*idem*: 132). Pour *Les Soleils des indépendances*, nous préférons la métaphore des griots de Togobala: la vérité est une pépite d’or pur cachée sous une gangue. En effet, pour les Malinkés du roman, la vérité des propos ne se révèle qu’en creusant leur sens littéral, et, comme pour les oracles qui parsèment l’histoire, accéder au sens véritable du récit exige “d’interpréter les choses, faire l’exégèse des dires” (*idem*: 97).

Comment alors inférer une interprétation, accéder au sens du roman, quand Kourouma délègue son récit à un narrateur qui fait de sa parole un grand palabre? Pour déterrer la vérité, nous avons voulu plonger le texte dans le bain caustique de l’humour et voir où s’arrête l’oxydation. Il y a en effet deux types de *topoi* dans *Les Soleils des indépendances*. Les plus évidents constituent les dogmes des révolutionnaires et les discours du dictateur, doxas qui exigent adhésion aveugle et soumission au système de croyance. Avec pour vocation de dire et de transformer le réel, ces discours rassemblent les caractéristiques de ce que Philippe Hamon dans son *Ironie littéraire* (1996) nomme le mode sérieux du discours. En effet, quand une communauté idéologique prononce une assertion, elle veut que ce qu’elle asserte soit conforme à une réalité censée

indépendante de ce qu'elle dit d'elle, et peut même, dans la violence, transformer la réalité pour la rendre adéquate à ses propos. Ces propos tenus sur le réel au présent gnominique, voulus vrais en tout temps et en tout lieu, ne supportent pas d'être réduits à une opinion. Ainsi, le message du sérieux doit être monologique, et son locuteur doit être fiable, cultiver une hantise de la polysémie et se montrer maître de son discours. C'est ici qu'intervient ce que nous avons nommé l'humour malinké. Pour Oswald Ducrot, le discours ne peut pas être sérieux quand son locuteur théâtralise dans sa voix d'autres points de vue que le sien. En refusant d'assumer son discours, le narrateur s'installe à l'écart des *topoi*, et, en réduisant l'assertion à une énonciation, il sape les bases de l'axiologie tenue pour supérieure (1984).

Nous avons choisi le mot humour parce que la satire et le comique présupposent l'existence d'un système de valeurs clairement affirmé et présenté comme légitime pour tous. Pourtant, avec le terme humour, nous ne cherchons pas à présenter Kourouma comme un auteur cynique. En effet, une fois les couches friables érodées par le rire, on atteint un socle axiologique que le rire n'éclate plus et qui maintient *Les Soleils des indépendances* hors du nihilisme. Or, ce système de valeurs, n'est ni affiché ni imposé, mais est offert à celui qui, par l'interprétation, accède aux coutumes malinké. En effet, la communauté malinké du roman se consolide autour de discours collectifs, dont la pesanteur lui offre un ancrage solide. Ce sont ces autres *topoi* qui forment le lieu commun. Ceci est évident quando, à un moment de l'histoire, l'humour du narrateur s'éteint. Sur scène, un personnage, laissé seul dans son rire, est au centre d'un groupe horrifié. Séry, l'apprenti-chauffeur qui critique la conduite prudente de son patron, asserte qu'il détient la solution pour l'Afrique: que tous restent chez eux. Il narre ensuite le massacre, viol et pillage des Dahoméens, auxquels il a participé, et enchaîne les propos xénophobes avant de rire seul, dans le silence épouvanté de ses interlocuteurs. Le narrateur cloisonne le discours du jeune homme entre les guillemets du discours rapporté, telle une barrière aseptique qui le protège de tout soupçon de dialogisme (*idem*: 85-89). Maintenir, dans l'au-delà du risible, cette apologie de la violence révèle en contraste que deux lieux communs, partagés dans tous les palabres malinké du roman, ne sont pas galvanisés, ni mis en scène dans leur vacuité, mais bien prisés pour leur pleine valeur. Ces lieux communs sont l'humanisme et la fraternité.

C'est peut-être là, quand, d'un même accord, le narrateur et les personnages jugent condamnable une assertion, que le sens de ce que Kourouma essaye de nous communiquer est le plus saillant. Fama est certes souvent la cible du rire d'une communauté qui renégocie ses valeurs mais, contrairement au délégué joué et au jeune homme condamné, cette communauté ne lui ferme jamais la porte, tout comme le narrateur, souvent narquois, lui laisse toujours ouverte sa voix. Il y a, face à la violence de la parole univoque et la transformation des valeurs, un souci partagé par l'auteur, son narrateur et ses personnages, de ce que Fama nomme "l'abâtardissement des Malinkés et la dépravation des coutumes" (*idem*: 16). Quand le narrateur nous explique que "les Malinkés ne restent jamais sur une seule rive", ce n'est pas pour les taxer d'hypocrisie. De même, sa voix, ouverte à la polyphonie des points de vue, ne propose pas qu'une mascarade. L'enjeu du "palabre pour le palabre" est de conserver, dans le marasme des Indépendances, le socle sur lequel est bâtie la communauté. "L'humanisme et la fraternité sont avant tout dans la vie des hommes" (*idem*: 134), nous enseigne Babou alors qu'il est en pleine mise en scène. Il nous semble possible de conclure que l'"humour malinké" révèle l'éthique que veut enseigner Kourouma. S'il faut chercher le propos de l'auteur dans son roman, il serait dans cette exigence que la parole soit utilisée à des fins d'édification et de maintien de la communauté entre les hommes. Ainsi, la fraternité et l'humanisme, que l'on retrouve dans la bouche de nombreux personnages de *Les Soleils des indépendances*, mots tant véhiculés par les discours politiques des années qui entourent les Indépendances africaines, ne doivent pas devenir creux, de simples outils de persuasion sans effectivité réelle. Ils signifient quelque chose qui est tant à maintenir qu'à créer. Il est nécessaire de reconnaître l'homme chez l'autre, préoccupation qui est au cœur des palabres malinké du roman, comme il est urgent que se créent des liens fraternels suffisamment solides pour tenir à travers le marasme des transformations politiques. Kourouma ne pose pas un regard naïf sur le chaos qui l'entoure, mais fait du palabre un espace de médiation qui évite le sang des divisions. Dans les déceptions des Indépendances, il appelle à un usage responsable de la parole, fondé sur une éthique qui la met au service de l'humanisme et de la fraternité. Avant les dogmes de la tradition, de l'indépendance ou de la révolution, c'est la communauté des hommes qui, coûte que coûte, doit demeurer.

## Bibliographie

Adotevi, Stanislas (1998), *Négritude et Négrologues*, Paris, le Castor Astral [1970].

Ducrot, Oswald (1984), *Le dire et le dit*, Paris, les Editions de Minuit.

Gauvin, Lise (2001), "L'imaginaire des langues: du carnivalesque au baroque (Tremblay, Kourouma)", *Littérature*, n°121: 101-115.

Hamon, Philippe (1996), *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette.

Kourouma, Ahmadou (2013), *Les Soleils des indépendances*, Paris, Seuil [1970].

Moura, Jean-Marc (2010), *Le sens littéraire de l'humour*, Paris, Presses Universitaires de France.

Ouologuem, Yambo (1968), *Le Devoir de violence*, Paris, Seuil.

Zabus, Chantal (2007), *The African Palimpsest, Indigenization of Language in the West African Europhone Novel*, New York, Rodopi B.V..

## Notes

---

<sup>1</sup> A notre connaissance, les néologismes "malinkiser" ou "malinkisation", ne proviennent pas de Kourouma lui-même, mais de la critique qui a commenté son œuvre. Les propos de Kourouma sont: "Qu'avais-je fais? Simplement donné libre cours à mon tempérament en distordant une langue classique trop rigide pour que ma pensée s'y émeuve. J'ai donc traduit le malinké en français en cassant le français pour trouver et restituer le rythme africain" (*apud* Gauvin 2001).