

Le « Je » narrateur et la meute du « pays »

Jean-Cléo Godin

Volume 31, Number 1, Summer 1995

La représentation ambiguë : configurations du récit africain

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/035964ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/035964ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Godin, J.-C. (1995). Le « Je » narrateur et la meute du « pays ». *Études françaises*, 31(1), 39–50. <https://doi.org/10.7202/035964ar>

Le « Je » narrateur et la meute du « pays »

JEAN-CLÉO GODIN

La notion même de récit autobiographique semble appeler une définition nouvelle pour rendre compte des caractéristiques propres à la littérature d'Afrique noire, tant le destin de l'individu y semble soumis à celui de l'ethnie ou de la collectivité. Cela apparaît clairement dans la dédicace du célèbre *Enfant noir* de Camara Laye, où l'écrivain dédie son récit à sa mère; mais cette mère, Dâman, ne sera nommée qu'en second, après la Mère Afrique, « Femme noire, femme africaine, ô toi ma mère¹ ». *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane, autre classique de la littérature autobiographique africaine, inscrit dans son titre même, par la référence à *L'Afrique ambiguë* de l'ethnologue Georges Balandier, le rapport entre un *roman de formation* (*bildungsroman*) dont la signature autobiographique est attestée² et le récit de société qu'il sous-tend. Rapport si étroit qu'il devient réversible et que tout récit témoignant d'un questionnement identitaire négro-africain apparaît comme un *roman des origines* ou, à tout le moins, comme un récit *biographique*.

Tel apparaît le roman d'Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, dont on sait que l'auteur l'a imaginé à partir d'un personnage tout à fait extérieur à lui mais réel, à qui il fait porter un questionnement sur l'identité et sur l'Afrique d'après les indépendances. Cette fois, c'est au terme de l'aventure

1. Camara Laye, *L'Enfant noir*, Paris, Plon, Presses Pocket, 1953, p. 7.

2. Voir Vincent Monteil, Préface à *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane (Paris, U.G.E 10/18), 1961, p. 5 : « Qu'il y ait, dans le récit de Cheikh Hamidou Kane, une saveur autobiographique, il le reconnaît volontiers, en ajoutant qu'il s'est aussi inspiré d'expériences différentes ».

plus encore qu'à sa source que l'identification à l'ethnie est marquée, de façon saisissante : « Fama avait fini, était fini. [...] Un Malinké était mort³ ». Toute marque de l'identité personnelle disparaît à la mort, laquelle sera suivie d'un long rituel des funérailles rigoureusement prescrit et qui réintègre l'individu, par un cycle de la mort-vie, dans le sujet-nation. Ce n'est que l'aboutissement logique d'un cheminement où le personnage, le narrateur et, sans doute, l'auteur, sont surdéterminés au départ par l'histoire culturelle et sociale, par un récit de société. Au « c'est bien toi, Méléidouman » du fonctionnaire qui l'interroge, le héros de *La Carte d'identité* répondra « C'est bien moi, le prince Méléidouman⁴ », liant de manière indissociable son identité personnelle à un statut social, précisant même, plus tard, que son « sang est [sa] meilleure carte d'identité⁵ ».

D'où l'ambiguïté du *je* — celui du narrateur, du héros ou de l'écrivain lui-même —, voire la difficulté de l'affirmer et de lui assurer une autonomie par rapport à la collectivité, ce qui rencontre le tabou, le sacrilège et les sortilèges, de sorte que le questionnement identitaire semble appeler la sanction de la folie ou de la mort. Fama retrouve dans la mort une identité malinké qu'il n'arrive pas à imposer sous les « soleils des indépendances ». À la fin de *L'Aventure ambiguë*, c'est bien parce que le cheminement de Samba Diallo tend à le séparer de sa communauté que le fou (qui incarne l'esprit de la tradition) tourne son arme contre lui, pour l'y ramener de force. Le dernier chapitre se situe au-delà de la mort et la « voix » qu'entend le héros lui dit : « Tu entres où n'est pas l'ambiguïté⁶ ». Comme si le *je* était par sa nature même ambigu et condamnable. Réfléchissant au grave problème de la compatibilité des cultures nègre et judéo-chrétienne, l'historien Ahmed Nara, héros de *L'Écart* de Mudimbe (un titre déjà révélateur) ne survivra pas au « schisme fantastique de son cœur⁷ », qui le conduira et à la folie et à la mort, et même — chose particulièrement étonnante en Afrique — à la mort par suicide. Le *je* est porteur de discorde ou de dissolution et tout *écart* risque donc d'être sanctionné par la mort. Si le cas de Nara diffère sans doute de celui de Samba Diallo, son statut d'intellectuel en fait un être plus dérangeant, plus

3. Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1970, p. 199.

4. Jean-Marie Adiaffi, *La Carte d'identité*, Paris, Ceda, 1980, p.3.

5. *Ibid.*, p. 28.

6. Cheikh Hamidou Kane, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 10/18, 1961, p. 190.

7. V. Y. Mudimbe, *L'Écart*, Paris, Présence africaine, 1979, p. 14.

menaçant puisqu'il tendrait à se substituer, par ses écrits, aux maîtres traditionnels.

LES TRACES DE L'APPARTENANCE ETHNIQUE

Nulle œuvre ne montre mieux cette problématique que le roman récent de Boubacar Boris Diop, *Les Traces de la meute*. Roman dense et complexe qui s'ouvre sur la découverte d'un cadavre : « Le lundi 17 septembre 1978, le jeune Soubeyrou Mbodj découvrit aux environs de la petite ville de Dunya, près de la décharge publique, le corps sans vie et affreusement mutilé d'un inconnu⁸ ». Dans cette phrase initiale, le lieu a valeur hautement symbolique : la décharge, lieu des rejets, de ce qui a été jeté hors de la ville, laquelle constitue évidemment le microcosme social, la métonymie du *pays*⁹. On apprendra dans les pages suivantes l'identité de cet inconnu, si bien rendu méconnaissable par la défiguration que même le jeune Soubeyrou Mbodj, pourtant son ami, ne le reconnaît pas. Non seulement le meurtrier s'est-il acharné à le dépouiller de son identité — et même, par la mutilation des organes génitaux, de son identité sexuelle —, mais l'auteur précise que le corps a été expulsé de la ville après le crime. Au sens propre et plein, le pays s'est débarrassé d'un *corps étranger*!

Le qualificatif lui est d'ailleurs accolé dès sa seconde identification dans le roman : ce corps est celui de « Kaïré l'étranger » (TM, 10). Mais en quel sens est-il étranger ? et quel crime lui a valu un tel châtement ? Il est arrivé un jour à Dunya, venant d'une ville voisine, « une petite valise marron à la main » et se présentant au préfet « en disant qu'il venait d'être affecté à Dunya pour diriger le musée départemental ». Mais avant même qu'il ait montré ses lettres de créance, on le voit comme « un homme libre, que n'embarrassaient ni ses racines ni les préjugés » (TM, 17), c'est-à-dire comme un *individu* qui n'affiche aucun rattachement à une cellule sociale reconnue : autant dire qu'il est d'avance condamné, dans un monde où les préjugés règlent la vie et alors qu'il a précisément pour mission de s'occuper des racines de Dunya. Ayant sans doute compris que les forces de changement s'incarnent dans la jeunesse, il réunit un groupe de jeunes (dont fait partie Soubeyrou Mbodj), les « Bambaata Boys » qui « se rangèrent définitivement dans le camp de l'étranger » (TM, 18)

8. Boubacar Boris Diop, *Les Traces de la meute*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1993, p. 9. Les références ultérieures renvoient à cette édition.

9. Notons que *Dunya*, mot d'origine arabe passé en wolof, signifie « monde entier ». Par cette désignation, l'auteur confirme et affiche donc la valeur symbolique de ce microcosme !

et à qui il demandera de l'aider à fonder ce musée encore inexistant, en creusant la terre aux limites de la ville pour retrouver d'anciennes fondations ou de vieux artefacts. En même temps, son discours les séduit et, tel un griot, il leur raconte une épopée fondatrice qu'il invente¹⁰, celle des « exploits burlesques de Baay Gallaay » (TM, 20). Plus grave, il refuse de rencontrer le Maître du Pays, descendant de Saa Ndéné, le grand fondateur de cette « petite ville du bout du monde, sans cesse frôlée par les ténèbres et par le néant », qui « en était venue à s'empêtrer dans les méandres de sa jactance mythologique » (TM, 19).

Homme libre toujours désigné comme « l'étranger », Kaïré a donc enfreint toutes les lois coutumières et son crime relève du sacrilège. Au commissaire venu l'interroger, le Maître du Pays donnera sa version des faits :

[...] il faut bien que mon peuple donne un nom à l'immonde. Or quelqu'un est venu de loin. Il a dit à nos enfants : « Moi, j'appartiens à la nation sans frontières des temps modernes, je sais rire et je vais vous apprendre à vous moquer de vos parents qui sont mélancoliques et insensés ». Il leur a dit aussi : « Avant le Fondateur, il y avait d'autres fondateurs et je vais vous les montrer. Creusez la terre avec moi et vous verrez ». Cet homme était assurément étrange. Je l'ai attendu. Il n'est pas venu. (TM, 65)

Bel exemple de « jactance mythologique ». Le journaliste Mansour Tall, ami d'enfance de Kaïré qui deviendra plus tard l'ami de son meurtrier, dira plus simplement et plus justement que Kaïré « était le seul étranger à Dunya et cela en faisait le coupable par définition » (TM, 247). Le meurtrier Diéry Faye n'était qu'un homme de main à la solde du Maître : la mise à mort de Kaïré sanctionne donc « la non-rencontre de Kaïré et du Maître, l'impossible accord dialectique du mouvement et de l'immobilité, de l'ordre et du désordre¹¹ », ce désordre étant évidemment apporté et représenté par l'étranger.

On aura cependant noté, dans le témoignage du Maître du Pays, que celui-ci n'emploie pas le mot *étranger*. Il dit plutôt que « cet homme était assurément *étrange* », substituant à une catégorie ethno-politique référant à des frontières (géographiques ou culturelles) une qualification dont le flou apparent

10. Interrogé sur les fondements historiques de cette « légende », l'auteur m'a précisé qu'un tel personnage a réellement existé et qu'il représente le « wolof typique » et, plus précisément, *l'avers* du maître du pays.

11. Mamoussé Diagne, « Boubacar Boris Diop ou les lacets de la mémoire », *WaFadjri L'Aurore*, 19 février 1994, p. 7.

recouvre une identité fixée ontologiquement — Kairé *est* étrange — dans une altérité dérangeante et refusée. Les deux dernières phrases du texte, laconiques et sibyllines, nous obligent à reconstituer les enchaînements logiques que ne révèle pas la construction en parataxe. En fait, on peut penser que la séquence logique est inversée, la conclusion venant avant le raisonnement qui la fonde : en refusant de se plier au code immuable de cette société où il pénètre, il a fait la preuve de son irrécupérable *étrangeté*, ce qui le fixe par le fait même dans son statut d'étranger et justifie son rejet par la société d'accueil. Nous serions tentés de considérer qu'une telle société est peu accueillante, justement ; mais ce jugement serait un peu court, sur une Afrique qui risque l'aliénation à chaque détour de son histoire. Aussi faut-il d'abord lire *Les Traces de la meute* (dont le titre prend alors tout son sens) comme une fable tragique sur le destin d'une Afrique tiraillée entre tradition et modernité et meurtrie par tous les pouvoirs.

FABLE ET MYTHE

Entre les chapitres 10 et 11 du roman, l'auteur insère, en italiques, un long passage intitulé « Fragments de la fable » qui nous invite explicitement à cette lecture. Ce passage intercalaire nous rapporte l'histoire de Baay Gallaay, dont Kairé aurait fait (inventé, dit, peut-être écrit) le récit aux jeunes « Bambaata Boys ». Or, ce héros nous est présenté comme un chef de tous les âges qui « n'avait aucune chance d'échapper à son destin national » (TM, 226), ce qui nous conduit, par des aventures rocambolesques qui auraient fait les délices de Bakhtine et après avoir associé la Ville Ancienne à la Place Tian-an-Men¹², à une application très contemporaine de l'histoire :

Si on veut comparer le règne de Baay Gallaay à celui d'un dictateur ayant réellement sévi, on pourra peut-être penser à Idi Amin Dada ou à Francisco Macias Nguema. L'un fit dévorer cinquante mille de ses adversaires par les caïmans du Grand Fleuve et l'autre finit ses jours sur le ciment froid d'une prison, les mains liées derrière le dos, essayant avec l'énergie du désespoir, de happer une banane qu'un de ses gardes faisait danser autour de sa bouche avec de sinistres ricanements. (TM, 229)

12. Et donc, le roman paraissant en 1991, à la répression sanglante qui eut lieu sur cette place en 1989.

Ce discours rappelle celui d'innombrables romanciers et dramaturges contemporains qui, à travers la fiction et sur le mode carnavalesque, contestent les « Maîtres » de l'Afrique ou s'en moquent¹³. Et pour bien ancrer son récit à la fois dans la réalité historique et dans le champ littéraire, Diop renvoie alors au *Dictionnaire de la négritude* de Odile Tobner et Mongo Béti¹⁴, où Francisco Macias Nguema serait présenté comme un « tyran fou ». Ce dernier exemple me paraît d'autant plus significatif que ce président de la Guinée équatoriale, de 1968 (année de l'indépendance) à 1979, avait donné son nom en 1973 à l'une des deux îles principales du pays qui retrouvera son nom d'origine à la déchéance du président, l'île Fernando Poo. Si fou soit-il, un tyran comprend que son identité personnelle doit se confondre, de son vivant, avec le territoire qu'il occupe !

Ainsi se confondent, chez le Maître comme chez Baay Gallaay, le chef et son pays, le présent et un passé qui s'inscrit dans une Archi-épopée archétypique. Le passage se fait, dans ce roman, par une scène où figure Léopold Sédar Senghor et par la « parenté à plaisanterie », définie par Mamoussé Diagne comme « la revendication d'une parenté mythique » remontant, par « la démesure du pouvoir », jusqu'au grand « mythe de fondation¹⁵ ». On comprend alors en quoi le simple geste de creuser la terre aux limites de la ville constituait, de la part de Kaïré et de ses jeunes amis, un geste symboliquement séditionnel, voire sacrilège :

Kaïré-Socrate, c'est le Négatif des mythes, le démythisateur qui sait en faire les points d'appui de sa fantaisie subversive, en les vidant de toute gravité métaphysique. À la limite il fournit la clé de lecture du règne des Big Brother [*sic*] africains (231). S'il ne s'est pas rendu chez le maître, c'est peut-être parce qu'il a senti que le pouvoir n'est qu'un jeu de miroirs, c'est-à-dire un espace où se capture et se manipule la représentation des gouvernés¹⁶.

13. Voir par exemple *Le Pleurer-rire* d'Henri Lopes (Présence africaine, 1982) dont le titre définit admirablement l'ironie amère et le mode carnavalesque qui caractérisent ces œuvres. Le héros de *Équatorium*, pièce de Maxime N'Debeka se nomme Guide-Éclairé-Père-De-La-Nation et en viendra à sacrifier (littéralement, par un sacrifice humain à caractère religieux) sur l'autel du pouvoir ses propres enfants jumeaux. On peut penser que le pays visé serait précisément la Guinée équatoriale du tyran Macias, ancienne Guinée espagnole dont le nom semble inscrit dans *Équatorium*.

14. Odile Tobner et Mongo Béti, *Dictionnaire de la négritude*, Paris, L'Harmattan, 1989.

15. Mamoussa Diagne, « Boubacar Boris Diop ou les lacets de la mémoire ».

16. *Ibid.*

Toute contestation du pouvoir, serait-ce celle de Socrate opposé au tyran, implique un affrontement virtuel des pouvoirs; mais ce qui est en cause, ici, c'est moins l'affrontement des pouvoirs que la confusion entre l'individu, réduit dans cette dernière citation à la notion de «gouvernés» à manipuler, et le groupe social dont il émane. Aussi le *je* de Kaïré, si libéré soit-il, ne peut guère plus que celui du Maître lui-même, arriver à se définir en dehors du récit commun où s'incarne la tradition immuable: le négateur du mythe ne saurait échapper à l'univers mythique. Tel fut le destin de Samba Diallo et d'Ahmed Nara; tel, aussi, celui de Kaïré «l'étranger».

LE JE DE L'ÉCRIVAIN

Tel, encore, l'écrivain africain lui-même, si l'on en croit un bel article de Boubacar Boris Diop paru en avril 1994, peu après la publication de son roman. Dans cet article intitulé «Les mots contre les choses», il propose une réflexion sur le statut de l'écrivain africain et sur les problèmes particuliers auxquels il est confronté: obligation d'écrire dans une «langue maternelle seconde» (l'expression est de Francis Bebey¹⁷), inadéquation de cette langue aux réalités africaines, anachronisme d'un continent qui débarque «sur la galaxie Gutenberg à l'instant même où ses derniers occupants quittent les lieux» pour s'abriter sous les antennes paraboliques, etc.

Il s'ajoute à cela le fait que la pratique de l'écriture implique un individualisme difficilement acceptable en Afrique où l'œuvre littéraire, censée venir de la nuit des temps, est perçue comme une émanation quasi immatérielle du groupe et non comme la prouesse d'un individu qui pourrait en répondre tout seul, sans référence à la collectivité ou, dans certains cas extrêmes, contre elle¹⁸.

En opposant ainsi le *je* de l'écrivain au groupe social, de même que la nécessité et la pratique de l'écriture personnelle à une «œuvre littéraire *censée*» être immémoriale et collective, Boubacar Boris Diop affirme on ne peut plus clairement l'extrême difficulté, pour *tout* individu, de se définir «sans

17. Pour l'anecdote, signalons que Bebey aurait créé cette expression au Québec: «Langue d'emprunt, langue empruntée? Francis Bebey a récemment fait sensation au Québec en disant du français qu'il était sa "langue maternelle seconde".»

18. Boubacar Boris Diop, «Écrire aujourd'hui en Afrique. Les mots contre les choses.» *Wa Fadjri L'Aurore*, 2-3 avril 1994 (no 614), p. 7.

référence à la collectivité », plus encore *contre* elle. Comment ne pas voir, alors, dans le destin même de Kaïré, — peut-être un « cas extrême » —, une figure de l'écrivain, griot des temps modernes dont le « pouvoir de nomination », comme l'entreprise d'inscrire dans un musée des traces matérielles et visuelles d'une société dominée tout entière par l'oralité, constitue « en soi, une faute » ? En cela, précise-t-il, le statut de l'écrivain africain diffère de celui d'un écrivain occidental.

La faute, en littérature comme dans la société, vient de la rupture quasi inévitable puisque, nous dit Amadou Hampâté Bâ, « en Afrique traditionnelle, l'individu est inséparable de sa lignée¹⁹ ». Le *je* qui affirme et affiche sa liberté se situe nécessairement, comme Kaïré, aux limites de la Ville Ancienne, au risque de s'en voir exclu et de se retrouver *étranger*. Ceci m'apparaît comme le corollaire d'un postulat auquel se heurte le lecteur occidental et voulant que les cultures africaines ne soient compréhensibles qu'aux initiés. On en trouve une trace saisissante dans *L'Écart* de Mudimbe dont le héros, qui avoue par ailleurs son identité homosexuelle, est partagé entre l'amour d'une femme noire et celui d'une fiancée blanche. Il semble choisir la dernière, mais il lui fera subir une initiation traditionnelle, dans l'ambition folle de fondre les deux femmes en une : « Isabelle, l'endroit d'Aminata ; l'envers, face noire d'un symbole²⁰ ». Bien que noir lui-même, mais originaire de la Cayenne, Félix Éboué avait été frappé par ce caractère ésotérique des sociétés africaines. Après avoir observé que « le patrimoine littéraire et musical des Africains est d'une grande richesse », il note que les Africains « ne livrent les secrets de leur philosophie de vie, de leur code d'honneur, de leurs institutions qu'à ceux en lesquels ils décèlent l'ami fidèle prêt à les écouter²¹ ». Les autres, comme Kaïré, demeurent « étrangers ».

En conséquence, on peut noter que la voie la plus normale de l'affirmation de son identité, pour un écrivain africain, ne peut être que celle des origines, des ancêtres : creuser, non pas aux limites de la Ville, mais en son cœur même. C'est ainsi qu'Adriana Moro définit l'identité de l'écrivain Birago Diop qui, dit-elle, « se forme par les stimuli que l'environnement social et culturel lui envoient ou par les

19. Amadou Hampâté Bâ, *Amkoullel l'enfant peul*. Mémoires. Paris, Actes Sud, 1991, p. 17. Cité dans Adriana Moro, « Le "je narrateur" et le milieu africain dans quelques ouvrages biographiques ». Communication au colloque « Littératures autobiographiques de la francophonie », Université Michel de Montaigne, Bordeaux, avril 1994 ; p. 7.

20. V.Y. Mudimbe, *L'Écart*, p. 147.

21. Castor Elie et Tarcy Raymond, *Félix Éboué, gouverneur et philosophe*, Paris, L'Harmattan, 1984, p. 167 ; cité par A. Moro, p. 2.

appels instinctifs de sa nature humaine²² ». On observe un semblable cheminement chez Ahmadou Kourouma qui, après *Les Soleils des indépendances*, retrace dans *Monnè, outrages et défis* l'histoire coloniale de l'Afrique depuis 1880. Il faut cependant noter qu'il poursuit alors son entreprise de création d'une langue d'écriture, entreprise que Sada Niang définit comme un « marronnage formel²³ » qui viserait à intégrer à la langue française « le mouvement sémantique du malinké²⁴ ».

Passant de l'identité de l'écrivain à la langue d'écriture, la perspective diffère, mais la problématique ne change guère. Il faut noter par exemple que, lors de l'intronisation du roi Djigui Keita, les griots chantent : « Djigui ! Djigui Keita, roi de Soba, le pays que vous héritez est une œuvre achevée²⁵ ». L'identité et l'intégrité du pays sont ainsi proclamées, données comme un *corpus* immuable, intangible. Le roman installe ensuite au cœur du récit, sous le couvert d'une traduction, un véritable affrontement entre deux cultures, deux langues, deux pouvoirs : celui du colonisateur blanc, avec son cortège de missionnaires, d'instituteurs et de médecins, et celui du vieux roi centenaire entouré de son griot, de son sacrificateur et de leurs nombreuses épouses. Christiane Ndiaye montre bien, à partir d'un passage où la Seconde guerre mondiale est expliquée « à la mode africaine » au vieux roi, comment tout ce récit multiplie les jeux de traduction en soulevant à chaque fois le problème de l'*exactitude*, c'est-à-dire de l'adéquation du langage au réel. Entre ces deux pouvoirs s'en insère un troisième : celui de l'interprète Soumaré.

Si Djigui Keita n'est pas égorgé sur le champ par la première colonne française qui arrive à Soba, c'est grâce à Soumaré. C'est lui, l'interprète qui traduit *mal*, qui est le maître d'œuvre

22. Adriana Moro, « Le "je narrateur" et le milieu africain dans quelques ouvrages biographiques », p. 6.

23. Sada Niang, « Modes de contextualisation » dans *Une si longue lettre et L'Appel des arènes*, dans *The Literary Griot* vol. 4 n^{os} 1 et 2, 1992, p. 115. Ce terme doit être compris, je crois, à partir du syntagme *nègre marron* qui désigne l'esclave noir se libérant du maître blanc. C'est bien ce que fait Kourouma pour la langue d'écriture, en « cassant » le français, « en distordant une langue classique trop rigide pour que [sa] pensée s'y meuve » et en laissant couler dans cette « langue franco-africaine » le « flot du jeu de mots malinké ». Voir « Entretien avec Moncef S. Badday », *Afrique littéraire et artistique* n^o 10 ; cité par Mohamadou Kane, *Roman africain et traditions*, Dakar, Les Nouvelles éditions africaines, 1982, p. 163.

24. S. Niang, *art. cit.*, p. 123.

25. Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, p. 15.

du pouvoir centenaire du roi et qui assure la conciliation des deux pouvoirs sans se soumettre ni à l'un ni à l'autre²⁶.

Saisissante et paradoxale illustration du pouvoir des mots, puisque la conciliation des pouvoirs et des cultures passe par une trahison, par l'inexactitude et l'inadéquation. Il est donc essentiel que l'écrivain traduise *mal* parce que la pire des trahisons consisterait à donner l'illusion d'une adéquation parfaite alors que, estime Kourouma, la langue française est « mal greffée sur l'âme africaine²⁷ ». Aussi le rappel de la *perte* entre les deux langues fait-il lui-même partie du discours appropriateur.

Ce procédé est utilisé de manière systématique dans *Les Soleils des indépendances*, où il est affiché dès la première phrase du récit : « Il y avait une semaine qu'avait fini dans la capitale Koné Ibrahima, de race malinké, ou disons-le en malinké : il n'avait pas soutenu un petit rhume... ». *Ce disons-le en malinké* ne peut évidemment s'adresser qu'au lecteur francophone et c'est pourquoi il est, en fait, dit en français. L'affirmation est pourtant capitale et sert à établir une fois pour toutes le double registre d'écriture. Les titres des chapitres, comme un extraordinaire contrepoint poétique, servent ensuite de rappel et, en quelque sorte, de sous-texte malinké à ce roman par excellence de la Francophonie. Le lecteur non-malinké devine que ces titres traduisent tantôt des proverbes, tantôt des formules rituelles ou incantatoires, les unes et les autres reflétant le caractère le plus englobant du malinké : une langue qui substitue à toutes les abstractions du français un réseau concret et métaphorique, des constellations d'images fabuleuses et sensuelles. Le lecteur (que nous sommes tous) n'est pas pour autant habilité à reconnaître « le mouvement sémantique du malinké » de telle ou telle phrase ; il comprend néanmoins que chacune de ces phrases nous montre comment Kourouma canalise « le flot du jeu de mots » malinké et comment, par là, il impose à la phrase française un rythme africain.

LE JE DU ROMAN ET LE NOUS DE L'HISTOIRE

« On peut », observe Boubacar Boris Diop, « risquer un paradoxe : les œuvres de fiction permettent une bien meilleure connaissance d'une société que tous les traités d'anthropo-

26. Christiane Ndiaye, « Sony Labou Tansi et Kourouma : le refus du silence », *Présence francophone* n° 41 (1992), p. 37.

27. « Entretien avec S. Badday », p. 163.

logie²⁸ ». Ce paradoxe découle de l'ambiguïté du *je* romanesque africain, inséparable de sa lignée, de son identité ethnique. L'observation de l'écrivain rejoint celle d'un critique africain, dont la proposition me paraît réversible : globalement, « tout se passe comme si l'histoire des idées en Afrique contemporaine était axée sur le discours romanesque²⁹ ».

Les écrivains africains semblent avoir tendance à expliquer cette coïncidence entre le *je* et l'histoire par la nécessité « d'expliquer à l'autre ce que nous sommes, notre existence³⁰ », mais cette explication recouvre un paradoxe, puisqu'en même temps le *je* est perçu et utilisé comme « un élément de rupture en regard du récit en général en milieu africain³¹ » et que, affirmant son identité personnelle, le narrateur ou l'écrivain risque d'être lui-même considéré, par l'institution sociale, comme *l'autre*³².

Si la quête d'identité est omniprésente, elle est donc constamment tournée vers la connaissance historique ; et la fiction constitue, comme l'a noté Hans-Jürgen Lüsebrink, « un objet d'analyse et de réflexion incontournable³³ » dans cette quête de connaissance. Comme, par ailleurs, le mythe s'inscrit de manière tout aussi « incontournable » dans la trame de l'histoire, le lecteur étranger se sent souvent démuné, ne sachant où tracer la frontière entre réalité et fiction. Le récit autobiographique, considéré à juste titre comme un phénomène caractéristique de la littérature d'Afrique noire en émergence, se situe à la pointe extrême de cette ambiguïté. « L'authenticité (au même titre que la vraisemblance) est moins une donnée objective de l'histoire qu'une impression ressentie », observe Claude Abastado, qui propose pour définir le récit de Cheikh Hamidou Kane le syntagme *fiction autobiographique*.

28. Boubacar Boris Diop, « Écrire aujourd'hui en Afrique. Les mots contre les choses ».

29. Josias Semujanga, « La littérature africaine des années quatre-vingt : les tendances nouvelles du roman », *Présence francophone* n° 41, 1992, p. 43.

30. Cheikh Hamidou Kane, dans Pierrette Herzberger-Fofane, *Écrivains africains et identités culturelles*. Entretiens. Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1989, p. 81.

31. J. Bernardin Sanon, *Images socio-politiques dans le roman négro-africain*, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1983, p. 28.

32. Dans *Les Soleils des indépendances*, c'est le thème de la *bâtardise* qui exprime cet écart par rapport aux traditions sacralisantes.

33. Hans-Jürgen Lüsebrink, « De l'incontournabilité de la fiction dans la connaissance historique », *Neohelicon* XVI/2, p. 128.

Fiction autobiographique : ces deux termes sont contradictoires. Ou plutôt ils composent une figure d'oxymore où s'inscrit la tension d'un genre narratif et une question majeure de la littérature : quelle part a le « vécu » d'un écrivain dans les récits de fiction ? et quel statut ? *L'Aventure ambiguë* offre une réponse et, spécifiquement, une réponse africaine³⁴.

Le concept de « fiction autobiographique », fort différent de l'autobiographie fictive, peut paraître trop large pour rendre compte des modalités du *je* dans le seul corpus romanesque africain. Précisément pour cette raison, il me paraît approprié à une littérature où même les frontières entre les genres (entre roman et poésie notamment) sont étonnamment poreuses et que traverse une quête d'identité omniprésente.

Quant à savoir si ce problème est propre à l'Afrique, c'est une autre histoire : la quête de l'identité, qu'elle soit d'Afrique, du Québec ou d'ailleurs, implique toujours son implication dans le récit commun.

34. Claude Abastado, « Fiction autobiographique : l'aventure ambiguë de Cheikh Hamidou Kane », *L'Afrique littéraire*, n° 77, 1985, p. 5.