

– a, par sa méthode d'intertextualité, fait œuvre de précurseur. Son manuel, sur ce point, est exemplaire : une confrontation de textes, débarrassés de leur isolement, met en état de dialogue constant diverses fonctions référentielles. Des personnages ayant un « sens plein », un « statut », un « rôle » particuliers dans leur culture particulière sont éclairés par des liens de solidarité fonctionnelle avec ceux issus d'une autre culture.

Mais la méthode n'est pas sans encourir un autre reproche : l'euro-péocentrisme. S'adressant aux jeunes Africains, le manuel ne corrige pas cette perspective. Explicable pour des jeunes Belges, elle n'est plus à l'abri de l'accusation de « vision déformante » de la réalité des choses. La réplique africaine appelle une correction afro-centriste. Était-ce trop demander à une pédagogie comme celle des Jésuites ?

La problématique est posée et laisse la porte ouverte aux débats.

M. a M. Ngai
Université de Paris Sorbonne
Université de Grenoble III

Références bibliographiques

BALIBAR Renée : **Les Français fictifs. Le rapport des styles littéraires au français national**, Présentation de E. Balibar et P. Macherey, Paris, Hachette Littérature, 1974.

CHARMOT, F.S.J. : **La Pédagogie des Jésuites**, Paris, Ed. Spes, 1951, 574 p.

Essai de directoire pour les jeunes professeurs dans les classes élémentaires, non daté, 55 p.

GENETTE Gérard : **Palimpseste**, Paris, Le Seuil 1982.

GUICHARD Alain : **Les Jésuites**, Paris, Grasset, 1974.

Modèles Français (collection des –), sous la direction de la Compagnie de Jésus, Bruxelles, Edit. Le-signe, 1958.

VERNIER France : **L'Écriture et les textes**, Paris, Ed. Sociales, 1977.

Présence Africaine, N° 60, 4ème trim. 1966.

Quelques propositions po des littératures francopho

L'exemple d'un roman : *Les soleils des Indépendances*.

L'enseignement de la littérature en France, à l'école comme à l'université, s'ouvre, au-delà de la stricte production française, à un certain nombre d'œuvres issues de cultures étrangères, généralement étudiées en traduction. A partir d'un certain stade, disons le second cycle du second degré, il est même assez courant que les élèves soient amenés à aborder, non plus seulement des extraits, mais l'intégralité de quelques-unes de ces œuvres. Dans le cadre d'une prise de conscience de plus en plus vive d'affinités culturelles à l'intérieur de la francophonie, beaucoup d'enseignants choisissent parmi les possibilités offertes par cet ensemble étranger, d'étudier des œuvres négro-africaines francophones. Ce sont bien entendu des textes étrangers au même titre que d'autres, mais cependant leur altérité culturelle s'exprime selon des modalités différentes de celles de la plupart des autres œuvres étrangères :

● d'une part, du fait même de la langue utilisée. Ecrites directement en français, elles n'ont plus besoin de passer par la médiation d'un traducteur, et il est possible d'étudier directement l'original, et non sa transposition linguistique, qui est, on le sait, toujours approximative.

● d'autre part, la culture, notamment scolaire, de la plupart de ces auteurs, les a rendus très familiers avec des codes culturels en usage dans la société française, ce qui fait qu'ils s'y réfèrent assez spontanément, même lorsqu'ils écrivent pour dénoncer ou attaquer cette société.

Tout ceci peut donner l'impression au lecteur, – même s'il se rend parfaitement compte que l'univers culturel présenté dans ces œuvres lui est (partiellement) étranger, d'une familiarité quasiment immédiate avec ces textes. C'est, sans doute, cette apparente proximité, voire identité des codes de référence, qui explique l'absence totale d'appareil critique dans les éditions françaises des œuvres de cette famille. A cela s'ajoute en outre un certain nombre de raisons d'ordre institutionnel : en de très nombreux cas, l'édition française des œuvres négro-africaines francophones en est précisément l'édition originale, et non une édition postérieure marquant spécifiquement leur introduction dans une culture à laquelle elles n'auraient pas été primitivement destinées. L'expérience montre que, lorsqu'il y a réédition, on passe généralement d'une édition française à une autre, l'œuvre recevant sa consécration comme « classique » en étant reprise par des collections dites « de poche », comme « Presses Pocket » ou « 10/18 », pour certains romans de Ferdinand Oyono ou d'Ousmane Sembene, par exemple.

D'autre part, même si l'édition originale s'est faite hors de France, il s'agit alors le plus souvent d'éditions africaines (1), sa qualité fran-

(1) Il ya tout de même l'exception notable du roman *Les Soleils des Indépendances* justement, qui fut d'abord publié par les Presses de l'Université de Montréal avant d'être repris en France par le Seuil (1970). A ce propos cf. J. Derive « l'utilisation de la parole traditionnelle dans les S.D.P. (« l'Afrique Littéraire » n° 54-56 (pp. 103-110).

ur un enseignement nes en France

cophone lui permet d'y être distribuée directement, sans être obligée de passer par le truchement d'une nouvelle édition proprement adaptée au public français.

De la critique des œuvres africaines.

On ne dispose jamais, pour les raisons que nous venons d'exposer afin d'étudier ces œuvres négro-africaines francophones, d'éditions véritablement critiques, comparables à celles qu'offrent un certain nombre d'éditions françaises de textes appartenant à d'autres domaines étrangers. Pour orienter le lecteur néophyte dans un univers culturel qu'il n'est pas censé connaître, celles-ci comprennent souvent de longues et substantielles introductions signées d'un spécialiste de la civilisation dont l'œuvre est issue. A cela s'ajoutent parfois les notes du traducteur qui ressent le besoin d'explications linguistiques, ou encore documentaires, pour faire comprendre des réalités intraduisibles parce qu'inconnues dans la culture de la langue cible.

Il faut considérer, en outre, que la littérature négro-africaine de langue européenne est une littérature jeune, et qu'en général les éditions savantes d'une œuvre n'apparaissent qu'après un certain temps de vie, lorsque celle-ci commence à devenir un « classique ». Mais précisément, de ce point de vue, on peut constater qu'on en est venu à traiter comme telles certaines de

ces productions : on peut en découvrir les signes par le fait qu'elles reviennent régulièrement, sous forme d'extraits, dans les anthologies.

Or, cette absence d'édition critique est d'autant plus regrettable que ces œuvres présentent justement, du point de vue de leur fonctionnement sémantique, un cas particulièrement complexe. Cela tient à l'ambiguïté même de la position culturelle des auteurs, qui s'emploient à créer des œuvres originales à l'aide d'une langue, et bien souvent d'un genre qui leur sont étrangers.

Selon quels codes de référence leur discours se construit-il ?

Ceux de leur culture rurale ethnique, ou bien de celle, plus urbaine et cosmopolite, qui fait l'unité (plus ou moins solidement scellée) de l'Etat moderne auquel ces écrivains appartiennent, et dans lequel il est rare que leur qualité d'intellectuel ne les ait pas assez profondément impliqués ? Les références culturelles peuvent encore se faire à l'échelle d'une zone continentale (Afrique de l'Ouest, Afrique Centrale), voire à l'échelle du continent entier (si tant est qu'il existe bien une civilisation à ce niveau) puisqu'on qualifie le plus souvent les productions de ces auteurs de « négro-africaines ». Certains codes peuvent enfin, par le truchement de la langue française, renvoyer à la culture européenne occidentale, avec lesquelles ces écrivains, de par leurs études, sont généralement très familiarisés.

Toutes ces possibilités peuvent naturellement se combiner entre elles, et l'œuvre négro-africaine fran-

cophone est donc susceptible d'avoir de multiples lieux d'ancrage culturel. L'identification de ces points d'ancrage et de leur relation entre eux est loin d'être sans importance. Non seulement elle a son utilité pour aider à la compréhension de ce que l'auteur raconte, mais elle permet aussi, bien au-delà, d'approcher le sens idéologique de l'œuvre. C'est elle en effet qui définit l'identité de l'auteur, le lieu culturel d'où (consciemment ou inconsciemment) il choisit de parler, de même d'ailleurs, qu'elle permet d'induire l'identité du lecteur supposé.

A plusieurs reprises, nous avons déjà, dans d'autres articles, mis l'accent sur l'importance capitale de ce type de démarche pour l'étude de la production littéraire négro-africaine (2). Cependant, pour conscient qu'il soit de ces problèmes, l'enseignant français n'a pas toujours nécessairement les connaissances requises pour établir les repères nécessaires. Et c'est pourquoi il nous semble qu'il pourrait être utilement aidé par les spécialistes africains et africanistes, notamment ceux qui sont spécialisés dans l'étude de civilisations particulières du continent, et qui pourraient produire à son intention un appareil critique, lui offrant la possibilité de faire une approche sémiotique sérieuse.

Sans prétendre vouloir fournir de recettes pour l'enseignement de la littérature négro-africaine, trop riche et variée pour pouvoir être enfermée dans un cadre aussi réducteur, nous voudrions donner une idée de ce que pourrait être cet appareil (tel qu'il serait susceptible

d'apparaître dans une édition critique, ou dans un opuscule d'appoint comme il en existe déjà) à partir d'un cas très concret. Nous avons choisi de nous tourner pour cela vers un roman – c'est semblait-il le genre le plus couramment étudié en France de la production négro-africaine – qui est aujourd'hui un grand classique, comme en témoignent les très nombreuses études qui lui sont consacrées : il s'agit du roman d'Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des Indépendances* (3). Celui-ci offre un cas particulièrement intéressant quant à la variété des ancrages culturels, dont la complexité est telle qu'elle est difficilement perçue par un public non averti, ce qui risque d'être un obstacle à une lecture véritablement riche de l'œuvre.

Le soleil des Indépendances et la critique

L'une des premières tâches d'une édition critique de ce roman serait de donner des informations relatives au niveau proprement linguistique.

La linguistique dans l'œuvre de Kourouma

Sur ce point, des informations concerneraient en tout premier lieu le domaine lexical. Le livre de Kourouma présente en effet un certain nombre d'emprunts étrangers à la pratique française dont il convient de préciser les sources.

Il y a d'abord les noms propres. Ceux-ci généralement appliqués à des personnages (Fama, Samory, Bakary, Abdoulaye, Ibrahima, Mariam, Salimata, Doumbouya, Cissé, Keïta, Kone, Konate, Kouyate...), à des lieux (Ouassoulou, Horodougou...) ou bien encore, à des sociétés (Bambara, Malinké...) ou des Etats (République du Nikinai). Bien entendu le caractère étranger de ces noms propres pour un lecteur français, même s'ils ne lui évoquent rien de particulier, ne gêne pas, dans la mesure où le contexte lui permet d'identifier les objets auxquels ils s'appliquent, sa compréhension de l'histoire. Le problème de la perte éventuelle de sens se situe ici à un autre niveau, celui des connotations possibles de

ces mots dans d'autres systèmes culturels. Sont-ils imaginaires, sont-ils réels et, dans ce cas, à quelle culture sont-ils redevables et quelle y est leur valeur connotative ? La réponse à ces questions n'est évidemment pas indifférente pour la lecture du texte. Elle permet de savoir quels types de complicité l'auteur établit avec quels types de public. Et il pourra être très intéressant de déterminer quels sont les noms ayant une existence réelle, et quels sont ceux qui sont purement imaginaires. Dans un contexte où, par exemple, la plupart des noms propres de lieux renvoient à un univers ayant une existence réelle, il est certain que le recours ponctuel à un nom purement fictif prendra une signification tout à fait particulière.

Tout ce que nous venons de dire à propos des noms propres, est vrai aussi pour tous les mots du stock lexical commun, qui sont empruntés dans le roman à des langues ou des parlers étrangers à la pratique française. En outre, le lecteur qui ignore ces derniers, se trouve non seulement exclu d'une certaine complicité culturelle avec l'auteur et des connotations qu'elle implique, mais il risque d'avoir aussi des problèmes de lecture, du point de vue même de la compréhension dénotative de l'univers évoqué, si ces mots ne sont pas insérés dans un contexte permettant d'en induire le sens. De tels emprunts sont forts nombreux dans *Les Soleils des Indépendances* et, à la différence d'autres romans africains francophones (4), ils ne font jamais l'objet de notes explicatives en bas de page. C'est ainsi qu'on trouve, par exemple, « Toubab, El Hadji, bissimilāi (5), gnamokodé (p.9), houmba (p.113), fonio (p.117), yagba, balafon, mgoume, ngonni (p.149), canari (5).

(2) cf. D. Delas et J. Derive : « Pour lire la poésie africaine d'expression française », *le Français aujourd'hui*, N° 51, septembre 1980, pp. 61-76 ; et J. Derive : « Littérature négro-africaine et critique universalitaire : identité d'un objet et spécificité des méthodes », *Littérature d'Afrique Noire, Identité culturelle et relation critique*, *Revue d'Ethnopsychologie*, n° 2/3, avril-septembre 1980, pp. 41-59. – « Pour une pédagogie de la lecture des œuvres négro-africaines écrites en français », *Réponses, supplément Afrique/Océan indien dans le monde Français*.

(3) Les références des pages qui seront données renverront à l'édition du Seuil de 1970.

(4) Par exemple, *Les bouts de bois de Dieu* d'Ousmane Sembène.

(5) Ces termes se rencontrent à de très nombreuses reprises.

Tous ces termes, qu'il s'agisse des noms propres ou des autres, pourraient faire utilement l'objet d'une note dans une édition critique, ou encore renvoyer à un glossaire en fin d'ouvrage, où ils seraient alors classés selon les aires culturelles auxquelles ils se réfèrent implicitement. Les informations s'y rapportant devraient permettre au lecteur d'en saisir à la fois la source, et la signification, tant du point de vue de la fonction connotative que de la fonction dénotative de la communication.

Français d'Afrique ?

Mais le niveau lexical n'est pas le seul qui intéresse le domaine linguistique. A côté de l'emploi de mots étrangers à la pratique française courante, le roman révèle la présence de nombre d'expressions et de tournures insolites, par comparaison aux usages de la francophonie. Celles-ci posent pour la lecture du texte, le même type de problème que les mots : dans quel type de culture ces expressions ont-elles leur source : et quelles sont, dans ces cultures, les connotations éventuelles qui leur sont attachées ? Elles devraient donc, elles aussi, faire l'objet d'informations particulières dans une édition critique.

Certaines sont explicitement présentées au lecteur comme des transpositions de figures malinké : ainsi, dès la première page du roman, à propos de la mort d'Ibrahima Koné : « ... **disons-le en malinké** : il n'avait pas soutenu un petit rhume ». Dans de tels cas, on peut à la rigueur considérer qu'une note explicative n'est plus indispensable, puisque le contexte donne la source de la tournure idiomatique. Encore qu'il faille ne pas se montrer trop naïf, et se souvenir que le roman est un jeu qui procède par effets illusoires. Il n'est donc pas forcément inutile de permettre au lecteur de vérifier l'authenticité de l'enseigne qui annonce le collage. Une note explicative peut, en outre, préciser les connotations qui sont attachées à l'expression dans la culture où elle fonctionne.

Mais on trouve dans le roman beaucoup de tournures bizarres par rapport aux normes du français standard dont l'origine n'est pas signalée au lecteur. Ce dernier

ne sait donc pas si elles sont redevables à des expressions malinke directement traduites en français, à des particularités du français populaire de Côte d'Ivoire (pays d'origine de l'auteur) ou plus généralement d'Afrique noire, ou à des créations originales de l'écrivain. Il est donc encore plus nécessaire de signaler par des notes, ces emprunts non désignés comme tels dans le texte.

Emprunt à la tradition orale

Parallèlement à toutes les références proprement linguistiques, on rencontre aussi dans le roman, la présence de nombreux énoncés sentencieux : « A renifler avec discrétion le pet de l'effronté, il vous juge sans nez » (p.12), « cela dura le temps de faire passer par un lépreux un fil dans le chas d'une aiguille » (p.133), « Même la guêpe maçonne et le crapaud finissent par se tolérer quand on les enferme dans une même case... » (p.160), etc... Certains sont d'ailleurs, eux aussi, signalés explicitement comme proverbes : « **Ecoutez ce proverbe bien connu** : l'esclave appartient à son maître, mais le maître des rêves de l'esclave est l'esclave seul » (p.173). A propos de ces emprunts, cette fois plus littéraires que linguistiques, le problème des sources se pose au même titre que pour les précédents. Les notes peuvent donc une fois encore avoir leur utilité, à la fois pour signaler la culture de référence de ces sentences, et pour en préciser éventuellement la signification, dans les cas (assez rares) où le contexte ne la rendrait pas évidente.

Les énoncés sentencieux ne sont pas les seuls emprunts de littérature traditionnelle qu'on trouve dans l'œuvre de Kourouma. Il en existe bien d'autres. Certains sont signalés comme tels et présentés comme un corps hétérogène dans le fil du récit : c'est le cas du chant de noce qui apparaît en italiques, p. 105, et qui est d'ailleurs donné comme étant une pièce de la culture malinke (« et plusieurs fois il répéta cette mélodie de noce malinke »).

Mais il y a dans le roman d'autres cas où l'emprunt à la littérature orale traditionnelle n'est nulle-

ment signalé et où le collage ainsi effectué est amalgamé au texte du récit. Ainsi en est-il des aventures prêtées au chasseur Balla (pp.126-130). Telles qu'elles interviennent dans le roman, le lecteur français non averti ne peut savoir si ces péripéties sont le fruit de l'imagination de Kourouma, ou si elles sont empruntées à une tradition quelconque, bien que certains indices puissent lui mettre la puce à l'oreille. En effet, sans dire explicitement qu'il s'agit de reprises de textes de la littérature malinke, l'auteur suggère que ces histoires se rapportent à une tradition, par des phrases glissées ici et là : « Tous les Malinké ont entendu parler des génies chasseurs... » (p.126) ou bien « les génies chasseurs proposent toujours le même accord » (p.127). L'absence cependant de référence précise à des sources, impose donc ici un développement explicatif, précisant que tout cet épisode est un emprunt à deux chants de chasseurs malinke très connus (6).

Un autre exemple d'emprunt à la littérature traditionnelle qui, lui non plus, n'est pas signalé comme tel, peut-être donné avec le passage qui concerne l'origine de la dynastie des Doumbouya, dont Fama, le héros du récit, est le dernier descendant (pp.99-102). Celui-ci décalque fidèlement le style des récits traditionnels sur l'origine des familles malinke (genre littéraire appelé *ko kora*).

Description physique et gestuelle des personnages.

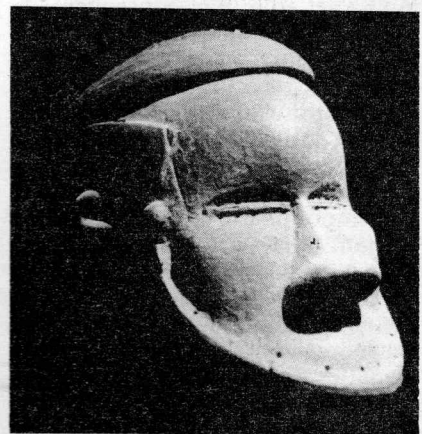
Il y a enfin un dernier niveau susceptible d'intéresser l'appareil d'une édition critique d'un roman, dans la mesure où il est lui aussi un excellent révélateur des points d'ancrage culturel : c'est celui de la description physique des personnages et de leur gestuelle. C'est pourquoi, après une étude préalable sur la sémiotique du corps dans la culture malinke, il sera utile de faire un balisage systématique des traits

physiques des personnages tout au long du texte, en signalant dans des notes ceux qui, dans cette société correspondent à des conventions stéréotypées, par opposition à d'autres qui fonctionneraient par rapport à des conventions relatives à la culture européenne, ou plus ou moins universelle.

Codes culturels

Toutes les informations dont nous venons de suggérer l'opportunité devraient aider à découvrir la multiplicité des codes culturels par rapport auxquels le récit fonctionne : codes issus de la culture malinke, de la culture ivoirienne ou ouest-africaine (référence aux français populaires d'Afrique), de la culture islamique, de la culture européenne occidentale. Cette polyvalence des systèmes sémiotiques permet à l'auteur de créer tout un jeu, sans doute plus ou moins conscient, de complicités particulières avec différents types de lecteurs. Ce sont les facettes, extrêmement subtiles, de ce jeu qu'il convient d'analyser.

Pour cela, il est nécessaire d'examiner les conditions de fonctionnement textuel de ces différents types de références culturelles, ce qui permettra de saisir plusieurs aspects de la relation entre le narrateur et son interlocuteur virtuel (c'est-à-dire non le public réel, que l'auteur ne peut connaître, mais celui qu'il induit par son acte d'écriture), relation qui est un point de focalisation capital pour établir l'ancrage culturel d'un roman. Ce sera aussi l'occasion de relier les



(6) Sur l'ambiguïté de cette instance du narrateur dans *Les Soleils des Indépendances*, cf. Claude Abastado : « La communication littéraire dans *Les Soleils des Indépendances* d'Hamadou Kourouma » in *Littérature d'Afrique Noire, Identité culturelle et relation critique*, Revue d'Ethnopsychologie, n° 213, avril-septembre, 1980.

observations formelles que nous avons faites jusqu'ici à certains aspects du contenu, car, en dernier ressort, c'est cette connection qui donne à l'ancrage culturel sa véritable fonction.

Pour mener à bien cette analyse, deux grands types de questions doivent être d'abord posées, aux différents niveaux d'observation établis :

- au crédit de quelle instance de parole du récit, les empreintes culturelles relevées sont-elles à porter ?

- quel type de complicité entre l'auteur et son public les modalités de leur énoncé supposent-elles ?

Pour ce qui est de la première question, il va de soi que les particularités linguistiques, aussi bien que les emprunts à des textes littéraires, ou à des stéréotypes culturels d'origine africaine n'ont pas la même fonction du point de vue du sens de la lecture, selon qu'ils sont attribuables à un personnage du roman ou au narrateur. Dans le premier cas, ils ne visent qu'à la crédibilité de l'univers de référence : la présence de plusieurs proverbes dans la bouche de Fama ou son recours, lors d'un moment de nostalgie, à un chant de noce malinke (p.105) n'ont pas d'autre fonction.

Ces mêmes références culturelles prennent une signification assez différente lorsqu'elles sont à porter au compte du narrateur. La question est, il est vrai, assez difficile à trancher parfois, car le style indirect libre est, dans les *Soleils des Indépendances*, un procédé particulièrement répandu, ce qui fait que, bien souvent, nous nous trouvons à contempler les événements à travers le regard de Fama ou Salimata, et que, par conséquent, le narrateur est une instance particulièrement floue (7). Il apparaît cependant spécifiquement à plusieurs reprises dans le roman, et, ce qui est original dans l'œuvre de Kourouma par rapport au reste de la production francophone contemporaine, c'est que lui-même en tant que narrateur, introduise fréquemment dans son parler, des spécificités stylistiques « africaines », les plus courantes étant les tournures idiomatiques directement traduites du malinke. C'est lui, cette fois, c'est-à-dire le regard de l'histoire, et non plus seulement son contenu, qu'il désigne comme

africain. Cela est vrai non seulement au niveau du langage proprement dit, mais des diverses connotations qu'il utilise dans la description de ses personnages.

Maintenant, quelle que soit l'instance de parole où ces références culturelles apparaissent, il convient d'examiner les modalités de leur énonciation, afin de voir quelles incidences elles peuvent avoir sur l'opération de lecture. Deux facteurs essentiels sont à considérer : savoir si ce type d'unité textuelle constitue ou non un point de non lisibilité pour le lecteur étranger à la zone culturelle à laquelle elle renvoie, savoir si le système textuel permet ou non d'identifier comme telle la référence culturelle.

Il arrive en effet, notamment à propos des emprunts linguistiques, que certains mots étrangers au texte français, dans la mesure où ils ne font l'objet d'aucun commentaire ni d'aucune note explicative, ne soient pas compréhensibles pour le lecteur francophone étranger à l'univers de référence. Ainsi en est-il de l'emploi de « Gnamokodé » dans la répartition de Fama à la page 9 (Bâtard de Bâtardise, Gnamokodé !) de « Houmba » qui émaille les répliques des villageois (p.113). Selon le degré de culture africaine de ce lecteur, il pourra en être de même de certaines références à la culture islamique, comme dans la phrase suivante : « Les marabouts, – des prestigieux – il y avait même deux *El Hadji* – s'accroupirent » (p.145). De ce point de vue, les commentaires de l'appareil critique que nous avons suggéré doivent permettre au lecteur français de récupérer de la signification au premier degré, et de confirmer d'éventuelles intuitions.

Mais ces cas où le narrateur a ainsi placé des mots étrangers au français, sans donner au lecteur francophone qui ne partage pas sa culture, la clé qui permette d'en saisir le signifié avec certitude, sont assez rares, ce qui est un premier indice que le romancier ne s'adresse pas seulement à ses frères ethniques.

D'ailleurs, lorsqu'il laisse ainsi le doute planer sur quelques mots qui restent dénués de sens pour certains lecteurs, il les place toujours dans un contexte qui fait que la perte de signification est en réalité négligeable, soit que le mot malinke ou arabe soit doublé par un mot français de même sens, soit qu'il porte sur des détails qui n'altèrent pas la compréhension globale du contexte. Ainsi, le lecteur qui

ne connaît pas le manding se demandera peut-être ce que veut dire « gnamokodé », mais comme le mot est repris dans la même phrase par « bâtard », il n'aura en réalité rien perdu au strict plan du signifié ; et, dans ce cas, le contexte et la ponctuation permettent de toute façon de comprendre qu'il s'agit de jurons, ce qui est la pertinence essentielle de ce passage.

D'ailleurs, on peut constater que, la plupart du temps, les références à des codes culturels malinke, lorsque ceux-ci pourraient poser des problèmes de lecture, sont formulées de telle sorte qu'elles livrent en même temps leur signification explicative. Cela est très net pour tout ce qui a trait à la description physique et à la gestuelle. Kourouma précise presque toujours les sentiments auxquels renvoient les manifestations corporelles de ses personnages, surtout lorsqu'il s'agit de stéréotypes malinke, ce qui montre bien qu'il joue sur deux tableaux : d'une part, il fait « malinke », en employant des expressions comme « faire éclater les pupilles » ou « rougir les pupilles », mais d'autre part, il prend soin de préciser la fonction connotative de ces expressions (réaction corporelle métaphorique exprimant la honte devant un affront, pp.12 et 14), révélant ainsi qu'il s'adresse à un public plus vaste que celui des Malinke.

Au reste, tout au long du récit, le romancier essaie de trouver un équilibre entre des références culturelles qu'il annonce explicitement par des sortes d'enseignes (« disons-le en malinke » « comme on dit en malinke », « Ecoutez ce proverbe bien connu... », « les anciens proverbes de nos aïeux restaient toujours vrais », etc...) et l'utilisation de ces mêmes références sans enseigne. Tout le texte, nous l'avons signalé, est truffé d'expressions traduites de tournures manding, ou empruntées au français populaire, sans que ces emprunts soient autrement précisés au lecteur. Il en est de même pour de nombreux proverbes et dictons, et même pour des genres littéraires de plus d'ampleur comme les chants

(7) Pour une analyse plus précise des conditions d'emploi de ces différents colages « littéraires », et de la fonction sémiotique qui en découle dans le système narratif, cf. J. Derive, art. cit., Ala, n° 54-55, pp.103-109.

(8) Tous ces mots attestés dans le dictionnaire de l'équipe IFA (Inventaire du Français d'Afrique), A.E.L.I.A. : Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire, Aupelf, Acct, 1980-1983.

de chasseurs ou les mythes d'origine des familles. Ceux-ci ont, en effet, été carrément amalgamés au roman même, puisque c'est à un personnage du récit, le chasseur Balla, que sont censées s'appliquer les aventures empruntées à des thèmes spécifiques des chants de chasseur, et que la prédiction contenue dans le mythe sur l'origine de la dynastie Doumbouya trouve son accomplissement dans le destin de Fama que raconte justement le roman. Ce dernier cas est intéressant, car on voit bien que, de même qu'il n'y a pas dans le texte de frontière toujours nettement tracée entre le parler « hexagonal » et d'autres parlers africains, de même la frontière n'est pas non plus très précise, entre la littérature écrite moderne (le roman : ancrage culturel européen), et la littérature orale traditionnelle (les genres malinke) (8). En mettant des enseignes à ses points d'ancrage culturel, Kourouma manifeste ainsi une attitude documentaire et renforce sa complicité avec la partie de son public, étrangère à la culture malinke, et en n'en mettant pas, il crée au contraire une complicité avec ceux de ses lecteurs qui partagent sa propre culture d'origine.

Mais l'architecture textuelle est si habilement construite qu'en réalité, le narrateur gagne sur tous les tableaux, car en parsemant son texte de nombreuses « enseignes » malinke, (le mot même revient à presque toutes les pages du roman), il conditionne le lecteur qui sera porté à créditer tout ce qui lui paraîtra stylistiquement ou thématiquement insolite au compte de cette culture.

En ce sens, on peut parler à propos des **Soleils des Indépendances** d'un véritable « effet malinke ». Il est à noter que c'est le seul ancrage culturel explicitement revendiqué par le roman. Nous est contée une histoire qui se déroule chez des Malinke (les Africains d'autres ethnies, qui apparaissent ici et là étant présentés, essentiellement à travers le regard du héros, comme étran-

gers, bâtards), avec un narrateur malinke.

Mais il ne faut pas oublier que la littérature est toujours un trompe-l'œil, et cette revendication ne doit pas plus nous faire illusion sur les réalités de l'ancrage culturel, que celle d'un Giono par rapport à l'univers provençal.

Bien sûr, le narrateur parle français en malinke et nous le dit, mais en fait par la façon dont il écrit, et dont il construit son roman, il crée des complicités culturelles qui se situent à bien d'autres niveaux.

Pour conclure

Le roman de Kourouma est donc particulièrement habile, dans la mesure où l'auteur y fait fonctionner plusieurs réseaux de codes culturels susceptibles de donner à différentes catégories de lecteurs l'idée qu'il entretient avec eux une complicité privilégiée : ainsi se donne-t-il comme complice des Malinke, mais en fait, dans la mesure où cette culture appartient à une zone de plus grande extension, il établit, en réalité, une intelligence avec, d'une part, tout le monde manding, et, d'autre part, avec l'ensemble de la Côte d'Ivoire où, par le dioula, les grands traits de cette culture sont connus de toutes les ethnies. Les emprunts linguistiques ou thématiques à la culture islamique marquent une complicité à l'échelle de toute la communauté musulmane africaine, et d'une façon générale, la référence permanente à l'oralité, établit une sorte de connivence avec l'ensemble du public africain traditionnel. Mais les allusions politiques, le recul manifesté par rapport à la culture qu'il met en scène et dont il se réclame, le met aussi en intelligence avec les intellectuels de toutes cultures, africaines ou non.

Grâce à ces divers codes, chaque catégorie de lecteur a l'impression que c'est à elle qu'on parle, que c'est pour elle que le livre a été écrit. C'est là sa grande originalité : le roman se donne comme très marqué culturellement, mais en même temps, dans la mesure où ses points d'ancrage apparaissent selon les modalités qui permettent un décodage facile à tous, il prend une portée quasi universelle. En effet, comme nous l'avons vu, très peu de marques culturelles gênent l'accès au signifié du texte au premier degré, et ce n'est pas à ce niveau qu'il est important d'établir l'ancrage culturel de l'œuvre. Mais, par contre, la véritable portée de l'histoire de Fama, la dimension ironique du récit, l'ambiguïté et la complexité de la situation de l'écrivain africain francophone, ne seront perceptibles que si ce type de démarche a été accompli. Or c'est sans doute là que se situe l'intérêt majeur du roman. C'est pourquoi il est indispensable de fournir au lecteur français non averti, et désireux de faire une étude quelque peu approfondie, l'appareil critique et pédagogique indispensable pour s'engager dans cette voie. Et ce que nous avons vu à propos de Kourouma n'a, bien entendu, que valeur d'exemple : le même principe pourrait être étendu à l'ensemble de la production négro-africaine francophone, qui pose, à des degrés divers, le même type de problème.

Aussi souhaitons-nous, pour terminer, que le monde de l'édition comprenne combien il est important, dans le cadre notamment des relations culturelles privilégiées qui existent entre la France et les pays d'Afrique francophone, de promouvoir la publication d'ouvrages critiques dans ce domaine.

Jean Derive

Il ne faut cependant pas croire que ses contes, pas plus que ceux de ses épigones plus ou moins doués, puissent passer pour une initiation à l'art oral traditionnel de l'Afrique noire pré-coloniale. L'expérience solitaire de lire un récit de Diop ne saurait rien avoir en commun avec l'expérience de participer à une performance orale. Il suffit pour s'en convaincre d'imaginer un opéra wagnérien réduit à son livret, un numéro de Raymond Devos ou de Guy Bedos réduit à sa sténographie, un poème de Jacques Brel ou de Georges Brassens privé de sa mélodie. Les contes et nouvelles de Birago Diop n'ont jamais pu offrir qu'une approximation, un analogue, une transposition des récits oraux originaux. Ils appartiennent à un autre ordre de réalité verbale : l'ordre de l'écrit, mieux : de l'imprimé.

Albert Gerard