

Le vrai et l'ivraie dans *Le diseur de vérité* d'Ahmadou Kourouma

Jean Ouédraogo

Numéro 31, printemps 2002

Couleurs de la scène africaine

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041487ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041487ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Ouédraogo, J. (2002). Le vrai et l'ivraie dans *Le diseur de vérité* d'Ahmadou Kourouma. *L'Annuaire théâtral*, (31), 45–64. <https://doi.org/10.7202/041487ar>

Résumé de l'article

Le diseur de vérité de l'ivoirien Ahmadou Kourouma a toutes les qualités d'une oeuvre charnière, mais demeure largement méconnue des lecteurs. La présente étude analyse les rapports de filiation thématiques entre l'unique pièce de l'auteur et ses romans ainsi que les techniques d'occupation et d'organisation des espaces scénique et langagier, et la juxtaposition du conte traditionnel et du théâtre postcolonial. L'étude retrace le procès du mensonge, annoncé explicitement dans le titre, à travers l'analyse des procédés et processus dramaturgiques et discursifs employés.

Jean Ouédraogo
Université d'État de New York à Plattsburgh

Le vrai et l'ivraie dans *Le diseur de vérité* d'Ahmadou Kourouma

Ne pas mettre quelque chose dans tous les sacs taillés par l'esprit.

Avertissement de KOUROUMA, *Le diseur de vérité*.

– *Moi Tiesobé, le cultivateur de mil, je savais que les intellectuels étaient éliminés dès que nous avons pris la route. Ils seraient futiles à Hairaidougou, leurs rêves y seraient réalité. Ce que nous devons faire c'est prier pour eux. Car sans guide, jamais ils ne retrouveront Séguédougou, jamais. La faim, le manque d'eau, d'admirateurs, la soif et le suicide les tueront...*

Le diseur de vérité (III, 3 : 60).

Le Renaudot et le Goncourt des Lycéens 2000 viennent de confirmer la place prééminente de l'Ivoirien Ahmadou Kourouma dans les lettres africaines. Pour beaucoup de lecteurs, cependant, son nom reste associé au genre romanesque et aux récits pour jeunesse. Son unique pièce, *Le diseur de vérité*, écrite en 1972 et représentée avec succès, n'a que trop longtemps été reléguée aux oubliettes. La censure gouvernementale, en ayant interdit sa diffusion radiophonique et en ayant démantelé la troupe qui l'avait créée, s'était assurée de sa disparition. Le dramaturge Koffi Kwahulé, conscient des qualités théâtrales de l'œuvre romanesque de Kourouma, écrivit *Fama* (1997), une pièce « librement adaptée » des deux premiers romans d'Ahmadou Kourouma. Mais loin d'être une anomalie ou l'expérience sans lendemain d'un romancier en territoire dramatique, *Le diseur de vérité* est une partie intégrante de l'œuvre de Kourouma comme sa récente réédition, en 1998, soit près d'un quart de siècle après son interdit permet désormais d'en juger.

Elle éclaire l'œuvre romanesque de Kourouma qui, dans son ensemble, s'apparente elle aussi au drame d'un voyage (processus) doublé d'un procès (critique des éléments du parcours) et dont les héros romanesques (Fama, Djigui, Koyaga, Birahima) vivent, s'ils ne meurent en chemin, dans la hantise d'un problème de retour. Dans *Les soleils des indépendances* (1970) et dans *Monnè, outrages et défis* (1990), Fama et Djigui périssent, ou plutôt se suicident sur le chemin de leur retour honteux, respectivement vers Togobala et Toukoro. Koyaga et Birahima, les protagonistes d'*En attendant le vote des bêtes sauvages* et d'*Allah n'est pas obligé*, vivent quant à eux dans la circularité de parcours tragiques et sanglants. Les récits se transforment en prières, prière de Koyaga pour un retour au pouvoir, prière pour un retour à la normale, c'est-à-dire à l'enfance insouciant et innocente, chez Birahima. La perte des repères dans ces récits confessionnels et explicitement purificateurs est d'autant plus frappante qu'ils se referment sur eux-mêmes sans mettre un terme aux tribulations des héros. Leurs confessions débridées sont expiatoires puisqu'elles disent toute la vérité sur des situations horribles dans lesquelles ils ont directement trempé. Les personnages tragi-comiques du *Diseur de vérité* nous conduisent aussi au précipice du dire, là où vérité et mensonge se disputent âprement la scène. C'est cette ambiguïté qui a fait que l'on a pu à la fois accuser Kourouma de ne pas s'engager aux côtés des démunis et interdire sa pièce pour atteinte à la sûreté de l'État par ses appels à la rébellion, voire à la Révolution.

Du titre, on retient l'ambitieux programme de Kourouma : refuser le mensonge de quelque source qu'il provienne. Ne nous confiait-il pas : « Après il y a eu ma pièce *Tougnatigui* : quand j'étais revenu [d'exil] c'était le royaume du mensonge et il fallait le dénoncer » (Ouédraogo, 2001 : 773). Mais le diseur de vérité peut médire, mal dire ou même mau(x)dire tout comme le menteur est souvent celui qui sait bien dire. Que la pièce s'organise autour de la circulation du mot n'a, par conséquent, rien d'étonnant. L'esthétique propre au genre dramatique, qui permet la juxtaposition des espaces scénique, dialogique et discursif devenait alors indispensable au projet de Kourouma. Au-delà de l'horizon d'attente créé par le titre, c'est dans l'opposition des terroirs Séguédougou (terre de malheurs et de souffrance) et Hairaidougou (terre de bonheur, sorte de paradis perdu), comme dans le clivage social entre les privilégiés et les démunis, que se lisent les implications profondes de la pièce notamment au regard d'une paradoxale quête de vérité.

L'intrigue et les personnages

La pièce s'ouvre sur un long prologue rappelant les événements qui ont mené le Séguédougou à l'indépendance : l'échec des premiers soulèvements, l'entrée sur la scène politique de Diarra, son emprisonnement par les forces coloniales et sa victoire

grâce aux pouvoirs magiques de sa fille Tiédjouma. C'est dans ce prologue qu'est évoqué le Hairaidougou qui, en malinké, désigne la terre de paix, la terre promise, le paradis perdu d'avant la colonie auquel les démunis aspirent à retourner.

Les personnages du *Diseur de vérité* comme ceux des *Soleils des indépendances* s'inscrivent dans le contexte socio-politique propre à la Côte d'Ivoire des années 1970. D'un côté, il y a le « clan des privilégiés », les proches du parti unique que coiffe Diarra, le diseur de vérité : griot (Djéliba), ministres (Koné, Namakoro et Demba), soldats (Demba, le colonel Ouara, etc.), des artistes, des intellectuels ; de l'autre, le « clan des démunis » composé de paysans (Samou), mais surtout de gens qui aspirent à « la liberté » et à « l'égalité de salaires et de chances ». Certains personnages échappent à cette bipolarisation : Tiédjouma (fille, protectrice et juge de Diarra), Traoré, le cavalier venu de loin pour l'épouser, et Fahandan l'idiot. Tous ces personnages sont, collectivement ou individuellement, à la fois sujets du dire et objets du dit. Les différents clans s'opposent dans un espace dialogique qu'ils déterminent autant par leurs témoignages que par leurs commentaires.

Le premier acte tourne autour d'une palabre au cours de laquelle Diarra, en un simulacre de justice, fait condamner un gouverneur et un paysan. Au cours de l'acte II, accusé à son tour par Tiédjouma, Diarra se voit contraint de lui conter l'histoire de la princesse Lala. La fusion du conte et de la pièce s'opère quand arrive le prince Traoré, sorte de personnage messianique qui prétend être l'époux prédestiné de Tiédjouma et le guide providentiel des Séguétos, le seul à connaître la route menant au Hairaidougou. Le troisième acte présente la longue marche du convoi de démunis et de privilégiés convertis à la cause du retour. Mais les défections se multiplient et seuls Traoré et Tiédjouma atteignent la terre promise qui n'est, en fait, qu'une contrée aride. Désillusionnée, Tiédjouma se lamente. L'acte IV nous ramène au Séguéto où des oiseaux migrateurs ont porté sa plainte. Diarra ordonne en vain qu'on les abatte. Mais le mal est fait. Diarra est abandonné par son ministre de la défense à l'exercice d'un illusoire pouvoir.

La scène : théâtre postcolonial africain

Le diseur de vérité se situe au cours des premières années de l'émancipation de la colonie et annonce la description de la ferveur des luttes anti-coloniales qu'en donnera Kourouma dans *Monnè*. Mais, faute de porte-parole, les soulèvements populaires contre l'ordre colonial ont tous échoué à Séguédougou.

DJELIBA : Il faut savoir que nos maîtres colonisateurs et esclavagistes prétendaient que nous étions incapables d'engendrer un diseur de vérité et nos révoltes avaient

échoué parce qu'il leur avait manqué les grandes vérités, les prophéties, les visions (p. 14).

Aux grands maux de la colonisation, le remède des mots galvanisateurs. Cette esquisse de l'esthétique du dire va sous-tendre l'action de la pièce. La providence veut que ce soit Diarra, l'auto-proclamé « authentique Séguéto...[qui] commença à parler, à beaucoup parler, à bien parler » (p. 14). La répression coloniale trouve en lui une cible de taille. Diarra n'échappe aux tentatives d'assassinat que grâce aux pouvoirs magiques de sa fille Tiédjouma. Les soldats de la colonie réussissent néanmoins à enlever le père et la fille. Leur rapt prive la future nation du Séguédougou de ses visionnaires du retour au Hairaidougou. Dans la pièce, les privilégiés et les démunis rappellent leur dénuement passé : « Au lieu d'enrichir notre cause de martyrs ils [les guerriers] s'approprièrent nos vérités, nos souvenirs, notre espoir. Ils nous laissèrent nus et vides ; sans conscience de race, de tribu, sans tam-tam et sans art » (p. 14). Le désespoir gagnait les Séguétos qui croyaient vivre leur fin. Mais voici, aux dires de Djéliba : « Une nuit le tonnerre éclata. La lumière éclaira avant l'aube. Les palais des colonisateurs flambèrent. Tiédjouma et Diarra avaient assassiné la colonisation, vaincu l'occupation » (p. 15).

Seule la parole avait été présentée par les Séguétos dès le prologue comme source d'inspiration divine, forte d'un pouvoir de guérison, de rétablissement de l'ordre naturel. Cet adjuvant du merveilleux vient parachever la construction du mythe de la décolonisation. Ainsi naissent les héros nationaux et leurs légendes, taillés dans l'artifice du feu, menacés des dangers que souligne Christiane Ndiaye : « Inflation, dérive, effacement, déplacement. Un "faux" remplace un "vrai" et devient le vrai d'un nouveau faux et ainsi de suite. J'en conclus, comme d'autres avant moi, que le baroque est l'esthétique des origines perdues, inaccessibles, enfouies. En Afrique, cela peut paraître assez dramatique » (2001 : 335). Le Séguédougou indépendant en fait l'apprentissage : « Chacun se prépara, nous voulions partir, partir la nuit même pour Hairaidougou. Ce retour que nous attendions ; la loi du retour. Nous voulions arriver en dansant. Mais Diarra refusa de prendre la tête du convoi ; il se mit en travers du chemin, il interdit de parler d'Hairaidougou, de liberté, d'expropriation, d'égalité de salaire et de chances » (p. 15). Jour de victoire autant que source de division pour les Séguétos, l'accession au pouvoir et le règne de Diarra sont évoqués différemment selon la position socio-politique des personnages de la pièce. Pour les privilégiés « Diarra a eu raison. Il a toujours raison. Il est le diseur de la vérité » (p. 15). Pour les démunis : « Vous [les privilégiés] ne savez plus choisir parmi ses paroles parce qu'il vous a pourri de richesses et de privilèges. Vous n'entendez qu'une seule chose. Vous n'entendez pas la vérité. Vous ne pouvez plus la dire. Elle vous est étrangère » (p. 15).

Ces différents aspects du prologue nous rappellent la reconversion du candidat Houphouët (de sympathisant communiste à partisan de l'indépendance dans l'interdépendance) du roman *En attendant le vote des bêtes sauvages* :

Les mercenaires des troupes françaises furent lancés aux trousses du tribun nouveau député... Une fuite éperdue qui l'amène à Bamako, Dakar, Bordeaux, Paris. Nulle part il ne trouve de refuge ou d'avocat pour le défendre. Encore Bordeaux, Bamako ; encore Dakar et Paris où ses poursuivants le coincent dans la salle d'eau d'une chambre d'hôtel. Il est à bout de souffle. Il n'attend pas qu'on lui pose la question. De sa propre initiative et dans son bon français, il annonce sa renonciation à ses illusions, rappelle l'amitié éternelle de sa famille avec la France, le pays colonisateur. Haut et fort proclame son choix du libéralisme, du camp de la liberté (Kourouma, 1998 :178).

Dans *Monnè, outrages et défis*, l'échec des révoltes à Soba est aussi attribué au fait que la parole des Noirs est bâillonnée. Aussi, et même après les réjouissances populaires célébrant la victoire du député Houphouët qui avait obtenu la suppression des travaux forcés dans les colonies françaises d'Afrique noire, le narrateur se lamentait-il : « c'est toujours nous les Nègres qui n'avons ni agence de presse, ni TSF, ni journaux, ni porte-parole pour le dire, toujours nous qui tirons les premiers sur les autres » (Kourouma, 1990 : 282). En définitive, Soba « terre revêche et de peine » (p. 256) est le pendant du Séguédougou. Dans ce contexte, le détenteur de la parole (l'autorité coloniale, le parti unique avec les moyens médiatiques étatiques) a beau jeu de prétendre détenir toute la vérité puisqu'il n'existe aucune parole pour réfuter ses mots/maux.

La scène théâtrale fait aussi référence à la tradition ancestrale. La critique est quasi unanime à reconnaître le caractère « fonctionnel » et « didactique » du conte traditionnel africain et de son succédané (le théâtre africain). Leur vertu « de divertissement » fait tout aussi bien l'unanimité chez leurs publics (Ndiaye, 2001 : 331). Les spectateurs et acteurs unis par le besoin d'échapper, l'espace d'un moment, à leur dure réalité quotidienne ont conscience d'appartenir « à une même sphère de production » qui, comme le note Suzie Suriam, se situe dans le prolongement des attitudes de réception/production du conte : « Autrement dit, nous ne participons pas au spectacle uniquement par procuration, mais nous sommes impliqués physiquement et moralement dans l'échange qui a lieu entre auteur, acteurs et spectateurs » (2001 : 317).

Dans cette pièce, qui révèle les dimensions multiples d'une vérité plurielle, le dramaturge Kourouma nous donne à voir comment la tradition et la modernité,

l'oralité du conte et l'écriture ou la représentation théâtrale se font écho au-delà de toute vérité historique ou vraisemblance fictive. Ainsi, du mensonge initial de la reproduction de l'arbre à palabre sur la scène théâtrale découle la possibilité du procès de la vérité à travers les jugements matinaux du diseur de vérité, et la longue marche des Séguétos vers le Hairaidougou. L'ambition de l'auteur n'est pas ici d'être didactique, mais de convier à la réflexion et à l'introspection.

La pièce se déroule en quatre mouvements correspondant aux quatre actes de la pièce : jugements, pardon, voyage en quête de l'idéal et trahisons. Pour dénoncer le royaume du mensonge, Kourouma intente un procès à la vérité officielle nous imposant du même coup de lire sa pièce comme une série de procès enchâssés et enchevêtrés, allant de l'individuel au collectif et de l'idéologie à l'esthétique. Un glissement constant s'opère au fil des scènes : croit juger qui est jugé(e) à telle enseigne que le lecteur et le spectateur se retrouvent eux-mêmes visés. Diarra juge ses proches et ses ennemis, sa fille le juge et devient la voix des sans voix/voie. Par le biais du conte, le public comme le lecteur informé jugent Tiédjouma et apprécieraient tel manquement de l'auteur (son afro-pessimisme, son incrimination englobante, même son franc parler) ou tel clin d'œil délibérément accusateur à leur égard.

Une scène-vérité

L'entrée sur scène de Diarra consacre à plus d'un titre son rôle de juge, confirmé par son altercation avec Djéliba, avant le rituel des jugements matinaux. On trouve dans l'agencement de la plainte de Diarra un vocabulaire spécifique à la cour : « Tais-toi ! Tais-toi, mauvais et médiocre griot. Puisque ma grandeur s'élargit, mon prestige grimpe plus haut que l'accent et la musique de ta kora, ne me flatte plus, colle tes lèvres Djéliba. Ta peau convient à la surface du tambour... » (p. 17). L'accusation d'incompétence se prolonge en condamnation atténuée par une note de clémence, un sursis. Dans un verdict magnanime, Diarra suggère à Djéliba le moyen de s'amender :

DIARRA : Moi je n'ai pas besoin de flatteries pour me faire connaître et valoir. Mon dithyrambe je sais le clamer moi-même... Le meilleur parleur ; le diseur de vérité, l'ancien rebelle, le seul connaisseur de la voie du Hairaidougou ; de la dignité, c'est moi... Et je les aurais été sans vous...(Se tournant vers Djéliba) Voilà les mots qu'un bon griot, naturellement, aurait chanté pour mon dithyrambe, les seuls mots qui m'auraient donné envie d'admirer ma grandeur... Donc recommence, flatte-moi, afin qu'on m'admire, que de partout on me voit, qu'on me désigne et que je domine (Acte I, 1 : 17-18).

Le comique repose ici sur le mélange de logique juridique et d'hyperboles épiques et grotesques, caractéristique de l'éloquence d'un juge qui se sent mieux « quand la colère [l]'étouffe et [l]'aveugle » (p. 25) et qui n'est crédible que lorsqu'il est en colère. La didascalie qui précède la tirade de Diarra et l'interpellation « vous » démontrent par ailleurs que cette répartie s'adresse tout aussi bien au public qu'à Djéliba, l'accusé. Cette intervention révèle amplement le pouvoir des mots : la dépendance du politique vis-à-vis du verbe, le lien entre gestion de la cité et gestion de la parole. En témoigne le renversement qui se produit de la première à la dernière phrase de la réplique citée plus haut, phrase qui consacre la flatterie et partant, l'importance du griot dans le gouvernement du Séguédougou. Toutefois, la compétence dans le maniement des mots ne va pas toujours de pair avec la vérité ou la justice. Une chose reste certaine : le pouvoir de Diarra est proportionnel à l'incompétence de son griot. De cette crise personnelle, le maître des mots tire une conclusion eschatologique à l'échelle continentale :

DIARRA : La crise est générale, il n'y a plus de bons griots. L'Afrique se tait et n'enfante plus le griot de ses héros. C'est pour son malheur. Car le héros se nourrit de poèmes et de musiques qui l'exaltent, sinon il s'adoucit et se suicide. Un pays sans héros, le pays qui n'accouche pas et n'élève pas de héros, perd son âme, tombe dans l'indigence et la dépendance. Je prédis que notre terre deviendra un enclos d'esclaves si elle n'accouche pas de ce vrai griot, vrai poète qui sait dire à des héros comme moi que tout est à portée de main, qu'il suffit de défier, d'injurier avec témérité, de casser et de dépasser (I, 2 : 18).

La diatribe reste significative parce qu'elle confirme Diarra dans ses attributs de juge, de beau parleur et d'idéologue. Le ton est donné, le spectacle des assises matinales, véritables joutes oratoires et messes du mot, peut ainsi commencer. Dans la foule des plaignants, faisant fi de leur ordre d'arrivée, Diarra choisit Koné, le meilleur « accusateur ».

Mais, à sa grande surprise, Diarra voit s'avancer devant le tribunal Namakoro, le très estimé gouverneur du Guimbadougou, province au nord de Séguédougou, celui « qui veut transformer ce pays en Hairaidougou » (c'est-à-dire en démocratie dans l'entendement *bamana* ou *malinké*) par son abnégation au travail et son refus des méthodes autocratiques. La comparution de Namakoro auquel il se préparait à « accorder d'autres richesses, d'autres droits, et [à] réfléchir pour lui à une autre dignité de porter ou de ne pas porter » et dont « les oiseaux chantent [le] courage » (p. 22-23), porte un rude coup à la fierté de Diarra. C'est pourquoi Koné « l'accusateur », qui peut se prévaloir à la fois du titre de premier ministre et de maître flatteur de Diarra, fait alors assaut de rhétorique. Son acte d'accusation, panégyrique

et philippique, étourdit Djéliba, le juge, qui ne trouve, pour toute réponse, que des paroles creuses. Écoutons un instant les (d)ébats :

KONÉ (*pantalon le plus bouffant, se lève*) : Je me définis... Je lis le Coran, je crois en Allah, je crois aux vérités de notre unique diseur de vérité : Diarra. Je te suis fidèle comme le pou l'est à la guenille du pauvre. Quand les balancements de fesses de ma femme t'ont arraché un murmure d'admiration, j'ai divorcé d'avec elle pour te l'offrir. Je t'ai proposé ma fille quand on m'a dit qu'elle avait la beauté d'une reine. Mes prières et mes sacrifices implorant le malheur et l'humiliation de tes ennemis et la grandeur de tes amis. Tu n'as pas changé ; pour moi tu restes le bon parleur, le rebelle et le diseur de vérité.

DIARRA : Je n'aime pas qu'on le dise trop souvent et trop fort, parce que... Continue.

KONÉ : Je le sais ; je me le dis souvent. Quand je réussis, j'annonce que c'est toi qui m'as inspiré, mais quand je fausse, je prouve que j'ai mal compris tes pensées, ta morale et ton action. Je suis ton premier ministre ; de dignité et de richesses tu m'a comblé. (*Se tournant vers Djéliba*) Toi qui es le maître dans le dire, tranche ; lequel de nous deux, lui l'accusé et moi l'accusateur, lequel a-t-il bien dit, bien flatté ?

DJÉLIBA : Je ne dois pas répondre, on m'a demandé de rentrer ma queue, de fermer ma gueule. Sinon franchement, sans parti pris, j'aurais soutenu que c'est toi. Et tout est dans le dire. Une chose bien dite c'est une chose plus vraie, une chose mieux faite (I, 2 : 19-20).

Ce n'est pas Boileau qui disait le contraire. Le juge ultime de ces beaux discours est le temps, qui dans le procès en cours, revêt une importance particulière. Il faut trouver la vérité avant que la princesse Tiédjouma, qui a le pouvoir de les détecter, ne se réveille pour dénoncer les mensonges de son père. « Ma fille viendra nous surprendre », dira Diarra à Koné (comme aux Séguétos assemblés à la cour et aux spectateurs) en le sommant de vider son sac et de dévoiler sans plus tarder son réquisitoire.

Mais Namakoro réfute sans ambages toutes les accusations, et Diarra se lance alors dans un rappel historique qui est, en fait, un plaidoyer *pro domo*. Namakoro n'avait-il pas acquiescé aux affirmations des colonisateurs selon lesquelles l'Afrique serait sans passé, sans philosophie, sans sensibilité, sans art, sans amour, sans dieu ? Comment a-t-il pu rejeter les vérités d'un Nègre comme lui, qui l'avait comblé de plus de biens, de privilèges et de richesses que les colonisateurs eux-mêmes n'en avaient accordé aux gouverneurs de provinces ? L'interrogatoire atteint son point culminant avec ces deux questions : « Pourquoi m'as-tu défié ? Pourquoi m'as-tu démenti ? » (I, 2 : 25). En une logique apparemment rigoureuse, Diarra vient de

justifier l'accusation : si Namakoro a accepté sans broncher les inepties des colons, pourquoi ne pas avoir accordé à lui, le dictateur nègre, un même appui ? L'accusateur Koné, chanteur ou griot répondeur de Diarra, qui affirme ne croire qu'« aux vérités de notre unique diseur de vérité » est félicité, donné en exemple, alors que le sceptique Namakoro est condamné par Diarra pour n'avoir pas « avec des mots gros et sonnants qui s'entendent par tout le peuple, après les miracles et les réussites, crié haut [s]es louanges, cité [s]es pensées, récité [s]es poèmes, dit [s]es vérités, prié à [s]on nom » (I, 2 : 23). Le choix du verbe démentir (action *a priori* neutre puisque pouvant affecter le vrai comme le faux) est judicieux parce qu'il suggère aussi que Diarra reconnaît tacitement et publiquement la réussite (fruit d'actions concrètes et vérifiables) de Namakoro, réussite qui dément, détruit et dé-construit le bel édifice de ses propos mensongers. Démentir équivalait alors à dire la « vérité vraie. »

À la condamnation du gouverneur succède le jugement sommaire de Samou, qui aux dires de Diarra « es[t] un pauvre démuné qui vient avec son enfant me réclamer une épouse et une mère, me dénoncer » (I, 3 : 26). Samou a pour accusateur Demba, le ministre de la défense. Ici, comme dans le cas de Namakoro, le beau discours et la déformation de l'histoire tendent à l'emporter sur les faits. La faute de Samou est de n'avoir pas, comme Koné, cédé sa femme à Diarra. Ne pouvant exciper d'arguments légaux, ce dernier monte sa défense autour de la rhétorique :

DIARRA : ... Il me reste à me défendre. Mais sais-tu que celui qui dénonce le juge, s'il n'a pas assez de discours, se perd. Ne le sais-tu pas ? Et pourquoi maudit individu, plus mécréant que le serpent, n'as-tu pas pensé que c'est le péché, la colère des mânes, les ennemis de notre race et la subversion étrangère qui ont poussé et guidé tes pas. Ta maman aurait mieux gagné, mieux réussi en te pissant le jour de ta conception, au lieu de te conserver et de t'allaiter ensuite comme elle l'a fait... C'eût été mieux, beaucoup mieux que de venir me dénoncer comme tu l'as osé (I, 3 : 26-27).

Puis, Diarra poursuit sa tirade de railleries en dévalant les vallées et sommets de l'histoire nègre de Séguédougou pour s'en faire le héros, lui « qui a chassé de ce pays les exploiters racistes... le défenseur de notre dignité » (p. 27) malgré la lâcheté de ses compatriotes. Ce qui lui permet de relativiser sa faute :

DIARRA : Voilà donc la péripétie. Je traversais la fontaine d'un village lorsque je fus frappé par la beauté d'une jeune femme. Au nom d'Allah, elle était incomparable. Je l'ai enlevée, l'ai épousée et en a fait ma préférée. Ce sont là les petites turpitudes d'un héros, qu'on se murmure d'oreille à oreille, mais qu'on excuse.

DIÉLIBA : Allah lui-même pardonne les petites conduites quand elles ne sont pas publiques.

DIARRA : et c'est une petite conduite que vient dénoncer cette vomissure avec le bébé. C'est en fait un ennemi non avoué de notre peuple de notre indépendance, de la stabilité de notre régime, oui, on l'a envoyé pour rapetisser le vrai Diarra, le vrai héros, diseur de vérité. Il prétend dénoncer l'hypocrisie, la propagande. Mais est-ce seulement avec nous que commencent la sournoiserie et la propagande politiques ? (I, 3 : 27).

Encore une fois, le spectre de « Nos maîtres » les colonisateurs est convoqué par les privilégiés pour donner gain de cause à Diarra qui, après maints applaudissements, peut rappeler qu'« Avec eux il n'y avait qu'hypocrisie, que pharisaïsme » et que « personne ne les dénonçait ». Les sifflets approbateurs des privilégiés viennent ragailhardir ses certitudes, délier davantage sa langue.

TOUS LES PRIVILÉGIÉS (*ensemble*) : Diarra tu parles le micux, tu gagnes. Tu es toujours le diseur de vérité. Continue.

DIARRA : C'est librement que vous le proclamez ?

LES PRIVILÉGIÉS : Oui.

DIARRA : Votre unanimité m'impose de proclamer ma sentence. Tu seras pendu jusqu'à ce que tu pisses ta témérité, jusqu'à ce que tu dénonces ceux qui t'ont envoyé. Mais, comme je suis respectueux de nos traditions, ton bébé vivra ; alors que les colonisateurs l'auraient étranglé. Ma sentence est dite. Gardes ! Gardes ! Bourreaux !... (I, 3 : 28).

L'usage du verbe dénoncer complète celui de démentir employé dans le premier procès. Contrairement à démentir, dénoncer est unidimensionnel, renvoie à la correction d'un mensonge délibéré, au rétablissement d'une vérité pénible et préjudiciable. Mais le mensonge et, partant, la vérité sont des valeurs relatives. C'est ce que les euphémismes du diseur de vérité « réclamer une épouse », « me dénoncer », « petites turpitudes » révèlent. Pourtant le bébé est la preuve (*the exhibit* en anglais) qui, devant tout autre tribunal, condamnerait sans appel la conduite de Diarra. C'est pourquoi l'extrême sévérité de la sentence qui condamne Samou à la pendaison discrédite une cour qui sait minimiser les fautes du juge au nom de l'« exhibitionnisme » de la victime, qui se voit ainsi privée de circonstances atténuantes. Un des plus grands mérites du *Diseur de vérité*, et de l'écriture de Kourouma de manière générale, est de dénoncer aussi bien les maux de la colonisation que les mots iniques d'un héros national de la décolonisation.

Le procès de Diarra

L'instruction du dossier de Diarra va se tenir alors même qu'il instruit les cas de Namakoro et Samou. La scène 4 de l'acte I introduit en effet une nouvelle dimension à la série de jugements, celle d'un procès familial, qui débute quand Tiédjouma entre en scène, réveillée par les mensonges de son père :

TIÉDJOUMA : (*Elle se précipite sur son père*)... Tes colères ; les colères, les invectives, les vociférations, les condamnations, je te l'ai plusieurs fois dit, les moindres de tes injustices et déloyautés me fichent des cauchemars, je prends peur, je fuis ma chambre (p. 29).

Diarra qui ne peut récuser le pouvoir divinatoire de sa fille, connu de tous, courtisans, plaignants et curieux, se lance dans un acte de contrition mêlé de gauches justifications :

DIARRA : [...] Un vilain père je suis ! Et surtout ne dis pas le contraire ! Un père impur et méprisable... Pardonne ton impardonnable père. Je vois que tu l'as déjà fait. Toi à qui Allah a d'abord servi avant de jeter le rebut à tous les autres hommes et femmes. (*Se tournant vers l'assemblée*) Ce n'est pas que je ne vous avais pas prévenus ; en allumant ma colère, on risquait de la réveiller... C'est votre faute... C'est notre faute... (*S'adressant au griot*) Djéliba, qu'attends-tu ? Que veux-tu que je t'offre pour rendre hommage à la beauté ? (I, 4 : 29).

Malgré les flatteries des chants des griots qui, pour la délivrer de ses cauchemars, réclament de Diarra de « la chaleur humaine ; un peu de pitié et de justice ; un peu de vérité, de l'amour surtout » (p. 30), autrement dit qu'il mette un terme à sa parodie de procès, Tiédjouma arrache à Diarra son chasse-mouches et sa coiffure de chef, insignes de sa fonction de juge. L'acte se termine alors que Diarra intime à l'assemblée de patienter, le temps qu'il récupère sa coiffure et qu'il aille « poignarder [s]a propre fille » : « Attendez, restez-là, je la tue tout de suite et je reviens » (I, 4 : 30).

À l'acte II, l'action dramatique est transportée du lieu public de l'arbre à palabre à la résidence de Diarra, plus précisément à la chambre de Tiédjouma. La cassation du jugement amorcée en public à la fin du premier acte s'y poursuit. Tiédjouma obtient la libération des condamnés du jour et rappelle Diarra à plus d'humilité, puisqu'il lui doit la vie sauve depuis leur enlèvement par les soldats de l'administration coloniale et, par conséquent, son statut de héros. Diarra ne peut plus compter sur l'appui des admirateurs de ses beaux discours :

DIARRA : [...] Devant l'assemblée, je me serais expliqué, je me serais défendu, tu aurais perdu. Tu savais que tu aurais perdu contre moi. On aurait engagé la palabre en ennemis. J'aurais expliqué que je gouverne des gens en retard qui n'ont pas l'âge du retour. Je t'aurais dit qu'Allah n'accepte pas dans le paradis les peuples qui crèvent de faim, et que la liberté n'existe que pour ceux qui ont le temps d'être libres... (II, 1 ; 32).

Ce lieu privé permet l'enchâssement de la pièce en cours dans le conte de la princesse Lala que Tiédjouma se met à réciter avec Diarra ; les deux récits se rejoignent au point de faire de Tiédjouma une autre Lala. Les coulisses du conte s'ouvrent progressivement aux spectateurs : Lala, princesse capricieuse, refusait de prendre mari dans l'attente d'un prétendant « sans cicatrices » : sans défauts. Son vœu se réalise en la personne d'un étranger venu de loin qui, après leur mariage, l'entraîne dans un long voyage. Mais un jour il reprend sa véritable apparence de serpent. Sa perfection ne relevait que de la magie. La princesse, voyant sa mort prochaine, se lamente. Ses plaintes, entendues à des milles à la ronde, servent de mises en garde à tous ceux qui, cherchant l'impossible perfection, ne trouveront que le mensonge. L'arrivée du cavalier Traoré et le départ du couple Traoré-Tiédjouma à la tête d'une impressionnante suite de Séguétos vers une destination qu'on se plaît à identifier comme le Hairaidougou, consacrent la réactualisation du conte tout en entraînant l'action théâtrale vers le merveilleux. Tout comme dans la pièce *L'homme qui tua le crocodile* de Sylvain Bamba, « l'opposition entre la sphère du privé et celle du public n'a pas vraiment cours dans cette pièce de théâtre. Malgré les apparences, le dramaturge ne place pas le lecteur/spectateur en position de voyeur en le rendant témoin de scènes domestiques : il fait de l'intérieur des maisons un espace public, un espace de la conciliation » (Suriem, 2001 : 312). Chez Kourouma, la scène domestique permet de mieux comprendre les contradictions du héros national et consacre l'importance du rôle des femmes dans l'espace politique majoritairement mâle. L'indéniable filiation qui lie les personnages féminins (Salimata, Tiédjouma, Moussokoro et Nadjouma) de Kourouma mériterait une exploration plus détaillée. On n'en donnera qu'un seul exemple. Un même rapport de protectrice à protégé unit Diarra à Tiédjouma et, dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Nadjouma à Koyaga. Comme la disparition de la princesse mettrait en péril le pouvoir du diseur de vérité, celle de Nadjouma permet le coup d'État contre son fils, Koyaga.

C'est en libérateur inespéré qu'arrive Traoré, au moment même où Diarra déclare ne plus vouloir de guerriers sur les murailles du *tata* (ou remparts), et se convainc que « jamais il ne viendra de cavalier pour épouser [s]a fille. Elle ne [l]e quittera jamais. Jamais il ne viendra de sauveur. On ne [l]e contredira pas. [S]es vérités ne seront pas dissoutes » (p. 42). Outre sa quête d'une femme digne de lui,

Traoré a pour mission de « séparer le faux du vrai, et retourner chez lui en diseur de vérité » (p. 45). Aussi Demba, le ministre de la défense de Séguédougou, dit-il à Diarra que l'arrivée de Traoré marque « la fin de [s]es mensonges » : « Tu n'as plus rien, tu n'es plus rien, tu es devenu un objet historique... et le peuple guéri de tes mots t'assassinera » (p. 45-46). Le peuple de Séguédougou, converti à la possibilité d'un retour au Hairaidougou, la terre promise, accompagne gaiement la princesse et son prince charmant, sauveur et prophète. Ce départ laisse Diarra à une solitude amèrement lucide :

DIARRA : (*toujours accroché à Demba*) ... Ils n'iront pas loin. Je connais bien l'histoire. Ici est leur terre natale, leur race, ici existent leurs dieux, leurs cultures, leurs légendes. On ne réussit jamais sans ces choses-là... Personne ne supporte ce masque, ce veuvage. Ils reviendront, ils vivent de souvenirs... Les divergences d'intérêt, les différences de races, les diversités de pensées, de langues, de sensations, ressurgiront. Hairaidougou est la terre de l'unité, de l'entente, ils n'y arriveront jamais ; aucun diseur de vérité, aucun sauveur ne les y conduira... (II, 3 : 47).

Consacré aux péripéties du voyage, l'acte III dresse une critique du peuple en exposant son renoncement progressif aux idéaux de liberté et de bonheur, ses dérobades dans « le combat du voyage politique de [sa] libération totale » (p. 49). Diarra en est absent, excepté dans le récit des membres du cortège, composé des démunis et des opportunistes de tout acabit, récit qui va bientôt donner raison à ses propos défaitistes. Dès la première scène, le convoi, au cours d'une halte, danse à perdre haleine dans l'attente du retour triomphal de l'armée occupée à châtier les premiers déserteurs. Si le voyage se lit aisément comme une allégorie, cette halte en préfigure le déroulement, série de désertions, de poursuites et d'autres retours précipités vers le Séguédougou, dont les fléaux (violence, opportunisme) continueront à diviser les membres du convoi. Djéliba, l'historien en titre du peuple, justifie, dans un long discours ethnologico-politique, le bien fondé de la danse :

Parmi vous, nous avons fait des partisans qui, inquiets, regrettent que nous nous attardions encore à des danses et des chants sur le chemin de notre libération ; nous qui avons tant souffert d'un retard historique. Nous avons aussi des ennemis parmi vous qui évidemment s'en réjouissent et nous narguent ; ils croient retrouver dans notre conduite une nouvelle confirmation de l'opinion qu'ils ont de notre race : à savoir une incapacité congénitale d'organiser et de poursuivre un long effort. Mais cette fois encore tout le monde se trompe... (III, 1 : 48-49).

L'ironie se manifeste à l'évidence dans le ton épique adopté pour décrire les exploits d'un parcours à peine commencé. Car même si cette marche se veut vieille

de nombreux siècles, elle ne mène qu'à des sommets « nus et vides » et « ses détours se sont révélés toujours prosaïques [*sic*] du travail, de la vie, de la nuit, du jour et de la mort » (p. 49). Hymne au courage du peuple, ce passage préfigure la futilité de l'entreprise, voire l'impossibilité de sa mission. Il faut voir dans ce « nous » attaquant les pentes, un Sisyphes collectif. Pour Kourouma, « la leçon d'histoire à tirer c'est que les situations politiques, les statuts cachent toujours des problèmes » (Ouedraogo, 2001 : 783-784). C'est ce que dira, en somme, Traoré à Tiédjouma après le renoncement inattendu de Djéliba à poursuivre la quête du Hairaidougou, comme pour adoucir le jugement qu'elle porte sur ses compatriotes :

TIÉDJOUMA : Djéliba n'a même pas posé la question rituelle, il n'a même pas voulu savoir si nous étions près d'arriver. (*Un temps*) Tout le monde veut arriver, personne ne veut marcher. Chacun veut refuser, mais personne ne veut renoncer. Nous rêvons et on ne veut pas accepter la difficulté de réaliser.

TRAORÉ : Peut-être ont-ils raison ? (*Un temps*) Les choses une fois acquises se montrent tellement différentes de ce qu'on rêve que peut-être mieux vaut ne jamais les atteindre, les posséder (III, 4 : 65).

On suit ici ce que Karim Traoré a appelé « Le cheminement narratif de Kourouma ou le triomphe de l'affreux pessimisme » (titre de sa communication à la *African Literature Association*, 2000). Djéliba, celui qui avait su naguère trouver les mots pour justifier les premières défections et leur brutale répression, sera le dernier à quitter le convoi, ce qui accentuera la critique ironique de l'opportunisme, de l'auto-exaltation et de la dictature nouvelle manière. Gagné par la désillusion, le griot n'avait-il pas lui-même dressé, à la scène 2 de l'acte III, un tableau à la fois mitigé et saisissant du lieu de leur destination :

DJÉLIBA : Compagnons, écoutez-moi ! À Hairaidougou où nous voulons parvenir, le jour sera toujours aujourd'hui, il ne viendra pas après hier, le présent ne sera pas le résultat du passé, il n'y aura pas de demain, nous n'aurons pas d'avenir à bâtir. Nous y vivrons sans histoire, sans perspectives (III, 2 : 52).

Dès lors, Djéliba devenait prisonnier du voyage, prisonnier du « devoir de mémoire » plutôt qu'animé par une conviction personnelle. Le Colonel Ouara, nommé chef du cortège, tente de justifier rationnellement la métamorphose qu'impose le pouvoir à ceux qui l'exercent : « On voit, on entend, on comprend, on se transforme... Des tentations, des terribles tentations : de mentir, de trahir et de se diviniser, même de voler, vous saisissent à l'estomac, parce qu'on sait que c'est impunément » (p. 53). Les membres du cortège se convainquent peu à peu que le Hairaidougou est un mirage alors que le Séguédougou, quoique divisé et injuste,

est bien réel. Ils se persuadent de battre en retraite, justifient leur débandade. Un Hairaidougou dépourvu « d'ambitieux, d'envieux » où il n'y a « pas d'exploiteurs et d'exploités, pas de prophètes, pas de vérité donc pas de mensonge, pas de guerre, pas de répression, pas de complot » rendrait l'armée inutile : celle-ci battra en retraite à temps pour participer aux défilés pendant lesquels se fomentent les coups d'État. Pourvoyeuse de torture, « la violence et l'ordre des diseurs de vérité », l'armée se rendra utile ailleurs. Tour à tour les vieux politiciens, les vendeurs à la sauvette, les prostituées, les militaires, les artistes, les sorciers et les intellectuels s'en retournent au Séguédougou, laissant le pouvoir aux paysans qui s'engagent résolument à relever le défi de leur liberté. Toutefois, le naturel revient au galop avec les premières pluies quand les paysans réalisent que le mil s'il n'est pas semé « aujourd'hui même ne donnera que des épis vides » (p. 62), ne sera qu'ivraie. Après le départ de l'armée et des paysans, seuls Djéliba, Tiédjouma et Traoré poursuivent le voyage. Voyant les oiseaux migrateurs voler et chanter dans le sens inverse de leur marche, Djéliba interprète ce signe comme l'évidence d'une récolte exceptionnelle à Séguédougou et inversement mauvaise à Hairaidougou, ce qui le convainc d'abandonner à son tour ses deux compagnons : « Une bonne récolte comme ça, une fête de l'indépendance et du trône comme ça, des amnisties générales comme ça, il n'y en aura jamais plus même le jour de la résurrection et du jugement dernier » (p. 65). Le départ de Djéliba nous replonge davantage dans l'univers du conte, car à la question rituelle de la princesse Lala « Avons-nous encore long ? », posée par Tiédjouma, a succédé le choc de trois mots :

TRAORÉ : Nous sommes arrivés.

TIÉDJOUMA : Où ? Quoi ? Que dis-tu ? Ce n'est pas vrai. Ça ne peut être ici, rien que la brousse, que la sueur. Ça ne peut être ici (III, 4 : 66).

L'esthétique du mythe ou le projet/procès de la création artistique

Le troisième acte ne déroge pas à la règle de construction de la pièce qui repose sur une série de procès enchâssés. Les différents groupes sociaux sont jugés ou se jugent au fil des retours des différents membres du cortège vers le Séguédougou. Les prophéties de Traoré et de Tiédjouma sont remises en question : « De nulle part ne sourdent le rêve et la justice, comme toute terre cette brousse exige pour être hospitalière la sueur, la mystification, le mensonge. Ici, on sera obligé de tout recommencer : Dieu, l'histoire, la mort... Autour de moi tout est nu, réel. La vérité est à chercher... » (III, 4 : 66), dit Tiédjouma. Le miracle du retour ou de l'arrivée

à l'Éden devient cauchemardesque ; la terre promise est frappée de sécheresse, toute poussiéreuse.

L'acte IV culmine avec la chasse à l'oiseau migrateur, messenger de la lamentation de Tiédjouma, qui enseigne sa lugubre chanson de révolte aux autres espèces dans une fulgurante contagion. Comme dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, c'est le retour massif des bêtes (les oiseaux migrateurs autant que les bêtes politiques représentées par les vieux politiciens et les militaires opportunistes) qui annonce la déconfiture politique de Diarra. La lecture faite par Christiane Ndiaye de l'œuvre de Boubacar Boris Diop s'applique à la situation de Tiédjouma :

Il est impossible de retourner d'où l'on est venu et encore moins d'où est venu l'Autre. Même si cette « liberté » nouvelle comporte des dimensions imprévues, il est désormais impossible d'y échapper ; le retour à « l'état d'innocence » est exclu. Il faut aller de l'avant, faire face au vide, faire des pas au lieu de tenter toujours d'emboîter des pas posés autrefois et dont les traces, un jour, forcément, s'effacent (2001 : 332).

En allant au bout de la vérité du conte, Kourouma, de façon paradoxale, nous convie à lire sa pièce comme un conte des temps modernes, le conte politique africain par excellence des années 1960 à 1990. En définitive, les diseurs de vérité n'existent ni à l'intérieur, ni à l'extérieur des Séguédougou de la planète. Le Hairaidougou de la démocratie serait un leurre que des politiciens s'évertuent à éclairer de leurs dites d'espoir. Si le conte dénonce les mensonges de Traoré et sonne le glas des soi-disant vérités de Diarra, il confirme la permanence d'un pouvoir à son image. Kourouma, dans l'acte final, s'emploie à faire rejaillir la vérité sur chacun des trois acteurs principaux. En mettant aux prises les privilégiés et Fahadan l'idiot, la bassesse de Diarra et de Demba se révèle mieux. Fahadan, qui promet de dire « la limpide vérité » aux chasseurs de l'oiseau migrateur parce qu'il est « sans malice et [qu'il] ne men[t] pas », devient alors l'innocente victime de leurs sévices. Les caresses, les baisers, les promesses de liberté de Diarra « l'ami professionnel du peuple » à Fahadan ne sont que des tours dont usent les politiciens avisés tel Tiékoroni, le maître de la République des Ébènes, qui n'hésite pas à les enseigner à son hôte Koyaga dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* :

La seconde méchante grosse bête qui menaçait un chef d'État novice... était d'instituer une distinction entre vérité et mensonge. La vérité n'est très souvent qu'une seconde manière de redire un mensonge... Quels sont les individus que nous appelons les grands hommes ? Ce sont, sans hésitation, ceux qui ont le

mieux fabulé... [...] Une vérité et toujours la même vérité. Un homme se réalise pleinement et devient un thaumaturge dès qu'il se libère du distinguo entre vérité et mensonge (1998 : 184-185).

Dans sa postface à la version anglaise du roman, Carrol Coates souligne avec justesse les qualités de bon élève de l'ancien novice Koyaga : « He appears to be incapable of comprehending that there might be any valid distinction between truth and lies. What is good for Koyaga/Eyadema is good for the country » (2001 : 268). Parlant de *Monnè, outrages et défis*, Karim Traoré propose cette définition du mythe, entre mensonge et vérité :

One word that is often used in the novel is « mythe » (myth). Along with other words it constitutes what Bally called a « champ associatif » : « mensonge », « menteries » (lie), and their opposites « vérité » (truth), « vrai » (true), « authentique » (authentic), etc. These key words call each other and they function as – in Mathily Gassama's terms « mots-accoucheurs »¹ (2000 : 1351).

Pour conclure :

Everything is a myth. That seems to be the core message of Kourouma. But myth is not only the negative mystification... For Kourouma, a myth is also a question of perspective. It is our way of apprehending the world, of constructing reality. Insofar as political mystification, these myths of greatness and self-sacrifice that I call lies are lies from the viewpoint of the victims² (2000 : 1356).

La perversion parodique du mythe le dénature et le désacralise. Kourouma n'hésite pas à soumettre le mythe original à l'épreuve du scepticisme ; il en fait ainsi un outil original de remise en question. Lecteurs et spectateurs deviennent les témoins privilégiés de l'enterrement de la fausse vérité ; sans ces funérailles scéniques, on risquerait fort d'ériger un véritable mensonge, un autre mythe en simulacre de vérité.

1. « Le mot “mythe” revient souvent dans le roman et constitue, avec les termes suivants, ce que Bally nomme un “champ associatif” : “mensonge”, “menteries”, et leurs contraires, “vérité”, “vrai”, “authentique”, etc. Ces mots clés constituent un rappel l'un de l'autre et fonctionnent, selon le terme de Mathily Gassama, comme des “mots-accoucheurs” ».

2. « Tout est un mythe. Voilà ce qui semble être le message central de Kourouma. Mais le mythe n'est pas que mystification négative... Pour Kourouma, le mythe est aussi question de perspective. C'est une façon d'appréhender le monde, de construire la réalité. En ce qui concerne la mystification politique, les mythes de la grandeur et du renoncement que je nomme mensonges ne le sont que du point de vue des victimes ».

Procès des idéologies

Toute entreprise idéologique, selon Kourouma, se construit autour d'un mythe du retour, retour à une authenticité glorieuse et heureuse, restauration d'un ordre compromis et bouleversé par des éléments étrangers et corrupteurs, ainsi que réalisation d'un bonheur universel inaccessible. Chez Kourouma, le motif du retour permet de lever le voile sur le présent. Refusant le schéma convenu de la victoire inéluctable du prolétariat, Kourouma inscrit son œuvre dans ce qu'il convient d'appeler un théâtre de proximité, c'est-à-dire en harmonie avec la réalité socio-politique du milieu. Les pagnes aux effigies des pères fondateurs et des présidents à vie n'auront en définitive laissé à l'Afrique que le cruel sentiment d'une mystification qui perdure malheureusement dans le langage et la *praxis* politique actuels. Pièce à la fois vieille et actuelle, *Le diseur de vérité* suscite le même dilemme chez le lecteur d'aujourd'hui, par sa dénonciation qui n'épargne ni dirigeants ni dirigés, ni privilégiés ni démunis, ni intellectuels ni paysans. D'où le malaise de la critique. Si Kourouma refuse de précipiter Diarra, le diseur de vérité, dans le grand fossé de mensonges qu'il a creusé de ses beaux discours, c'est pour souligner les liens incestueux qui existent entre mensonge et vérité, entre mythe et Histoire. N'a-t-il pas fait de Diarra le prophète qui avait prédit que le « retour » vers Hairaidougou ne serait qu'un retour au Séguédougou ? Même l'ivraie du mensonge fertilise et fait germer de fines graines de vérité(s) qui rattrapent, en l'espace d'une représentation théâtrale, les mille jours d'avance du cheval du mensonge.

Bien que son œuvre porte en grande partie sur un passé historique, la récurrence du thème du voyage couplé à celui du procès soustrait l'écriture romanesque et dramatique de Kourouma à toute lecture rétrospective. On ne soumet pas son parcours au jugement pour en remonter le cours, mais pour le transcender. Le Hairaidougou n'est pas fonction du voyage physique et ne se réalise pas dans l'oubli ou la fuite du dictateur maître-parleur. Il ne se réalise pas non plus dans le « lieu théâtral » car les spectateurs, tels les deux clans de la pièce, restent scindés par le fil ténu des classes. Les personnages et les situations du *Diseur de vérité* continuent à hanter l'Afrique du XXI^e siècle. Le détour par le mythe fondateur des idéologies, le retour, attribue à l'opportunisme individuel comme à l'opportunisme de classe, le repli sur le *statu quo*. La conclusion de Ndiaye quant à la portée des textes de Diop s'appliquerait aussi bien à l'œuvre d'Ahmadou Kourouma et, plus particulièrement, à *Tougnatigui* ou *Le diseur de vérité* :

[À] l'heure actuelle sens et identité ne se définissent plus du tout : rien n'est plus donné ; chacun doit *construire* ses propres significations à partir des « débris » dont il dispose. Plus de Sauveurs à l'horizon ; celui qui se croisera les bras sera

assailli de toutes parts par l'insensé de l'existence ; celui qui relèvera le défi cheminera sans cesse sur des chemins qu'il inventera au fur et à mesure (2001 : 336).

Au procès de la vérité et du mensonge comparaissent les mêmes témoins et accusés. Le dramaturge se réclame d'une authentique véracité, sans faire sien le titre de « diseur de vérité ». C'est un monde de vérités que Kourouma a voulu porter à la scène là où la vérité du texte et le mensonge de la représentation rivalisent pour mieux surprendre le spectateur en flagrant délit de crédulité.

Le diseur de vérité de l'ivoirien Ahmadou Kourouma a toutes les qualités d'une œuvre charnière, mais demeure largement méconnue des lecteurs. La présente étude analyse les rapports de filiation thématiques entre l'unique pièce de l'auteur et ses romans ainsi que les techniques d'occupation et d'organisation des espaces scénique et langagier, et la juxtaposition du conte traditionnel et du théâtre postcolonial. L'étude retrace le procès du mensonge, annoncé explicitement dans le titre, à travers l'analyse des procédés et processus dramaturgiques et discursifs employés.

Ahmadou Kourouma's *The Truth Teller* has all the qualities of a defining piece, yet it remains largely unknown. This study seeks to analyze the thematic linkages between the writer's sole play and his novels while examining the technical concerns for stage occupation and discursive organization, the juxtaposition of folktale and postcolonial drama. The professed intent of the play – the debunking of lying – is discussed through an examination of the dramatic and discursive process.

Jean Ouédraogo est professeur adjoint à l'Université d'État de New York à Plattsburg. Spécialiste de littératures et cultures francophones d'Afrique noire et des Caraïbes, il assure des cours de français et de littératures francophones. Il a publié plusieurs articles aussi bien sur le roman que le théâtre dans The French Review, Études francophones, Callaloo, Cahiers du dix-septième siècle.

Bibliographie

- COATES, Carrol F. (2001), « Afterword to *Waiting for the Vote of the Wild Beasts* », Charlottesville (VA), University Press of Virginia, p. 259-268.
- KOUROUMA, Ahmadou (1970), *Les soleils des indépendances*, Paris, Seuil (Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1968).
- KOUROUMA, Ahmadou (1990), *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil.
- KOUROUMA, Ahmadou (1998), *Le diseur de vérité*, Châtenay-Malabry, Acoria.
- KOUROUMA, Ahmadou (1998), *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil.
- KOUROUMA, Ahmadou (2000), *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil.
- KOUROUMA, Ahmadou (2001), *Waiting for the Vote of the Wild Beasts*, traduction de Carrol F. Coates, Charlottesville (VA), University Press of Virginia.
- KWAHULÉ, Koffi (1997), *Fama*, Paris, Lansman.
- NDIAYE, Christiane (2001), « De l'authenticité des mensonges chez Boubacar Boris Diop », dans Jean Cléo GODIN (dir.), *Nouvelles écritures francophones : vers un nouveau baroque ?*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 319-337.
- OUÉDRAOGO, Jean (2001), « Entretien avec Ahmadou Kourouma », *The French Review*, vol. 74, n° 4, p. 772-785.
- SURIAM, Suzie (2001), « Nouvelles formes de la contestation dans le théâtre d'Afrique noire francophone », dans Jean Cléo GODIN (dir.), *Nouvelles écritures francophones : vers un nouveau baroque ?*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 302-318.
- TRAORÉ, Karim (2000), « Ahmadou Kourouma or the aesthetics of lying », *Callaloo*, vol. 23, n° 4, p. 1349-1362.