

UNIVERSITY OF CALGARY

Du tragique: métamorphoses sociales et catharsis collective chez Ahmadou Kourouma

by

Étienne-Marie Lassi

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES
IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE
DEGREE OF MASTER OF ARTS

DEPARTMENT OF FRENCH, ITALIAN AND SPANISH

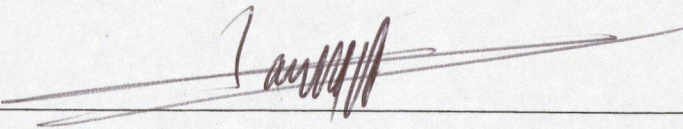
CALGARY, ALBERTA

MAY, 2005

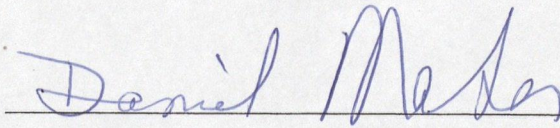
© Étienne-Marie Lassi 2005

UNIVERSITY OF CALGARY
FACULTY OF GRADUATE STUDIES

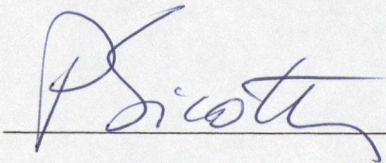
The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies for acceptance, a thesis entitled « Du tragique: métamorphoses sociales et catharsis collective chez Ahmadou Kourouma » submitted by Étienne-Marie Lassi in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts.



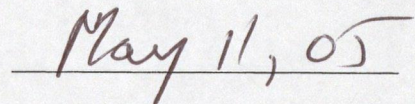
Supervisor, Dr Alexie Tcheuyap, Department of French, Italian and Spanish



Dr Daniel Maher, Department of French, Italian and Spanish



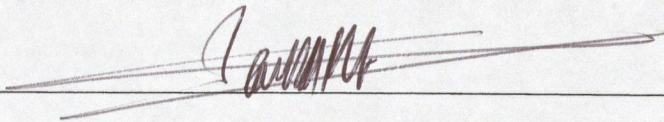
Dr Pascale Sicotte, Department of Anthropology



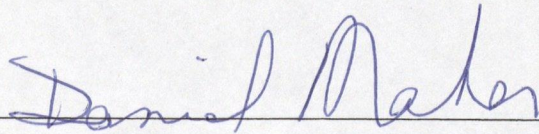
Date

UNIVERSITY OF CALGARY
FACULTY OF GRADUATE STUDIES

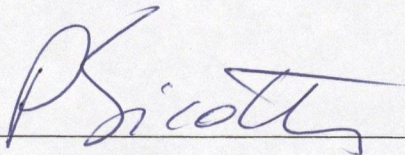
The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies for acceptance, a thesis entitled « Du tragique: métamorphoses sociales et catharsis collective chez Ahmadou Kourouma » submitted by Étienne-Marie Lassi in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts.



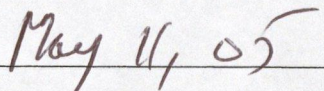
Supervisor, Dr Alexie Tcheuyap, Department of French, Italian and Spanish



Dr Daniel Maher, Department of French, Italian and Spanish



Dr Pascale Sicotte, Department of Anthropology



Date

Résumé

Dans leur lecture des romans de Ahmadou Kourouma, un grand nombre de critiques fait référence au vocabulaire du théâtre en général et de la tragédie en particulier. En partant de ce constat, nous nous interrogeons sur les rapports entre ces romans et le tragique. On se rend compte que Kourouma développe une esthétique romanesque du tragique dont les principaux ressorts sont thématiques, syntactiques et psychologiques. Dans cette oeuvre qui est, en fait, une vision romancée de l'histoire africaine, la thématique tragique apparaît comme indissociable du contexte (post)colonial du continent noir où le double héritage occidental et africain, mal coordonné ou politiquement exploité par la bourgeoisie nationale, brouille les repères, favorise le double jeu socio-politique, puis donne lieu à l'instabilité, au chaos et à la misère. La gravité de cette situation est mise en relief par les choix narratifs du romancier qui opte chaque fois pour un récit principal en boucle et des récits intercalés. Aussi le destin des personnages apparaît-il comme inextricable, puisque enfermé dans un cercle vicieux, et l'angoisse tragique reste permanente à travers les récits intercalés. Cependant l'usage abondant de l'ironie et de la satire dédramatise ces récits et démystifie la scène politique désormais soumise aux questionnements du lecteur, une démarche qui s'apparente à la catharsis brechtienne.

Remerciements

Qu'il me soit permis d'exprimer ma sincère gratitude à l'endroit du directeur de ce travail, Alexie Tcheuyap. Ses conseils et encouragements m'ont été indispensables.

Je tiens également à remercier les professeurs Daniel Maher et Pascale Sicotte d'avoir accepté de l'évaluer en tant que membres du jury de soutenance. Je suis d'autant plus redevable au professeur Maher qu'il s'est toujours montré disponible, m'aidant de ses conseils à traverser des moments de doute et d'inquiétude.

Dans le même sens, j'aimerais dire ma reconnaissance aux professeurs du département des études françaises, italiennes et hispaniques de l'université de Calgary, plus particulièrement à Estelle Dansereau et Dominique Perron, pour avoir créé dans leurs cours un environnement stimulant qui m'a permis de m'exprimer au mieux de mes capacités.

Je voudrais aussi remercier Émilienne, Elsa et Yves-Michel qui, par leur présence, bien que bruyante quelquefois, ont reconstitué une ambiance familiale dont j'étais sevré, amoindrissant par là les effets du mal du pays.

Enfin, un grand merci à Jean Philémon Megopé Foondé qui m'a aidé à prendre la difficile décision d'entreprendre des études au Canada.

À Germaine, Steve et Laurel

Pour tous les sacrifices consentis

Et en témoignage de mon affection

Table des matières

Approbation de la thèse	ii
Résumé	iii
Remerciements	iv
Dédicace	v
Table des matières	vi
 Introduction	 1
 Chapitre 1: Kourouma et la détermination tragique. L'événement postcolonial dans <i>Le Vote</i> et <i>Allah</i>	 17
I - L'État postcolonial : le pouvoir qui tue.....	20
II – Le discours politique postcolonial : un évangile profane.....	26
III – Un vécu culturel tragique	36
IV - Le tragique social	43
 Chapitre 2 : L'écriture du tragique. Les lieux d'inscription du tragique dans <i>Le Vote</i> et <i>Allah</i>	 52
I – La syntaxe narrative tragique	52
II – Les récits intercalés et le retour cyclique de l'angoisse tragique.....	59
III – La conception tragique de l'intrigue, du temps et de l'espace.....	68
IV – Koyoga et Birahima : héros tragiques ?	76
 Chapitre 3 : Sublimier la malédiction postcoloniale. La fonction cathartique dans <i>Le Vote</i> et <i>Allah</i>	 86
I - La purification par le récit	88
II - La distanciation : dédramatiser le récit et démystifier la terreur	96
III - Le rire ou la sublimation du désir de violence	106
 Conclusion	 117
 Bibliographie	 125

Introduction

S'il fallait décrire l'ensemble de l'œuvre romanesque de Kourouma en une formule, l'expression *fresque de la faillite* s'y prêterait bien. Dans chacun de ses quatre romans¹, en effet, il cerne une période critique de l'histoire africaine et décrit comment les institutions modernes et traditionnelles, mises en panne, génèrent des crises sociales multiformes aux conséquences imparables. Ce qui frappe d'emblée, c'est l'impression de tragique que dégage cette oeuvre où des êtres désespérés, dans un effort pathétique, font face à l'engrenage de l'Histoire. *Les soleils des indépendances* (1970[1968]) fait l'amer constat de l'échec des premiers gouvernements indépendants d'Afrique. À travers la peinture du quotidien dérisoire de Fama, un prince déchu, Kourouma étale l'univers oppressif des dictatures, des partis uniques, de l'arbitraire fiscal et judiciaire, des violences politiques et rituelles et de la misère qui impose aux citoyens un combat inégal à l'issue toujours tragique. Si *Monnè, outrages et défis* (1990) reprend la figure du prince traditionnel africain, c'est pour montrer l'infantilisation dont il fut l'objet pendant la pénétration européenne. Mystifié par un interprète félon, le roi Djigui Kéita ouvre les portes de son pays aux colons qui le détournent de sa mission de guide par la ruse. Il devient le complice de toutes les violences coloniales dont les travaux forcés, les viols et les meurtres ne sont pas des moindres. À travers le déclin de Soba et de son roi, c'est l'histoire désastreuse de la pénétration européenne en Afrique que ce roman, parodie de l'épopée orale mandingue, revisite en insistant sur le sort pathétique du peuple, à la dérive et privé de ses repères socioculturels. *En attendant le vote des bêtes sauvages* (1998) s'inscrit aussi dans cette lignée des récits de l'épouvante. Présenté par Kourouma

¹ Les romans de Kourouma seront désignés par *Les Soleils*, *Monnè*, *Le vote* et *Allah*.

lui-même comme « la tragédie de la guerre froide² », ce roman fait le tour de l'Afrique des dictateurs qui, ébranlés par la vague des contestations que connaît le continent à partir de la chute du mur de Berlin, s'accrochent au pouvoir par des méthodes inhumaines. Magie, mystifications, persécutions, tueries et bien d'autres monstruosité déployées dans l'arène politique plongent le peuple dans un univers dantesque qui anéantit la pensée et l'espoir, puis institutionnalise la fatalité. C'est ce même univers surréaliste d'un continent soumis à la démence des « chefs de guerre » que *Allah n'est pas obligé* (2000) décrit. Il nous installe au cœur de la tragédie des enfants-soldats, à la fois acteurs et victimes de guerres dont ils ignorent tout.

Dans cet espace social conflictuel qui est une constance dans son oeuvre, Kourouma fait évoluer des personnages représentatifs et problématiques. Les chefs traditionnels Fama et Djigui, le dictateur Koyaga et l'enfant-soldat Birahima apparaissent comme des êtres ambigus et désorientés, ce qui ajoute une dimension de drame intérieur au réalisme déprimant de cette oeuvre. Inadaptés à la société qu'ils ont contribué à déstructurer, incapables de rêver un futur épanouissant et hantés par les souvenirs d'un passé glorieux mais à jamais révolu, ils apparaissent comme des consciences tragiques au sens où l'entend Jean-Pierre Vernant³ : déroutants, contradictoires et incompréhensibles, ils sont en même temps agents et agis, coupables et innocents, lucides et aveugles.

On se rend compte que l'atmosphère de violence, de pessimisme et de défaitisme qui caractérise les romans de Kourouma et le combat sans issue qui en découle pour ses protagonistes font du tragique une composante majeure de l'écriture de ce romancier. C'est pourtant un aspect qui a rarement été abordé de manière frontale dans les

² Propos recueillis par René Lefort et Mauro Rosi, *Courrier de L'UNESCO*, mars 1999.

³ Jean-Pierre Vernant. « Conscience et homme tragiques. » *Encyclopedias universalis*, Paris, 1988.

nombreuses études consacrées à son oeuvre. Les critiques s'y intéressent généralement au renouvellement scriptural caractérisé par un emploi insolite de la langue française, à l'intergénéricité de cette littérature située à l'intersection de l'oralité et de l'écriture ou encore aux rapports entre le littéraire et l'Histoire en s'appuyant sur les indices historiques qui, très souvent, y bousculent la fiction. En outre, ces études portent sur l'un ou l'autre roman et manquent de donner une vue d'ensemble de l'œuvre. C'est ainsi que Pius Ngandu Nkashama⁴ et Amadou Kone⁵ ont montré l'apport des genres oraux tels que le conte, le proverbe ou le mythe sur la forme et la signification des *Soleils* et que Makhily Gassama⁶ a élucidé dans le même texte la spécificité de la langue française sous la plume de l'écrivain ivoirien. Madeleine Borgomano⁷ consacre un livre à *Soleils* et *Monnè*, mais elle y fait, séparément, une étude descriptive de chaque roman.

Certes, de nombreuses analyses recourent assez souvent au vocabulaire de la tragédie dans leurs descriptions des romans de Kourouma, mais elles ne sont pas expressément consacrées à cette importante dimension de son œuvre. Dans une étude sur la désillusion dans le roman africain post-colonial, Mildred Mortimer constate au sujet de Fama, héros des *Soleils* : « Kourouma pulls together the various elements that form the portrait of a tragic figure.⁸ » Cette allusion au tragique n'est pas approfondie, l'article étant surtout dévolu à la singularité de Fama dans le paradigme des héros des romans postcoloniaux : contrairement à tous les autres qui sont des métisses culturels, il reste

⁴ Pius Ngandu Nkashama. *Kourouma et le mythe : une lecture de Les Soleils des indépendances*. Paris : Silex, 1985.

⁵ Amadou Kone. *Des textes oraux au roman moderne : étude sur les avatars de la tradition orale dans le roman ouest-africain*. Frankfurt : Verlag für interkulturelle Kommunikation, 1993.

⁶ Makhily Gassama. *La langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*. Paris : ACCT/Karthala, 1995.

⁷ Madeleine Borgomano. *Ahmadou Kourouma : le guerrier griot*. Paris, L'Harmattan, 1998.

⁸ Mildred Mortimer. « Independence Acquired. Hope or Disillusionment » *Research in African Literatures*. Vol. 21, No. 2, Summer 1990, p. 40.

analphabète et n'a d'autres références que la culture africaine. K. R. Ireland⁹ comparait déjà le même personnage à Hamlet pour souligner sa délicate posture à la charnière de deux époques inconciliables. Ce renvoi au théâtre de Shakespeare n'est cependant qu'une métaphore dans une étude qui démontre l'habileté de Kourouma à mettre la narration au service de la thématique. Jean Ouédraogo relève, lui aussi, le caractère tragique des personnages de Kourouma : « Le caractère tragique du protagoniste principal, écrit-il au sujet de Fama, se vit donc à travers l'occupation de son espace physique et mental.¹⁰ » Ailleurs il note : « Koyaga et Birahima, les protagonistes d'*En attendant le vote des bêtes sauvages* et *Allah n'est pas obligé*, vivent quant à eux dans la circularité de parcours tragiques et sanglants.¹¹ » Si ses deux études démontrent l'importante dimension théâtrale d'une œuvre romanesque qui exploite judicieusement la théâtralité des contextes de performance des genres oraux traditionnels, elles n'accordent pas autant d'intérêt à son caractère tragique qu'elles évoquent pourtant. Ouédraogo souscrit ainsi à ce qui s'apparente à une tradition dans la réception critique de Kourouma : établir un parallèle entre le roman et le théâtre.

Concluant une étude des *Soleils* et de *Monnè*, Josias Semujanga écrit que « Kourouma produit un théâtre de la vie drôle et parfois tragique.¹² » Cette conclusion ne mentionne le tragique que comme un autre horizon explorable, le meilleur de l'analyse étant consacré aux fonctions de l'humour et au maniement de la langue dans les deux

⁹ K. R. Ireland. « End of The Line : Time in Kourouma's *Les soleils des indépendances* » *Présence Francophone*, No. 23, automne 1981.

¹⁰ Jean Ouédraogo. « L'espace scriptural chez Kourouma ou la tragi-comédie du roman » *Présence Francophone* No. 59, 2002, p.73.

¹¹ *Idem* « Le vrai et l'ivraie dans *Le diseur de vérité* d'Ahmadou Kourouma » *L'Annuaire théâtral*. No 31, printemps 2002 pp. 45-64.

¹² Josias Semujanga. « De la dérision comme principe d'écriture. » *Dynamique des genres dans le roman africain*. Paris : L'Harmattan, 1999, p.98.

romans. Dans un essai essentiellement descriptif, Madeleine Borgomano¹³ parle du *Vote* comme une tragi-comédie. Mais, pour elle, il s'agit seulement de déterminer le genre réel du roman au vu de la structure qui se dégage de son analyse. Les événements, les protagonistes et les situations du *Vote* et d'*Allah* sont traités de tragiques par Kasongo M. Kapanga¹⁴ et Justin Bisanswa¹⁵ mais, une fois encore, à la marge de leur principale démonstration. Le premier explique l'échec du leadership postcolonial par les lacunes accumulées pendant l'enfance de la future élite alors que le second explicite l'écriture particulière de Kourouma caractérisée par la défocalisation, la mise en abyme et les jeux de miroir.

On constate donc que le caractère tragique de l'œuvre de Kourouma est constamment relevé, mais toujours en passant, par allusion et, dans la plupart des cas, ne se justifie pas par une démonstration suivie. Seul l'article de Margaret Colvin¹⁶ est entièrement consacré à cette question de tragique dans *Soleils et Monnè*. À partir des théories de Mircea Eliade, elle démontre que le tragique dans ces romans naît de la profanation de l'espace africain par des éléments occidentaux. Par ailleurs, les mots «tragique» et «tragédie» tels qu'employés par les critiques de Kourouma semblent désigner soit des êtres accablés de souffrance et menacés par un grand malheur, soit des situations désastreuses. Dans ce sens, tragique est synonyme de malheureux, sanglant, horrible ou funeste, définition partielle que Ion Omesco¹⁷ considère comme une

¹³ Madeleine Borgomano. *Des hommes ou des bêtes?* Paris: L'Harmattan, 2000, p. 39.

¹⁴ Kasongo Kapanga. « L'enfance échouée comme source du drame dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*. » *Présence Francophone* No. 59, 2002.

¹⁵ Justin Bisanswa. « Jeux de miroirs: Kourouma l'interprète? » *Présence Francophone* No. 59, 2002.

¹⁶ Margaret Colvin. « La profanation du sacré : l'inscription du tragique dans deux romans d'Ahmadou Kourouma. » *Études Francophones*, Vol. 15, No. 2, 2002.

¹⁷ Omesco, Ion. *La métamorphose de la tragédie*. Paris : PUF, 1978, p. 23-24.

dégradation par l'usage populaire d'un concept qui ressortit, avant tout, au domaine de l'esthétique.

Il devient alors légitime de s'interroger sur le rapport entre les acceptions, savante et populaire, du concept. En d'autres termes, les impressions de tragique qui se dégagent des romans de Kourouma et que les critiques perçoivent, pour ainsi dire, intuitivement, ne sont-elles pas l'effet d'une esthétique romanesque du tragique? Dans ce cas, quels sont les ressorts du tragique dans cette œuvre? Et quels en sont les lieux d'inscription privilégiés dans les romans étudiés? Telles sont les préoccupations auxquelles nous essaierons de répondre en nous appuyant sur *Le Vote* et *Allah*. Mais il est nécessaire pour cela d'élucider au préalable la notion de tragique/tragédie, notion fluctuante qui porte la marque de ses nombreux siècles d'usage. Notre intention ici n'est pas de faire une étude exhaustive de la tragédie, mais seulement de réunir quelques repères théoriques nécessaires à la conduite de notre démonstration.

Tous les théoriciens de la tragédie se réclament de la poétique d'Aristote¹⁸ qui, mettant l'accent sur les aspects d'action mimétiques et d'humanisme de ce genre, lui assigne une fonction sociale. Pour Aristote, la tragédie est l'imitation d'une action sérieuse et complète. Cette action, représentée plutôt que narrée, est constituée d'événements destinés à susciter la terreur et la pitié et doit aboutir à la catharsis. Le mot catharsis, emprunté au champ médical, signifie élimination, modération ou purification. Pour Aristote donc, la tragédie a une fonction thérapeutique, celle de guérir les spectateurs de leurs émotions, de leurs excès pour en faire les êtres modérés dont la société a besoin. La contradiction entre les malheurs présentés sur scène et le plaisir

¹⁸ Voir Richard Palmer. *Tragedy and tragic theory*. Westport, Connecticut : Greenwood Press. 1992, pp. 20-26.

qu'en tirent les spectateurs est alors dépassée, ces malheurs étant travaillés par l'art et mis au service de l'équilibre psychologique de l'individu et, à travers lui, de l'équilibre social.

Les notions de souffrance et de catharsis introduites dans l'analyse par Aristote sont diversement interprétées plus tard, en fonction des contextes sociaux et idéologiques des théoriciens. Si l'on tente de codifier le genre tragique par des règles formelles déduites de cette poétique, c'est surtout la notion de catharsis qui se voit informée de préceptes moraux et religieux variés et réinterprétée de manière à renouveler chaque fois la définition et la forme de la tragédie. À la lumière du christianisme, par exemple, la catharsis s'interprète comme un jugement équitable consistant à punir les méchants et les violents. Le 17^{ème} siècle rationaliste y voit un moyen d'orienter la relation au monde vers la raison au détriment du cœur et des sens qui sont le siège des passions, causes de la chute de l'homme. La fonction de la tragédie est donc de montrer les avantages d'une approche rationnelle de la vie en utilisant la déchéance du héros tragique ravagé par la passion comme contre-exemple. Racine écrit à ce sujet dans la préface de *Phèdre* :

(L)es passions n'y sont présentées aux yeux que pour montrer tout le désordre dont elles sont cause; et le vice y est peint partout avec des couleurs qui font connaître et haïr la difformité. C'est là proprement le but que tout homme qui travaille pour le public doit se proposer; et c'est ce que les premiers poètes tragiques avaient en vue sur toute chose.¹⁹

Hegel et Nietzsche marqueront durablement de leur influence ce débat. La position de Hegel²⁰ est tributaire de sa vision dualiste du monde, d'un côté, le monde phénoménal et, de l'autre, le monde idéal. Pour lui, l'art permet à l'Esprit (du monde

¹⁹ Jean Racine. *Phèdre*. Édition de P. Drouillard et D. Canal. Paris : Larousse-Bordas, 1997, p. 35.

²⁰ Voir l'analyse qu'en fait Miguel de Beistegui. «Hegel : or the tragedy of thinking. » *Philosophy and Tragedy*. London : Routledge, 2000, pp 11-37

idéal) de se manifester dans la matière (du monde phénoménal). La tragédie, forme privilégiée de l'expression humaine après la philosophie, révèle la plénitude de l'Esprit à travers le conflit du personnage tragique motivé par un impératif catégorique comme l'amour, le patriotisme. Cet impératif catégorique est comparable à un esprit qui possède le personnage, prenant par-là corps dans le monde phénoménal pour y créer un déséquilibre, lequel engendrera les événements tragiques. En effet, l'idéal ou l'impératif catégorique incarné par un personnage tragique suscite une force contraire et donne lieu au conflit tragique qui se résout par la destruction des héros ou par la suppression de la souffrance, si les manifestations de l'Esprit et de la matière se réconcilient. Le spectateur retrouve une certaine satisfaction dans la victoire de la force éthique. Voilà pourquoi Hegel réfute les tragédies où le héros renonce à la lutte ou assujettit l'issue de celle-ci à la loi du destin. Le héros tragique doit être une volonté agissante mue par un idéal absolu.

Comme Hegel, Nietzsche situe l'essence de la tragédie dans le conflit entre deux instances, mais il déplace l'enjeu du domaine de l'éthique à celui de l'esthétique. En effet, il définit l'art comme la reproduction de la vie et l'artiste comme un imitateur de Dieu. L'art traduit alors les pulsions de l'homme, lesquelles peuvent s'orienter dans deux directions différentes. Il y a d'une part l'instinct apollinien, principe d'individuation qui célèbre l'individu en quête de la connaissance et de l'auto-affirmation, d'autre part l'instinct dionysiaque, principe de l'universalité ou de l'unité du monde qui, au contraire, nie l'individu et proclame sa finitude. Pris séparément, chacune de ces impulsions se révèle incapable de rendre compte de la condition humaine; la première ne livre qu'une vérité partielle alors que la seconde donne de la vie une vision sombre et pessimiste. La tragédie, pour Nietzsche, naît, en fin de compte, de la matérialisation du savoir et du

pouvoir dionysiaques dans l'impulsion apollinienne. En d'autres termes, le tragique consiste en un individu, le héros, qui doit « forcer la nature à livrer ses secrets (...) en lui résistant victorieusement, c'est-à-dire par des actions contre nature.²¹ » Dans cette perspective, la notion de catharsis peut revêtir plusieurs significations : le jeu du théâtre permet aux personnages de faire l'expérience du chaos dionysiaque sans s'exposer à un danger réel et donc d'affirmer leurs êtres individuels à travers l'art, une illusion protectrice. Le héros tragique apparaît ensuite comme un bouc émissaire qui fait face au chaos dionysiaque en lieu et place des spectateurs et de l'auteur. Bien que le héros soit détruit, le spectateur éprouve une certaine consolation métaphysique, celle d'avoir participé à sa volonté d'affirmation et d'avoir atteint à une meilleure connaissance de l'essence des choses et du monde.

De nombreux théoriciens modernes ont abordé la question du tragique à partir des perspectives variées. Lucien Goldmann²², à la suite de Georg Lukacs, situe le tragique dans la crise que vit le personnage en quête d'absolu et incapable de s'adapter au contexte social fini et imparfait. Cette définition se rapproche de celle de Raymond Williams²³ pour qui toute tragédie implique la déchéance irréversible du personnage tragique dans un environnement aliénant. L'aliénation étant conditionnée par des facteurs socioculturels variables, toute tragédie ne peut se comprendre que dans un contexte historique précis. Brecht²⁴ envisage aussi la tragédie dans une perspective sociologique. Il établit un rapport d'influence entre le tragique et le politique. Le malheur provenant de la

²¹ Nietzsche. *La Naissance de la tragédie*. Paris: Librairie Générale Française, 1994, p. 88-89.

²² Lucien Goldmann. *Le Dieu caché : étude sur la vision tragique dans les pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*. Paris : Gallimard, 1962.

²³ Raymond Williams. *Modern Tragedy*. Stanford: Stanford University Press, 1966.

²⁴ Bertolt Brecht. *Écrits sur le théâtre*. Paris : L'Arche, 1979.

gestion publique des hommes et des choses, le politique doit devenir le sujet principal de la tragédie. Et pour que la réaction du public ne se réduise pas à une identification passive avec le spectacle, la tragédie doit plus faire appel à sa raison qu'à son affectivité. Par un effet de distanciation, le spectateur/lecteur doit être amené à jeter un regard critique sur la société. Ce sont cette distanciation et cette attitude critique qui procurent au spectateur/lecteur le plaisir tragique. Wole Soyinka abonde dans le même sens, qui insiste sur le rapport étroit entre la tragédie et l'ordre social et culturel. Dans un essai destiné, entre autres, à défendre la spécificité de la culture et de la littérature africaines, il définit un cadre théorique pour la réception de la tragédie africaine. Ici comme ailleurs, affirme-t-il, la tragédie remplit les mêmes fonctions et la dénégation du caractère tragique des œuvres africaines par les critiques et le public occidentaux tient d'une différence de vision du monde :

Critical responses are in themselves an index of dramatic attitudes and are, even more relevantly, a reflection of those world-views which separate and profoundly affect the relations of art and life in differing cultures.²⁵

La tragédie pour lui est inséparable de l'actualité politique, sociale et culturelle du public. Aussi, d'un lieu à l'autre, d'une époque à l'autre, un même fait peut-il être perçu comme tragique ou non.

D'autres critiques modernes comme Jean Emelina²⁶ vont proclamer la mort de la tragédie en se fondant sur des arguments tels que l'absurdité de la vie, l'absence de repère, d'idéal ou de valeur capables de susciter l'héroïsme, condition essentielle du genre selon eux. Terry Eagleton réfute ce point de vue sous-tendu par une vision trop

²⁵ Wole Soyinka. *Myth, Literature and the African World*. Cambridge: CUP, 1976, p.44.

²⁶ Jean Emelina. « Les Avatars de la catharsis » *Australian Journal of French Studies*, Vol.33, No. 3, sept-déc., 1996, p. 317.

traditionaliste de la tragédie. Pour lui, même les sociétés post-modernes génèrent le tragique, et celui-ci leur est par ailleurs précieux, puisque le sens du tragique est indissociable du sens des valeurs. Le tragique apparaît alors comme une utopie négative qui permet de mieux apprécier les valeurs perdues. C'est en sens qu'il écrit :

It makes no sense to claim that things are going badly if there could be no conception of their going well. To this extent, the tragic can be a negative image of utopia : it reminds us of what we cherish in the act of seeing it destroyed.²⁷

Il corrobore en cela les thèses de Maffesoli²⁸ pour qui le tragique est présent dans la société postmoderne et sous-tend toutes les activités humaines, des loisirs extravagants aux œuvres humanitaires. Les mythologies des sociétés primitives reviennent dans les sociétés modernes sous de nouvelles formes, en un cycle ininterrompu, et perpétuent la conscience du tragique.

Comme on peut le constater, au fil des siècles et des débats, le tragique s'est imposé comme une catégorie de pensée et l'enfermer dans le seul domaine de la tragédie en tant que genre relève d'une vue partielle du concept. En effet, la pertinence du concept de tragique dans l'analyse des événements de la vie courante et d'autres genres littéraires, dont le roman, est attestée par de nombreux théoriciens, ainsi que l'écrit Richard Palmer²⁹. La tragédie fournit un cadre conceptuel pour les analyser et les comprendre.

Certes la différence formelle notable entre le théâtre et le roman a pu conduire certains analystes à la conclusion que le roman et le tragique sont incompatibles. Du

²⁷ Terry Eagleton. *Sweet Violence. The Idea of the Tragic*. Oxford: Blackwell, 2003, p. 26.

²⁸ Michel Maffesoli. *L'Instant éternel. Le retour du tragique dans les sociétés postmodernes*. Paris : Denoël, 2000.

²⁹ Richard Palmer. *Tragedy and Tragic Theory. An Analytical Guide*. Westport, CT: Greenwood Press, 1992, p.9.

point de vue historique, en effet, l'essor du roman coïncide avec le déclin de la tragédie. Le roman se situe alors dans la période dite post-tragique, caractérisée par la chute de la monarchie et de la féodalité, la démystification des mythes par les avancées de la science et donc du code d'honneur dont se réclame la tragédie. Le roman s'intéresse aux faits sociaux, à la quotidienneté du commun des hommes et n'offre rien d'héroïque qui soit digne de la tragédie. Sur le plan esthétique, le roman apparaît comme l'anti-dote de la tragédie. On passe de l'intrigue menée avec une certaine célérité vers la crise tragique et son dénouement subséquent plus ou moins imprévisible et inévitablement malheureux, du fait des coups de théâtre, à une intrigue élaborée dans la durée, avec souvent une longue préparation psychologique des personnages et du lecteur, qui rend tout prévisible ou du moins interprétable. L'effet du tragique, cette émotion forte et intense, serait alors dilué par la durée, l'absence d'un moment de crise et le caractère ouvert du dénouement. Pourtant, écrit Alain, « le tragique est toujours dans l'attente, et non dans la catastrophe. Ce principe domine le roman aussi bien que le théâtre.³⁰ » C'est dire, comme Eagleton³¹, que le tragique s'exprime aussi dans le roman, bien que de manière fort différente du théâtre.

En outre, de nombreuses études ont été réalisées sur le tragique dans les romans. Keith Hansen³² et Fernande Bartfeld³³, par exemple, ont étudié le tragique dans l'œuvre aussi bien romanesque que théâtrale d'Albert Camus. Ann Joyce³⁴ a écrit sur le tragique

³⁰ Alain. *Les arts et les dieux*. Paris: Gallimard, 1958, p. 461.

³¹ Terry Eagleton. *op. cit.*, p. 201.

³² Keith Hansen. *Tragic Lucidity. Discourse of Recuperation in Unamuno and Camus*. New York: Peter Lang, 1993.

³³ Fernande Bartfeld. *L'effet tragique. Essai sur le tragique dans l'œuvre de Camus*. Paris/Genève, Champion/Slatkine, 1988.

³⁴ Ann Joyce. *Richard Wright's Art of Tragedy*. Iowa City: University of Iowa Press, 1986.

dans l'œuvre romanesque de Richard Wright et Jeannette King³⁵ a fait autant des romans anglais de l'époque victorienne. On ne peut manquer d'évoquer *Le monde s'effondre* de Chinua Achebe, un roman qui a surtout retenu l'attention de la critique par son aspect tragique³⁶. Aussi le choix de notre sujet, *Du tragique : métamorphoses sociales et catharsis collective chez Ahmadou Kourouma*, se justifie-t-il doublement : d'abord sur le plan théorique par l'attestation de l'inscription du tragique dans le roman en général, et dans le roman africain en particulier, et ensuite par la tradition critique. Mais ne pouvant étudier l'ensemble de l'œuvre de Kourouma dans le cadre d'une thèse de maîtrise, notre recherche portera sur *Le Vote* et *Allah*, deux romans dont la cohérence permet de cerner la vision kouroumienne du drame africain.

Quelques constances se dégagent des nombreuses théories passées en revue plus haut. Le tragique réside dans la vie et non dans la catastrophe ou la mort. Il présuppose l'action/la réaction d'un ou plusieurs personnage(s) en butte à une force transcendante/supérieure d'essence divine ou sociale, force hostile, écrasante, cause d'aliénation et de souffrance. Le personnage tragique exprime alors à travers son être et/ou son action la condition humaine malheureuse, mais en même temps la dignité de l'homme et son aspiration à s'élever. Le tragique naît donc d'un conflit, d'une double tension entre l'individu et son univers (cosmique ou social). Cependant le tragique n'atteint la plénitude de son expression que dans les sentiments suscités chez l'artiste et son auditoire/public car, comme l'écrit Omesco,

Une critique de la tragédie ne peut écarter la dimension psychologique d'un message chargé de sentiments et destiné à en provoquer d'autres chez

³⁵ Jeannette King. *Tragedy in the Victorian Novel*. Cambridge: CUP, 1978.

³⁶ On peut citer, entre autres, les articles de Patrick Nnoromele, Richard Begam et l'essai de Thomas Melone, *Chinua Achebe et la tragédie de l'histoire*, Paris : *Présence africaine*, 1973.

le destinataire (...) L'effet qu'elle (la tragédie) produit entre dans la définition de son être.³⁷

Comment le concept ainsi défini s'applique-t-il aux romans de Kourouma? Prenant appui sur la théorie ainsi résumée, nous nous attèlerons à étudier la fonction et la signification du tragique dans le contexte de l'Afrique moderne/post-coloniale que peint Kourouma. Le tragique ayant évolué, comme on l'a vu, du domaine de la métaphysique pour devenir un fait socio-politique, nous ne l'envisagerons pas comme la misère de l'homme faible et impuissant face à la volonté implacable d'un dieu tout puissant, mais comme un produit de circonstances socio-historiques spécifiques. Raymond Williams affirme d'ailleurs : « Tragic meaning is always both culturally and historically conditioned...³⁸ » Nous nous servirons des théories post-coloniales et l'étude s'organisera en trois grandes articulations, une démarche qu'impose la nature même du message tragique. Ainsi que démontré plus haut, le discours tragique revêt trois dimensions essentielles qu'on essaiera de prendre en compte. Discours rarement autonome, sa signification ne peut qu'être référentielle car il dénote toujours un aspect du monde, contexte dont les éléments et la structure engendrent une détermination tragique. C'est la dimension, pour ainsi dire, sémantique que nous aborderons dans le premier chapitre. Il y sera question d'analyser la réalité historique, sociale et culturelle qui structure les romans de Kourouma et dont l'hostilité et l'incohérence constituent l'arrière-plan nécessaire pour toute action/situation tragique. On démontrera que les mythologies et le destin mythique, forces anonymes qui ont nourri les tragédies antiques et classiques, réapparaissent ici sous la forme de l'Histoire, du pouvoir politique, de la production économique, du désir... Ces instances,

³⁷ Ion Omesco. *op. cit.* p. 31.

³⁸ Raymond Williams. *op. cit.* p. 52.

véritables «iron cage[s]», pour reprendre les termes de Eagleton³⁹, surdéterminent le discours et les actes des personnages qui se croient pourtant libres. On se rendra compte, par exemple, que le syncrétisme culturel, inévitable en postcolonie, installe les personnages de Kourouma dans un entre-deux propice au doute et à l'indécision. Tous leurs repères deviennent fluctuants et leurs actions, manquant de logique, se retournent contre eux. Dans *Le Vote*, Koyaga sera victime du coup d'état qu'il a imaginé lui-même; la mère de Birahima dans *Allah*, hésitera entre l'hôpital et le féticheur et mourra d'un simple ulcère. De même, on verra que la conscience de leur destin précaire, parce qu'influencé de l'extérieur, suscite chez les personnages de Kourouma une sorte d'angoisse crépusculaire et aboutit à la culture du plaisir qui « va de pair avec la conscience tragique de la destinée.⁴⁰ » Pour profiter de chaque instant qui risque d'être le dernier, ils abdiquent la raison et, avec elle, la mesure. Les impératifs catégoriques foulés au pied et prisonniers de leurs passions pour le pouvoir, la richesse, le plaisir, ils s'adonnent à tous les excès (réjouissance, orgies, violence, barbarie, monstruosité ...), consacrant par-là la faillite de la civilisation et le retour du chaos dionysiaque primitif. C'est ainsi que nous expliquerons les guerres, les tueries, les rites et les orgies qui abondent dans les romans.

Le deuxième chapitre sera consacré à la dimension syntactique du discours tragique. Il traitera de la convergence des signes, de l'œuvre en soi. En d'autres termes, on étudiera la structure formelle des romans pour déterminer les lieux privilégiés de l'inscription du tragique chez Kourouma. On s'intéressera ici aux personnages pour savoir ce qui, dans leur statut social, leur portrait ou leurs actions, les rend tragiques. On

³⁹ Terry Eagleton. *op. cit.* p. 219.

⁴⁰ Michel Maffesoli. *op. cit.* p. 31.

s'interrogera aussi sur l'intrigue en boucle des deux romans, les rimes narratives qui y donnent l'impression d'un incessant retour du même et sur la prolifération des micro-espaces clos de souffrance ou de jouissance. S'agit-il de l'enfermement dans un destin inextricable ou d'une quête de la pureté originelle pour pallier la dérégulation ambiante?

La troisième dimension du discours tragique est pragmatique. Elle relève de la réaction psychologique au fait tragique. Dans le cadre de notre étude, et c'est l'objet du troisième chapitre, il s'agira d'apprécier l'effet cathartique du discours romanesque tragique en évaluant l'attitude de l'émetteur (auteur/narrateurs) par rapport à son récit, à ses personnages et à ses destinataires (narrataires/lecteurs) dont les réactions seront aussi étudiées par ailleurs. Ce sera le lieu d'évoquer la polyphonie narrative qui, en donnant plusieurs lectures des mêmes faits, nie leur inévitabilité, les ouvre à l'interprétation et donc crée ce que Brecht⁴¹ appelle la distanciation. Il y sera aussi question de la satire et de l'ironie qui, comme la polyphonie narrative, créent la distance entre auteur, narrateur, narrataires, personnages et lecteurs en sollicitant l'esprit critique de ces derniers, ce qui dédramatise le récit. On analysera aussi le récit comme une thérapie collective en prenant en considération la situation d'énonciation des deux textes qui ont l'allure d'une confession publique pour *Le Vote* et celle d'une séance de psychanalyse pour *Allah*. Ne serait-ce pas une invite pour tout lecteur à faire son examen de conscience? Au total, nous nous attèlerons à rechercher les formes que prennent les composantes du discours tragique dans la culture africaine moderne et comment s'articulent ses trois niveaux dans le roman.

⁴¹ Bertolt Brecht. *op. cit.*

Chapitre 1

Kourouma et la détermination tragique

L'événement postcolonial dans *Le Vote* et *Allah*

Dans son engagement social, la littérature africaine s'est toujours fait l'écho de l'actualité convulsive de ce continent dont l'instabilité est devenue légendaire. De la condamnation des abus du colonialisme à la dénonciation des incuries des régimes postcoloniaux, elle a produit de nombreuses oeuvres dans lesquelles les réalités socio-politiques, économiques et culturelles apparaissent comme des topos du discours littéraire. Si Ahmadou Kourouma s'inscrit bien dans cette mouvance qui s'intéresse à l'histoire, il en retient tant de dates, de personnages et d'événements vrais que ses romans deviennent, pour ainsi dire, des documentaires, des témoignages ainsi que Jean Ouédraogo l'écrit :

C'est en témoin qu'il nous égrène les événements marquants du siècle africain : la colonisation, la grande illusion des indépendances politiques, le néocolonialisme, les ravages de la guerre froide. À travers la fusion entre fiction et vécu, c'est une oeuvre savamment conçue qui s'offre au lecteur.¹

En effet, *Le Vote* et *Allah* recèlent des indices spatio-temporels qui les situent presque hors du champ de la fiction, comme des romans historiques et sociologiques. En réalité, sans être « la reproduction fidèle d'une ère historique concrète² » comme le voudrait Georges Lukacs, ces romans peuvent se classer dans la catégorie des « autres » romans historiques dont parle Yvon Allard. Pour lui, on peut distinguer deux autres manières de roman historique, en plus de ceux dits « sérieux » et décrits par Lukacs : d'une part « la

¹ Jean Ouédraogo. « Entretien avec Ahmadou Kourouma » *The French Review*, Vol. 74, No. 4, mars 2001, p. 773.

² Georges Lukacs. *Le Roman historique*. Traduction de Robert Saille. Paris: Payot, 1972, p. 17.

forme lyrique dans laquelle le ou les personnages dominants sont des héros inventés ou copiés sur de multiples modèles, l'époque et les grands personnages ne servant que de décor et n'apparaissant qu'en silhouette³ », d'autre part ce qu'il nomme la « politique-fiction » et qui « pourrait se rapprocher de la chronique puisqu'elle traite de sujets contemporains mais sous une forme imaginaire.⁴ » En traitant des mécanismes d'institution et de maintien du pouvoir autocratique en Afrique dans *Le Vote*, puis du chaos né des contestations populaires d'un tel régime dans *Allah*, c'est, pour emprunter l'expression de Achille Mbembé⁵, la modernité africaine en tant que société postcoloniale que Kourouma saisit, se signalant du coup comme un romancier historique au sens de Allard. Descriptions à peine romancées de la bataille hégémonique qui se livre en Afrique depuis la fin de la colonisation, ses romans illustrent les rapports destructurants qui s'établissent entre les pouvoirs dictatoriaux et les collectivités de même que leurs effets déshumanisants sur les individus. Il en résulte de la barbarie, la régression de l'humain et une violence multiforme, caractéristiques d'un imaginaire social en panne et privé de grandes mythologies communes d'enracinement et de progrès collectifs. Dans cette perspective, l'aporie culturelle, politique et économique que peint Kourouma peut s'interpréter comme une manifestation du tragique. En effet, l'incapacité des individus ou des groupes sociaux à dépasser les obsessions personnelles immédiates et l'encerclement familial/tribal afin d'agir librement, de concert, pour faire l'Histoire n'est pas sans rappeler la tragédie des sociétés modernes, au sens ou l'entend Terry Eagleton. La modernité, écrit-il, a obligé la tragédie à une mutation substantielle et formelle. Les

³ Yvon Allard. *Le Roman historique. Guide de lecture*. Longueuil: Le Préambule, 1987, p.12.

⁴ *Ibid.*

⁵ Achille Mbembé. *De la Postcolonie. Essai sur l'imaginaire politique dans l'Afrique contemporaine*. Paris: Karthala, 2000.

mythologies et le destin mythique générateurs du tragique réapparaissent sous la forme de forces anonymes comme l'histoire, le pouvoir, la production économique et le désir :

In the late modern era, mythical destiny shows its face again in the guise of vast, anonymous forces – language, Will, power, history, production, desire – which live us far more than we live them.⁶

Sous ce rapport, *Le Vote* et *Allah*, romans historiques et romans du pouvoir, parce qu'ils s'articulent autour de ces piliers du tragique moderne, peuvent être envisagés comme une lecture de l'événement postcolonial en tant que tragédie.

Malgré cette étroite connexion avec l'Histoire et bien que Kourouma clame la « vérité » de ses romans, force est de reconnaître, à la suite de Patrick Granville, qu'il « n'est ni sociologue, ni historien, ni moraliste patenté. C'est un immense romancier sans pathos qui montre et démonte sa mécanique des monstres.⁷ » Autrement dit, si Kourouma emprunte à l'histoire contemporaine de l'Afrique des événements politiques, culturels ou militaires réels, ces événements sont pris en charge dans le discours littéraire selon des modalités narratives, langagières et idéologiques particulières. Il est question dans ce chapitre de montrer comment Kourouma rationalise ces événements historiques pour recréer un environnement social, une atmosphère et un ordre cosmologique susceptibles de projeter de l'Afrique postcoloniale l'image d'une société génératrice de tragique. Plus spécifiquement, on s'interrogera sur la manière dont l'État postcolonial est conçu dans les deux romans. Quels cadres d'actions produit-il? Quels régimes de savoirs et de pratiques culturels institue-t-il? Avec quels effets sur les hommes en tant qu'individus ou groupes sociaux? Et dans quelle mesure ces effets peuvent-ils être qualifiés de tragiques?

⁶ Terry Eagleton. *Sweet Violence. The Idea of the Tragic*. Oxford: Blackwell Publishing, 2003, p. 206.

⁷ Patrick Granville. « L'Odyssée des Ogres d'Afrique » *Le Figaro littéraire*, 27 août 1998, cité par Borgomano, Madeleine. *Des Hommes ou des bêtes?* Paris : L'Harmattan, 2000, p. 60.

I - L'État postcolonial : le pouvoir qui tue.

Ce qui frappe d'emblée à la lecture du *Vote* et de *Allah*, c'est la prétention au monopole qui anime les pouvoirs postcoloniaux. Détenu sans partage par un seul individu et hostile à la contestation, le pouvoir postcolonial est en quête permanente d'hégémonie. Il déploie, pour s'imposer et se légitimer, des moyens de coercition physiques et psychologiques. À l'exception de quelques-uns, les potentats qui s'animent sous la plume de Kourouma accèdent au pouvoir par un coup de force. Koyoga et d'autres dictateurs à noms de fauves⁸ du *Vote*, Samuel Doe et Foday Sankoh de *Allah*, par exemple, prennent le pouvoir par un coup d'état, à la tête d'une forte équipe qu'ils s'empressent de circonscrire. C'est qu'en fait l'autorité politique, issue du vote ou des armes, apparaît ici comme un pouvoir inquiet de sa survie. Sans assise populaire, sa priorité consiste en la recherche assidue du soutien de l'étranger et en un contrôle strict du peuple. Le mode de gestion des biens et des hommes s'ajuste à cet unique objectif et, d'une dictature à l'autre, on rencontre les mêmes pratiques, avec les mêmes effets.

Le monopole se construit par des moyens politiques, le principe fondateur d'une telle démarche étant que « Le pouvoir est une femme qui ne se partage pas. Dans un bief il ne peut exister qu'un hippopotame mâle. » (*Le Vote*, 110) Voilà pourquoi il y a toujours un grand déploiement de violence au sommet pour faire le vide autour du « guide ». Aussi, après l'élimination de Fricassa Santos, président démocratiquement élu mais non moins dictateur de la République du Golfe, Koyoga ne partage-t-il le pouvoir avec ses partenaires que très brièvement. Entouré de son équipe de tueurs impitoyables, les lycas, Koyoga, jusque-là ministre de la défense, supprime le Président du comité du

⁸ Caïman, Léopard, Hyène, Chacal, Faucon, Kourouma désigne chaque dictateur dans le roman par son animal-totem.

salut public, le colonel Ledjo, le Président de l'assemblée nationale, Tima et le Président du gouvernement provisoire, J-L Crunet avant de se proclamer unique Président de la République du Golfe. L'empereur Bossouma fait mettre Zeban en prison, le dictateur au totem léopard trahit Humba et le fait tuer par la CIA, Samuel Doe persécute, puis tue Thomas Quionkpa, etc. En somme, tous les adeptes de coup d'état procèdent de la même manière dans les deux romans. Ils considèrent leurs compagnons d'arme comme des rivaux et n'asseyent pas leur pouvoir sans s'en être débarrassés.

Suit alors le quadrillage politique du pays par le biais du parti unique. Sous le prétexte d'accélérer le développement économique de la nation à travers une société sans conflits, réconciliée avec elle-même et pacifiée, cette institution est en fait une ruse politique destinée à centraliser le pouvoir et à décourager toute voie/voix dissidente. C'est d'ailleurs l'un des rôles que Mbembé reconnaît au parti unique :

Dans une large mesure, on peut penser que le parti unique constitue l'une des médiatisations dont le but est de « dépolitiser » la société, c'est-à-dire de la sevrer de toute aspiration à « pratiquer le pouvoir d'État ».⁹

En réalité, le parti unique propage les seules idées de son chef (qui est aussi chef de l'État) et uniformise la pensée politique de la nation. De fait, le peuple se contente de répéter le credo du dictateur et le parti unique prend la forme d'un collimateur qui lui permet d'identifier et d'éliminer ses adversaires/ennemis comme le dit si bien Tiékoroni, le dictateur au totem caïman :

Les adversaires politiques sont des ennemis. Avec eux, les choses sont simples et claires. Ce sont les individus qui se placent en travers du chemin d'un président, les individus qui aspirent au pouvoir suprême. — il ne peut exister deux hippopotames mâles dans un seul bief. On leur

⁹ Achille Mbembé. *Afriques indociles. Christianisme, pouvoir et État en société postcoloniale*. Paris, Karthala, 1988, p. 141.

applique le traitement qu'ils méritent. On les torture, les bannit ou les assassine.
(*Le Vote*, 200)

Tous les dictateurs décrits dans *Le Vote* et *Allah* sont en même temps présidents de parti unique, si tant est qu'ils veuillent s'encombrer d'une institution politique, auquel ils attribuent un rôle purement folklorique : danser et chanter les louanges du président pour « montrer qu'il est le seul maître de son pays. » (*Le Vote*, 185) Il est intéressant de relever que dans les deux romans, l'assemblée nationale, outil de contre-pouvoir du peuple, n'est mentionnée qu'à deux occasions précises : soit quand le dictateur la dissout (*Le Vote*, 356), soit quand devenu « père de la nation » et après l'avoir mise en coupe réglée, il y va requérir une légitimité en trompe l'œil pour des décisions déjà prises. (*Allah*, 107) Les autres institutions indispensables des régimes à l'œuvre dans nos deux romans sont la police, l'armée et la prison.

Le rôle de ces institutions est de parfaire l'œuvre de castration politique commencée par l'instauration du parti unique. Mbembé écrit à ce sujet :

Les organes de déploiement de la violence et les moyens de la punition ont été systématiquement mis à contribution, que ce soit pour réprimer la dissidence, pour écraser les rébellions, pour étouffer la contestation ou, simplement, s'emparer du pouvoir.¹⁰

Entièrement dévouées à la protection du dictateur, la police et l'armée traitent le peuple en ennemi. Elles sont un instrument officiel de la violence perpétrée suivant deux objectifs principaux : éliminer les adversaires politiques réels ou présumés et décourager toute réflexion critique sur le pouvoir. Il n'est plus besoin de présenter la garde personnelle de Koyoga, les lycaons ou chiens sauvages, « aussi assassins, criminels que

¹⁰ Achille Mbembé. *De la Postcolonie. op. cit.*, p. 70.

leur chef » (*Le Vote*, 119), de même que l'équipe de garde de Doe, impressionnante par son effectif et sa cruauté. L'armée dans ces textes ne se prévaut d'aucune mission nationale. Elle persécute les adversaires politiques du « guide » ou administre les peines capitales en temps de paix dans *Le Vote* et, en temps de guerre civile dans *Allah*, elle se constitue en factions qui défendent chacune les intérêts personnels d'un ancien/futur dictateur. L'armée n'est qu'un instrument au service des luttes hégémoniques, la prison aussi d'ailleurs. Comme le remarque l'empereur Bossouma, « La principale institution, dans tout gouvernement avec parti unique, est la prison. » (*Le Vote*, 218) Si elle sert surtout à parquer les indésirables dans des conditions inhumaines chez Bossouma, chez Tiékoroni de la Côte d'Ébène, Nkoutigui du pays du Mont ou Doe du Libéria, dotée d'instruments de torture constamment remis à jour, elle sert aussi à éprouver la fidélité des amis ou proches parents du dictateur et à faire avouer des crimes politiques imaginaires. Tiékoroni ne s'en cache pas, qui déclare, parlant de la prison de Saoubas où sont détenus « [s]es amis, [s]es partisans, [s]es amis et proches » (*Le vote*, 200):

C'est une règle universellement connue qu'on ne peut être trahi que par un ami ou un proche. Il faut prévenir la trahison; débusquer le faux ami, le jaloux parent, le traître avant qu'il inocule son venin. (*Le Vote*, 201)

Koyoga pousse cette pratique de surveillance à son paroxysme en créant un réseau d'information informelle tellement large que personne n'y échappe. Il institue un service qui rétribue les délateurs pour des informations vérifiables ou pas, et même pour des rêves. Une femme est d'ailleurs décorée pour avoir dénoncé son mari. Le pouvoir postcolonial, on le voit, s'affirme par le monopole de la violence. Mais il travaille aussi à se faire reconnaître comme l'unique dispensateur de ressources et de bien-être, se

donnant par-là un moyen efficace de conditionnement et de soumission du peuple à sa seule autorité.

Les dictateurs du corpus exercent un contrôle absolu sur les canaux de production et de distribution de la richesse. Ils disposent des fonds publics en toute liberté et de manière discrétionnaire comme Tiékoroni qui recommande de ne pas séparer la caisse de l'État de la caisse personnelle ou le dictateur au totem léopard qui emporte toujours la totalité des deniers publics pendant ses voyages, même les plus brefs. En plus, ils investissent tout le secteur économique privé. Tiékoroni est le plus grand producteur agricole de son pays alors que Bossouma s'est attribué tous les monopoles :

Le monopole de la photographie des cérémonies de l'empire, celui de la gestion des hôtels de passe et des bars des quartiers chauds, celui de la production de la pâte d'arachide, ceux du ravitaillement de l'armée en viande, riz, manioc, de l'administration en papier hygiénique, de la fourniture des tenues des écoliers, des parachutistes et des marins, etc. (*Le Vote*, 223)

Pour caricaturale que cette énumération soit, elle indique à perfection le degré d'implication des autocrates dans le secteur économique, avec l'intention bien avouée de « paraître l'homme le plus fortuné de son pays » car « Il n'y a pas d'avenir et d'autorité en Afrique indépendante pour celui qui exerce le pouvoir suprême s'il ne s'affiche comme le plus riche et le plus généreux de son pays. » (*Le Vote*, 194) L'accumulation exclusive des richesses concourt donc à asseoir l'hégémonie du président, du moment où il est le seul à redistribuer les ressources nationales. En effet, ayant « privatisé » le bien public, tout ce que le peuple reçoit, du salaire bien mérité au prix de la flagornerie la plus abjecte, devient une faveur du prince et engendre une dette. C'est cela qui permet à Koyoga, au plus fort de la contestation populaire qui met à mal son pouvoir, de retourner

les « déscolarisés » et les soldats, puis de reprendre l'ascendant sur les opposants revenus d'exil à la faveur de la fin de la guerre froide.

En outre, il se crée un réseau de distribution familial ou tribal qui apparaît en fin de compte comme un réseau de privatisation du pouvoir de surveillance et de répression de l'État. Au vrai, chaque dictateur place ses amis et frères à des niveaux divers de la hiérarchie sociale, réalisant ainsi, à travers eux, son vœu d'omniprésence. La sœur jumelle de Doe passe sans transition de la rue, où elle se prostituait, à l'armée, où on la gratifie d'argent et d'honneur avant de lui confier des postes clés. Koyoga s'entoure de ses gendres, de ses beaux-frères et de ses anciennes maîtresses ou leurs maris. Nkoutigui nomme son frère Fandio ministre de l'information tandis que Tiékoroni fait « de chacun de ses parents, de ses proches et serviteurs des fortunés comme des princes d'un pays pétrolier du golfe d'Arabie. » (*Le Vote*, 187) Ces « monopolisateurs » (*Le Vote*, 252), en plus de chanter les louanges, deviennent d'ardents défenseurs du pouvoir car les avantages dont ils jouissent sont garantis, non par une loi objective, mais par le seul vouloir du potentat. Par conséquent, ils fonctionnent, à l'échelle où ils se trouvent, comme le dictateur en personne et on obtient une société à clivages où tout le monde s'épie et se persécute afin de sauvegarder ou de conquérir sa part du butin national.

Comme on peut le constater, de nombreux moyens de coercition, politiques, militaires et économiques, sont mis en marche par le pouvoir postcolonial pour s'arroger tous les droits et s'exercer sans contrôle. Le système bâti autour d'un individu, le Président, qui doit passer aux yeux de tous comme « l'essentiel » (*Le Vote*, 94), l'incarnation du pouvoir et de la nation. Une telle image relève de la représentation; elle

se façonne et s'entretient. Dès lors elle fait appel à l'imaginaire et ne saurait se construire par des moyens matériels uniquement. Mbembé note à ce sujet :

[L]a construction de l'hégémonie ne s'effectue pas seulement par des contraintes physiques, économiques et matérielles. Il existe aussi des formes de coercition symboliques. L'imposition de l'hégémonie passe aussi par le contrôle des moyens par lesquels une culture produit les définitions du monde pour les acteurs, limite ou élargit à des domaines nouveaux les outils conceptuels disponibles à une époque, restreint les répertoires émotionnels ou tente de les canaliser, soustrait certaines *issues* de l'espace d'interrogation.¹¹ (Le mot a son sens en anglais et est souligné dans le texte.)

Ceci revient à dire que le pouvoir postcolonial associe à la violence physique et au conditionnement économique un travail culturel qui affecte la vision du monde de ses sujets. On comprend alors les nombreux recours qu'ont les potentats du *Vote* et de *Allah* à la tradition africaine ancestrale.

II – Le discours politique postcolonial : un évangile profane.

Les pouvoirs postcoloniaux à l'œuvre dans *Le Vote* et *Allah* ne prétendent pas seulement au monopole de la violence et des ressources. Ils aspirent aussi à une domination symbolique, c'est-à-dire une position qui leur confère l'exclusivité de la production du sens, de l'imposition d'une interprétation des réalités sociales et d'un mode d'être. Pour cela, ils opèrent de manière sélective dans le substrat culturel africain, retenant des pratiques, des discours et des savoirs jugés légitimes en d'autres temps qu'ils actualisent, puis mobilisent comme « rails mentaux », pour reprendre l'expression de Philippe Breton¹², afin d'interpréter le présent et d'organiser leurs actions. Il s'agit d'une

¹¹ Achille Mbembé. *Afriques indociles. op. cit.*, p.27.

¹² Philippe Breton. *La Parole manipulée*. Paris : La Découverte et Syros, 1997.

sorte de conditionnement psychologique au bout duquel on accepte comme normaux et allant de soi des faits pourtant discutables.

Il en va ainsi des références à l'exercice traditionnel du pouvoir. Si le dictateur au totem léopard prône le retour à l'authenticité et s'accroche avec tant de dévotion à ses attributs de chef que sont la peau de léopard, la canne d'ivoire et ses divers noms (président soleil, Génie du grand fleuve, le sauveur, etc.), c'est tout simplement parce qu'il en tire une légitimité certaine. Selon cette tradition, le pouvoir vient des mânes des ancêtres et, par conséquent, le chef qui l'exerce n'a pas de compte à rendre aux vivants. L'homme-léopard peut donc disposer de toute la nation et en user en toute impunité (*Le Vote*, 240) comme son compère, Tiékoroni, « un vrai grand chef africain » le note si bien :

On ne regarde pas chez nous dans la bouche de celui qu'on a chargé de décortiquer les arachides de la communauté ou dans la bouche de celui qui fume les agoutis chassés par tout le village. En Afrique, nous faisons confiance à nos chefs. (*Le Vote*, 195)

Les dictateurs en exercice ne sont d'ailleurs pas seuls à se cacher derrière la tradition pour commettre des actes répréhensibles. Maclédio, fidèle ministre de Koyoga y a recours aussi. Après avoir offensé le roi des Bamilékés et dérobé l'or des Agnis, il emporte les crânes sacrés des premiers et la tenue du clocheteur de fétiches chez les seconds, conscient que ces objets le rendent intouchable. La tradition africaine est ainsi mise au service d'intérêts individuels modernes, au détriment des collectivités dont elle émane. La profanation ne s'arrête pas là cependant. Les dictateurs africains, comme le note Bingo, le sora (narrateur), « souffr[ent] d'être né[s], sorti[s] des cuisses d'une Négresse illettrée. » (*Le Vote*, 249) Ils recherchent alors dans la culture africaine des

ressources pour se constituer une image de demiurge et échapper ainsi à la condition d'homme. Cette obsession du dictateur de se faire prendre pour un dieu transparaît dans le texte à travers les commentaires du narrateur sur l'image du dictateur au totem léopard que la télévision diffuse huit fois par jour. Elle le montre qui descend du ciel, déchirant « de laiteux nuages sur fond bleu. » (*Le Vote*, 249) Le sora en déduit alors que les actes de charité de son épouse Annette, véritables « miracles aux malheureux », sont aussi destinés à en faire une divinité rédemptrice comparable au Christ. La prétention à la divinité se lit aussi dans les discours du dictateur. Par exemple, lorsque Tiékoroni enseigne que, pour mener le peuple, un Président ne doit pas distinguer entre la vérité et le mensonge, il conclut sur une métaphore religieuse édifiante : « Quel croyant juge-t-il les volontés des divinités avant d'exécuter leurs paroles? » (*Le Vote*, 197) La dimension religieuse du pouvoir postcolonial ainsi mise en lumière rend loisible la compréhension de certaines pratiques et attitudes occultes des hommes politiques.

Il y a dans les romans de Kourouma une référence abondante aux réalités supérieures, un monde de savoir et de pratique ésotériques dont l'accès singularise l'individu et le place au-dessus de la mêlée. Les totems dont les chefs d'État sont porteurs participent de cette logique de divinisation. Choisis parmi les fauves les plus féroces et les plus redoutés, faucon, chacal, charognard, léopard, hyène, caïman, lion ou boa, les totems donnent à ceux qui en possèdent un pouvoir d'omniprésence et d'invulnérabilité. Ils ont valeur de théophore et relient leurs porteurs à la divinité, comme il ressort de cette définition de Sélom Komlan Gbanou : « symbole de force et de potentialités divines, qui a pouvoir de relier l'homme à la nature, au noumène, de le

porter à une réalité supérieure.¹³ » Dotés de plusieurs corps qui sont autant d'armes redoutables et de refuges, les Présidents doivent connaître la science de leur emploi pour en tirer le maximum de profit dans le champ de la lutte hégémonique.

Les maîtres du pouvoir du *Vote* et de *Allah* se veulent tous de « grands initiés » et nombre de leurs démarches visent à le faire savoir à leurs sujets pour bien asseoir leur ascendant. Ils tracent un parallèle entre le politique et la chasse, une profession de caste dont l'exercice, héréditaire, est conditionné par une initiation stricte à l'art de la magie. Les dictateurs se réclament membres des associations de chasseurs, ce qui leur permet non seulement de faire de la politique un domaine réservé, mais encore de légitimer dans l'opinion populaire des actes qui défient la logique ordinaire, puis de lire les événements dans un sens qui leur est entièrement favorable. Ainsi par exemple, la bataille pour le pouvoir entre Koyoga et Fricassa Santos, présentée sous la forme d'un chant de chasseurs dans le texte, devient un combat de sorciers où tout geste s'explique magiquement. On voit Koyoga se transformer tour à tour en coq blanc, en oiseau nocturne, en fourmi et en aiguille pour annihiler le « blindage magique » (*Le Vote*, 94) de Fricassa Santos qui avait provoqué une panne d'électricité et s'était changé en tourbillon de vent pour détourner les balles qui le visaient. La victoire finale de Koyoga n'est plus alors attribuée à la férocité de ses compagnons d'arme de la coloniale, les fameux lycas, mais à sa supériorité sur le plan de l'occulte. Il se bâtit de la sorte une réputation de démiurge qu'il serait insensé de contrarier. Une telle chape psychologique, pour fonctionner effectivement, a besoin d'être assimilée par la population assujettie et intégrée dans le système de pensée. Les dictateurs font alors du recours à l'occulte un mode de gouvernement.

¹³ Sélom Komlan Gbanou. « L'incipit dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma. » *Présence Francophone*, No. 59, 2002, p. 56.

Tous les acteurs politiques d'importance dans *Le Vote* et *Allah* sont entourés de solides équipes de marabouts et de devins qui lisent pour eux les événements politiques et confectionnent des fétiches qui leur assurent invulnérabilité et succès. Parmi les cinq avions du cortège présidentiel de l'homme-léopard, par exemple, il y en a un chargé de « transbahut[er] les marabouts. » (*Le Vote*, 249) De même l'essentiel du pouvoir de Koyoga provient du Coran du marabout Bokano et de la météorite de sa mère Nadjouma. Les seuls avis que ces dictateurs prennent en compte sont ceux des féticheurs qui finissent par s'imposer comme de véritables conseillers politiques. L'immolation de sacrifices et les meurtres rituels deviennent alors des gestes politiques courants, révélateurs, selon une certaine vision africaine traditionnelle du monde, des aptitudes surnaturelles des hommes du pouvoir¹⁴. Pour pérenniser cet effet de subjugation de leurs sujets, les dictateurs jouent sur la fréquence. Ainsi, les nombreux vrais/faux coups d'état manqués ne servent pas seulement à purger le pays de tous les rivaux politiques réels ou virtuels, mais aussi à rappeler au souvenir de la nation l'invincibilité du Président. On comprend pourquoi après chaque coup auquel survit Koyaga, ses congénères délèguent auprès de lui des envoyés chargés de percer le mystère de son succès, c'est-à-dire, en fait, de vérifier la force de ses fétiches. Les coups d'état à répétition participent donc de la logique de divinisation du pouvoir, conçus qu'ils sont pour transformer des potentats en légendes vivantes. C'est peut-être le même rôle que joue le récit des exploits passés et de la naissance exceptionnelle des dictateurs.

¹⁴ Lire Peter Geshiere, *The Modernity of Witchcraft : Politics and the Occult in Postcolonial Africa*, Charlottesville, University of Virginia Press, 1997 et Francis B. Nyamnjoh, « Delusions of development and the enrichment of witchcraft discourses in Cameroon » *Magical Interpretations, Material Realities. Modernity, Witchcraft and the Occult in Postcolonial Africa*. London/New York, Routledge, 2001, pp 28-49. Pour ces anthropologues, la sorcellerie joue un rôle important dans les relations publiques des politiciens africains et les sorciers pourraient être assimilés aux spécialistes en relations publiques qui entourent les hommes d'État occidentaux.

Les circonstances de la conception et de la naissance des dictateurs qui peuplent l'univers romanesque de Kourouma ainsi que leurs premières actions d'éclat ressemblent, à quelques nuances près, à celles de Soundjata Keita ou Chaka Zoulou entre autres, des grandes figures légendaires dont se glorifie l'Afrique. Au sujet du dictateur au totem léopard, le narrateur dit :

Lors de son initiation, le jeune garçon vola deux bœufs et enleva deux jeunes filles, d'un coup de sagaie tua un léopard et, avec son poing nu serré sur un vulgaire et petit bâton aux deux bouts aiguisés, vainquit et tira des eaux le plus redoutable homicide caïman du fleuve. Tous les sorciers ngandis prédirent que le jeune initié serait le plus grand de leur race. Ils lui attribuèrent de nombreux talismans et fétiches et lui apprirent les paroles secrètes de beaucoup de prières de protection contre les maléfices. (*Le Vote*, 233)

Tiékoroni bénéficie d'attributs similaires, lui dont la naissance, telle celle de Jésus, avait été prophétisée des siècles auparavant. (*Le Vote*, 188-189) Quant à Koyoga, conçu à l'issue d'un combat de géants entre son père et sa mère, il naît après douze mois de gestation et se montre aussi fort qu'un lionceau. (*Le Vote*, 22) Il s'illustre comme champion de lutte, chasseur terrible, puis comme militaire incomparable survivant avec manière aux situations les plus désespérées. Au vu de l'importance que ces régimes accordent aux biographies officielles (*Le Vote*, 35), avec des ministres spécialement désignés pour la propagande (Sakombi Inongo dans le pays du Grand Fleuve) et pour l'orientation nationale (Maclélio dans la République du Golfe), on imagine aisément que l'enfance et la jeunesse des Présidents ne sont ainsi mises en récit que pour illustrer leurs potentialités surhumaines et les intégrer dans la conscience nationale. La ressemblance voulue avec les figures légendaires signalées plus haut, que l'imaginaire africain crédite

d'une ascendance divine, ressortit ici à ce que Marc Angenot¹⁵ appelle fonction mémorielle et qui, dans les textes persuasifs, consiste à créer des héros (ou des martyrs) en réactualisant des sentiments à travers des récits d'événements passés. Les dictateurs détournent ainsi l'Histoire et la mettent au service de leurs fantasmes.

Or comme l'écrit Frantz Fanon¹⁶, la bourgeoisie postcoloniale est surtout mue par son « narcissisme volontariste ». Elle n'a donc de fantasme que celui du soi et les artifices tels que le parti unique, le gouvernement d'unité nationale, la pensée unique, la caisse unique et surtout le chef unique, sont des moyens pour s'incarner dans la nation et la personnaliser. L'intensité de la violence et l'énergie consacrées à la défense de leur prépotence trahissent à suffisance l'intérêt que les dictateurs, ces hommes faits dieux, accordent à leur monopole exclusif de la vie nationale. Leur attitude narcissique s'apparente à ce que Mbembé appelle *le fantasme de l'Un*, défini comme

[...] celui par lequel un dieu jaloux, sévère et implacable se saisit, non d'un individu en particulier, mais d'un sujet collectif et s'efforce de le posséder. Par volonté de possession, nous entendons le fait, pour le dieu, de vouloir inscrire son nom et sa mémoire au cœur de l'histoire de ce sujet collectif de telle manière que la puissance infuse du dieu circonscrit désormais les liens de ce sujet collectif avec lui-même et avec le monde.¹⁷

Il devient alors possible d'interpréter l'incontinence sexuelle des potentats comme un autre moyen de domination symbolique, la possession pouvant se comprendre sur le plan sexuel comme la soumission, la subjugation de la femme, mais aussi à un niveau spirituel comme un envoûtement, un ensorcellement.

¹⁵ Marc Angenot. *La Propagande socialiste*. Montréal : Balzac-Le Griot, 1997.

¹⁶ Frantz Fanon. *Les Damnés de la terre*. Paris : Gallimard, 1961, p.190.

¹⁷ Achille Mbembé. *De la Postcolonie*. op. cit, p.190.

Les cercles de pouvoir dans *Le Vote* et *Allah* sont en effet caractérisés par une activité sexuelle débordante. Que ce soit l'autorité traditionnelle, l'autorité étatique reconnue ou les « chefs de guerre » en quête de légitimité, tous semblent évaluer l'immensité de leur pouvoir par rapport au nombre de femmes qui les entourent. Le chef Foundoing des Bamiléké est « le seul possesseur de deux cent douze femmes. » (*Le Vote*, 136) L'empereur Bossouma, déjà chef d'un harem de vingt épouses, contracte un mariage à chacune de ses sorties et ambitionne de se servir des charmes des Zendé, une tribu célèbre pour la performance sexuelle de ses filles, pour obtenir le transfert du siège de l'ONU en Afrique :

Les chefs d'État, à cause de la performance des femmes zendés, s'attacheraient à Awakaba, passeraient leurs vacances dans le parc. Et, un jour, un vote unanime de tous les États consacrerait le transfert de l'ONU à Awakaba. (*Le Vote*, 224)

L'un des avions du cortège du totem léopard est affecté au transport des « animatrices et des maîtresses présidentielles. » (*Le Vote*, 248) Koyoga quant à lui collectionne les femmes, « en fréquente beaucoup, en consomme énormément. » (299) Cette débauche s'inscrit dans une logique politique. Dès lors qu'on perçoit les motivations de Koyoga qui s'attribue au moins une femme de chacune des quarante-trois ethnies de la République afin « d'être un peu de toutes les ethnies du pays, d'être allié à toutes les ethnies du pays », (300) la grande activité sexuelle apparaît comme l'expression d'une quête d'omniprésence, d'omnipotence et même d'immortalité. En effet, les nombreuses maîtresses de Koyoga constituent en fin de compte le réseau de renseignement par lequel il quadrille et contrôle tout le pays tandis que les enfants issus de ses oeuvres ou leurs époux constituent l'ossature de son armée. À l'occasion du défilé du trentième

anniversaire, les plus jeunes enfants de Koyoga constituent un gouvernement à l'image de celui de leur père, chaque enfant singeant un ministre ou un dignitaire particulier. Cette parodie du gouvernement réussie à la perfection par les enfants trahit la volonté du père de se renouveler et de renouveler perpétuellement son système à travers l'acte de reproduction.

La possession de la femme apparaît donc symboliquement comme la possession, peut-être même l'ensorcellement de la nation, ce qui confère au pouvoir postcolonial une dimension phallique et explique certaines pratiques occultes. Si dans d'autres contextes, les rivaux politiques sont décapités, au pays de Koyoga et de Doe, ils sont émasculés. C'est que dans leur conception du monde et du pouvoir, comme on vient de le voir, il n'y a de domination que sexuelle, le pouvoir étant constamment comparé à la femme. C'est la même logique qui anime Nkoutigui, le dictateur du pays du Mont lorsqu'il s'astreint au devoir de coucher avec les épouses des opposants condamnés à mort, au moment même de leur exécution. Dans les deux cas, il s'agit de s'assurer qu'en plus du pouvoir matériel, le pouvoir magique ou symbolique est aussi acquis. À la lumière de cette démonstration, le *nôrô*¹⁸ funeste que porte Maclédio et qui fait de lui un jeteur de mauvais sort redouté serait en réalité son ambition pour le pouvoir car il ne cherche son « homme de destin », c'est-à-dire le porteur du *nôrô* contraire susceptible de le rendre heureux, que parmi les détenteurs du pouvoir politique. Une fois chassé de chez son oncle pour pratique de sorcellerie, il se rend tour à tour chez le roi des Bamilékés, la princesse des Agnis, le

¹⁸ « Le *nôrô* détermine et explique le devenir et la prédestination de chacun de nous. L'homme porteur d'un funeste *nôrô* est un malchanceux qui crée son propre malheur et celui de tout son environnement par sa seule présence, sa seule existence... [...] Le porteur du funeste *nôrô* se débattrait en vain dans sa misère et sa déveine tant qu'il ne rencontrera pas le détenteur du *nôrô* contraire, le *nôrô* neutralisateur. La rencontre, la vie avec le bénéficiaire du *nôrô* opposé annihilent la damnation, la déveine du porteur du funeste. » (*Le Vote*, 126)

prince touareg, le dictateur Nkoutigui... et à chaque étape, il hérite d'une épouse ou d'une maîtresse du potentat et laisse au moins un enfant avant de repartir. Son périple s'arrête avec l'immensité du pouvoir qu'il acquiert à l'ombre de Koyoga. Ainsi perçue, la notion de *nôrô* serait la traduction culturelle du régime postcolonial comme un pouvoir ensorceleur.

Au bilan, l'État postcolonial, tel qu'il apparaît dans les romans de Kourouma, ne s'impose pas seulement matériellement. Il cherche aussi à imposer un imaginaire et une certaine vérité aux citoyens, une vérité qui se veut absolue, du fait de la condition divine revendiquée par les dictateurs qui la professent. Nous avons affaire à des États théologiens, pour reprendre l'expression de Mbembé¹⁹, qui, concevant la politique comme la « forme profane de la religion » ainsi que le disait Marx²⁰, affichent clairement leur volonté d'asseoir, par la sanction, la censure et le mythe (Kourouma dirait le mensonge), une cohérence du monde. Mais s'étant établis par la violence et non pas sur la base d'un contrat de réciprocité avec le peuple, ces pouvoirs n'ont pas le privilège de son adhésion spontanée et se contentent d'une harmonie extorquée. « Monde artificiellement endigué de l'apparence et de la mesure²¹ » donc, la société africaine postcoloniale épouse tous les contours du monde apollinien générateur de tragédie que décrit Friedrich Nietzsche :

[...] son existence entière, avec toute sa beauté et sa mesure, reposait sur un abîme caché de douleur et de connaissance, et l'esprit dionysien lui montrait de nouveau le fond du gouffre.²²

¹⁹ Achille Mbembé. *Afriques indociles. op. cit.*

²⁰ Karl Marx. Citée par Michel Maffesoli. *L'Instant éternel. Le retour du tragique dans les sociétés postmodernes*. Paris : Denoël, 2000, p.42.

²¹ Friedrich Nietzsche. *La Naissance de la tragédie*. Paris : Librairie Générale Française, 1994, p. 62.

²² Nietzsche. *op. cit.*, p.62.

Autrement dit, sous l'orthodoxie postcoloniale officielle, couvent des dissidences, des hérésies qui s'expriment sourdement par des gestes, attitudes et pratiques anodines, en attendant le moment propice pour une revanche dionysienne ouverte.

III – Un vécu culturel tragique

Comme on vient de le voir, l'État postcolonial ne se limite pas à l'exercice du pouvoir, il formule aussi un discours sur la politique afin de circonscrire le champ de la réflexion et imposer une certaine intelligence du pouvoir politique et du monde en général. C'est un discours qui puise ses paradigmes et ses arguments dans la culture du terroir, laquelle se trouve finalement subvertie, ce qui laisse l'Africain sans défense réelle contre ces régimes de dictature, émanations, quoi qu'on dise, de la culture occidentale. En effet, la résistance face à l'ordre colonial a souvent pris la forme de ce que Mbembé²³ appelle « la revanche du paganisme » et qui consiste à remettre à l'ordre du jour des pratiques culturelles indigènes interdites par l'orthodoxie régnante. Édouard Glissant²⁴ ne pense pas autrement quand il affirme que « la colonisation en Afrique ne débouche pas sur une *morbidité* liée à la structure sociale » car ce continent, contrairement aux Antilles, dispose d'un arrière-pays culturel qui permet une résistance effective. Dans *Le vote*, c'est cette pureté culturelle originelle qui permet aux Paléos, tribu des hommes nus dont est issu Koyoga, d'échapper à la colonisation pendant longtemps. Or c'est par cette culture que les pouvoirs postcoloniaux imposent leur domination, bousculant du coup ce qui pouvait servir de repères aux populations, avec l'intention affichée de les rendre vulnérables. Il faut comprendre le rôle politique de Maclédio et Sakombi dans ce sens. Le premier a fait des études avancées sur les sociétés africaines primitives et le second

²³ Achille Mbembé. *Afriques indociles. op. cit.*

²⁴ Édouard Glissant. *Discours antillais*. Paris : Éditions du Seuil, 1981, p. 110.

prétend être en communication avec les mânes des ancêtres. Sous l'influence de ce type de personnages chargés du conditionnement idéologique de la nation, la culture africaine sert non plus à l'épanouissement des citoyens, mais à les asservir, à les aliéner et donc à créer les conditions d'un dépérissement certain. On retrouve ainsi la dimension culturelle du tragique telle que présentée par Eagleton : « Culture is what makes life worth living, but it is also what emasculates life's vital energies in a tragically self-consuming process.²⁵ » En réalité, la domination symbolique exercée sur un mode culturel se vit aussi sur ce même mode par les populations dominées.

Dans *Le Vote et Allah*, les effets du pouvoir postcolonial sur la population sont la misère, la souffrance et la mort, vécus avant tout sous la forme de la malédiction, de l'envoûtement et de la sorcellerie. Dans l'imaginaire des Paléos en République du Golfe, la domination coloniale, qui a tracé la voie aux régimes postcoloniaux, est une malédiction infligée par les mânes des ancêtres à leurs descendants, en représailles à leurs comportements déviants. Trop fiers des médailles ramenées de la guerre en Europe, les jeunes Paléos (ou hommes nus) ont dû s'habiller à l'occidentale pour pouvoir les afficher, brisant ainsi le tabou de la nudité. Le pouvoir (colonial et postcolonial) apparaît alors comme une punition, au demeurant méritée, dont des puissances de l'au-delà accablent les vivants. Cette vision magique de l'événement postcolonial est tout aussi explicite chez les Songhaï du Niger, dans le culte des *holey*, « danses de possession au cours desquelles le génie s'incarne dans le danseur, le chevauche comme un cavalier sa monture et parle par sa bouche. » (*Le Vote*, 149) Les génies de la méchanceté, les *Hawka*, sont inventés pour adapter ce mythe, resté immuable jusque-là, à l'actualité coloniale.

²⁵ Terry Eagleton. *op. cit.*, p. 207.

Les génies sont alors organisés sur le modèle de l'administration coloniale, et des colonisateurs tels que Croccichia, exceptionnels par leur violence, y sont divinisés. Avec l'indépendance, le panthéon ne change pas de structure, puisque « un demi-siècle après la colonisation, Croccichia continue de s'incarner dans les Songhaïs, à les chevaucher et à parler par leur bouche. » (*Le Vote*, 150) Il s'est seulement enrichi de génies menteurs, à l'image des potentats de l'Afrique indépendante. Ce culte établit la continuité entre l'ordre colonial et le régime postcolonial, puis illustre leurs effets dévastateurs par la violence et la rapacité des danseurs possédés qui tuent un chien à mains nues et le dévorent cru. Cette démonstration du pouvoir ensorceleur trouve écho dans *Allah*, à travers la maladie de la mère de Birahima.

Bafitini peut en effet apparaître comme un symbole de l'Afrique postcoloniale, pas seulement en vertu du parallèle établi plus haut entre la possession de la femme et l'asservissement de la nation, mais surtout à la faveur d'indices glissés dans sa biographie. Kourouma situe l'action de ses deux romans dans les années 1990 et les indépendances dans les années 1960. Trente ans donc, comme le règne de Koyoga dont le trentième anniversaire est célébré dans *Le Vote*, trente ans aussi que dure la souffrance de cette jeune femme : « Parce que après trente ans dans la merde et ses odeurs, les fumées, les douleurs, les larmes, il restait encore quelque chose de merveilleux dans le creux du visage. » (*Allah*, 19) Plus loin, les adjectifs choisis par le narrateur pour décrire sa mère ressortissent au domaine de l'inanimé, ce qui renforce sa valeur de symbole : « Moi qui l'ai toujours vue que dans son état déplorable de dernière décomposition multiforme et multicolore, je l'ai toujours appelée Ma sans autre forme de procès. » (*Ibid.*) La comparaison entre la mère et le pays est d'autant plus autorisée qu'à dix ou douze ans,

Birahima n'a connu d'État que le gouvernement postcolonial. Or la gangrène dont le pied de Bafitini est atteint est attribuée à un envoûtement par lequel l'exciseuse et son fils se seraient vengés d'elle pour avoir refusé leur demande en mariage. En somme, la société postcoloniale, régie par un « État sorcier », représente un univers d'insécurité généralisée où tout pouvoir et toute position de supériorité matérielle ou symbolique sont suspects, considérés comme maléfiques et susceptibles d'infliger la souffrance et la mort.

Une telle appréhension de l'ordre socio-politique influence profondément l'attitude des individus et les relations interpersonnelles. À ce sujet, Mbembé écrit :

Face à l'insécurité matérielle et symbolique, le sentiment des catégories dominées est que les conditions de possibilité d'attaque en « sorcellerie » se sont multipliées.²⁶

Ainsi, un élève plus intelligent que la moyenne peut être accusé de sorcellerie et banni comme l'a été Maclédio à la suite du décès de son camarade de classe mordu par un serpent venimeux. De même, la supériorité militaire de Koyoga et de ses lycas, celle des Kamajors, association de chasseurs qui soutient Tejan Kabbah en Sierra Leone et l'insouciance bravoure de certains enfants-soldats sont considérées comme relevant de la magie. Leurs adversaires, renonçant à les affronter, se justifient : « Les balles ne les pénètrent pas ! Les balles ne leur disent rien ! » (*Allah*, 191) À l'évidence, l'Africain, dépersonnalisé et aliéné par le pouvoir postcolonial, ne croit plus en l'homme. Le succès ou l'échec ne sont plus la conséquence logique d'une action conçue et menée avec soin, mais plutôt la volonté d'une instance transcendante, bienveillante ou maléfique. Le complexe d'infériorité, cultivé par le pouvoir en quête d'hégémonie, se mue en croyance

²⁶ Achille Mbembé. *Afriques indociles. op. cit.*, p. 122.

aux superstitions et au destin, avec pour corollaire la prolifération des marabouts et des devins.

Quand on regarde de près la biographie de ces devins et marabouts et quand on les voit à l'œuvre, on ne peut s'empêcher de les ranger du côté des problèmes, plutôt que des solutions. Bokano du *Vote* est un agitateur politique qui, chassé de l'Afrique occidentale française, change d'identité pour s'installer en République du Golfe. S'il ne travaille pas, c'est parce qu'il vit du travail de ses adeptes, des jeunes malheureux dont il prétend améliorer le sort par la prière. Nadjouma, elle, n'est devenue sorcière que par la volonté de ce Bokano qui voulait la garder près de lui et profiter de ses charmes. Quant à Yacouba et Tiécoura de *Allah*, ils sont des bandits et la vaticination n'est qu'un aspect de leur profession. Ces hommes et femmes, conseillers sollicités en matière de politique, d'économie, de vie familiale et de santé, pour ne citer que celles-là, sont d'une totale incompetence, leur art relevant de la manipulation et de la prestidigitation. Voilà pourquoi, malgré les énormes sacrifices qu'ils prescrivent et les fétiches dont ils encombre leurs clients, ceux-ci ne sont que plus vulnérables. Par exemple, Fricassa Santos et Samuel Doe sont quand même assassinés, Koyoga perd le pouvoir, bien que cela semble temporaire, les enfants-soldats continuent de tomber sous les balles prétendument transformées en gouttes d'eau par les fétiches. Plus graves, Bafitini, que le médecin européen aurait pu soigner, se dérobe à son attention à cause des conseils des devins qui la laissent finalement mourir à petit feu. À cause de leurs échecs qu'ils parviennent toujours à justifier, les devins finissent par doubler le complexe d'infériorité des citoyens du sentiment de défaitisme, décuplant de ce fait leur découragement et leur

désarroi. Ils connaissent alors ce que Nietzsche²⁷ nomme « moment léthargique » et qui est la conscience douloureuse de la réalité quotidienne vécue avec un tel dégoût que la volonté d'y faire face s'en trouve annihilée. Pourtant dans le contexte postcolonial, l'ambition primordiale reste d'éviter ou de tromper la mort.

La stratégie le plus souvent sollicitée pour pallier l'agressivité de l'environnement socio-politique dans *Le Vote* et *Allah* est la double référence ou le double jeu. Sur le plan culturel, les populations ont recours, en même temps, aux pratiques du monde africain traditionnel, du monde musulman et du monde chrétien. Le dictateur Koyoga s'appuie sur le Coran de Bokano et la météorite de Nadjouma. Les chefs de guerre, le colonel papa lebon, le général Barclay, Johnson, etc. ont toujours à leur service deux sorciers, l'un d'obédience musulmane et l'autre de croyance chrétienne. Les cloisons entre les vocations tombent aussi, un même individu pouvant être religieux assermenté et militaire intrépide. Il en est ainsi de Papa le bon, prêtre catholique et colonel, qui ne se sépare jamais ni de sa soutane, ni de ses fétiches, ni de sa kalachnikov. La sainte Marie Béatrice, mère supérieure d'un couvent de Monrovia, manie le chapelet et le fusil avec la même dextérité.

Ce même double jeu s'observe sur le plan politique avec les dictateurs qui utilisent les ressources publiques communes à des fins privées et ne s'expriment que pour voiler la réalité. Les engagements ne sont jamais définitifs, n'étant pas fondés sur la conviction des acteurs sociaux, mais fluctuant avec leurs humeurs et leurs intérêts de l'heure. C'est ainsi que, dans *Le Vote*, le gouvernement à quatre instauré au lendemain de la chute de Fricassa Santos a fait long feu et que les décisions de la conférence nationale

²⁷ Friedrich Nietzsche. *op. cit.*, p. 78.

souveraine ne peuvent entrer en application. Ledjo, un des chefs de ce gouvernement fait d'ailleurs de la trahison son credo :

Dans sa pérégrination, il obtint le grade prestigieux d'adjudant et acquit la conviction que, dans la vie, seules la trahison et la magouille gagnent sûrement et paient toujours. (*Le Vote*, 103)

De même, dans *Allah*, on assiste au spectacle répété d'alliés trahis, expression concrète de la duplicité politique. Doe, Foday Sankoh et Johnson y sont passés maîtres. L'un change de statut social comme un jeu, passant de sergent à général et de militaire à civil, en fonction de la constitution en vigueur dans le pays. Les deux autres, sous le prétexte de négocier un accord de paix, attirent leurs adversaires dans des traquenards, pour leur extorquer d'énormes avantages ou pour les tuer. Le petit peuple n'est pas en reste, lui qui applaudit les présidents et chante leurs louanges tant qu'ils sont au pouvoir, pour éviter la répression et profiter des prébendes, mais s'empresse de les accabler d'insultes dès qu'ils sont déchus comme c'est le cas avec Koyoga à la fin du *Vote*. Obligé de tricher constamment avec sa personnalité, le sujet postcolonial finit par ne plus en avoir et se dérobe de l'emprise de la domination en se réfugiant dans les multiples personnages qu'il joue. Bien que ces comportements ambigus puissent être la traduction de l'aliénation culturelle et d'une crise d'identité, ils pourraient aussi s'interpréter comme une stratégie de camouflage, ainsi que le note Mbembé :

Le postcolonisé dispose, par ailleurs, d'une formidable capacité à mobiliser non pas une seule identité, mais plusieurs, toutes fluides, et qu'il faut, à ce titre, négocier constamment [...] C'est elle aussi qui, en offrant aux cibles du pouvoir de démultiplier leurs identités, leur permet de se présenter constamment sous des figures et des facettes mobiles, diverses, changeantes et réversibles, que ce soit dans les espaces dits officiels ou ailleurs.²⁸

²⁸ Achille Mbembé. *De la Postcolonie. op. cit.*, p. 143.

Ainsi lus, le silence apparemment résigné des populations dominées et leur convivialité calculée avec le pouvoir castrateur apparaissent comme la voix de Dionysos dans une tragédie, ainsi que l'écrit Nietzsche :

Dans l'art dionysien et dans sa symbolique tragique, cette même nature nous parle d'une voix non déguisée, de sa voix véritable, et nous dit : « Sois tel que je suis moi-même! Parmi la perpétuelle métamorphose des phénomènes, l'aïeule primordiale, l'éternelle créatrice, l'impulsion éternelle à exister, se satisfaisant éternellement à cette variabilité du phénomène! »²⁹

La résistance des catégories dominées dans *Le Vote* et *Allah*, cette demi-vie qui n'est pas la mort, empêche l'État postcolonial d'asseoir définitivement son hégémonie et l'on aboutit à une impasse, la double *zombification* dont parle Mbembé, caractéristique des sociétés tragiques.

IV - Le tragique social

Ainsi qu'on vient de le voir, la société africaine postcoloniale que représente Kourouma repose sur un équilibre instable car au lieu d'être régie par des lois rigoureuses, elle est plutôt soumise à l'arbitraire des humeurs et des intérêts personnels. La prépondérance qui y est accordée à l'individuel, au détriment du collectif, rend les relations intersubjectives, de même que les rapports entre sujets, pouvoir et institutions, complexes et aléatoires. Ce qui caractérise la société africaine contemporaine dans *Le Vote* et *Allah* est la confusion entre les domaines politique, économique, social et familial. Les ressources économiques, qu'elles proviennent de l'aide étrangère ou de la production nationale, sont confisquées par le pouvoir central et ne se redistribuent pas

²⁹ Friedrich Nietzsche. *op. cit.* p.129.

équitablement. Elles ne servent pas à l'amélioration du cadre social général, mais à rétribuer le soutien politique. La forme précise que doit prendre un tel soutien n'étant pas connue et toute allocation matérielle relevant de la bonne grâce du prince, il devient impératif de se battre pour entrer dans ses faveurs. Aussi s'instaurent des réseaux privés de partage du bien public et une ambiance de prédation.

À l'image des identités mutantes, mentionnées plus haut, qui permettent aux individus de se connecter sur les réseaux de distribution que sont la famille, la tribu, le cercle d'amis ou l'association mystico-religieuse, la société est en constante recomposition. Par exemple, les nombreux coups d'État, fictifs chez Koyaga, Tiékoroni et Nkoutigui, réels au Libéria, en Sierra Leone et au Royaume des Djebels, permettent aux dictateurs de reconfigurer les réseaux de distribution de la richesse en y admettant de nouveaux fidèles tout en en excluant d'autres, sur la base de critères qu'eux seuls maîtrisent et dont la durée de validité reste un mystère. Une telle pratique divise et oppose les acteurs sociaux, le bonheur d'un clan étant forcément bâti sur le malheur de l'autre. C'est ainsi que Koyaga profite de la dissension entre les clans communiste et libéral qui « s'entre-accusaient de complots, de prévarications, de népotisme et de démagogie » (*Le Vote*, 111) pour arrêter, juger et éliminer de potentiels rivaux. C'est pour la même raison que le Libéria n'est plus qu'une proie entre les mains de nombreux groupuscules, les Krahn, les Gyos, le NPLFL, l'ULIMO et d'autres associations qui, grâce aux enfants-soldats, s'entretuent et pillent le pays devenu ingouvernable :

Ils se sont partagé la richesse; ils se sont partagé le territoire; ils se sont partagé les hommes. [...] Et ce n'est pas tout! Le plus marrant, chacun défend avec l'énergie du désespoir son gain et, en même temps, chacun veut agrandir son domaine. (*Allah*, 53)

Au Royaume des Djebels, le dictateur au totem chacal active de temps en temps la querelle religieuse entre Arabes musulmans et Berbères animistes pour semer la discorde dans les rangs de ses détracteurs et conforter son pouvoir qu'il dit tenir d'Allah.

Par ailleurs, le culte de salut individuel ainsi encouragé par le pouvoir en place et les circonstances socio-politiques rendent la morale relative, la vertu et le bonheur s'excluant mutuellement. La société n'en devient que plus instable, comme l'écrit Eagleton :

An individualist society is not supposed to be tragic, as no credo could be more buoyant; yet tragic is exactly what it is, since one individual's project is bound to obstruct another's. A society of free individuals sound a fine ideal, but also has an ominously oxymoronic ring. How can one sustain a social order which consists of perpetual disorder?³⁰

En effet comment vivre dans une société où la femme que vous croyez épouser librement est en fait une ancienne maîtresse du Président, commanditée pour vous surveiller comme on l'a vu avec Koyoga? (*Le Vote*, 301) De même, que vaut une société dans laquelle la bonne marche d'une association caritative telle que le couvent de la sainte Marie Béatrice est considérée comme une arrogance et prise pour cible par des militaires affamés ? (*Allah*, 155) Peut-on connaître la paix dans une société où l'on ne s'intègre qu'en violant sa propre conscience comme la femme qui doit trahir son mari pour mériter la reconnaissance publique du dictateur Koyoga ou les enfants-soldats qui doivent tuer leurs parents pour être admis dans le corps d'élite des lycéons?

On le voit bien, la société africaine postcoloniale que présente Kourouma repose sur une fondation fragile. Elle est travaillée de l'intérieur par des conflits et des rivalités. Société sans foi ni lois, elle est menacée d'implosion et son apparente cohésion dépend

³⁰ Terry Eagleton. *op. cit.*, p.227.

des reniements des uns et des autres, préoccupés avant tout de survivre. C'est dire que la richesse est le seul moyen dont disposent les dictateurs pour préserver leur légitimité et par ricochet l'intégrité de l'État auquel ils ont fini par s'identifier. Toutefois, ces ressources sont limitées et insuffisantes comme en témoigne le nombre d'enfants de la rue de *Allah* et de ceux que le narrateur du *Vote* nomme troisième partenaire : « jeunesse perdue, régiment des déscolarisés, désœuvrés, pick-pockets, cambrioleurs ». Par conséquent, l'État postcolonial qui se sait soumis au déterminisme des besoins, en l'absence de toute idéologie ou de mythe fédérateur, est traversé par une angoisse généralisée qui serait, selon les termes de Maffesoli, la conscience tragique du destin :

[...] traditionnellement, la culture du plaisir va de pair avec la conscience tragique de la destinée. On peut, d'ailleurs, dire que la théâtralité quotidienne, la quête du superflu, voire du frivole, bien sûr l'importance donnée au *carpe diem*, sans oublier le culte du corps sous ses diverses modulations, tout cela est l'expression d'une telle conscience tragique.³¹

En réalité, le nombre grandissant des exclus du fruit de la croissance économique nationale met en place les conditions de la « sortie de l'État », expression qui désigne, chez Mbembé³², la fin du monolithisme et de la suprématie de l'État théologien, et que Eagleton traduirait par le retour de Dionysos :

Dionysus returns, not as tragic sacrifice but as the infinite proliferation of play, power, pleasure, difference and desire as an end in itself. Nietzsche's aestheticising of reality is re-echoed, but the violence and brutality needed to achieve it are thrust aside. Instead, tragic joy bifurcates into political pessimism on the one hand, and aesthetic or theoretical *jouissance* on the other.³³

³¹ Michel Maffesoli. *L'Instant éternel*. Paris : Denoël, 2000, p. 31.

³² Achille Mbembé. *Afriques indociles*. *op. cit.*

³³ Terry Eagleton. *op. cit.*, p.227.

En effet, dès les premiers signes d'affaiblissement de l'autorité de Koyoga en République du Golfe, Samuel Doe au Libéria et Joseph Momo en Sierra Leone, rendus incapables de payer les salaires des travailleurs et de distribuer des prébendes à cause de la conjoncture (diplomatique et économique) et de la rigueur du FMI, on assiste à une prolifération d'associations et de sectes, toutes construites sur le même schéma : un individu jadis détenteur d'une parcelle du pouvoir central s'entoure d'un nombre d'enfants de la rue, de chômeurs et d'autres mécontents, puis proclame son autonomie. Cette structure sommairement ébauchée dans *Le Vote* s'y configure en partis politiques et en syndicats qui opposent à la tendance monolithique des contre-discours sous forme de rumeurs, de tracts, de graffiti et d'articles de journal. Injurieux et émanant de sources incontrôlables, ces discours approfondissent les clivages sociaux et aggravent la crise de gouvernabilité :

Donc, pour le peuple, les calomnies les plus fantaisistes, les médisances, les dénigrement les plus odieux qui s'impriment et circulent sont vraisemblables. Et le désordre général fait que les dénigrés, diffamés, discrédités et vilipendés n'ont pas la possibilité de démentir, de se défendre, de se justifier. Ils ne peuvent pas le faire près des tribunaux. Les policiers, leurs chefs, les juges et les ministres sont inopérants, silencieux parce qu'ils sont eux aussi salis chaque jour, diffamés, discrédités. Chacun devient un justicier. Les règlements de compte, les vendettas se multiplient. (*Le Vote*, 351)

Aussi chaotique que ce tableau puisse paraître, il garde tout de même des proportions d'une impasse politique compréhensible. Dans *Allah*, la désintégration sociale est telle qu'au-delà du pessimisme politique, on a des raisons de remettre en doute l'humanité des acteurs sociaux.

Les groupes sociaux qui pullulent dans *Allah* ont perdu de vue leur origine politique et fonctionnent comme des sectes mystiques, une dérive qu'on pourrait attribuer à la conception religieuse de l'État dont ils procèdent. Ils ont à leur tête des personnalités ambiguës, à la fois religieux éclectiques, militaires et administrateurs, et dont le rôle rappelle celui des gourous. En vertu de leur vocation première, le colonel Papa le bon, Marie Béatrice et Sœur Gabrielle organisent des cultes ou procèdent à des exorcismes alors que Johnson est passé maître en prières de pénitence qu'il dit à genou sur des cailloux pendant de longues heures. L'admission dans ces cercles s'effectue par des pactes magiques qui consistent à prêter des serments plus ou moins compliqués comme jurer sur la Bible/le Coran et les fétiches ou tuer ses parents. Suit alors une initiation où l'apprentissage du maniement des armes est précédée de pratiques telles que l'anthropophagie et la consommation de la drogue. Ce sont en fait des instruments de conditionnement qui permettent de dresser et d'utiliser des enfants et des adultes psychologiquement fragilisés à des fins particulières car ainsi décérébrés, leur relation au monde ne passe plus que par les sens, ce qui les rend corvéables, spontanés et surtout instinctifs. Tels des prédateurs robotisés, ils sont prêts à tout pour satisfaire dans l'immédiat leurs impulsions physiologiques : c'est la culture de plaisir dont parlent Maffesoli et Mbembé et qui ne va pas sans son cortège de violence.

Installé dans ce que Foday Sankoh nommerait le pays « utile », c'est-à-dire, un secteur de trafic douanier abondant, une grande exploitation agricole ou un champ d'extraction de diamants, chaque groupe se livre à tous les crimes et exactions possibles pour marquer sa présence exclusive et accumuler des richesses. Le fruit de la rapine est

ensuite investi dans la seule ambition qui vaille à leurs yeux, à savoir, célébrer la trivialité quotidienne en mangeant et en s'enivrant d'alcool et de drogues :

Les enfants-soldats vendront ce que qu'on leur donnera et ils se feront des dollars. Avec les dollars, ils pourront acheter du haschisch plein. [...] Et les tam-tams reprirent de plus belle, de plus endiablé, de plus trépidant. Et les chants plus mélodieux que chez rossignol même. De temps en temps, ça servait du vin de palme, de temps en temps, le colonel Papa le bon buvait du vin de palme, s'adonnait au vin de palme. (*Allah*, 67)

La luxure est, après la guerre et les fêtes, l'activité principale de ces gourous et le narrateur s'impose le devoir de la relever chaque fois qu'il introduit un nouveau personnage. Le colonel Papa le bon qui « faisait l'amour en pagaille dans tous les sens » (*ibid.*, 90) tient dans son quartier général un établissement pour femmes à désensorceler et pendant les séances de désenvoûtement fait en tête-à-tête, « le colonel Papa le bon se mettait nu et les femmes aussi » (*ibid.*, 74-75) Rita Barclay, une dignitaire de la bande de Sanniqueville entretient des rapports adultérins avec Birahima alors que « la sainte, la mère supérieure Marie-Béatrice, faisait l'amour comme toutes les femmes de l'univers ». (*ibid.*, 146) Le caractère tragique de cette vie d'insouciance jouissance réside dans l'instinct qui la sous-tend. Pour ces sujets, il s'agit de profiter le plus intensément possible de chaque instant, qui risque d'être le dernier, comme on peut le voir dans cette scène d'exécution publique :

Les condamnés mangent beaucoup et fort. Ils mangent à leur faim, tout leur soûl. Ils disent adieu à leur ami. [...] On les attache à des poteaux. On leur bande les yeux. Certains pleurent comme des gosses pourris. C'est la minorité. La plupart, la grande majorité, lèchent la barbiche, rient aux éclats bruyamment tellement, tellement ils sont contents d'avoir bien mangé. Et on les fusille sous les applaudissements de la foule joyeuse et heureuse. (*ibid.*, 112)

Ainsi donc le tragique n'arbore pas toujours le masque grave de la tristesse. Il s'exprime aussi par des agapes joyeuses et des orgies où l'on s'abrutit les sens pour se donner l'impression de vivre.

Il ressort de ce qui précède que les romans de Kourouma représentent un environnement social instable et secoué par des conflits d'hégémonie aux conséquences étendues. Dans son entreprise de domination, l'État postcolonial recourt à l'oppression, à la violence et à la manipulation. Il finit par imposer un ordre factice qui, au lieu d'ouvrir sur des horizons nouveaux, sème la souffrance et la mort, puis fait de la survie un impératif. Aussi au système monolithique et réducteur des dictatures régnautes, les sujets opposent-ils la pluralité : pluralité des identités personnelles, pluralité des références culturelles, pluralité des affiliations et des alliances qui, faute de coordination adéquate, ébranlent en même temps ces dictatures et les fondements de la société. Aucune idéologie ou tendance sociale ne parvient à s'établir durablement. On se retrouve alors dans un univers sournois et tortueux, régi par une suite de machinations, d'agressions et de persécutions, au sein duquel les personnages accusent le sort et le hasard. Ce pessimisme politique s'exprime sur le plan culturel par une croyance sans réserve à la divination et aux fétiches, et sur le plan social par la prolifération des sectes, prétendues pourvoyeuses de bonheur et de bien-être. On trouve ici rassemblés les éléments qui, pour Maffesoli et Eagleton, définissent le tragique. Suivant cet ordonnancement qui situe l'origine du tragique dans le modèle social impulsé par les pouvoirs postcoloniaux, *Allah* se lit comme la suite logique du *Vote*. *Le Vote* expose la genèse et la mécanique interne des régimes postcoloniaux et se referme sur les premiers signes du déclin de l'État, lequel déclin, avec tout le désastre humain qui l'accompagne, constitue le sujet de *Allah*. Il faut

donc lire *Le Vote* et *Allah* ensemble pour avoir la pleine mesure de la tragédie africaine telle que perçue par Kourouma. Cependant la tragédie ne se définit pas seulement par le contenu. Elle obéit aussi à un appareil formel caractéristique et il serait intéressant de rechercher, à travers une étude structurale de ses romans, la forme que prend la tragédie chez Kourouma.

Chapitre 2

L'écriture du tragique

Les lieux d'inscription du tragique dans *Le Vote* et *Allah*.

Les analyses précédentes ont montré que dans ses romans, Kourouma projette l'image d'une Afrique plongée dans une tragédie permanente par une combinaison de facteurs politiques, économiques, sociaux et culturels. Cette tragédie, aux effets évidents sur les individus comme sur les groupes et descriptible à partir des catégories anciennes, telles que celles de Nietzsche, ou modernes/postmodernes, dont se réclament Eagleton et Maffesoli, constitue une donnée importante du *Vote* et de *Allah*. Ce chapitre se fixe comme objectif de compléter l'intelligibilité du tragique dans ces romans par une approche autre que thématique. Le tragique, on l'a vu, recèle une dimension syntactique qu'il est ici question de mettre en évidence par l'étude de la structure de l'œuvre de Kourouma. On essayera de voir comment la composition des romans, la construction de l'intrigue, la conception du temps, de l'espace et des personnages contribuent à créer une atmosphère tragique dans ces oeuvres. On s'inspirera, entre autres, des travaux de Andreas Markantonatos¹ et Jean Jonassaint² qui mettent en exergue les particularismes narratifs du tragique, de même que de ceux de Ion Omesco³ consacrés à la composante formelle de la tragédie moderne.

I – La syntaxe narrative tragique

Selon Markantonatos et Jonassaint, il est possible de considérer la *diégésis* et la *mimésis* comme deux modes narratifs, neutralisant par-là l'opposition sur laquelle, à la

¹ Andreas Markantonatos. *Tragic Narrative*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2002.

² Jean Jonassaint. « Tragic Narratives. The Novels of Haitian Tradition. » *Callaloo* 26.1, 2003, pp 203-218.

³ Ion Omesco. *La métamorphose de la tragédie*. Paris: PUF, 1978.

suite de Platon, Gérard Genette⁴ revient avec insistance. Si en effet on considère la narration comme la mise en sujet d'une fable, la fable étant « ce qui s'est effectivement passé; le sujet [...] la manière dont le lecteur en a pris connaissance⁵ », la représentation théâtrale apparaît comme un sujet, au même titre que le récit dans la fiction narrative, car elle permet de présenter des événements avec les indices de temporalité et de causalité qui les rendent intelligibles. Bien que s'appuyant sur des modalités différentes, raconter les événements et les montrer (sur scène ou à l'écran), pour Markantonatos et Jonassaint, relèvent de la narration. C'est fort de cette conclusion qu'ils soumettent des tragédies grecques à une analyse narratologique et aboutissent à l'élaboration d'un modèle narratif tragique.

Aussi sera dit tragique tout récit où s'exprime la déchéance inexorable des personnages et qui admet obligatoirement dans sa syntaxe une séquence initiale anticipative et une séquence finale rétrospective. La séquence initiale, sorte de mise en garde ou de mise au point, suscite chez le lecteur une appréhension du dénouement tandis que la séquence finale explique, clarifie ou permet l'interprétation a posteriori de ce dénouement en revisitant les crises qui l'ont amené. Markantonatos écrit à ce sujet :

In order to close off old causal lines and open up new ones, the narration not only intersperses flashbacks and flashforwards with present action, it shuffles them out of their fabula sequence. In view of the moment-by-moment unfurling of the narrative, the use of prolepses lets the audience glimpse the outcome before they have grasped all the causal chains that lead up to it, and the use of analepses only gradually reveals a prior event, so as to tantalize the audience with reminders of their limited knowledge.⁶

⁴ Gérard Genette. *Figures II*. Paris: Seuil, 1979, p. 50.

⁵ Boris Tomachevski. « Thématique » Todorov (éd.) *Théorie de la littérature*. Paris: Seuil, 1965, p. 272.

⁶ Andreas Markantonatos. *op. cit*, p.13.

Autrement dit, un texte narratif tragique est un lieu de juxtaposition de deux récits anachroniques du même événement, l'un prophétique, qui suscite peur et angoisse, l'autre récapitulatif qui permet une évaluation du dénouement. Les deux récits sont différés, l'un présentant l'événement alors qu'il n'a pas encore eu lieu, l'autre prenant en charge le même événement après coup. Par conséquent, ainsi que le dit Jonassaint, une narration tragique est un moment de procès/jugement (*trial*) à valeur didactique puisqu'elle permet au lecteur de questionner les tenants et les aboutissants des événements qui se sont déroulés off-stage, pour ainsi dire, et de tirer des leçons du dénouement :

Tragedy is born out of this confrontation between an anticipatory (prophetic) discourse with the retrospective (interpretative) one, both of them based on the subject of an inescapable loss. And it is the confrontation of the anticipatory (prophetic) discourse with the retrospective (interpretative) one concerning this fatality that is tragic. Thus, the tragic stage is, in a real sense, the scene of a trial.⁷

La syntaxe narrative du *Vote* et de *Allah* recoupe grossièrement ce schéma. La prolepse, récit anticipé d'événements à venir, peut prendre des formes variées telles que l'oracle, le rêve prémonitoire, un commentaire du narrateur et, dans le contexte africain, les présages, les prédictions de devin et l'énonciation de proverbes. Ces trois derniers types sont abondamment employés dans les romans de Kourouma. Le récit proprement dit commence dans *Le Vote* par les exploits de Tchao, le père de Koyoga. Ayant ramené des médailles de la guerre en Europe, il ne peut les porter sans transgresser la tradition des hommes nus dont il est pourtant un héros respecté. Il n'hésite pas longtemps avant de s'habiller à l'Européenne, malgré la protestation, les conseils et les menaces des anciens du village. Commentant cet acte de transgression, Maclélio remarque :

⁷ Jean Jonassaint. *Loc. cit.*, p. 207.

Le feu de brousse qui s'allume aux lisières de la savane se circonscrit, celui qui prend au milieu de la brousse ne peut être éteint. On peut survivre à la balle qui vous pénètre dans les pieds, jamais à celle qui vous frappe dans le cœur. (*Le Vote*, 15)

Il y a dans cette remarque une annonce à peine voilée des conséquences imprévisibles de la transgression. Le sora (narrateur principal) est encore plus explicite : « La transgression d'une tradition aussi ancienne et respectée que la nudité chez les paléos ne pouvait pas rester impunie par Allah et les mânes des ancêtres. » (*ibid.*) Plus loin, il revient sur la métaphore du feu de brousse : « La transgression se comporte comme une petite braise jetée dans la savane au gros de la saison sèche. On voit où la flamme prend mais nul ne sait où elle s'arrêtera. » (*ibid.*, 27) La même menace de représailles et d'enchaînement de conséquences se lit dans les trois proverbes qui closent ce premier texte de la première veillée : « C'est au bout de la vieille corde qu'on tisse la nouvelle. »; « Tu cultives un jour chômé, mais la foudre conserve la parole dans le ventre. »; « La rosée ne vous mouille pas si vous marchez derrière un éléphant. » (*ibid.*, 21) De même, la première veillée se termine par la lecture des signes annonciateurs de l'avenir du jeune Koyoga. Ici encore, il s'agit de mauvais augure et de mise en garde selon la science du marabout Bokano :

Ton fils, ajouta le marabout, est de la race des hommes qui ouvrent, des hommes qui se font suivre, des maîtres, de ceux qui doivent savoir s'arrêter à temps, de ceux qui ne doivent pas rester en deçà ni aller au-delà. Malheureusement, d'après les diverses positions des figures géomantiques, ton fils ira loin, terminera au-delà. Il terminera trop grand, donc petit; trop heureux, donc malheureux. [...] Les hommes de la race de votre fils ne peuvent pas être toujours justes et humains; alors que ni la pierre aérolitique ni le Coran ne tolèrent l'iniquité et la férocité. (*ibid.*, 64)

Ainsi donc, la première veillée tient surtout un discours prospectif et installe le lecteur dans l'attente d'une double catastrophe : d'abord celle annoncée comme la sanction d'Allah et des mânes, attirée par la transgression du tabou de la nudité par Tchao, ensuite celle qu'imposeront le Coran et la pierre aérolitique aux excès qu'inévitablement Koyoga aura commis. *Allah* s'ouvre aussi par un tel récit anticipatif du malheur.

Birahima commence son récit par un bref auto-portrait inquiétant. Il n'a aucun atout sérieux pour affronter les obstacles de l'existence : son parcours scolaire n'est pas suffisant pour lui assurer un emploi et le mépris dans lequel il tient la tradition, de même que son impolitesse et son insolence annoncent une insertion sociale problématique. L'appréhension du lecteur devient d'autant plus grande que le narrateur se dit poursuivi par la malédiction pour avoir transgressé une loi traditionnelle :

C'est vrai, suis pas chic et mignon, suis maudit parce que j'ai fait du mal à ma mère. Chez les nègres noirs africains indigènes, quand tu as fâché ta maman et si elle est morte avec cette colère dans son cœur elle te maudit, tu as la malédiction. Et rien ne marche chez toi et avec toi. (*Allah*, 12)

Plus loin, il ajoute : « Je suis poursuivi par les gnamas, donc tout se gâte chez moi et avec moi. » (*Ibid.*) La mère de Birahima décédée, il doit se rendre au Libéria où réside tante Mahan à qui on a confié sa garde. Dès le début du voyage, des présages, interprétés comme porteurs de malheur par le féticheur Yacouba, viennent approfondir l'angoisse déjà grande que suscite le portrait sombre du narrateur. Une chouette qui sort à gauche après un kilomètre de marche, puis une autre cinq kilomètres plus loin, une troisième au bout de dix kilomètres et enfin, et plus grave car c'est un « très mauvais, trop mauvais augure », un lièvre mort lâché au milieu de la route par un aigle. On le voit bien, le lecteur est installé dans l'expectative du malheur dès l'entrée du récit. Tout comme dans

Le Vote, il s'attend à un dénouement triste. Cependant à la fin, il se rend vite compte qu'il n'assiste pas aux événements saisis dans leur actualité, mais que le narrateur l'invite plutôt à revivre rétrospectivement les crises ayant abouti à un dénouement bien connu.

La situation d'énonciation des deux romans ressemble en effet à une mise en scène destinée à sortir les personnages principaux du feu de l'action, puis à leur faire considérer avec recul les événements qui viennent d'agiter leur vie. On se croirait en plein procès/jugement tel que suggéré par Jonassaint, mais un procès à l'africaine, puisqu'il épouse tous les contours d'une palabre. La palabre étant entendue ici comme un forum où un accusé avoue publiquement ses crimes pour être en paix avec sa conscience et le peuple juge. Le lecteur a alors la possibilité de dominer l'ensemble, d'en avoir une vue panoramique et d'analyser le récit avec davantage d'objectivité que les narrateurs et les narrataires car, comme l'écrit Markantonatos, il n'est pas impliqué dans le processus narratif en tant que tel :

[...] tragic narratives do not address their audience directly, as comic narratives often do, but encourages, always in an indirect manner, the external narratees to view the issues of the play against a fifth-century, principally Athenian, background.⁸

Dans le cas présent, c'est l'arrière-plan culturel, social et politique de l'Afrique qui est livré au lecteur afin qu'il puisse mieux juger les narrateurs et les narrataires intradiégétiques. Ceci est encore plus vrai pour *Le Vote* qui, d'entrée de jeu, se définit comme un *donsomana*, c'est-à-dire un récit purificateur. Koyoga, installé parmi les sept plus grands maîtres chasseurs et son ministre de l'orientation, Maclédio, doit écouter le *sora* et son aide, le *cordoua*, raconter toute la vérité sur sa vie :

⁸ Andreas Markantonatos. *op. cit.*, p. 21.

Président, général et dictateur Koyoga, nous chanterons et danserons votre *donsomana* en cinq veillées. Nous dirons la vérité. La vérité sur votre dictature. La vérité sur vos parents, vos collaborateurs. Toute la vérité sur vos saloperies, vos conneries ; nous dénoncerons vos mensonges, vos nombreux crimes et assassinats... (*Le Vote*, 10)

L'exigence de vérité renforce l'idée de procès et donc d'examen du passé. C'est avec cet examen du passé qui occupe cinq veillées que le lecteur parvient à interpréter les récits prophétiques. Ainsi, progressivement, il découvre les conséquences de la transgression de Tchao comme étant, non seulement la mort de Tchao lui-même, mais encore la soumission des paléos au régime colonial avec ce que cela comporte d'exaction, d'exploitation, de souffrance et de misère, la déstabilisation culturelle des paléos et l'institution du régime postcolonial et des dictatures sanguinaires qui prolongent la malédiction coloniale. Lorsqu'on se rend aussi compte que le *donsomana* est organisé pour permettre à Koyoga de recouvrer le Coran et la pierre aérolitique, on devine aisément que les excès annoncés se sont réalisés sous la forme d'abus de pouvoir et que les deux objets magiques ont sévi.

Allah se présente aussi comme une confession publique, avec la même exigence de vérité. Le fils de Mahan, le docteur Mamadou vient de récupérer Birahima et les deux féticheurs, Yacouba et Sekou dans un village de la Sierra Leone. Pendant qu'il les ramène en Côte d'Ivoire à bord de sa voiture, il demande à Birahima de lui raconter ce qui s'est passé :

C'est ce moment qu'a choisi le cousin, le docteur Mamadou, pour me demander : « Petit Birahima, dis-moi tout, dis-moi tout ce que tu as vu et fait ; dis-moi comment tout ça s'est passé. » (*Allah*, 233)

Le lecteur se rend alors compte du statut de Birahima : narrateur homodiégétique, il évalue son parcours qu'on découvre semé de malheurs, ainsi que prédit. Il n'a d'ailleurs pu retrouver la tante, qui constitue l'objet de son voyage, que morte et enterrée dans une fosse commune.

Il y a donc effectivement confrontation entre les récits prophétiques et leurs réalisations, ce qui permet de mieux cerner le malheur de l'Afrique postcoloniale. Il n'est pas le fait des seules puissances étrangères, les multiples transgressions des Africains eux-mêmes y contribuent largement. Ainsi se dégage une autre caractéristique du récit tragique selon Jonassin et Markantonatos, celle qui consiste à enseigner la morale par le contre exemple à travers le schéma : mise en garde prophétique - transgression - évaluation rétrospective. La portée didactique du récit tragique ainsi relevée se consolide par la répétition, un retour cyclique à travers des récits secondaires où les thèmes du récit principal sont mis en abyme.

II – Les récits intercalés et le retour cyclique de l'angoisse tragique.

Une tragédie bien menée doit orienter l'attention du spectateur vers un dénouement annoncé. Pour cela, l'intérêt suscité dès l'exposition doit être constamment renouvelé par un agencement approprié de moments de crise. Le récit tragique adopte cette stratégie et l'adapte par l'usage abondant de récits intercalés. Markantonatos le relève si bien :

Narratology gives special weight to cases of incorporation within the principal narrative of more than one version of the same or almost the same set of events. Repetitive *frequency* – that is, the repeated recounting of a specific number of events – is an important means by which tragedy filters a subordinate story-line through more than one focusing perspective.⁹

⁹ Andreas Markantonatos. *op. cit.*, p.13-14.

La syntaxe narrative d'un récit tragique est donc toujours surchargée par l'insertion de récits internes qui sont en fait des reprises du récit principal selon des points de vue plus ou moins différents. On comprend alors pourquoi les romans de Kourouma frappent d'emblée le lecteur par les nombreuses digressions de ses narrateurs dont résultent autant de récits et de commentaires greffés sur l'intrigue principale.

Le Vote est avant tout un chant de chasseur. Il appartient donc, en principe, au genre oral et a besoin d'un système de répétition rythmique qui constitue l'harmonie de toute chanson et facilite sa mémorisation. Ainsi, les six veillées du roman reposent sur la même structure circulaire : au début de la veillée, le *sora* énonce un thème, lequel thème est repris dans la dernière phrase, enfermant ainsi le récit dans une boucle. On peut alors, à la suite de Madeleine Borgomano¹⁰, établir du roman la structure externe suivante :

Veillée I : « la vénération de la tradition » (*Le Vote*, 10), repris textuellement à la fin de la veillée. (*ibid.*, 65)

Veillée II : « la mort » (*ibid.*, 67) repris dans la fin du dernier proverbe : « Que Dieu ait pitié du défunt. » (*ibid.*, 123)

Veillée III : « le destin » (*ibid.*, 125) dernier mot avant l'énonciation des proverbes (*ibid.*, 178)

Veillée IV : « le pouvoir » (*ibid.*, 181) repris par les proverbes sur le rapport entre les peuples et leurs souverains. (*ibid.*, 266)

Veillée V : « La trahison » (*ibid.*, 267) dernier mot avant l'énonciation des formules conclusives « Ils ne peuvent pas vous trahir. » (*ibid.*, 327)

¹⁰ Madeleine Borgomano. *Des hommes ou des bêtes?* Paris: L'Harmattan, 2000, p. 168.

Veillée VI : « tout a une fin » (*ibid.*, 329) repris par « le jour finit par arriver » (*ibid.*, 381)

Les thèmes ainsi relevés reviennent comme un refrain dans le texte des veillées, repris sous la forme de proverbes. En outre, chaque veillée est subdivisée en séquences, lesquelles sont encadrées, chacune, par une série de trois proverbes, qui reprennent sa thématique, et des formules conclusives, presque identiques d'une séquence à l'autre. On se rend compte donc que, sur le plan formel, chaque séquence est comme une reprise de la veillée et que les proverbes, formules laconiques à fonction didactique, sont en quelque sorte la mise en abyme de la séquence. Il en ressort que *Le Vote*, du moins sur le plan formel, est structuré par la répétition, le retour cyclique des mêmes formules et, dans une certaine mesure, des mêmes thèmes. Les mises en garde annonciatrices de transgressions et du dénouement tragique sont réitérées à fréquence régulière par les proverbes.

On retrouve la même répétition au niveau des événements qui se font écho en de multiples points, d'une séquence à l'autre de la veillée ou d'une veillée à l'autre. En fait, le *donsomana*, chant de griot, retrace surtout des biographies et rend loisible l'identification de points communs dans la vie des personnalités ciblées. Ainsi la première séquence de la veillée I, consacrée à la bravoure de Tchao, ses exploits militaires, son excès de zèle qui l'amène à braver les interdits, puis à la mort sous la torture, est reprise en écho par la deuxième séquence dans laquelle Koyoga fait montre des mêmes qualités/défauts et réalise des exploits comparables. Bien que Koyoga n'ait pas encore commis de transgression, ce parallélisme l'annonce comme un être incapable de s'astreindre au respect d'une loi qui limiterait l'expression de sa puissance. Le sort que connaît son père Tchao préfigurerait le sien, les mêmes causes produisant les mêmes

effets, ainsi que l'insinue l'un des proverbes de la séquence : « Si la perdrix s'envole son enfant ne reste pas à terre. » (*Le Vote*, 11)

La veillée III, dévolue à la vie de Maclédio, n'est pas sans rappeler la veillée II qui porte sur la marche de Koyoga vers le pouvoir. En réalité, les deux hommes connaissent le même point de chute, à savoir le pouvoir sans partage sur la République du Golfe, puis la déchéance qui les amène à organiser le *donsomana* auquel nous assistons. Cela nous amène à considérer leurs parcours respectifs avant leur rencontre. On relève des similitudes frappantes. L'un et l'autre portent à la naissance des indices d'un destin exceptionnel et connaissent une enfance agitée. Si Koyoga se fait remarquer par sa force physique incommensurable, Maclédio se distingue par sa grande intelligence. C'est ainsi qu'au cours du périple que chacun d'eux entreprend, Koyoga dans des campagnes militaires en Asie et en Afrique du Nord, Maclédio dans des emplois divers à travers de nombreux pays d'Afrique et d'Europe, le premier triomphe des obstacles par la force des armes, le second par les subtilités de son intelligence. L'un soumet les armées les plus redoutables et remporte des médailles, l'autre se joue des rois et des princes par sa bonne connaissance des cultures africaines, les détrônant symboliquement par la prise de leurs femmes et marquant durablement son passage par les enfants qu'il sème. De retour au pays, Koyoga est frustré et emprisonné par le régime postcolonial de Fricassa Santos et échappe de peu à la mort. Maclédio séjourne dans les geôles du dictateur Nkoutigui et sera le seul rescapé d'une bande de 72 condamnés à mort. C'est au moment de sa prise de pouvoir que Koyoga rencontre Maclédio qui s'attache à lui et met un terme définitif à la recherche de son « homme de destin ». Cela nous a permis dans le chapitre précédent d'interpréter le *nôrô*, le manque initial et objet de la quête, comme l'allégorie du pouvoir.

Continuant dans le même sens, à la lumière du parallélisme de leurs parcours, on pourrait voir en Maclédio le double de Koyoga car chacun des deux représente une facette du pouvoir. En effet, comme le souligne Achille Mbembé¹¹, le pouvoir postcolonial exerce sa domination sur un double plan, physique et symbolique. Sous ce rapport, les ruses et les discours trompeurs de Maclédio ne seraient pas l'arme du faible comme le suggère Borgómano¹², le comparant au lièvre ou à la tortue des contes africains, mais bien des abus du pouvoir symbolique, au même titre que les massacres de Koyoga constituent un abus du pouvoir matériel. La boucle narrative de Maclédio est donc une répétition nuancée de l'histoire de Koyoga, destinée à mettre en avant scène la dimension intellectuelle et symbolique du pouvoir postcolonial, avec ses formes d'excès et d'abus. Ce récit secondaire connaît le même dénouement que la trame principale, puisque assis à droite de Koyoga au centre du cercle des chasseurs, Maclédio subit le même rite purificateur. Il est l'âme damnée du dictateur. Solidaire de ses transgressions, il se plie aussi à l'ordonnance du Coran et de la pierre aérolitique.

La veillée IV qui relate le voyage d'initiation du dictateur Koyoga est l'occasion pour le *sora* de dire la biographie des autres dictateurs d'Afrique. On relève alors la similitude de leurs parcours, de l'enfance au sommet de l'État. On retient surtout leurs manœuvres politiques semblables, axées sur la manipulation, la violence, la magie et la jouissance, ce qui donne au pouvoir postcolonial un visage unique, homogène. Tous les autres dictateurs sont en fait à l'image de Koyoga et si le narrateur ne précise pas quel destin leur est réservé, on le devine aisément à travers celui de Koyoga devenu une figure métonymique de la dictature à la faveur des mises en abyme. La répétition d'histoires

¹¹ Achille Mbembé. *Afriques Indociles*. Paris: Karthala, 1988.

¹² Madeleine Borgomano. *op. cit.*, p. 99.

semblables s'accompagne donc toujours d'une réitération de la mise en garde initiale.

Comme on peut le constater, la composition du *Vote* repose sur la répétition et le retour cyclique des formes et des faits avec pour effet de raviver chez le lecteur l'appréhension d'une catastrophe imminente. On relève la même structure dans *Allah*.

En effet le récit de Birahima se termine exactement par les mots qui le commencent, dessinant ainsi un cercle parfait où le début retrouve la fin. L'introduction : « Je décide le titre définitif et complet de mon blablabla est *Allah n'est pas obligé d'être juste dans toutes ses choses ici-bas*. Voilà. Je commence à conter mes salades. Et d'abord... et un... » (*Allah*, 9) se retrouve telle quelle à la dernière page du roman. En outre, on relève dans le texte le retour des mêmes formules à la fin de chacune des six sections correspondant aux six jours de narration : « Voilà ce que j'avais à dire aujourd'hui. J'en ai marre ; je m'arrête aujourd'hui. Walahé ! Faforo (sexe de mon père) ! Gnamokodé (bâtard) ! » (*ibid.*, 51), repris à la fin de la section II (*ibid.*, 100), section III (*ibid.*, 135), section V (*ibid.*, 202). Seule la section IV se termine différemment, alors que la section VI reprend, comme on l'a vu, le début du roman. Cette structure externe répétitive annonce un récit itératif. En effet le récit de Birahima n'est pas rectiligne. Il s'entrecoupe de boucles narratives, introduites et conclues par des leitmotive presque invariables. *Allah* est un récit de voyage à travers des contrées en guerre. À chacun de ses arrêts, Birahima présente les lieux qui l'accueillent et se charge du devoir de dire l'oraison funèbre des enfants-soldats, ses compagnons d'arme tombés au champ de la survie. On obtient ainsi deux types de récit intercalé, d'une part ceux de la conquête du pouvoir, d'autre part ceux de la déchéance progressive des enfants.

Chacun des « camps retranchés » où séjourne Birahima est placé sous la tutelle d'un chef aux pouvoirs illimités. On décèle chez ces « fretins bandits » (*Allah*, 53) les mêmes réflexes autocratiques que les « grands bandits de grand chemin » (*ibid.*), c'est-à-dire, les dictateurs crédités d'une envergure nationale tels que Samuel Doe, Joseph Momoh, Koyoga, etc. C'est qu'en fait les premiers sont issus des seconds par une sorte de mitose de l'autorité et les récits intercalés de la conquête du pouvoir le démontrent clairement. Tous construits sur un mode analeptique, ces récits situent l'origine des pouvoirs, aujourd'hui illégaux, dans la faillite du pouvoir d'État légitime. En effet, pour s'en tenir à quelques-uns seulement de ces chefs de bande, il faut remarquer que le colonel Papa le bon, la sainte Marie-Béatrice et la sœur Gabrielle étaient prêtre et responsables religieuses avant la guerre. Ils étaient donc dépositaires d'un pouvoir religieux légitime qui, faute de coordination par un pouvoir central, s'est octroyé toutes les autres prérogatives de l'exécutif d'État. Ils régissent aussi bien le politique, l'économique, le social que le militaire, mais à des fins privées. Cette même démarche est valable pour le général Barclay qui détenait un pouvoir militaire et Johnson qui détenait une parcelle de pouvoir politique qu'ils se sont empressés d'étendre. En bref, les récits de la conquête du pouvoir reproduisent à fréquence régulière la menace que constitue l'État postcolonial, un pouvoir qui tue, chaque camp retranché étant un modèle réduit de cet État qui s'impose par la violence. Par ailleurs, à la lumière de ces récits, la fragmentation de l'autorité centrale et la décomposition sociale se signalent comme la source majeure du tragique. On ne peut s'empêcher de penser au *Monde s'effondre*, roman de Chinua

Achebe souvent qualifié de tragique¹³, dont le titre original, *Things Fall Apart*, est tiré de ces vers de William Butler Yeats :

Turning and turning in the widening gyre,
The falcon cannot hear the falconer;
Things fall apart: the center cannot hold.
Mere anarchy is loosed upon the world¹⁴

Le thème de la décomposition est un aspect redondant de *Allah*, ce qui rend permanente la crainte d'une mort imminente. On le voit à travers la dislocation du pouvoir central qui démocratise la violence et le pouvoir de tuer. On le voit aussi dans la composition même du roman où foisonnent des micro-récits reliés par des liens plus ou moins ténus. On le voit enfin mis en abyme, dès l'entame du roman, dans l'histoire de Bafitini, la mère de Birahima. Le jeune narrateur décrit l'évolution du mal qui ronge sa mère, du petit bouton sur le pied à la mort, en passant par la plaie et le pourrissement entier du membre, avant de conclure qu'il l'a « toujours vue dans son état déplorable de dernière décomposition multiforme et multicolore. » Il s'établit un rapport métaphorique entre la souffrance, puis la mort de Bafitini et la faillite de l'État postcolonial. La mère handicapée puis anéantie serait une allégorie de l'État déstructuré, incapable de jouer le rôle central de régulateur des forces périphériques. La mère comme allégorie du pouvoir central est également repérable dans *Le Vote* où le déclin de Koyoga coïncide avec la disparition de sa mère Nadjouma, disparition qui le prive des pouvoirs magiques sur lesquels il fonde sa domination symbolique. Koyoga et Birahima semblent souffrir du même manque initial, la case maternelle, point d'ancrage et de contrôle sur les événements de la vie. C'est donc

¹³ Voir l'essai de Thomas Méloné, *Chinua Achebe et la tragédie de l'histoire*. Paris: Présence africaine, 1973.

¹⁴ William Butler Yeats. *The second coming*. Printed and designed by Frances Dorsey. Toronto: Toronto College of Art, 1989.

à juste titre que Alexis Hall¹⁵ suggère le sous-titre de « la quête du centre » à *Allah*, un sous-titre qui collerait aussi bien au *Vote*. La figure de la mère, ou plutôt son absence, est par ailleurs un motif récurrent dans *Allah*, ainsi qu'on peut l'observer dans les récits intercalés consacrés aux enfants-soldats décédés.

Il y a dans le roman six récits intercalés qui, sous la forme d'oraisons funèbres, retracent la déchéance des enfants. Les étapes de la dégringolade sont les mêmes pour tous les six : enfants ordinaires, puis enfants de la rue et enfin enfants-soldats. L'autre constance est qu'ils sont jetés dans la rue par la perte de leurs parents, la mère surtout, comme c'est le cas pour Sarah abandonnée par son père après le décès de sa mère (*Allah*, 94), Kik dont les parents sont massacrés par des soldats (*ibid.*, 100) ou Sosso qui tue son père après que celui-ci eut, sous l'effet de l'alcool, assassiné sa mère (*Ibid.*, 124). D'autres enfants se retrouvent dans la rue du fait de leur éjection du système scolaire. Il en est ainsi de Sekou dont la mère, spoliée de sa marchandise par des manœuvres insolubles, ne peut pas payer l'écolage (*ibid.*, 121) et de Johnny la foudre exclu pour voyeurisme par sa maîtresse (*ibid.*, 192). D'après ces récits, le drame des enfants trouve sa source dans la faillite des institutions sociales, la famille au premier chef, dont la bonne marche semble dépendre de la mère, son pilier central, et ensuite l'école. L'idée de la décomposition, corollaire d'un pouvoir central inopérant, se trouve reprise ici, non seulement dans la qualité de vie des enfants qui se détériore, mais encore à travers la défaillance des institutions sociales. En outre, ces récits biographiques d'enfants sont la répétition du récit principal, puisque Birahima suit la même trajectoire qu'eux : dissolution de la cellule familiale, enfant de la rue, enfant-soldat. Par conséquent, leur fin

¹⁵ Alexis Hall. « La Quête du 'Centre' et quelques archétypes féminins dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma. » *Australian Journal of French Studies*, vol. XLI, No. 1, janv-mars 2004 pp 16-25.

fatale réitère la menace du dénouement tragique et entretient chez le lecteur l'angoisse et l'appréhension créées dès les premières pages du roman.

Au total, la peur et l'angoisse apparaissent comme les principes directeurs qui sous-tendent la composition du *Vote* et de *Allah*. Ces deux notions, considérées par Omesco¹⁶ comme le ressort essentiel de la tragédie moderne, ne sont mises en oeuvre dans le théâtre contemporain qu'au prix de la métamorphose de l'esthétique traditionnelle. En réalité, en se focalisant sur l'inspiration et l'entretien de la peur et de l'angoisse, le tragique déplace son sujet de la catastrophe proprement dite à l'attente de celle-ci car ces sentiments ne survivent pas aux événements qui les suscitent. La conduite de l'intrigue s'en trouve influencée, et avec elle, la gestion du temps et de l'espace qui lui servent toujours de support. En d'autres termes, si le tragique s'exprime dans une oeuvre à travers sa composition, ainsi qu'on l'a vu avec l'architecture cyclique des romans de Kourouma, on le décèle aussi au niveau de la conception de l'intrigue, du temps et de l'espace. C'est d'ailleurs ce qui ressort de cette analyse de Maffesoli qui établit un rapport étroit entre l'art répétitif, le temps et le mouvement :

D'une certaine manière cet aspect répétitif, que ce soit le « retour du même » nietzschéen, la « patte » du peintre, la sempiternelle digression théorique du penseur, voire la ritournelle reconnaissable du chanteur, tout cela souligne la présence de l'intemporel dans l'histoire, d'une sorte d'immobilité dans le mouvement.¹⁷

En clair, un regard sur l'intrigue, l'économie du temps et de l'espace serait utile pour la saisie de la vision tragique de Kourouma.

III – La conception tragique de l'intrigue, du temps et de l'espace.

¹⁶ Ion Omesco. *op. cit.*, p. 125-126.

¹⁷ Michel Maffesoli. *L'Instant éternel*. Paris: Denoël, 2000, p.47.

La tragédie moderne, écrit Omesco, se caractérise par une intrigue sans catastrophe. Le dénouement, au lieu de relâcher la tension suscitée par les péripéties, l'active en installant l'audience dans l'incertitude : « L'intrigue s'engage, s'intensifie, le paroxysme pointe, nous attendons la catastrophe et on nous offre, à sa place, le commencement.¹⁸ » Les romans de Kourouma s'inscrivent dans cette veine. Construits autour d'un trajet de quête, ils mettent en scène des personnages mus par des objectifs bien déterminés. Ils cherchent à réinventer la fusion de l'individu avec sa propre société ou à rattraper une période résolument passée. Dans *Le Vote*, Koyoga veut retrouver le poste de Président tout puissant qu'il a occupé pendant une trentaine d'années en République du Golfe et qu'il a perdu à la suite d'un coup d'État. Dans *Allah*, Birahima cherche à reconstituer l'atmosphère de la case maternelle, son « milieu naturel », qui a disparu avec la mort de Bafitini. Voilà les points de départ des deux romans, qui sont aussi leurs points de chute. En effet, Koyoga se retrouve, à la fin du récit, dépourvu des attributs magiques de son pouvoir et le rituel traditionnel qu'il engage pour les récupérer, selon les dires du *sora*, l'officiant principal, peut être repris à l'infini. De même, après la mort de Bafitini, Birahima traverse des contrées en guerre pour, au bout du parcours, constater le décès de sa tante qui devait l'adopter. Le commencement et la clôture se rejoignent, enfermant le destin des personnages dans un cercle vicieux. On a l'impression que les actions de ces personnages sont réduites à de simples gesticulations sans portée et que le temps qui passe ne peut être mis à profit pour construire.

En réalité, il n'y a pas de projection décisive et positive vers l'avenir dans les romans du corpus, le futur apparaissant toujours comme un écho du passé. On y relève

¹⁸ Ion Omesco. *op. cit.*, p.120.

une prépondérance de ce que Omesco¹⁹ nomme le temps du souvenir. Dès le premier contact avec les principaux protagonistes, le lecteur remarque qu'ils ont une conscience excessive du passé. Ils ressassent de manière obsessionnelle certains événements de leur vie antérieure et s'y réfèrent en permanence. Koyoga est littéralement hanté par la souffrance et la mort de son père et n'agit qu'en fonction d'elles :

L'image de mon père en agonie, en chaîne, au fond d'un cachot, restera l'image de ma vie. Sans cesse, elle hantera mes rêves. Quand je l'évoquerai ou qu'elle m'apparaîtra dans les épreuves ou la défaite, elle décuplera ma force ; quand elle me viendra dans la victoire, je deviendrai cruel, sans humanité ni concession quelconque. (*Le Vote*, 20-21)

Birahima est également habité par le souvenir de la mort de sa mère et, chez lui, le chagrin se double du sentiment de culpabilité et de la peur de la vengeance :

Ma maman ne m'a rien dit mais elle est morte avec la mauvaiseté dans le cœur. J'avais ses malédictions, la damnation. Je ne ferais rien de bon sur terre. Je ne vaudrais jamais quelque chose sur cette terre. (*Allah*, 29)

Il est peut-être utile de rappeler que cette constante référence au passé n'est pas le fait de ces seuls personnages. Les deux romans, comme on l'a vu plus haut, sont conçus sur un mode analeptique et tous les récits intercalés qui interrompent la trame principale sont des flash-back. Les personnages de Kourouma apparaissent comme des otages du temps. Le passé semble fatalement déterminer leur présent, en même temps qu'il hypothèque leur futur. Le tragique réside ici dans la circularité de l'Histoire qui rend le passé éternellement présent et impose à l'homme l'impossible tâche de briser la quadrature du cercle s'il veut s'épanouir pleinement. Il s'agit en fait de créer un hors-temps et les

¹⁹ Ion Omesco. *op. cit.*, p. 136.

subterfuges mis en oeuvre pour y arriver sont autant de manifestations du sentiment tragique.

Le temps se présente comme un flux ininterrompu qui entraîne l'homme dans sa mécanique. Pour lui échapper, il faut pouvoir l'arrêter, créer des parenthèses dans ce flux afin d'obtenir une temporalité discontinue. On aurait ainsi l'impression réconfortante d'agir sur le temps. La thématique du suspens prend alors de l'importance dans les oeuvres tragiques car la conscience de la précarité du bonheur incite à suspendre le cours du temps sur les instants de félicité pour en jouir pleinement. Comment arrêter ce temps, une abstraction, si ce n'est en le spatialisant? L'inventaire des espaces géographiques établi par Kourouma au gré des mouvements de ses personnages s'avère lourd de signification car, comme l'indique Maffesoli,

Le nomadisme postmoderne, celui que l'on peut définir par l'oxymoron du « territoire flottant », est certainement la conséquence la plus caractéristique de l'interactionnisme induit par une temporalité tragique.²⁰

Le voyage est en effet un motif récurrent dans *Le Vote* et *Allah*. Les étapes de l'ascension politique de Koyoga, par exemple, sont traduisibles dans l'espace, chaque lieu visité ayant contribué à l'affirmation de sa puissance. D'abord Tchaotchi où il est né, puis Kati, et ensuite Saint-Louis d'où il embarque pour le Vietnam. Il en revient couvert d'honneurs militaires mais n'hésite pas à s'engager pour une nouvelle campagne en Algérie. C'est du retour de celle-ci qu'il arrache le pouvoir. Ce n'est pas pour autant la fin des voyages. Il fait le tour de l'Afrique des dictateurs pour s'initier à leur science. Ce périple évoque celui que Maclélio effectue à travers les villes et les villages d'Afrique. Birahima est également un voyageur. Son itinéraire va de Togobala en Guinée à Abidjan en Côte

²⁰ Michel Maffesoli. *op. cit.*, p. 130.

d'Ivoire, en passant par de nombreux villages et villes du Libéria et de la Sierra Leone.

Ce qui est commun à tous ces voyages c'est qu'ils mènent d'un espace clos à un autre, caractérisé chacun par le particularisme de ses habitants et de ses pratiques.

Koyoga évolue, en tant que soldat, de caserne en caserne et, une fois devenu Président, de palais en palais. Birahima, quant à lui, au sortir de la case maternelle, est l'hôte de ce qu'il appelle « camps retranchés », à chacune des étapes de son voyage. Ce sont ces espaces clos que Maffesoli désigne par territoires flottants car ils sont matériellement délimités, ainsi qu'il ressort de la description de Birahima : « On est arrivé dans le camp retranché. Comme tous ceux du Libéria de la guerre tribale, le camp était limité par des crânes humains hissés sur des pieux. » (*Allah*, 64) Ces territoires, auxquels il faut ajouter les associations et cercles ésotériques, ont donc deux fonctions paradoxales, exclure et intégrer. En effet, on ne retrouve à l'intérieur du territoire que des personnes qui, ayant des préoccupations communes, s'organisent pour y faire face efficacement. Tous militaires, dictateurs, enfants-soldats ou adeptes de mêmes croyances, ils parlent le même langage et assurent à chacun d'entre eux le sentiment sécuritaire d'appartenance. Voilà pourquoi les défenseurs les plus farouches du trône de Koyoga se recrutent parmi ses anciens compagnons d'armes, les tirailleurs reconvertis en lycéens, et les maîtres-chasseurs. De même, il reçoit de ses pairs dictateurs tout le soutien nécessaire pour la sauvegarde de ce pouvoir. Une solidarité semblable règne parmi les enfants-soldats comme en témoignent, par exemple, les oraisons funèbres dont Birahima commémore le décès de quelques-uns d'entre eux. Les territoires sont donc un lieu de socialité où des individus recréent une certaine harmonie et partagent dans une communion intense leurs émotions présentes. Or Maffesoli écrit : « [...] ce qui enferme

et ce qui relie, voilà bien une dialectique propre à une conception tragique du temps et de l'espace.²¹ » En fait, les territoires s'ils permettent de communier avec l'autre, ils se fondent essentiellement sur des valeurs fugaces et l'alliance n'a de portée qu'au présent. Les enfants-soldats et leurs chefs de bande sont simplement motivés par la satisfaction de leurs désirs immédiats. Ils rassemblent le plus de richesses possibles pour être sûrs de manger à leur faim et de se procurer tous les autres artifices de leur bonheur : drogue, alcool, femme. Le camp est d'ailleurs disloqué dès qu'il perd le contrôle sur les sources de richesses et de plaisir. On réalise aisément le parallèle avec les tournées de Koyoga chez ses homologues. Partout il est question de danse, de beuverie et d'orgie en l'honneur de l'illustre hôte. Les palais et les camps retranchés apparaissent finalement comme des lieux de jouissance et de plaisir réitéré, mieux, des paradis artificiels, destinés à intercaler un temps subjectif (moment de plaisir inoubliable) sur le cours du temps objectif ou chronique. La configuration de l'espace manifeste la volonté d'endiguer l'extériorité menaçante, puis de créer un hors-temps donjuanesque qui efface la temporalité, dissipant par-là l'angoisse tragique :

Voilà bien l'intérêt du territoire : il permet de communier avec l'autre. Non plus en fonction d'un idéal lointain, mais bien en référence à des valeurs vécues au présent. En même temps, on l'aura compris, ces lieux que l'on partage avec d'autres permettent d'adoucir la charge tragique liée, justement, au présentisme.²²

On ne peut pas perdre de vue le fait que tous les micro-espaces du *Vote* et de *Allah* sont le théâtre de nombreux rituels. Koyoga est un être de deux mondes, celui des chasseurs (des animaux aussi ?) et celui des hommes d'État. Il se plie aux rituels liés à

²¹ Michel Maffesoli. *op. cit.*, p. 128.

²² Michel Maffesoli. *op. cit.*, p. 231.

ces entités, d'autant plus qu'il en tire grand profit. L'allégeance des lycas, des chasseurs et des champions de la lutte traditionnelle lui est due grâce aux pactes magico-religieux qu'ils scellent dans l'intimité de la forêt ou des caves, d'autres espaces clos :

Pendant trois jours et trois nuits, vous et quelques six vieux sorciers du pays, vous vous retirez avec les trente champions retenus dans les montagnes, dans des caves. [...] Pendant ces trois jours, vous consommez ensemble de la viande de chien et buvez ensemble des macérations préparées par votre mère et son marabout. La consommation en commun de la viande de chien et des macérations préparées par votre mère ainsi que l'exercice, toujours en commun, d'autres pratiques comme le pacte de sang, ne peuvent pas être révélés dans les détails à des non initiés. (*Le Vote*, 326)

Au rang des pratiques rituelles relevant de la culture africaine, on peut citer l'émasculatation systématique des rivaux politiques abattus dans le roman. Dans l'univers africain qui y est décrit, chaque être vivant possède une âme qui survit après sa mort corporelle et pourrait, dans les cas d'assassinat, se venger des assassins. Pour échapper à cette vengeance posthume, Koyoga annihile le pouvoir du mort en coupant son sexe qu'il enfonce dans sa bouche. L'énergie vitale vengeresse du défunt est ainsi enfermée dans un cercle infranchissable. Nkoutigui de la république du Mont obtient le même résultat en couchant avec les femmes de ses victimes au moment même de leur exécution. *Le Vote* dans sa totalité, puisqu'il est la transcription du *donsomana*, un rite de chasseur, complète cette liste de pratiques rituelles africaines. Sur le plan officiel, les dispositions protocolaires répétitives et, en un sens, les coups d'État organisés à fréquence régulière ont un aspect rituel. D'un palais à l'autre, d'une cérémonie à l'autre, les gestes tels que l'accueil à l'aéroport, la visite guidée dont la prison est une étape incontournable, le dîner suivi de danses, la liste n'est pas exhaustive, sont posés avec une minutie religieuse. À

chaque sphère correspond donc un rituel. Dans *Allah* aussi, il y a des rituels associés aux espaces. L'accès du futur enfant-soldat à un camp retranché est subordonné à la prestation d'un serment plus ou moins compliqué : jurer sur la Bible, le Coran et les fétiches ou tuer ses propres parents. Une fois admis, il y a d'autres rites à suivre pour s'immuniser contre les balles ou pour se désensorceler :

Les cérémonies de l'initiation se chantent et se dansent en Mendé. À la fin de la cérémonie, une boule de viande est consommée par le jeune initié. Cette boule est faite par les sorciers avec beaucoup d'ingrédients et sûrement de la chair humaine. [...] Dans les guerres tribales, un peu de chair humaine est nécessaire. Ça rend le cœur dur et dur et ça protège contre les balles. (*Allah*, 188)

On constate aisément que les rituels, comme la quête du plaisir, sont sous-tendus par une conception tragique de l'existence. Les deux se confondent d'ailleurs chez le colonel Papa le bon, lui qui est passé maître dans l'art de désensorceler les femmes. Pour Koyoga, les rites servent à préserver son statut présent, autrement dit, à arrêter le cours du temps, à fixer l'instant. C'est la même préoccupation qu'on relève dans les camps retranchés car chercher à éluder la mort revient à se jouer du temps, une attitude incitée par le sentiment du tragique, ainsi que l'écrit Maffesoli :

Le rite donc, comme recul, arrêt, régrédience permettant d'affirmer la vie en affrontant et en assumant son contraire. Ce qui n'est pas sans apporter une certaine sérénité. Ce qui, également, fournit une forme de sécurité en intégrant l'individu dans le cadre matriciel de l'ensemble social. Que celui-ci soit le groupe primaire, la tribu affectuelle ou la société contractuelle, il est certain qu'il n'y a de rites que collectifs.²³

Au bilan, générés par des consciences angoissées, les rites contribuent à faire des espaces clos des romans des lieux où les désespérés éprouvent le sentiment d'appartenance et

²³ Michel Maffesoli. *op. cit.*, p.78.

trouvent l'existence vivable. L'espace fragmenté dans les deux romans traduit matériellement la volonté des protagonistes de s'affranchir de la roue tragique de l'Histoire en se détournant, comme l'écrit Omesco²⁴, de leur être authentique, leur être-pour-la-mort, pour se réfugier dans « la patrie de l'existence publique ».

IV – Koyoga et Birahima : héros tragiques ?

De prime abord, il pourrait sembler inconvenant de considérer Koyoga et Birahima comme des héros tragiques, si l'on s'en tient à la définition traditionnelle de ce concept. Depuis la *Poétique* d'Aristote, en effet, on relève des traits indispensables et invariables dans la représentation du héros tragique malgré les divergences de points de vue théoriques. Personnage central de la tragédie, l'effet cathartique essentiel à ce genre repose sur l'issue finale de son action qui doit susciter la crainte et la pitié. La naissance de tels sentiments est conditionnée par le rapport de convivialité qui s'établit entre le héros et les spectateurs/lecteurs : il doit être un homme ordinaire et faire preuve de grandeur dans l'adversité afin que l'audience, en s'identifiant à lui, le prenne en pitié dans les malheurs qui l'accablent et éprouve la peur à l'idée de faire face à une situation comparable. L'exemplarité du héros tragique est donc déterminante pour le sens de la tragédie ainsi que l'écrit Alain Riffaud :

Le héros tragique ne se situe pas dans une sphère inconnue de l'homme ordinaire, sa qualité ne tient pas à un statut social donné, ou à une éthique propre au sujet, qu'il recevrait de surcroît. Le personnage tragique se révèle, se manifeste et se montre par le choix qu'il fait et qu'il exprime dans une situation donnée. Le caractère (*èthos*) est subordonné à l'action et à la parole, et c'est la qualité de sa *réponse* (action-parole) qui manifeste une certaine noblesse morale, et qui désigne le caractère de qualité (*khrestos*).²⁵

²⁴ Ion Omesco. *op. cit.*, p. 181.

²⁵ Alain Riffaud. « Réponse et responsabilité du héros tragique. » *Littératures classiques*, No. 16, printemps 1992, p. 68.

En d'autres termes, c'est la situation qui crée le héros tragique en lui imposant un choix délicat entre une loi ou un ordre social injustes mais incontournables et le devoir que lui dicte sa conscience. Un héros tragique est, en principe, au service d'un idéal auquel il sacrifie tout, y compris la vie, et c'est l'abnégation, la générosité, d'un tel engagement qui consacre sa noblesse. *Le vote* et *Allah* n'offrent pas l'opportunité de ce conflit entre la réalité contestée et l'appel impérieux de l'idéal. Si la prise de pouvoir de Koyoga semble héroïque par certains aspects, s'il donne l'impression de prendre ses responsabilités devant un ordre social injuste, le régime de Fricassa Santos, il faut reconnaître qu'il ne répond pas à l'appel d'une morale transcendante. En réalité, tout donne à penser que Koyoga se serait accommodé de la dictature régnante si Fricassa Santos, au lieu de l'emprisonner, l'avait intégré dans l'armée nationale et lui avait reversé ses rentes d'ancien combattant. Contrairement au héros tragique, Koyoga est mu par des intérêts basement matérialistes et son action ne se fonde sur aucun principe moral qui puisse la rendre exceptionnelle et exemplaire. Il ne s'agit aucunement d'établir une hiérarchie des valeurs dans ce contexte et le conflit initial du *Vote* ressemble à une simple démonstration de force entre deux clans rivaux. La bonne conscience de Birahima n'est pas sollicitée dans *Allah* non plus. Au contraire, le jeune protagoniste de Kourouma ne se pose aucune question sur la portée morale de ses engagements, impatient qu'il est de devenir enfant-soldat pour manger à sa faim. Comme Koyoga, il s'accommode de la multitude au lieu de s'en distinguer par la noblesse de son caractère.

Par ailleurs, bien que les deux personnages ne se distinguent pas par leurs hauts faits, ils ne passent pas inaperçus non plus. Leurs excès dans le vice les disqualifient en

tant que héros tragiques, du moins au regard des prescriptions d'Aristote pour qui le héros tragique est :

[...] un homme qui, sans atteindre à l'excellence dans l'ordre de la vertu et de la justice, doit, non au vice et à la méchanceté, mais à quelque faute (*harmatia*) de tomber dans le malheur.²⁶

Au vrai, les malheurs d'un personnage vicieux ne suscitent pas de pitié car sa chute, déjà souhaitée par le spectateur/lecteur, épouse tous les contours d'un châtement bien mérité. Ils ne causent pas de crainte non plus, du moment où les vices poussés jusqu'à l'extrême rendent l'identification entre le public et le personnage impossible. Le spectateur/lecteur se sent supérieur et incapable de tomber dans des travers aussi graves. Les crimes des héros du *Vote* et de *Allah* sont nombreux et pourraient inciter plutôt à les détester. Le parcours de Koyoga est semé de trahisons, de tortures morales ou physiques et de meurtres atroces perpétrés dans le seul objectif de conquérir et de conserver le pouvoir. Les moyens puissants déployés pour anéantir un peuple déjà démuni et fragilisé, comme par exemple ces paysans dont les terres sont confisquées et transformées en réserve naturelle privée, rendent Koyoga plus vil et détestable. Sa cruauté, le traitement inhumain qu'il inflige aux hommes et aux bêtes sont abondamment illustrés par le *sora* et le *cordoua* qui comparent son règne au « privilège de tuer, émasculer, voler impunément ». (*Le Vote*, 277) Quant à Birahima, il est le premier à reconnaître son indignité :

... Et trois... suis insolent, incorrect comme barbe d'un bouc et parle comme un salopard. [...] Mais moi depuis longtemps je m'en fous des coutumes du village, entendu que j'ai été au Libéria, que j'ai tué beaucoup de gens avec kalachnikov (ou kalach) et me suis bien camé avec kanif et les autres drogues dures. (*Allah*, 10-11)

²⁶ Aristote cité par Alain Riffaud, *loc. cit.*, p. 68.

Un portrait aussi négatif de l'individu n'est pas propre à faire un héros tragique, du point de vue de l'esthétique traditionnelle du moins.

Pourtant le concept de héros tragique n'a pas cessé d'évoluer pour s'adapter aux contextes et théories de création artistique toujours changeants. Pierre Corneille par exemple, pense que la pitié à elle seule devrait parvenir à purger les passions, sans nécessairement se combiner avec la peur :

Nous n'avons qu'à dire que par cette façon de s'énoncer [Aristote] n'a pas entendu que ces deux moyens y servissent toujours ensemble, et qu'il suffit selon lui de l'un des deux pour faire cette purgation.²⁷

D'un autre côté, la pitié peut se générer à partir de ce que Eagleton nomme *the social-worker morality*. Ici la pitié ne porte pas sur l'individu vicieux en tant que tel, mais sur l'humain qu'il aurait pu devenir en d'autres circonstances. Le héros tragique moderne est un être dont les vices et les infirmités sont symboliques d'une humanité en pleine déréliction. Ils représentent la déchéance de la race entière et mérite, à ce titre, la pitié du public. Évaluant la possibilité de considérer Hitler comme un héros tragique, Eagleton écrit : « What is pitiable is not the man himself, but the waste and monstrous warping of humanity which his wickedness represents.²⁸ »

Sous ce rapport, on ne peut s'empêcher d'éprouver de la pitié pour l'homme dénaturé, transformé en fauve par ses appétits insatiables, que cache Koyoga. Quand on observe son parcours de près, on se rend à l'évidence que sa vie suit une courbe d'abord ascensionnelle, puis descendante. De l'homme nu, qui pourrait être considéré comme la pureté originelle, il passe par l'école et l'armée avant de se hisser au sommet de l'État où

²⁷Pierre Corneille cité par Pasquier, Pierre. « Le héros tragique cornélien dans les Discours de 1660, ou comment « s'accommoder avec Aristote » » *Littératures classiques*, No 32, janvier 1998, p. 82.

²⁸ Terry Eagleton. *op. cit.*, p. 81.

il croit détenir un droit implacable de vie et de mort sur les êtres et les choses. Aux moyens naturels, artisanaux ou magiques qu'il met au service de la domination du monde, il ajoute ceux, plus modernes et plus meurtriers, que lui prête l'Occident. C'est donc avec une certaine patience qu'il franchit les obstacles, déterminé à exercer un contrôle total sur son univers. Malheureusement, au faite de la gloire, lorsque corrompu et aveuglé par son pouvoir sans réplique il se prend pour un dieu, sa faillibilité se révèle et le plonge dans l'humiliation. Quand il perd le pouvoir, il retrouve ses proportions humaines et le *donsomana* auquel il s'astreint ressemble à une leçon d'humilité, voire d'abaissement, au regard des insultes dont le *cordoua* le couvre. Si la présence des couples *soral/cordoua* et Koyoga/Maclédio, la circularité du roman et son titre évoquent *En attendant Godot* de Samuel Beckett comme le note Borgomano²⁹, la montée, puis la chute de Koyoga s'apparentent surtout à l'évolution de Bérenger Ier dans *Le Roi se meurt*³⁰ de Eugène Ionesco. L'un et l'autre symbolisent l'humanité qui, à la naissance, croit avoir reçu l'univers en héritage pour se rendre compte, à la fin, qu'elle n'a qu'une illusion de pouvoir sur cet univers, la seule certitude de son destin étant de naître, vieillir, puis mourir. Ses grandes actions, comme les gestes quotidiens banals, deviennent de simples bouffonneries d'entracte servant à tromper le temps tout en attendant l'issue finale sur laquelle elle n'exerce aucun pouvoir. Tout criminel qu'il est, Koyoga renvoie au lecteur l'image pitoyable de sa propre impuissance et de la vanité de ses actes.

De même malgré ses crimes, Birahima demeure l'effigie de l'enfance manipulée, exploitée et exposée à un danger de mort permanent par des adultes sans scrupules. Cet avenir gâché ne peut laisser le lecteur indifférent. Parallèlement, la démarche de Birahima

²⁹ Madeleine Borgomano. *op. cit.*, p.16.

³⁰ Eugène Ionesco. *Le Roi se meurt*. Paris: Gallimard, 1974.

pour retrouver sa tante le rapproche des héros du théâtre de l'absurde évoqués plus haut. Non seulement le dénouement ne survient pas comme une conséquence de ses actions, mais encore il consacre plus d'énergie à vivre au quotidien qu'à influencer son destin. Son itinéraire circulaire, à l'instar de celui de Koyoga, illustre le sort d'une humanité incapable de progrès véritable. Il en ressort que Koyoga et Birahima ont une certaine filiation avec les héros du théâtre de l'absurde. Symboles de l'humanité ou de l'enfance en perdition, leur sort se décide au terme d'une intrigue triste aboutissant à la déchéance sociale et morale. Ils revêtent de ce fait le caractère de héros tragique, ne serait-ce qu'au sens moderne du terme. Au reste, de nombreux détails de leur existence ressemblent aussi à ceux des héros tragiques classiques.

La vocation du héros tragique comporte deux aspects importants ainsi que le souligne Riffaud : s'il répond à l'appel d'un devoir de conscience auquel il subordonne son existence entière, il assume aussi tous les actes qu'il pose et ne se dérobe sous aucun prétexte. Il s'agit d'un sens de responsabilité qui s'étend aussi bien aux actions lucides du héros qu'à celles où il est simplement embarqué par un défaut ou le hasard des circonstances. Incapables de noblesse morale, c'est surtout ce second volet de la vocation du héros tragique que manifestent Koyoga et Birahima.

Le narrateur principal du *Vote* présente Koyoga comme un être légendaire, une synthèse du divin, de l'humain et de l'animal. Conçu au terme d'un combat d'une rare violence entre son père et sa mère, tous deux champions de lutte, le futur « guide suprême » semble ployer sous le poids de l'hérédité. Quand il énonce ses premières victoires sur les fauves ou sur les redoutables combattants vietnamiens, le narrateur s'empresse de les comparer à celles de son père. De même, sa cruauté, la violence de ses

actes, son intempérance et tous les défauts qui précipitent sa chute sont des traits hérités de son père. La prégnance de l'hérédité sur le destin de Koyoga s'exprime à travers de nombreux proverbes glissés dans son portrait :

Disons-le tout de suite. Jamais l'eau ne manque l'ancien chemin de son cours ; l'antilope cob ne bondit pas pour que son petit traîne. Koyoga, à sa manière propre, obtint dans les rizières la même distinction qui avait honoré son père Tchao dans les tranchées de Verdun. (*Le Vote*, 29)

En outre, comme on l'a vu plus haut, si l'organisation de l'État postcolonial prédispose à la violence, c'est parce qu'elle est calquée sur le modèle colonial, lui-même fondé sur la violence. Or la colonisation arrive dans la région de Tchaotchi à cause de la transgression du tabou de l'habillement par Tchao. En se pliant aux exigences du *donsomana*, cette sorte de procès où la comparution signifie d'emblée l'aveu de culpabilité, Koyoga se présente comme un héros tragique ainsi que le définit Riffaud. Il assume non seulement ses propres errements, mais aussi ceux de son père et du système (post)colonial dans son entièreté, alors qu'il n'en est qu'un maillon :

Le héros répond d'abord de son sang. Il assume son hérédité, ainsi relié à une chaîne de responsabilités. Il devient, dans l'instant tragique représenté par le théâtre, un point d'aboutissement, un point focal et dense, comme si toute l'histoire, même ancienne, ne se diluait pas dans le passé, et ne se résorbait pas dans l'avenir. [...] Le héros tragique vient en quelque sorte *se placer* dans la même situation que son ancêtre, répondant pour l'autre.³¹ (Souligné dans le texte)

Koyoga n'est pas seulement la victime de l'hérédité et de l'histoire, il est aussi celle des dieux. On a l'impression, en effet, que ses défauts sont en fait le résultat d'une prédestination. Interprétant son avenir, Bokano trouve que la cruauté et le vice de Koyoga ne sont pas acquis à un moment de l'histoire, mais inscrits dans sa nature depuis la

³¹ Alain Riffaud. *loc. cit.*, p. 73-74.

naissance : « Les hommes de la race de votre fils ne peuvent pas être toujours justes et humains. » (*Le Vote*, 64) Ainsi perçu, le *donsomana* de Koyoga pourrait être une confrontation entre lui et son destin, une tentative d'évaluer plus clairement tous les éléments, humains et divins, qui forgent son caractère afin de les assumer pleinement. Son statut de héros tragique s'en trouve conforté :

En fin de compte, ce qui importe, c'est que le héros ne tente pas de se disculper ou de diminuer d'autant la charge. Il prend sur lui toute l'étendue de la responsabilité. Reconnaisant l'ampleur de cette responsabilité (l'autre - la faute - la divinité) il est complice et « répondant ». En dernière instance il répond toujours : « c'est moi qui... »³²

Au bilan, le héros tragique c'est celui qui prend en charge et assume les événements qui s'abattent sur lui. Koyoga l'est dans une certaine mesure, Birahima aussi, et davantage.

Malgré les nombreuses infortunes qu'il connaît du fait des autres et de la société, Birahima n'essaye pas de se disculper. Dès les premières pages du roman, il se présente comme l'artisan de tous ses malheurs puisqu'ils découleraient de l'offense qu'il a faite à sa mère et des crimes qu'il a commis au Libéria. Il n'a que 10 ou 12 ans pourtant. Son insolence traduit un manque d'éducation et, évidemment, une défaillance des institutions familiale et scolaire plutôt que celle de l'individu. C'est aussi la faute de la société qui interprète la maladie de Bafitini comme un mauvais sort incurable si celle-ci décède à la suite de souffrances inhumaines dont la vie du héros-narrateur est marquée à jamais. Les mêmes pratiques et croyances sont à l'origine de la crainte qui éloigne Birahima de sa mère mourante, l'ayant présentée comme une mangeuse d'âmes responsable, entre autres, de la mort de l'exciseuse et de sa propre gangrène. En dépit des assurances de sa grand-

³² Alain Riffaud. *loc. cit.*, p. 75.

mère, Birahima endosse la responsabilité de cet abandon et ne s'en décharge sous aucun prétexte. Dans le même sens, sa participation à la guerre au Libéria ne relève pas d'un acte de volonté à proprement parler. La guerre, conséquence de la déstructuration sociale, crée un univers sur lequel les enfants-soldats n'ont aucun contrôle et se contentent de survivre avec les moyens, pas toujours recommandables, qu'il leur offre. Ainsi donc Birahima, comme Koyoga, assume la responsabilité d'événements dont il est pourtant une victime. Les deux personnages posent des actes blâmables certes, mais à l'examen on se rend compte qu'ils les commettent sous l'emprise de forces supérieures, l'hérédité, la prédestination, la pression sociale. Ils se révèlent alors comme des êtres complexes, à la fois agents et agis, coupables et innocents, victimes et bourreaux, épousant de ce fait une certaine définition du héros tragique.

En somme, la convergence entre les éléments structurels des romans de Kourouma est évidente. On note la prépondérance d'une structure répétitive - la répétition des mêmes actions, les répétitions narratives et les répétitions linguistiques - qui donne à l'œuvre une structure globale circulaire. L'impression dégagée par cette composition cyclique est que les actions des personnages se ramènent à une simple agitation et qu'au lieu de faire l'histoire, ils la subissent. En effet, les protagonistes de Kourouma se montrent incapables de rêver un futur qui les grandisse. Toujours tournés vers le passé, ils placent leurs actions sous le signe de la prédétermination, de l'hérédité ou de la culpabilité et semblent oeuvrer moins pour construire l'avenir que pour retarder un destin inévitable. Cette conception tragique de l'existence que l'on décèle dans l'itinéraire des personnages se renforce par l'organisation spatio-temporelle des romans. La constante référence au passé par le truchement des analepses et la multiplication de

micro-espaces clos apparaissent comme autant de subterfuges destinés à immobiliser le temps ou même de créer un hors-temps plus viable. En réalité, l'espace des romans de Kourouma est fragmenté en cercles fermés de jouissance et de solidarité – les palais, les camps de milice tribale, les sectes, les confréries religieuses, les sociétés secrètes – dans lesquels les sujets vivent intensément le présent, recherchant la satisfaction optimale des besoins physiologiques élémentaires tels que se nourrir ou se reproduire. Il s'agit donc d'un hors-temps hédoniste, traduction d'une conscience tragique de l'existence. Mais faut-il déduire de cette lecture du *Vote* et de *Allah*, romans à prétention historique comme on l'a vu, que pour Kourouma, l'avenir de l'Afrique s'envisage avec pessimisme ? Quelle(s) réaction(s) le romancier veut-il susciter chez le lecteur ? Ces questions s'imposent du fait même de la complexité de toute esthétique tragique. Celle-ci comporte toujours une dimension psychologique qu'il convient d'explorer afin de déterminer la cohérence de l'œuvre.

Chapitre 3 Sublimer la malédiction postcoloniale La fonction cathartique dans *Le Vote et Allah*

Dans la conclusion d'un article sur le rapport entre l'œuvre de Kourouma et l'Histoire africaine, Boniface Mongo-Mboussa écrit : « Ahmadou Kourouma, lui, a toujours su que « changer la langue », mot mallarméen, est concomitant de « changer le monde », mot marxien.¹ » Ce qui est ainsi mis en relief, c'est la dimension pragmatique de l'écriture romanesque chez Kourouma. La recherche formelle caractéristique des romans de cet écrivain ne serait pas seulement ludique ou esthétique; allant au-delà du champ artistique, elle remplirait une fonction sociale et politique. Madeleine Borgomano se montre plus explicite :

En écrivant, Kourouma pratique lui aussi une « magie » qui tient à la fois aux pouvoirs du langage, du discours (pour les Malinkés, la parole, *Kuma*, est à la fois puissante et redoutable), aux « charmes » (au sens valéryen) de l'écriture importée et aux pouvoirs du récit, qui surmonte le chaos en en révélant les rouages.²

Il apparaît clairement que l'importance de l'œuvre de Kourouma repose sur une signification double et complémentaire, l'une intrinsèque et l'autre extrinsèque. En d'autres termes, il faut s'intéresser aussi bien à la cohésion interne de cette oeuvre qu'à sa portée socio-politique qualifiée, non sans une certaine logique d'ailleurs, de cathartique par Borgomano. En effet, les chapitres précédents ont montré que le discours romanesque de Kourouma est tragique aussi bien par sa thématique que par sa structure interne. En tant que tel, il est un discours téléologique car, comme on le sait depuis Aristote, le

¹ Boniface Mongo-Mboussa. « Ahmadou Kourouma: engagement et distanciation. » *Ahmadou Kourouma: l'héritage. Notre Librairie* No 155-156, juil-déc., 2004, p. 49.

² Madeleine Borgomano. « En attendant le vote des bêtes sauvages: à l'école des dictatures. » *Ahmadou Kourouma: l'héritage. Notre Librairie*, No 155-156, juil-déc., 2004, p. 26.

discours tragique cherche à émouvoir ses destinataires, à influencer positivement leur affect en face de la gravité de l'existence. Pourtant, bien que le principe de la catharsis soit généralement admis comme pendant indissociable de l'esthétique tragique, son contenu ne fait pas l'unanimité. La catharsis est-elle physiologique, psychologique, intellectuelle ou morale? La réponse à cette question est un préalable pour répondre à celle qui nous préoccupe : quelle forme la catharsis prend-elle dans *Le Vote* et *Allah*?

Les écoles théoriques s'affrontent au sujet de la catharsis, chacune enracinant ses arguments dans un contexte particulier qui les rend valides. Il en ressort alors que le concept de catharsis est complexe et ne peut être enfermé dans une formule définitive. Il est doté de multiples facettes - purgation, purification, clarification - dont l'une ou l'autre devient saillante en fonction de l'angle épistémologique et de l'idéologie du critique. Voilà pourquoi il semble difficile de faire de la catharsis un concept opératoire, à moins de souscrire à la démarche synthétique de Adnan Abdulla qui l'envisage comme un processus qui comporte sept étapes, chaque étape étant représentée par l'une des acceptions du terme. De là cette définition de la catharsis :

Catharsis is an aesthetic response which begins with the audience's identification with the protagonist and leads to emotional arousal of two conflicting emotions (e.g. fear and pity). These emotions are resolved by their reconciliation, bringing to the audience a sense of elevated harmony, or peace, or repose, which can be thought of as understanding, whether moral, metaphysical, or psychological.³

Simplifiant sa propre définition, Abdulla reconnaît deux axes incontournables dans le processus de la catharsis, à savoir, l'implication émotionnelle de l'auditoire, puis son recul intellectuel : « Put differently, the cathartic response begins with emotive arousal

³ Adnan Abdulla. *Catharsis in Literature*. Bloomington: Indiana University Press, 1985, p. 9.

and ends with cognition.⁴ » La démonstration de Abdulla recoupe ici celle de Dominique Barrucand pour qui la catharsis « est un mouvement vers la clarification (sans n'être que cela [...]), et cette clarification, associée à l'apaisement instinctuel, élève l'âme vers la vie de l'intellect.⁵ » D'après le raisonnement de Barrucand on distingue deux instants dans la manifestation de l'effet cathartique : l'instant dionysien où l'on donne libre cours à l'expression des passions et des instincts, puis l'instant apollinien qui est celui de la prise de conscience par l'homme, laquelle aboutit à la démystification de son destin. La perspective cathartique du *Vote* et de *Allah* s'inscrit-elle dans ce schéma? Quelle étape du processus est-elle traitée avec emphase? En outre, il faut aussi répondre à la question du destinataire de l'effet cathartique que Jean Emelina⁶ pose à propos du théâtre : la purification ou la purgation concerne-t-elle les acteurs/personnages, les spectateurs ou le dramaturge? Il nous semble important, en transposant cette interrogation, de rechercher à quels niveaux s'exprime la catharsis dans le contexte des romans de Kourouma : la catharsis y est-elle celle des personnages à l'intérieur de l'œuvre, celle des lecteurs ou celle du romancier?

I - La purification par le récit

Il faut reconnaître avec Abdulla que sans un minimum d'identification entre le lecteur et le(s) personnage(s), la catharsis ne saurait se produire. Fondée sur la pitié et la crainte, elle n'affecte le lecteur que s'il met en parallèle l'univers fictif de l'œuvre et la société réelle et s' imagine dans la situation des héros. La catharsis est donc une résultante

⁴ Adnan Abdulla. *op. cit.*, p. 9.

⁵ Dominique Barrucand. *La catharsis dans le théâtre, la psychanalyse et psychothérapie de groupe*. Paris: Epi – S.A., 1970, p. 76.

⁶ Jean Emelina. « Les Avatars de la catharsis » *Australian Journal of French Studies*, Vol. XXXIII, No. 3, Sept-Dec. 1996, p. 309.

de la *mimésis* et son effet prend sa source chez le personnage. Elle est en réalité un effet de transfert et il semble logique de voir d'abord comment les personnages accusent le coup des passions conflictuelles et ensuite par quels mécanismes leurs souffrances émotionnelles, puis l'apaisement subséquent se communiquent aux lecteurs.

En réévaluant le parcours des personnages de Kourouma, on s'aperçoit qu'il passe par de nombreux tourments, sources d'émotions diverses, puis aboutit à une sorte de retour au calme introspectif. Sans revenir sur les analyses précédentes qui montrent que l'angoisse des personnages est le principal ressort de l'intrigue et que la conception du temps et de l'espace traduit chez eux une recherche fébrile d'exutoire à travers des plaisirs fugaces, il faut tout de même préciser que ces personnages sont surtout agis par des aspirations frustrées. Consciemment ou pas, les entreprises de Koyoga sont soutenues par une volonté farouche de vengeance. Il admet d'ailleurs tirer toute énergie d'action de la mort lente et humiliante infligée à son père par les autorités coloniales. À cette revanche, il faut ajouter la rancœur qu'il nourrit contre le régime postcolonial de Fricassa Santos qui l'emprisonne après l'avoir spolié de ses rentes d'ancien tirailleur. Birahima, lui, est troublé par le complexe de culpabilité qui l'afflige depuis la mort de sa mère. L'impossibilité où il se trouve, à cause des « guerres tribales », de rencontrer tante Mahan, le substitut de sa mère, accroît son sentiment de frustration. Le rapport de ces êtres à la société est alors problématique et explique leur recours constant à la violence. Koyoga est lutteur traditionnel, chasseur, soldat, puis dictateur cruel, toutes des activités d'essence brutale. Birahima, enfant-soldat, en plus de la violence physique exercée contre autrui, s'essaye à la violence douce et autodestructrice que sont la drogue et l'alcool. Son affection pour le vocabulaire ordurier et les jurons grossiers, proches du blasphème, de

même que la désinvolture avec laquelle il assume la narration participent d'une forme de violence. On le voit, la violence ici n'est pas cette énergie lucide qu'il est normal, pour tout peuple/individu dominé, de mettre en branle pour se libérer et reconquérir sa dignité bafouée. Elle relève plutôt d'une équation personnelle d'auto-affirmation qui, au mépris de toute contrainte sociale, cède à l'excessif et apparaît, à l'instar des plaisirs et réjouissances mentionnés plus haut, comme un exutoire pour ces consciences traumatisées et aliénées. C'est une violence qui désintoxique comme dirait Franz Fanon. Elle sert de canal d'abréaction pour la haine et la rancune accumulées par les héros contre autrui, contre la société ou contre eux-mêmes. Elle est aussi un moyen de se libérer de la crainte de la mort que l'insécurité ambiante de la société postcoloniale rend permanente. Comme l'écrit Achille Mbembé, la peur de mourir se transforme ici en instinct de meurtre :

En postcolonie, c'est cette puissance de se déléguer soi-même qui, contrairement à ce que pense Heidegger traitant de la mort, permet de *se décharger de son propre trépas sur un autre*, ou du moins de l'ajourner constamment, en attendant le rendez-vous final. Du coup, la mort, dans son essence, peut bien ne pas être chaque fois la mienne. L'autre peut mourir à ma place.⁷ (Souligné dans le texte)

Cette purgation à elle seule ne constitue pas pourtant la catharsis car, ainsi que l'écrit Barrucand, « Pour qu'il y ait catharsis, il faut [...] qu'il y ait passage, transformation de la personnalité; [...] »⁸

La situation d'énonciation du *Vote* et de *Allah*, on l'a vu, a tout d'un examen de conscience. L'histoire, menée jusqu'à son terme, est ensuite reprise par un récit analeptique qui permet à ses personnages principaux de la relire et donc de se remettre en

⁷ Achille Mbembé. *De la postcolonie*. Paris: Karthala, 2000, p. 258-259.

⁸ Dominique Barrucand. *op. cit.*, p. 30.

question. Koyoga est narrataire de sa propre épopée et, puisqu'il est déchu de ses pouvoirs de président-dictateur, le narrateur/*sora* et son assistant/*cordoua* peuvent se permettre de lui présenter les faits de sa vie avec objectivité. Le désormais ex-dictateur est bien obligé de se prêter à ce jeu de vérité car c'est la seule voie qui lui est offerte pour recouvrer le Coran et la météorite dont il tire son pouvoir :

Quand il aura tout avoué, reconnu, quand il se sera purifié, quand il n'existera plus aucune ombre dans sa vie, la pierre aérolitique et le Coran révéleront où ils se sont cachés. Il n'aura qu'à les récupérer et poursuivre sa vie de guide et de chef. (*Le Vote*, 64-65)

L'objectif recherché par Koyoga en se faisant raconter sa propre histoire est de se purifier. La cérémonie organisée à cet effet ressemble à un rite de passage au terme duquel il ne peut être jugé digne de réhabilitation que si sa personnalité a évolué positivement. Les diverses dénominations de ce rituel sont assez expressives dans le roman – geste purificateur, *donsomana* cathartique (*ibid.*), *donsomana* purificateur (*ibid.*, 381) – et son organisation tient de la confession publique. Dans ce sens, on peut y voir, non seulement un outil de la reconquête du pouvoir, mais aussi et surtout une prise de conscience psychothérapique comme l'explique Barrucand, parlant de l'aveu : « Il se rapproche d'une prise de conscience psychothérapique et, d'ailleurs, il est classiquement suivi d'un « soulagement », parfois surtout s'il entraîne des dommages.⁹ » Dans le cas de Koyoga, la déchéance politique est déjà en elle-même une sanction mais on peut aussi l'interpréter comme la figuration des dommages psychologiques subis en conséquence des nombreux crimes et frustrations qui encombrant sa conscience. La confession

⁹ Dominique Barrucand. *op. cit.*, p. 28.

publique est alors en même temps purgation et purification car comme l'écrit encore

Barrucand, la confession vise à purifier le pécheur :

Certes, elle (la confession) n'efface pas l'action (« nos actes s'attachent à nous comme la flamme au phosphore » écrivait Gide); mais, du moins, efface-t-elle le « péché », c'est-à-dire la conséquence subjective morale de cette action. C'est là une purification.¹⁰

La même démarche s'observe dans *Allah* bien que la distribution des rôles dans la mise en scène de l'énonciation soit différente. À l'inverse de Koyoga, Birahima est narrateur mais le statut de son narrataire principal donne à son récit toutes les apparences d'une séance de psychothérapie. Son cousin Mamadou qui l'incite à parler est médecin et on peut voir dans l'insistance de sa demande (« dis-moi tout, dis-moi tout ce que tu as vu et fait; dis-moi comment tout ça s'est passé. ») la volonté de psychanalyser l'enfant, de lui faire revivre avec recul et donc de liquider les événements traumatisants qu'il a vécus au Libéria et en Sierra Leone. Cette demande trouve un écho en Birahima dont le besoin de raconter ne manquait qu'un interlocuteur crédible pour s'assouvir. On retrouve la situation du *talking cure* ou « récit cathartique » que décrit Laurent Jenny¹¹ dans un article sur l'utilisation des récits en psychothérapie. Mais au lieu d'être employé pour traiter une hystérie effective, le récit est ici convoqué à titre préventif, à moins de considérer le « blablabla » de Birahima comme un délire symptomatique d'une affection psychosommatique. Le petit héros-narrateur fait lui aussi de son récit un aveu dans lequel il dévoile tout ce qu'il considère comme l'envers sombre de son existence. On a donc encore un effet purificateur.

¹⁰ Dominique Barrucand. *op. cit.*, p. 30.

¹¹ Laurent Jenny. « Il n'y a pas de récit cathartique. » *Poétique* 41, 1980, pp. 1-21.

Ainsi dans *Le Vote* et *Allah*, la catharsis du personnage central prend la forme de la purgation et de la purification. Mais à bien y regarder, on a l'impression que cette catharsis figure dans l'œuvre comme un thème, une donne à appréhender par l'intelligence. Le lecteur se rend à l'évidence que dans l'univers de Kourouma, les multiples pressions auxquelles l'individu est soumis rendent la catharsis indispensable et que le romancier croit peut-être, ainsi que le suggère Borgomano¹², aux pouvoirs magiques du récit. Or la catharsis telle que conçue par Aristote n'est pas un savoir. Elle est une émotion qui traverse l'audience confrontée au spectacle de héros habités par des passions dévastatrices, des héros en qui elle se reconnaît suffisamment pour trembler pour eux et s'apitoyer sur leur chute. Est-il possible que les romans de Kourouma, tout en exposant le mécanisme de la catharsis, la suscitent en même temps? En d'autres termes, y a-t-il une telle consanguinité entre Koyoga et Birahima d'une part et les lecteurs d'autre part que ceux-ci, s'identifiant à ceux-là, ressentent les mêmes peurs qu'eux et pleurent de pitié sur leur sort?

À l'origine, comme on l'a vu, la catharsis résulte de la conjugaison des sentiments de crainte et de pitié. Et comme Emelina le formule si bien,

En bonne logique, la pitié concerne essentiellement le dénouement, tandis que la crainte nous habite pendant la pièce, à la vue des périls qui menacent le héros. [...] En fait, on l'a vu, les pleurs abondent déjà au cours de l'action, avec ces désarrois, ces déchirements, ces accablements, avant la pitié culminante du malheur définitif, et l'écrasement final est aussi terreur métaphysique.¹³

¹² Madeleine Borgomano. « Les pouvoirs du récit : un remède au chaos du monde? *En attendant le vote des bêtes sauvages*. » *Présence Francophone*, No. 63, 2004, pp 65-83.

¹³ Jean Emelina. *loc. cit.*, p. 315.

Regardons les actions des héros de Kourouma et le dénouement de ses romans dans cette perspective. On distingue deux moments dans le parcours de Koyoga mais aucun ne suscite la crainte chez le lecteur. Ce que l'on peut considérer comme la première partie de la vie de ce personnage englobe toute la période située en amont de son implication dans la vie politique. L'attitude du lecteur ici tendrait plutôt à l'admiration. En effet, la force épique dont est doté Koyoga lui permet non seulement de triompher des périls les plus graves, mais encore de contribuer généreusement au salut des autres. Il participe à la cohésion et au rayonnement du clan par ses victoires en tant que champion de lutte et par le leadership qu'il assume auprès des jeunes Hommes nus à l'école et dans l'armée. Ses exploits de tirailleur qui, bien que blessé, sauve tout le régiment qu'il commande et des péripatéticiennes d'un bombardement dont personne n'aurait survécu en temps normal sont remarquables. Tout aussi louable est son génie de chasseur grâce auquel il alimente les fêtes en gibiers et débarrasse la contrée de quelques monstres malfaisants; invincibles jusque-là : la panthère solitaire qui ne vivait que de la chair humaine, l'éléphant qui, non content de détruire les récoltes sur pied dans les champs, venait se servir dans les greniers du village et le caïman sacré qui faisait chanter le village. On le voit, Koyoga est du côté des vainqueurs, une position qui ne s'accommode ni de la peur, ni de la pitié.

Dans la deuxième moitié de son parcours, Koyoga reste du même bord mais ses actions changent de cible et de mobile, ce qui renverse radicalement les sentiments du lecteur. En passant de champion à Bourreau, Koyoga fait virer le lecteur de l'admiration à l'horreur et au dégoût. En effet, le chasseur de monstre fait son entrée dans le monde de la politique sans aucune reconversion. Il y transpose son art meurtrier, prend les hommes pour cible et du coup se constitue lui-même en monstre sanguinaire. S'il y a un soupçon

de crainte et de pitié, c'est pour les victimes du dictateur : ses rivaux politiques qui sont systématiquement emprisonnés, torturés, tués et émasculés et les paysans exploités, appauvris puis asservis. Mais cette pitié survit-elle au dénouement? Cette interrogation vaut aussi pour Birahima qu'on peut ranger du côté des victimes dès le début du roman.

La situation initiale de Birahima en fait d'emblée un être pitoyable. L'agonie douloureuse de sa mère qui lui est imposée comme épreuve, le déchirement psychologique que lui causent les accusations en sorcellerie portées contre celle-ci et enfin son statut d'orphelin ne manquent pas de provoquer la compassion du lecteur. Quand il se met à arpenter des pays en guerre, à la recherche de tante Mahan, il affronte de vrais dangers, ce qui ne laisse pas les lecteurs indifférents. L'appréhension de ces derniers est d'autant plus grande que la mort essaime les rangs des enfants-soldats à un rythme régulier et on a l'impression que la survie de Birahima tient surtout au hasard. Mais ce sentiment de peur, du fait de l'attitude du narrateur qui relativise tout, n'est pas vraiment poignant et le dénouement, bien que n'étant pas heureux à proprement parler, est plus porté à dissiper toute pitié.

Le dénouement des romans de Kourouma est à l'antipode de la fin catastrophique des tragédies préparée et amenée pour provoquer l'émoi des lecteurs/spectateurs. La fin du *Vote*, par exemple, ne peut procurer que la satisfaction au lecteur qui voit enfin Koyoga déchanter, contraint à l'humilité, voire à l'humiliation. Pour le lecteur, cette déchéance est bien méritée au vu de l'ampleur des crimes de l'ancien dictateur. En tant que sanction plus ou moins conforme à la morale et au bon sens, le malheur de Koyoga ne cause ni pitié ni indignation mais au contraire il commande l'approbation du lecteur. Le lecteur de *Allah* est tout aussi loin d'éprouver de la pitié pour le narrateur à la fin du

récit. Au plus pourrait-on parler de soulagement en voyant Birahima sortir vivant des nombreuses situations périlleuses où il s'est souvent retrouvé. En outre, presque tous les chefs de guerre qui alimentent les conflits et sèment la mort dans ce roman connaissent des revers de fortune. Les uns sont exécutés et d'autres sont ruinés, destitués de leur petite parcelle de pouvoir, puis réduits à la pauvreté. Dans l'ensemble, on a l'impression avec Kourouma d'assister à un dénouement de comédie où les méchants sont humiliés alors que les innocents sont restaurés dans leurs droits. La pitié n'est pas à l'ordre du jour, ce d'autant plus que ces dénouements n'ont rien de définitif. En effet, même si l'on se force à considérer la folie meurtrière de Koyoga comme la conséquence d'un concours de circonstance et du destin pour le prendre en pitié, le dénouement ne s'y prête toujours pas. Le malheur final n'est pas irréparable car le *donsomana* lui sert de voie de recours par où il peut s'amender, revêtir un visage humain et reprendre sa carrière politique avec plus de bonheur. De même, si tante Mahan ne survit pas à la guerre pour prendre soin de Birahima, il est tout de même recueilli par son fils Mamadou et conduit hors des régions dangereuses. On le voit bien, l'action et le dénouement du *Vote* et de *Allah* ne sont pas toujours de nature à susciter les émotions dont résulte la catharsis. Il n'y a ni crainte ni pitié pour le héros du *Vote* tandis que la crainte qu'on ressent pour celui de *Allah* n'est pas suivie de pitié. On perçoit d'ailleurs comme une réticence chez le romancier à prendre le lecteur par les sentiments. En fait, de nombreux indices indiquent qu'il pencherait plutôt pour une écriture de la distance : distance entre le narrateur, le lecteur et les faits rapportés, distance entre les lecteurs et les personnages. Mais faut-il en conclure de l'absence de la catharsis chez Kourouma?

II - La distanciation : dédramatiser le récit et démystifier la terreur

Si l'on s'en tient à la conception du tragique selon Bertolt Brecht¹⁴, la catharsis, pour se produire, n'a pas besoin que le public s'identifie aux personnages. Bien au contraire, Brecht pense que la catharsis est essentiellement intellectuelle et sa forme d'expression privilégiée étant la critique sociale, elle ne peut surgir que d'une observation objective des réalités sociales. Dans cette perspective, la distanciation dont fait montre Kourouma peut s'interpréter comme une forme de catharsis. En effet, *Le Vote* et *Allah* se situent au croisement de plusieurs genres. Bien qu'écrits et présentés comme des romans, ils sont avant tout conçus pour être proférés par des narrateurs, dans une mise en scène qui autorise l'interaction avec un public, c'est-à-dire les narrataires internes. Une telle situation de profération donne lieu à une énonciation multiple, un télescopage de points de vue différents, lesquels imposent au lecteur un recul intellectuel, s'il veut se faire une idée de la vérité romanesque. Il doit par conséquent évaluer constamment les attitudes et les discours des énonciateurs implicites ou explicites du texte romanesque pour les valider ou les disqualifier. Ce jeu énonciatif transpose au niveau discursif les différents antagonismes sociaux, puis aboutit à la dérision des adversaires qui, ridiculisés et amoindris, apparaissent comme antipathiques et indignes de susciter tout sentiment d'identification du lecteur. La double distanciation, par rapport aux événements et par rapport aux personnages, s'appuie d'ailleurs sur l'ironie, le sarcasme et l'hyperbole qui sont l'expression discursive de la violence.

L'ironie est comprise ici comme une modalité langagière à travers laquelle un locuteur feint de partager un avis qu'au fond il conteste. Un énoncé ironique recèle donc deux niveaux sémantiques antonymes, l'un littéral et explicite auquel le locuteur n'adhère

¹⁴ Bertolt Brecht. *Écrits sur le théâtre*. Paris: L'Arche, 1979.

hypocritement que pour mieux le dénoncer et exprimer figurément l'autre, une proposition contraire implicite. Les conditions essentielles de l'ironie sont cette double articulation sémantique et la prétendue adhésion du locuteur à son énoncé. Laurent Perrin écrit à ce sujet : « Il suffit que le locuteur marque son accord à l'égard d'un point de vue manifestement erroné à ses yeux pour que s'impose l'ironie.¹⁵ » L'ironie ainsi définie prend deux formes principales dans *Le Vote*, le critère de classification étant le type d'indice qui en révèle la présence. Empruntant la terminologie de Catherine Kerbrat-Orecchioni¹⁶, on parlera d'ironie citationnelle et d'ironie situationnelle.

Dans l'ironie citationnelle, le locuteur fait écho au discours ou à l'opinion de son interlocuteur ou d'un tiers, non pas pour en informer son destinataire, mais pour y porter un jugement, généralement dépréciatif. Le *sora* fait un usage abondant de cette figure lorsqu'il décrit le coup d'état de Koyoga contre Fricassa Santos comme une bataille de sorciers. Il entrecroise des versions magiques et rationnelles des mêmes faits avec une subtilité qui pourrait les rendre ambiguës, si l'on ne tient pas compte du contexte et de la situation d'énonciation. Ainsi par exemple, l'entrée de Koyoga dans la capitale reçoit une double explication :

Par ses devins, le président Fricassa Santos apprend que le sergent Koyoga arrive dans la capitale ce samedi soir par le train de 18 heures. Des policiers en civil sont réquisitionnés; ils occupent les quais, se postent à toutes les sorties de la gare. De la fenêtre de la voiture, Koyoga les distingue, les reconnaît facilement. Tranquillement, il regarde autour de lui dans la voiture et remarque sur le banc d'en face un Haoussa marchand de volaille, encombré de trois paniers dans lesquels caquettent des poules. Koyoga récite une des prières magiques que le marabout lui a apprises : il se transforme en un coq blanc. Le Haoussa [...] se saisit du coq, l'enfouit et l'enferme dans le panier. Il descend sur le quai avec ses paniers, sort de la gare devant les policiers en civil avec toute sa volaille. La version des

¹⁵ Laurent Perrin. *L'Ironie mise en trope*. Paris: Kimé, 1996, p. 147.

¹⁶ Kerbrat-Orecchioni Catherine. « L'ironie comme trope. », *Poétique* 41, 1980, pp. 108-127.

faits qui veut que Koyoga soit descendu du train travesti en marchand haoussa de poulets n'est pas crédible; il y avait trop de policiers perspicaces à l'arrivée du train. Le chasseur n'aurait pas pu leur échapper s'il était passé sous un simple déguisement. (*Le Vote*, 89-90)

De nombreux indices incitent à penser que le *sora* met en cause l'explication magique de cet événement. D'abord, pourquoi rapporte-t-il, bien qu'en la réfutant, l'explication rationnelle, si ce n'est pour la rendre vivante dans l'esprit du lecteur? Ensuite, la description minutieuse du décor prépare le lecteur à accréditer l'explication rationnelle : le marchand de volaille a trois paniers et s'il en prête un à Koyoga travesti, il devient plus facile à deux marchands qu'à un seul de tromper la vigilance des policiers par ailleurs pris en défaut dans leur stratégie de dissimulation. Koyoga qui reconnaît les policiers malgré leurs tenues civiles a tout le temps de préparer sa réaction. Enfin, il ne faut pas perdre de vue que derrière le narrateur se cache une autre instance énonciatrice, le sujet qui écrit. Or comme le suggère Perrin,

La polyphonie ironique [...] ne tient pas à une dualité de voix énonciatives liée à des points de vue parallèles ou même antagonistes. Elle se fonde sur un paradoxe qui s'instaure, à un niveau purement pragmatique, entre le point de vue imputé à un énonciateur auquel le locuteur prétend s'identifier au niveau du sens de l'énoncé et le point de vue susceptible d'être réellement attribué au locuteur en tant que représentant du sujet parlant dans telle ou telle situation de discours.¹⁷

En extrapolant tant soit peu, on pourrait remplacer « sujet parlant » par « sujet écrivant », et voir à travers le *sora* le romancier ivoirien dénonçant ironiquement, comme à son habitude, la crédulité des Africains qui, fatalistes et résignés, valident sans réserve les explications magiques du monde dont les politiciens les mystifient pour s'éterniser au pouvoir. On pourrait alors interpréter dans cette même perspective les autres étapes du

¹⁷ Laurent Perrin. *op. cit.*, p. 175.

combat entre Koyoga et Fricassa Santos où le narrateur juxtapose la vision africaine et celle des Occidentaux et des « non initiés ». Le *sora* en soutenant, par exemple, qu'une fois cerné, Santos s'est transformé en tourbillon de vent pour disparaître et que la thèse selon laquelle il a emprunté un passage secret pour se réfugier dans l'ambassade des USA est fausse, met encore en lumière la crédulité des Africains. (*Le vote*, 99) La même logique sous-tendrait la pratique récurrente de la double explication qui prévaut dans la narration des multiples attentats auxquels Koyoga et tous les autres dictateurs du roman échappent miraculeusement. Le point de vue du *sora* est ironique et, affectant de célébrer les pouvoirs surnaturels des hommes politiques, il nie l'effectivité de la magie tout en démontant son mécanisme mystificateur. L'ironie situationnelle où il n'est pas besoin de recourir aux présuppositions du sujet écrivant pour situer ce narrateur comme ironiste nous conforte dans cette lecture.

À défaut d'un terme plus approprié, on désignera par ironies situationnelles celles dont l'interprétation dépend d'une « évidence situationnelle », pour reprendre une expression de Oswald Ducrot¹⁸. Ici, c'est un élément du contexte référentiel qui dévoile la duplicité du locuteur et atteste la dimension ironique de son énoncé. Dans le récit du *sora*, cette évidence relève très souvent d'une insinuation ou d'une subtile confrontation entre le discours et les actions des actants ironisés. C'est ainsi que, feignant de vanter les succès du chasseur Koyoga, le griot lui dénie tout mérite personnel exceptionnel en insinuant que seule la qualité de son arme, et non son adresse, lui vaut de surpasser les autres chasseurs :

¹⁸ Oswald Ducrot. « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation. », *Le Dire et le dit*. Paris : Minuit, 1984, pp 171-233.

Koyoga, vous étiez le seul chasseur à alimenter les danses, fêtes, veillées en gibiers. Vous étiez seul à pouvoir le faire parce que vous étiez le plus adroit et *possédiez seul une arme moderne qu'aucun chasseur des montagnes n'avait utilisée avant vous.* (*Le Vote*, 76) (Je souligne)

L'ironie du griot s'appuie sur l'insinuation et met en doute l'image du président-surhomme entretenue dans l'esprit des citoyens. La même stratégie discursive est utilisée pour invalider les diagnostics fantaisistes des marabouts qui souvent ajoutent aux souffrances physiques déjà insupportables des masses crédules, des souffrances psychologiques. On le voit par exemple dans l'explication de la frigidité de Nadjouma, la mère de Koyoga :

Tout parut s'expliquer; elle comprit, devint heureuse. La peur qui l'étreignait dès l'approche des hommes depuis le décès de son mari, c'était la possession. C'était le génie qui l'avait rendue frigide après *la difficile maternité qu'elle avait endurée pour mettre Koyoga au monde.* (*Le Vote*, 60) (Je souligne)

En situant précisément le début du malaise de Nadjouma à la naissance de Koyoga, on lui donne une cause objective, ce qui disqualifie l'argument de la possession magique.

L'effet ironique de certains énoncés ne se perçoit pas immédiatement dans les textes de Kourouma; il se révèle progressivement au lecteur, à mesure que celui-ci confronte ce qui est dit d'un personnage à ce qu'il est ou fait. Il en va ainsi du marabout Bokano dans *Le Vote*. D'emblée le narrateur le présente comme un saint surgi de nulle part, avec des pouvoirs étendus :

On ne s'élevait et parvenait à se faire entendre par Allah sans se présenter dans un minimum de propreté corporelle, de probité morale. Accéder au Tout-Puissant avec ses prières relevait d'une profession d'expérience et d'intelligence. Une profession qui avait ses exigences. Bokano perpétuellement était en ablutions; il n'usait, ne consommait que le propre, le probe; éloignait de lui tout ce qui pouvait être entaché d'un soupçon de

péché, une ombre de dol, une pointe de mensongé. Il ne se nourrissait que de ce qu'il avait lui-même semé et récolté. Ne buvait que l'eau qu'il avait lui-même tirée des entrailles de la terre. (*Le Vote*, 53)

Ce portrait idéaliste révèle son caractère ironique au fur et à mesure que le narrateur dévoile les manquements du « saint-homme » par rapport à ses propres principes. Il rassemble autour de lui des jeunes chômeurs et procède à une curieuse division du travail : il s'occupe de la prière et ceux-ci de la production des ressources matérielles et vivrières qu'il administre. Il s'agit simplement d'une exploitation illégale de ces pauvres par celui-là même qui, prétendument, ne vit que du fruit de son labeur. Plus tard, c'est le penchant libidineux de l'homme qu'on découvre, lorsque Nadjouma devient sa patiente :

Le pagne était négligemment noué; le marabout exorciseur s'embrouilla dans les sourates, toussa et se reprit plusieurs fois pour dénombrer les *Allakoubarou* et aligner les bonnes incantations. (*ibid.* 59)

Il finira par en faire sa compagne en l'improvisant héritière de la pierre aérolitique, un subterfuge profitable pour deux raisons : Bokano obtient en plus des charmes de Nadjouma, l'accès auprès de Koyoga. Il change alors de mode de vie, passant de l'ascèse au luxe insolent et à la luxure caractéristiques de la bourgeoisie post-coloniale. Il devient même agent de renseignement et rétribue ses confrères marabouts pour les confessions extorquées à leurs patients. L'ironie permet de confirmer la thèse rationaliste du commandant qui voudrait que Bokano soit un chef de secte fanatique activement recherché et se réfugiant sous une fausse identité. Elle montre l'autre facette de la magie, mode d'enrichissement et d'ascension sociale :

Depuis que son protégé a le pouvoir suprême, il a beaucoup changé. [...] Le marabout vit dans un luxe insolent. Il est l'homme ou l'un des hommes les plus riches du pays. On prétend qu'il est l'homme de paille de Koyoga

et de sa mère. Il sort dans de grosses Mercedes, voyage très souvent en avion et en première classe. Aime les grands palaces. Est propriétaire d'une centaine de concessions et villas dans la capitale, des appartements à Paris, New York et Bruxelles. Et aussi des maîtresses dans toutes ces villes. (*Le Vote*, 298)

À la lumière de ce qui précède, il apparaît que le discours du *sora* est constamment ironique et ne doit pas être pris au pied de la lettre. Le roman entier devient alors une ironie prolongée au regard de cette attitude du narrateur principal. En effet, le prétexte du récit est de « louer » Koyoga, tâche qui incombe au griot. Or la mission du griot est double : s'il chante les louanges, il fustige aussi les travers de la société. Jouant sur cette ambiguïté, le *sora* enfile officiellement sa casquette de griot chanteur de louanges, mais remplit plutôt le rôle du « diseur de vérité ». La présence du *cordoua* qui ne se prive pas d'insultes grossières permet justement de comprendre le double jeu de son maître. Ainsi, s'il faut reconnaître avec Borgomano¹⁹ que le texte du roman, le *donsomana*, parce que dit par le griot des chasseurs, est forcément un panégyrique, il faut aussi admettre que ce genre littéraire est bien propice à l'ironie, si l'on s'en tient à la définition de Kerbrat-Orecchioni pour qui « pragmatiquement, l'ironie est un blâme qui emprunte les formes de la laudation.²⁰ » Dans cette logique, on a affaire à une forme parodique de *donsomana*, ce qui n'est pas surprenant du moment où, pour passer de l'oralité à l'écriture, l'art du « louangeur des chasseurs » a transité par la conscience idéologique et esthétique d'un sujet écrivain. S'il en garde la forme traditionnelle, il ordonnance le contenu à sa convenance. Pour Perrin en effet, « La parodie n'est qu'une

¹⁹ Madeleine Borgomano. *Des Hommes ou des bêtes?* Paris: L'Harmattan, 2000, p.82.

²⁰ Catherine Kerbrat-Orecchioni. *loc. cit.*, p.121.

forme particulière d'ironie.²¹ » Il suffit, écrit-il, que l'énoncé du locuteur ressemble à un énoncé antérieur précisément identifiable par sa forme propositionnelle et ses propriétés linguistiques. L'ironie, on le voit, a besoin d'un agent qui subvertisse la forme et les sens d'une proposition pour faire entendre le contraire de ce qu'elle signifie. Cela n'est cependant que la dimension sémantique de cette figure dont l'effet dépend de l'existence d'un actant-cible. L'on ne peut parler d'ironie sans prendre en compte sa dimension pragmatique.

En effet, comme l'écrit Kerbrat-Orecchioni, « ironiser, c'est toujours d'une certaine manière railler, disqualifier, tourner en dérision, se moquer de quelqu'un ou quelque chose.²² » À partir du développement précédent, on devine aisément les cibles de l'ironie dans *Le Vote*. L'ironie s'appuie toujours sur le discours, le point de vue ou l'attitude de sa cible. On a pu constater que c'est d'abord à la mentalité magique des Africains que le roman s'attaque. En montrant l'absurdité de la croyance aux pouvoirs surnaturels et l'immensité des conséquences d'une telle croyance, le narrateur du *Vote* fustige la crédulité, la passivité et le défaitisme d'un peuple victime de sa propre culture. Il disqualifie l'explication magique du monde et, ce faisant, démystifie ceux qui s'y investissent pour asseoir leur pouvoir.

Au fait, à la faveur de la double explication ironique, les marabouts apparaissent comme de simples prestidigitateurs doués de grandes capacités de manipulation psychologique. Leur science n'est pas surnaturelle, elle est une connaissance profonde de la culture locale mise au service de la domination et de l'exploitation de l'autre. Aussi a-t-on vu Bokano s'en servir pour passer du pauvre hère anonyme qu'il était à l'homme le

²¹ Laurent Perrin. *op. cit.*, p. 161.

²² Catherine Kerbrat-Orecchioni. *loc. cit.*, p.119.

plus riche du pays. Si le jeu de l'ironie le réduit à sa dimension d'homme ordinaire, il en est de même de Koyoga son client. La divinité de ce dernier et son invulnérabilité relèvent de la représentation. Il est, au mieux, un homme ordinaire à qui les marabouts ont façonné une image susceptible de s'imposer dans l'imaginaire d'un public cible. L'ironie parvient à déconstruire cette image, désensorcelant ainsi la scène politique qui s'appréhende alors rationnellement. Au reste, en faisant abstraction de la dimension magique, le rôle du marabout dans l'arène politique se réduit, comme le relève Peter Geshiere²³, à celui des *spin doctors*, cette catégorie émergente de conseillers politiques occidentaux qui, tapis dans l'ombre des hommes publics, leur façonnent une image commerciale propre à séduire l'électorat. Ce parallèle entre les marabouts et les conseillers politiques est par ailleurs assez régulier chez Kourouma. On le voit dans *Monnè* où, au plus fort de la deuxième guerre mondiale, De Gaulle s'en remet aux devins pour la victoire finale. On le voit aussi dans *Le Vote* à travers cette phrase antithétique qui pose une équation entre les devins et les ethnologues :

Tout l'hivernage, des embuscades meurtrières maintinrent les troupes françaises dans les ravins, très loin des fortins. *Les Français n'allèrent pas comme les Nègres consulter les devins; ils allèrent voir les ethnologues.*
(17) (Je souligne)

Au total, l'effet ultime de l'ironie est de discréditer la magie et de démystifier les marabouts et les hommes politiques. En faisant appel à une distance intellectuelle pour son interprétation, l'ironie empêche toute identification sympathique avec le récit qu'elle dédramatise, ce qui aboutit à « l'apaisement instinctuel » du lecteur, pour reprendre l'expression de Barrucand. Car avec l'ironie, le lecteur ne vit pas la terreur décrite dans

²³ Peter Geshiere. *The Modernity of Witchcraft: Politics and the Occult in Postcolonial Africa*. Charlottesville: University of Virginia Press, 1997.

les romans, il la pense. Il en conçoit alors une vision des faits qui nie le surnaturel et ramène les événements historiques à leur dimension rationnelle. La logique de ces événements étant dévoilée, ils se présentent comme des constructions humaines et perdent leur caractère de fatalité tragique. Parallèlement à la dénonciation des dysfonctionnements sociaux à laquelle Brecht rattache toute catharsis, on obtient la clarification qui, associée à l'apaisement instinctuel, constitue la catharsis selon Barrucand. C'est à un résultat similaire que l'usage du sarcasme et de l'hyperbole aboutit, mais avec en plus le rire qui donne au lecteur l'illusion apaisante de prendre sa revanche contre les personnages détestables.

III - Le rire ou la sublimation du désir de violence

Dans son interprétation de la catharsis, Sigmund Freud lui reconnaît deux voies d'expression possibles. L'œuvre littéraire peut soulager l'âme du lecteur de certaines tensions en lui permettant de se projeter à l'extérieur par l'identification avec des personnages. Mais sans avoir besoin de s'identifier avec des personnages, les lecteurs peuvent aussi trouver dans la littérature le moyen de réaliser des désirs inconscients ou inavoués tels que celui de supprimer « tous ceux qui se trouvent sur [leur] chemin, qui [les] ont offensés ou lésés.²⁴ ». La catharsis consisterait donc ici à substituer à l'adversaire/l'ennemi réel un symbole contre qui s'exprime librement la rancœur du lecteur. Et comme l'écrit Fernande Bartfeld,

Il s'avère que la terreur dans laquelle vit toute société est celle de devenir la proie d'un déchaînement de violence incontrôlée. Lorsque ce déchaînement se produit cependant, c'est "la crise sacrificielle" et le

²⁴ Sigmund Freud, cité par Fernande Bartfeld, *L'Effet tragique*. Paris/Genève : Champion/Slatkine, 1988, p. 9.

meilleur moyen de sortir du chaos qui risque de tout anéantir est de désigner une victime, un bouc émissaire.²⁵

Dans cette perspective, le sarcasme et l'hyperbole dont Kourouma fait usage peuvent se lire comme une sorte de catharsis. Ils permettent aux lecteurs de répliquer de manière symbolique à la violence et à l'oppression de la société postcoloniale en leur désignant des cibles, ce qui, en même temps, empêche toute accumulation de tension tragique.

Le sarcasme se rapproche de l'ironie par sa double articulation sémantique et son effet dépréciatif sur un actant cible. La seule différence entre les deux figures réside dans l'attitude du locuteur. L'ironiste prétend partager l'avis qu'il conteste, le sarcastique s'en démarque, identifie distinctement sa cible qu'il confond en présentant son opinion comme indéfendable. Si le narrateur principal du *Vote* est surtout ironique, celui de *Allah* emploie plus souvent le sarcasme. Birahima s'acharne alors contre les devins qui, de contradiction en contradiction, installent les populations dans le doute, les empêchant par là de prendre leur destin en main. C'est ainsi que, avec recul, le jeune narrateur comprend et relève la responsabilité des marabouts dans le décès de sa mère. Après avoir soutenu que « l'ulcère de maman était une maladie d'indigène africain noir et qu'elle ne pouvait être soignée par aucun blanc européen » (*Allah*, 26) pour la soustraire de l'hôpital dont le médecin avait posé le diagnostic et programmé l'administration de l'unique traitement souhaitable, les devins, incompetents, se dédisent. Birahima dénonce cette incompetence aux conséquences énormes :

Et tous ces devins et voyants ont dit que [...] c'était ma maman qui s'était transformée en buffle méchant. C'était maman qui avait tué et mangé les âmes de l'exciseuse et de son fils. Ma maman était la plus grande sorcière de tout le pays : sa sorcellerie était plus forte que celle de l'exciseuse et de son fils. Elle était le chef de tous les sorciers et mangeurs d'âmes du

²⁵ Fernande Bartfeld. *L'Effet tragique*. Paris/Genève: Champion/ Slatkine, 1988, p. 11.

village. Chaque nuit elle mangeait avec d'autres sorciers les âmes et dans l'ulcère de sa propre jambe. C'est pourquoi sa plaie ne pouvait jamais guérir. Personne dans le monde ne pouvait guérir l'ulcère pourri. C'est elle-même, ma mère, qui voulait marcher sur les fesses avec la jambe droite en l'air toute sa vie parce qu'elle aimait manger la nuit les âmes des autres et dévorer sa plaie pourrie. (*ibid.*, 27-28)

L'absurdité d'une telle proposition est évidente et les nombreuses contradictions qu'elle recèle indiquent le caractère grotesque de la divination. Les féticheurs en sortent dévalorisés et leur aptitude à prédire l'avenir et à soigner est contestée. Leur rôle politique et militaire sera soumis à la même dérision :

Nous les enfants-soldats nous devons aller jusqu'à l'état-major pour vérifier nos protections par des fétiches. Certainement nous avons fait des conneries pour que nos protections soient aussi nulles : trois fauchés dès les premières rafales. Et effectivement, après des investigations, on a su que des interdits avaient été transgressés par des enfants-soldats. [...] Sans blague! Pour avoir consommé du cabri, il y avait là trois morts, d'après les féticheurs. Sortir des conneries énormes comme ça. C'est incroyable! (*ibid.*, 120-121)

Ainsi, comme l'ironie, le sarcasme apparaît comme une arme contre les féticheurs dont on démontre l'incapacité d'influencer le sort. Leurs pratiques se révèlent comme un simple conditionnement psychologique à la suite de la démystification par le sarcasme. Les autres cibles du sarcasme sont les institutions internationales et les hommes/femmes du pouvoir dont les manies et les incuries sont présentées à travers le prisme grossissant de l'hyperbole.

L'hyperbole fonctionne à la manière de l'ironie. Elle superpose dans une même représentation un sens littéral à un sens figuré. En réalité, l'hyperbole ne cherche pas à communiquer au moyen des êtres et de des choses qu'elle représente mais, au contraire, à

faire entendre quelque chose à propos de ces représentations. Elle n'est donc pas gratuite et c'est pour souligner cette valeur pragmatique que Perrin a pu écrire :

L'hyperbole consiste donc à exagérer ouvertement mais non pas gratuitement. Ce qui doit être rabattu de l'exagération ne comble pas tout l'écart manifesté initialement entre ce qui est exprimé et ce qui aurait été ressenti comme vraisemblable. Il faut que l'interprète accepte de réduire la gravité de l'exagération pour accéder à un sens figuré. Autrement dit, l'hyperbole engage l'interprète à réévaluer à la hausse le degré auquel un objet est spontanément considéré comme susceptible de posséder telle ou telle propriété.²⁶

En d'autres termes, le recours à l'hyperbole est motivé par un besoin d'expressivité, le locuteur cherchant à mettre en relief des aspects particuliers de ce qu'il représente. Chez Kourouma, cette figure est généralement déployée pour illustrer l'égoïsme, la cupidité et la lubricité des hommes du pouvoir. L'exagération prend souvent la forme d'une accumulation lexicale ou syntaxique. C'est ce procédé qui permet, par exemple, de montrer l'affairisme de l'empereur Bossouma :

Ce que l'homme au totem hyène appelait sa cour impériale était un agglomérat constitué – serré n'importe comment autour d'une cour rectangulaire – de vastes exploitations agricoles, d'ateliers de couture, de photographie, d'entrepôts de tissus, de matériaux de construction, d'usines de production, de silos, de moulins, d'écuries, de cinémas, de boucheries, de ranches, de poteaux d'exécution, de terrains de sport, de studios, de briqueteries, de tuileries, etc. Du n'importe quoi ressemblant plutôt à la propriété d'un Malinké illettré et avare, énormément enrichi dans le trafic de diamants, exploitant mille et une choses pour entretenir un harem de vingt épouses et une progéniture d'une centaine d'enfants. (*Le Vote*, 222-223)

Au delà de l'image de l'homme cupide que véhicule cette énumération, l'empereur apparaît finalement comme un pauvre homme, accablé lui aussi de préoccupations quotidiennes telles que nourrir et vêtir sa famille. La comparaison avec le Malinké illettré

²⁶Laurent Perrin. *op. cit.*, p.69.

et malhonnête, le nombre de ses femmes et enfants est assez significatif de sa basse condition humaine. Il cesse d'être exceptionnel comme le veut son statut officiel, l'hyperbole ayant eu pour effet de le démasquer.

L'exagération s'exprime aussi à travers la parodie. Ici les narrateurs font assumer à un genre littéraire à la noblesse attestée tel que l'épopée un contenu dérisoire. Le récit décrit alors un déploiement de talents et de force exceptionnels mais se conclut ironiquement sur la réalisation d'un objectif banal. Il en est ainsi de l'exploit de Koyoga au cours de la guerre du Vietnam. Ce qui retient l'attention au bout des épreuves épiques franchies, c'est que Koyoga ne les a bravées que pour sauver des prostituées :

Le caporal Koyoga, le héros chasseur, surprit tout le monde en surgissant de la jungle huit semaines après la destruction du poste, en tête de sa section, à une cinquantaine de kilomètres de Cao Bang. La section rentrait avec son équipement, ses armes [...], mais aussi deux pensionnaires du bordel militaire. Traîner deux dondons de pouffiasses marocaines dans la jungle fut un exploit qui fit d'abord rire dans les mess. Mais quand on sut que le caporal avait accompli la prouesse avec une balle dans l'omoplate, des « merde » d'admiration et d'étonnement succédèrent aux sourires narquois. (*Le Vote*, 38)

On perçoit derrière l'image du héros épique celle d'un homme incapable de s'élever au dessus des urgences physiologiques. C'est un portrait identique qui se dégage des premières réalisations de l'homme léopard :

Les Ngandis, tribu du futur dictateur, une des branches du peuple bangala, piroguiers et pêcheurs, privilégient le vol, le mensonge et le courage. Lors de son initiation, le jeune garçon vola deux bœufs et enleva deux jeunes filles... (*ibid.*, 232)

Le narrateur se conforme aux canons de l'épopée qui décline toujours la glorieuse généalogie des héros, mais en fait de qualités, il affuble le sien de défauts. Son courage,

seul trait qui relève de l'apprécatif, est mis au service de la perversion. Ici encore, les préoccupations physiologiques l'emportent sur la pensée. À travers les deux jeunes filles et les deux bœufs, la chair, au double sens du mot, est ainsi présentée comme l'objectif unique de la vie de ce héros. D'ailleurs, devenu dictateur, il affrètera constamment un avion de son cortège pour transporter ses maîtresses. L'inaptitude des dirigeants politiques à la réflexion est illustrée par le contraste entre l'immensité des efforts consacrés à la pensée et l'incongruité des décisions qui en sortent. La démarche de Foday Sankoh pour assumer le leadership politique en Sierra Leone illustre à perfection ce handicap intellectuel des politiciens :

Il réfléchit et, quand Foday réfléchit sérieusement, il ne consomme plus ni tabac ni alcool ni femmes, il se met au régime sec, il s'enferme seul des jours et des jours. À la fin du cinquième jour de ce régime de retraite drastique, la solution lui vint naturellement sur les lèvres, sous la forme d'une expression lapidaire : « pas de bras, pas d'élections. » C'était évident : celui qui n'avait pas de bras ne pouvait pas voter. Il faut couper les mains au maximum de personnes, au maximum de citoyens sierra-léonais. (*Allah*, 178-179)

On le voit, les développements épiques chez Kourouma aboutissent inévitablement à un comportement barbare, enfantin ou lascif qui avilit les héros, généralement les hommes politiques, en les peignant comme des pantins assujettis à leurs appétits gastronomique et sexuel. L'emploi métaphorique du verbe « consommer » assez répandu dans le corpus de Kourouma exprime bien la grossièreté de cet ordre politique soumis à la dictature du ventre et du bas-ventre. Un ordre dont la caricature de l'empereur Bossouma, encore appelé « gros vin rouge », est assez représentative :

En saisissant son sexe à pleines mains, l'Empereur se dirigea vers l'urinoir et disparut dans le couloir. Vous aviez, votre hôte et vous, éclaté de rire et continuiez à rire. Ce ne fut pas pour longtemps. Il réapparut, tirant par la

main une des jeunes femmes chargées de l'entretien des w-c. Il la trouvait belle, gentille et demanda sa main à votre hôte. [...] L'empereur Bossouma venait de contracter en moins de cinq minutes un des trente mariages qu'il célébrait chaque année. (*Le Vote*, 208-209)

Comme on peut le constater, à travers l'ironie, le sarcasme et l'hyperbole, les romans de Kourouma soumettent toute la société africaine à la critique. Bien que les masses populaires ne soient pas épargnées par la verve des narrateurs, ce sont surtout les représentants du pouvoir qui sont pris pour cibles. L'hégémonie politique en Afrique postcoloniale, on l'a vu, relève d'une double domination, l'une, symbolique, qui mystifie le sujet dominé en lui faisant croire à la divinité des hommes qui exercent le pouvoir politique, l'autre, matérielle, qui est l'usage contre le peuple des appareils de répression de l'État. Les marabouts, les dictateurs et les chefs de guerre symbolisent ces deux ordres et, qu'ils soient systématiquement tournés en dérision dans les romans de Kourouma par des narrateurs de bas statut social, relèvent de la vengeance des victimes contre les bourreaux. Le discours ironique et sarcastique démasque les prétendus dieux et dévoile leur vulnérabilité ainsi que l'écrit Mbembé :

Le totem qui devrait servir à dédoubler le pouvoir n'est plus protégé par le tabou. Une brèche est ouverte dans le réseau des prohibitions. Enjambant tabous et interdits, les gens du commun marquent leur refus de l'« enchantement » et leur préférence pour la « convivialité ». Ils déboîtent les contraintes du sens officiel et, par le fait même, démembrant, parfois à leur propre insu, les dieux que tendent à être les autocrates africains puisque l'anus présidentiel n'est plus un anus solaire, mais un anus bien du terroir, concret, palpable, et qui, comme celui de l'homme ordinaire, défèque. Le pénis de « son excellence » n'est plus rien d'autre qu'un pénis « bien du pays », celui-là même qui, pris dans les vapeurs de l'habitude, ne sait résister aux odeurs profondes ni des femmes adultes ni des vierges.²⁷

²⁷ Achille Mbembé. *De la postcolonie. op. cit.*, p. 155.

On comprend dès lors le sens de la présence insistante des fonctions physiologiques dans les tours ironiques et métaphoriques : il s'agit de réduire les puissants à leur simple réalité ontologique.. Descendus de leur piédestal par le discours, les potentats retrouvent leur place parmi les hommes, leurs victimes, subissent aussi une forme de violence et on est loin d'éprouver de la pitié pour les uns ou les autres, le rapport des forces étant équilibré. Cette violence est symbolique et fonctionne comme une sorte de défoulement par lequel les narrateurs, les lecteurs et, peut-être, l'auteur se libèrent du désir de violence qu'ils éprouveraient en face de l'iniquité des régimes postcoloniaux. Le sarcasme et l'hyperbole apparaissent alors comme un type de catharsis.

En effet, la revanche discursive du sujet postcolonisé, esprit critique associé à l'ironie, ressortit au champ de la satire sociale et politique, au sens où l'entendent Joëlle Gardes-Tamine et Marie-Claude Hubert²⁸. Par conséquent, elle neutralise l'effet tragique des romans du corpus car, ainsi que l'écrit Marc Angenot,

Le satirique a « des gens derrière lui », le rire a un effet de regroupement, tandis que l'adversaire est tenu à distance. Le rire satirique comporte du mépris, mais il exclut le tragique, la passion. Là où l'adversaire voit des problèmes et des conflits, le satirique ne voit que simulacres sans conséquence. Tout est dans le détachement, la vision « en dehors »²⁹.

Avec ce détachement qui s'impose au lecteur de Kourouma, cette vision « en dehors » qui l'empêche de s'identifier aux personnages et d'en ressentir les passions, il convient de nuancer la notion de catharsis à propos du *Vote* et de *Allah*. En réalité, la catharsis, telle que relevée dans ces romans, résulte d'un processus contraire à sa conception traditionnelle. Elle y revêt donc une certaine spécificité.

²⁸ Joëlle Gardes-Tamine et Marie-Claude Hubert. *Dictionnaire de la critique littéraire*. Paris : Armand Colin, 1996, p.192.

²⁹ Marc Angenot. *La Parole pamphlétaire*. Paris : Payot, 1995, p. 36.

Au bilan, la nature politique des romans de Kourouma évoque surtout Brecht pour qui il faut absolument mettre le politique en scène si l'on veut donner à l'art des moyens thérapeutiques contre le mal existentiel moderne. Le traitement esthétique de cette matière est orienté moins vers l'affectivité du spectateur que vers sa raison afin d'éviter toute identification du public avec le spectacle. En effet, si le malheur réel de la société est simplement reproduit par l'art, une identification passive du public aboutirait logiquement au dédoublement de son mal. C'est pourquoi Brecht penche pour une esthétique de la distanciation qui permette à l'auditoire de trouver le plaisir tragique non pas dans la catharsis au sens traditionnel du terme, mais dans le savoir. Le savoir étant entendu ici comme une découverte critique de la société en place. Dans cette perspective, *Le Vote* et *Allah* remplissent bien leur objectif puisqu'ils démontent les mécanismes de l'oppression politique en société postcoloniale et livrent les acteurs sociaux indécidables au rire punitif des lecteurs.

La distanciation telle qu'employée par Brecht se rapproche par de nombreux points à ce que Abdulla nomme clarification. Or si la clarification, définie comme l'appréhension intellectuelle d'un fait, constitue le point culminant du processus cathartique, elle ne saurait, à elle seule, tenir lieu de catharsis : « Intellectual understanding, however, can never occur without some degree of emotional involvement and emotional arousal.³⁰ » En d'autres termes, la distanciation ne peut être considérée cathartique que si elle intervient à la suite d'une expérience émotionnelle. Le lecteur s'identifie aux personnages et connaît au sortir de sa lecture une mutation de sa personnalité sur le double plan affectif et intellectuel. Voilà pourquoi on ne peut pas

³⁰ Adnan Abdulla. *op. cit.*, p.10.

parler de catharsis, au sens traditionnel s'entend, à propos du *Vote* et de *Allah* dont le discours figuré et l'usage abondant des proverbes imposent aux lecteurs un recul intellectuel constant pour les interpréter et les assimiler. L'effet de la catharsis est en principe la purgation ou la purification du lecteur; les romans de Kourouma, on a l'impression, agissent moins sur le lecteur que sur la perception de la société postcoloniale qu'ils démystifient en exposant la mécanique démoniaque. L'option de Kourouma de peindre le laid, le mauvais et le ridicule avec ironie place le lecteur en position de force. Il s'agit d'une sorte de transformation magique du monde qui rend la terreur ridicule et libère le lecteur de la peur par le rire. Emelina écrit au sujet du rire :

Le rire, non seulement nous fait oublier nos inquiétudes privées, mais il réduit à néant, de façon magique et fugace, avec ses personnages ridiculisés, les objets mêmes de « terreur » très répandus (« crainte » sans « pitié »), qui font notre vie publique.³¹

Ainsi donc, l'ironie, le sarcasme et l'hyperbole, par le rire, donnent aux narrateurs et, par ricochet, aux lecteurs une occasion de revanche contre un ordre social terrifiant. Avec cela, c'est la société postcoloniale qui est changée, purifiée qu'elle est, symboliquement certes, de tous ses monstres et démons. Sous ce rapport, on peut alors parler de catharsis comique, au sens où l'entend Emelina, par opposition à la catharsis tragique :

En ce sens, la comédie-revanche purge de façon agréable (ni révolte ni révolution), le monde oppressant qui nous entoure de ses rigidités et de ses contraintes. Il y avait dans le trop plein de l'émotion tragique l'assouvissement violent, *douloureux* et *agréable* d'émotions intimes. C'est d'un « ral'bol » social que la comédie, forme policée du carnaval, nous libère, de façon radieuse, dans ses innombrables jeux de massacre.³²

³¹ Jean Emelina. *loc. cit.*, p. 323.

³² Jean Emelina. *loc. cit.*, p. 323.

Pourtant, bien que la catharsis comique ainsi définie concerne avant tout la société, il est évident que l'auteur, les narrateurs et les lecteurs, en s'engageant dans le jeu carnavalesque du récit romanesque, sont motivés par leur « ras-le-bol » individuel. On pourrait peut-être conclure que la catharsis comique, ne serait-ce que dans une certaine mesure, les affecte aussi intimement.

Conclusion

Le but de cette étude était d'examiner la dimension tragique de l'œuvre de Kourouma, une oeuvre au sujet de laquelle les critiques évoquent très souvent des catégories théâtrales en général, et celles de la tragédie en particulier. Ce qu'on retient d'emblée, c'est que, pour Kourouma, la fiction romanesque est une façon de prendre en charge l'histoire de l'Afrique et d'en explorer les orientations possibles. *Le Vote et Allah*, davantage que leurs antécédents dont parle Bernard Mouralis, « mettent en scène un univers précis et concret que le lecteur peut facilement identifier et dans lequel il retrouve les principaux traits qui caractérisent l'Afrique sur les plans politique, social, historique et culturel.¹ » La présence d'événements récents dans l'intrigue, l'authenticité de certains lieux et dates, l'implication de personnalités réelles nommément citées ou identifiables à travers des portraits à peine romancés rendent à ces romans une actualité prégnante. En effet, la montée puis la chute par coups d'État des dictatures et les guerres civiles dont traitent les deux romans relèvent de l'histoire événementielle, celle-là même qui, à la une des journaux, projette de l'Afrique l'image d'un continent à la dérive. Il en ressort que la tragédie africaine est indissociable du contexte (post)colonial du continent noir où cohabitent deux modèles culturels. Cette situation permet un double-jeu politique et social, ce qui brouille les repères importants et favorise le règne de l'opportunisme et de l'anarchie. Kourouma se démarque cependant du traitement journalistique des faits, plus attentif à la dimension catastrophique sensationnelle, pour reconstituer les mécanismes de fonctionnement interne des sociétés africaines contemporaines. Cette vue de l'intérieur dévoile une facette différente du continent noir et ouvre son histoire à une lecture moins

¹ Bernard Mouralis. *Littérature et développement*. Paris: Silex, 1984, p. 358.

alarmante qui relativise le qualificatif de tragique qu'on lui accole trop promptement parfois.

En fait, l'instabilité ou, si l'on veut, le chaos politique, économique, social et culturel qui caractérise la société africaine postcoloniale et sur lequel se fondent toutes les idéologies du désespoir apparaît dans les romans de Kourouma, avant tout, comme l'échec d'une domination illégitime. On l'a vu, l'espace social des pays africains, tel que présenté par Kourouma, se caractérise par la permanence de conflits hégémoniques. La bourgeoisie postcoloniale, héritière du pouvoir colonial, est animée par une volonté de domination sous-tendue par ce que Frantz Fanon appelle « narcissisme volontariste » et Achille Mbembé le « fantasme de l'un ». Il s'agit d'une forme de dictature où un individu se substitue aux institutions et impose à tout le peuple un mode d'être et de penser unique. Une telle domination s'appuie sur deux piliers essentiels, l'un matériel/physique, l'autre culturel. Les moyens matériels appelés au secours des dictatures sont d'ordre politique et économique. La politique déployée est celle de la carotte et du bâton. Le pouvoir monopolise toutes les ressources économiques du pays et les redistribue sous forme de prébende, à travers des réseaux tissés autour de la famille, des sectes, des clans et des tribus. La gestion de la chose publique s'en trouve ainsi privatisée et se régent dans l'informel. L'absence de critères objectifs d'évaluation de la contribution des individus à la marche du système ainsi que sa totale soumission aux humeurs personnelles le rendent précaire et mouvant. Le régime politique qui en vit devient alors un pouvoir anxieux et susceptible. De là le recours constant à la violence pour contraindre les moins réticents à l'adhésion et pour supprimer les plus récalcitrants. Comme les ressources économiques, les appareils de la répression de l'État sont

détournés au profit de particuliers et on assiste à la privatisation, puis à la généralisation de la violence.

L'élément culturel entre en jeu pour opérer un conditionnement psychologique et asseoir une domination symbolique. Il est ici question de donner du dictateur l'image d'un dieu infaillible ou, en tout cas, d'un être aux pouvoirs immenses sans qui la nation ne saurait être. Les griots modernes, généralement les ministres de l'information et de l'orientation comme Sakombi et Maclédio du *Vote*, et les marabouts se chargent de ce travail de mystification. Le discours politique se décline alors comme une liturgie profane qui ne tolère pas de contestation. Dans ce contexte, la gouvernance apparaît comme un viol de conscience, le peuple étant forcé à reconnaître la légitimité d'un pouvoir qu'il sait usurpé. La stabilité n'est qu'un vernis de surface, une paix des cimetières, pour emprunter une expression consacrée des journaux francophones d'Afrique, puisqu'elle est acquise au prix de la mort, au propre et au figuré, de toute opposition : mort réelle par la torture, les emprisonnements et les exécutions ainsi qu'on l'a vu dans les romans, mort politique lorsqu'on renonce aux idéaux de bien-être collectif pour avoir droit au partage.

Or le désordre socio-politique, on l'a vu, est toujours le corollaire de la faillite des politiciens et des féticheurs, c'est-à-dire, en fait, la chute des deux principaux piliers du pouvoir illégitime. Le chaos s'installe dans *Le Vote* au moment où le dictateur Koyoga perd prise sur la nation et que d'autres voix se font entendre. Les guerres civiles décrites dans *Allah* sont toutes nées de la contestation d'un ordre qui bafoue les principes républicains. À travers l'œuvre de Kourouma, la confusion politique et sociale que vit l'Afrique suscite des craintes certes, mais elle donne aussi des raisons d'espérer. Elle peut se lire comme le signe par excellence de la vitalité d'une société qui sort de la sclérose et

des sentiers battus pour explorer de nouveaux horizons. Aucune des factions en conflit dans les deux romans ne peut prétendre à la légitimité nationale sans réduire ou s'associer les autres au préalable. Le chaos apparaît ainsi comme les prémisses d'une nouvelle légitimité. Mbembé écrit d'ailleurs à ce sujet :

À l'encontre d'une littérature paresseuse, remarquons cependant que l'accroissement des ressources et du travail consacrés à la guerre, la multiplication des règlements de compte violents, la montée du brigandage et les multiples formes de privatisation de la violence légale ne constituent pas seulement des indicateurs de chaos. Derrière ces processus, il importe également de voir des efforts, en cours, d'institution de nouvelles modalités de la domination légitime et de reconstruction graduelle de formules d'autorité fondées sur d'autres bases.²

Cette vision optimiste du chaos, après la réfutation sarcastique de l'afro-pessimisme (*Le Vote*, 152-155), jette une lumière nouvelle sur le dénouement et la structure circulaire des deux romans. Pour ne pas revenir sur ces dénouements dont l'ouverture présage une possible renaissance pour les héros Koyoga et Birahima, retenons simplement que cette renaissance est en même temps purification. Birahima est entre les mains d'un médecin et le cycle narratif du *donsomana* ne sera pas interrompu tant que Koyoga n'aura pas confessé tous ses crimes. La métaphore du cercle, si présente dans les deux romans, devient ainsi moins effrayante et peut s'interpréter comme un retour aux valeurs locales et une quête de la perfection. Maffesoli ne dit pas autre chose lorsqu'il écrit :

[...] le perfectionnement se fai[t] à partir d'un fond propre et non en fonction de ce qui est importé, imposé, de l'extérieur. C'est tout cela qui fait ressortir la prévalence du cyclique sur le linéarisme, l'affrontement au destin plutôt que l'histoire que l'on façonne à loisir.³

² Achille Mbembé. *De la postcolonie*. Paris: Karthala, 2000, p. 112.

³ Michel Maffesoli. *L'instant éternel. Le retour du tragique dans les sociétés postmodernes*. Paris: Denoël, 2000, p. 48.

C'est le même besoin de perfection que traduirait l'usage constant des dictionnaires par le narrateur de *Allah*. Ainsi lus, *Le Vote* et *Allah* inscrivent le drame africain actuel dans le cours normal de l'histoire des civilisations contraintes à un cycle perpétuel de dislocation et de refondation. Les événements tragiques qui ensanglantent l'Afrique, la politique de prédation qu'y mènent des dictateurs véreux et les violentes contestations qu'elle soulève cessent alors d'être une malédiction pour devenir les signes d'une société en devenir. En clair, bien que l'échec des régimes illégitimes de Koyoga, Doe, Momoh et autres entraîne le désastre humain qu'on sait, on ne peut s'empêcher d'y voir une condition nécessaire pour l'institution d'un ordre politique et social plus légitime. L'Histoire de l'Afrique échappe ainsi au particularisme dans lequel tente de la figer une certaine pensée catastrophiste pour s'inscrire dans le cours ordinaire de l'Histoire universelle caractérisée, ainsi que l'écrit Michel Maffesoli⁴, par l'alternance cyclique de la grandeur et de la misère. Cette vision relativiste des faits n'est rendue possible que par la mise en discours romanesque qui, non seulement les dédramatise, mais encore fournit au lecteur des indices pour une lecture dépassionnée.

L'écriture tragique combine la terreur et la pitié et sollicite surtout l'affectivité du public mais Kourouma l'adapte à sa vision du monde et de la littérature. On retrouve dans chacun de ses romans une syntaxe narrative tragique caractérisée par la juxtaposition de deux récits anachroniques du même événement, l'un prophétique, qui suscite peur et angoisse, l'autre récapitulatif qui permet une évaluation du dénouement. En plus, l'angoisse et la peur tragiques créées dès l'entame du récit principal se renouvellent par un retour cyclique à travers des récits intercalés qui sont, en fait, des mises en abyme de

⁴ Michel Maffesoli. *op. cit.*

ce récit principal. Cependant cette présence quasi obsessionnelle de la terreur, de la peur et de l'angoisse ne s'accompagne d'aucun sentiment de pitié et, par conséquent, ne provoque pas d'émotion chez le lecteur. Car si le dénouement tragique émeut par son caractère effroyable et définitif, chez Kourouma, la fin du récit n'est jamais conclusive et n'inspire que satisfaction et soulagement : satisfaction de voir les personnages puissants et vils tels que Koyoga déchoir, puis s'humilier publiquement, soulagement en face d'êtres faibles qui, comme Birahima, survivent à l'enfer des dictatures et des guerres civiles. Ces dénouements ouverts laissent entrevoir une perspective de rachat aussi bien au niveau social qu'individuel. La forme circulaire des récits où le début et la clôture se rejoignent signifie un incessant recommencement, mais un recommencement placé sous le signe du perfectionnement. Car le dictateur Koyoga ne peut reprendre le pouvoir qu'après une purification accomplie dans les règles du *donsomana* et la quête de Birahima se poursuit dans un contexte moins dangereux. Par ailleurs, par son style, Kourouma donne au lecteur le pouvoir de dominer la société, de la repenser et de la purifier, ne serait-ce que symboliquement.

Tandis que la tragédie mobilise l'émotivité de son public en forçant son identification avec les personnages, Kourouma choisit de faire appel à l'intellect en mettant de la distance entre les personnages, les narrateurs et le lecteur. La situation d'énonciation du *Vote* et de *Allah* est constituée de narrateurs et de narrataires intra-diégétiques qui analysent rétrospectivement, avec recul, les événements auxquels ils ont pris part en tant que témoins ou acteurs. Cela permet au lecteur d'avoir une vue panoramique des scènes rapportées et l'avantage d'une connaissance supérieure à celle de ces personnages. En effet, la présence de narrateurs et narrataires internes fait que le récit

se déclame en une multiplicité de voix énonciatives, livrant au lecteur plusieurs facettes des mêmes faits qu'il faut recouper absolument. Pour ce faire, une certaine distanciation s'impose et au terme de l'analyse, le lecteur perçoit toutes les nuances ironiques et satiriques dont l'effet est justement d'approfondir la distance entre les personnages et lui pour susciter la remise en question de l'ordre régnant.

Le style de Kourouma est surtout ironique dans *Le Vote* et *Allah*. En plus de l'ironie citationnelle et situationnelle, le romancier fait usage de l'hyperbole et d'une écriture épique parodique, avec comme résultat l'humour et la satire. Le verbe devient alors une arme dirigée contre les potentats postcoloniaux et leurs adjuvants, les féticheurs, qui sont tournés en dérision, démystifiés et livrés au rire vengeur de leurs victimes et du lecteur. À la pitié qui accompagne la terreur dans la tragédie et provoque la catharsis, c'est-à-dire la purification du lecteur/spectateur par l'émotion, Kourouma substitue la satire et l'humour. Si l'on admet avec Bertolt Brecht⁵ que cette démarche aboutit aussi au plaisir tragique, donc à la catharsis, il faut toutefois reconnaître que son champ d'application est différent. La terreur et la pitié agissent sur l'individu (le lecteur/spectateur) dont ils rétablissent l'équilibre psychologique en le soulageant de ses excès émotionnels. L'humour et la satire prennent pour cibles des acteurs sociaux indéliçats et, en fin de compte, c'est la société qui, par la magie du verbe, est purifiée. Il semble alors plus juste de parler de catharsis sociale chez Kourouma. Cette association du tragique et du rire est bien cohérente à l'intérieur de l'œuvre de Kourouma qui met en avant le caractère passager du malheur et l'aptitude de l'homme à se remettre en question. Mais on ne peut s'empêcher de soumettre une telle vision du monde à l'épreuve

⁵ Bertolt Brecht. *Écrits sur le théâtre*. Paris: L'Arche, 1979.

de la réalité. L'optimisme de Kourouma et sa foi en l'homme qui lui autorisent cette légèreté de style, malgré la gravité des faits, ne sont-ils que des vérités romanesques?

Quand bien même on serait tenté de répondre par la négative, au vu du nouvel ordre qui s'institue dans des anciens foyers de tension comme le Rwanda par exemple, on craindrait de faire dire à Kourouma que tout changement social passe par la violence; un point de vue que le romancier serait le premier à réfuter, si l'on s'en tient à son dernier roman, *Quand on refuse, on dit non*⁶, où il s'indigne de la détérioration du tissu social en Côte D'Ivoire. Le mérite de son oeuvre résiderait donc plutôt dans son refus de la malédiction comme une explication valable du malaise africain. De fait, quand l'ironie et la satire prennent pour cible les hommes et les croyances défaitistes, quand le roman s'emploie à démonter le mécanisme objectif de la décomposition socio-politique, on devine aisément que, pour le romancier, l'Afrique est victime de la bêtise humaine. L'optimisme se fonde, en définitive, non sur l'issue des dictatures et des guerres civiles, mais sur le caractère évitable de ces catastrophes humaines. Il suffit d'un recours à la sagesse africaine ou d'un retour vers l'humain qui végète au fond des monstres politiques, ainsi que l'indiquent l'intrigue en boucle et le processus expiatoire du *donsomana*. Du coup la comparaison du romancier ivoirien avec Voltaire⁷, fondée sur le maniement de l'ironie, semble moins hardie puisqu'elle s'enrichit de nouvelles pistes : la négation du déterminisme et la confiance en l'intelligence humaine.

⁶ *Quand on refuse on dit non*. Paris: Seuil, 2004. Roman posthume de Kourouma.

⁷ Voir par exemple Fabrice Pliskin « Un griot voltairien » *Le Nouvel Observateur*, No. 1806 du 17 juin 1999.

Bibliographie

Corpus

Kourouma, Ahmadou. *Les Soleils des indépendances*. Paris: Seuil, 1970.

_____ *Monnè, outrages et défis*. Paris: Seuil, 1990.

_____ *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Paris: Seuil, 1998.

_____ *Allah n'est pas obligé*. Paris: Seuil, 2000.

_____ *Quand on refuse on dit non*. Paris: Seuil, 2004.

Études sur Ahmadou Kourouma

Bisanswa, Justin. « Jeux de miroirs: Kourouma l'interprète? » *Présence Francophone* No. 59, 2002, pp 8-27.

Borgomano, Madeleine. « En attendant le vote des bêtes sauvages: à l'école des dictatures. » *Ahmadou Kourouma: l'héritage. Notre Librairie*, No 155-156, juil-déc., 2004, pp 22-26.

_____ « Les pouvoirs du récit : un remède au chaos du monde? *En attendant le vote des bêtes sauvages*. » *Présence Francophone*, No. 63, 2004, pp 65-83.

_____ *Des hommes ou des bêtes? Lecture de En attendant le Vote des bêtes sauvages d'Ahmadou Kourouma*. Paris: L'Harmattan, 2000.

_____ *Ahmadou Kourouma : le guerrier griot*. Paris, L'Harmattan, 1998.

Colvin, Margaret. « La profanation du sacré : l'inscription du tragique dans deux romans d'Ahmadou Kourouma. » *Études Francophones*, Vol. 15, No. 2, 2000, pp 37-48.

Gassama, Makhily. *La langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*. Paris : ACCT/Karthala, 1995.

Hall, Alexis. « La Quête du 'Centre' et quelques archétypes fémininoïdes dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma. » *Australian Journal of French Studies*, vol. XLI, No. 1, janv-mars 2004, pp 16-25.

Ireland, K. R. « End of The Line: Time in Kourouma's *Les soleils des indépendances* » *Présence Francophone*, No. 23, automne 1981, pp 79-89.

Kasongo Kapanga. « L'enfance échouée comme source du drame dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*. » *Présence Francophone* No. 59, 2002, pp 92-108.

Komlan Gbanou, Sélom. « L'incipit dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma. » *Présence Francophone*, No. 59, 2002, pp 52-68.

Kone, Amadou. *Des textes oraux au roman moderne : étude sur les avatars de la tradition orale dans le roman ouest-africain*. Frankfurt : Verlag für interkulturelle Kommunikation, 1993.

Lefort, René et Rosi, Mauro. « Ahmadou Kourouma, ou la dénonciation de l'intérieur », Entretien avec Ahmadou Kourouma, *Courrier de L'UNESCO*, mars 1999.

Mongo-Mboussa, Boniface. « Ahmadou Kourouma: engagement et distanciation. » *Ahmadou Kourouma: l'héritage. Notre Librairie* No 155-156, juil-déc., 2004, pp 44-49.

Mortimer, Mildred. « Independence Acquired. Hope or Disillusionment » *Research in African Literatures*. Vol. 21, No. 2, Summer 1990, pp 35-57.

Ngandu Nkashama, Pius. *Kourouma et le mythe : une lecture de Les Soleils des indépendances*. Paris : Silex, 1985.

Ouédraogo, Jean. « L'espace scriptural chez Kourouma ou la tragi-comédie du roman » *Présence Francophone* No. 59, 2002, pp 69-91.

_____ « Le vrai et l'ivraie dans *Le diseur de vérité* d'Ahmadou Kourouma » *L'Annuaire théâtral*. No 31, printemps 2002, pp 45-64.

_____ « Entretien avec Ahmadou Kourouma » *The French Review*, Vol. 74, No. 4, mars 2001, pp 772-785.

Pliskin, Fabrice « Un griot voltairien » *Le Nouvel Observateur*, No. 1806 du 17 juin 1999.

Semujanga, Josias. « De la dérision comme principe d'écriture. » *Dynamique des genres dans le roman africain*. Paris : L'Harmattan, 1999, pp 81-98.

Textes théoriques

Abdulla, Adnan. *Catharsis in Literature*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.

Alain. *Les arts et les dieux*. Paris: Gallimard, 1958.

Allard, Yvon. *Le Roman historique. Guide de lecture*. Longueuil: Le Preambule, 1987.

Angenot, Marc. *La Propagande socialiste*. Montréal : Balzac-Le Griot, 1997.

_____ *La Parole pamphlétaire*. Paris : Payot, 1995.

Barrucand, Dominique. *La catharsis dans le théâtre, la psychanalyse et psychothérapie de groupe*. Paris: Epi – S.A., 1970.

Beistegui, Miguel de. «Hegel : or the Tragedy of Thinking. » *Philosophy and Tragedy*. London : Routledge, 2000, pp 11-37.

Brecht, Bertolt. *Écrits sur le théâtre*. Paris: L'Arche, 1979.

Breton, Philippe. *La Parole manipulée*. Paris : La Découverte et Syros, 1997.

Ducrot, Oswald. « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation. », *Le Dire et le dit*. Paris : Minuit, 1984, pp 171-233.

Eagleton, Terry. *Sweet Violence. The Idea of the Tragic*. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.

Emelina, Jean. « Les Avatars de la catharsis » *Australian Journal of French Studies*, Vol. XXXIII, No. 3, Sept-Dec. 1996, pp 308-329.

Fanon, Frantz. *Les Damnés de la terre*. Paris : Gallimard, 1961.

Gardes-Tamine, Joëlle et Hubert, Marie-Claude. *Dictionnaire de la critique littéraire*. Paris : Armand Colin, 1996.

Geshiere, Peter *The Modernity of Witchcraft : Politics and the Occult in Postcolonial Africa*, Charlottesville, University of Virginia Press, 1997.

Genette, Gérard. *Figures II*. Paris: Seuil, 1979.

Goldmann, Lucien. *Le Dieu caché : étude sur la vision tragique dans les pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*. Paris : Gallimard, 1962.

Jenny, Laurent. « Il n'y a pas de récit cathartique. » *Poétique* 41, 1980, pp 1-21.

Jonassaint, Jean. « Tragic Narratives. The Novels of Haitian Tradition. » *Callaloo* 26.1, 2003, pp 203-218.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine. « L'ironie comme trope. », *Poétique* 41, 1980, pp 108-127.

Lukacs, Georges. *Le Roman historique*. Traduction de Robert Saille. Paris: Payot, 1972.

Maffesoli, Michel. *L'Instant éternel. Le retour du tragique dans les sociétés postmodernes*. Paris : Denoël, 2000.

Markantonatos, Andreas. *Tragic Narrative*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2002.

Mbembé, Achille. *De la Postcolonie. Essai sur l'imaginaire politique dans l'Afrique contemporaine*. Paris: Karthala, 2000.

_____. *Afriques indociles. Christianisme, pouvoir et État en société postcoloniale*. Paris, Karthala, 1988.

Nietzsche, Friedrich. *La Naissance de la tragédie*. Paris : Librairie Générale Française, 1994.

Nyamnjoh, Francis B. « Delusions of Development and the Enrichment of Witchcraft Discourses in Cameroon », Moore, Henrietta L. et Sanders, Todd (dir.). *Magical Interpretations, Material Realities. Modernity, Witchcraft and the Occult in Postcolonial Africa*. London/New York, Routledge, 2001, pp 28-49.

Omesco, Ion. *La métamorphose de la tragédie*. Paris : PUF, 1978.

Palmer, Richard. *Tragedy and tragic theory*. Westport, Connecticut : Greenwood Press. 1992.

Pasquier, Pierre. « Le héros tragique cornélien dans les Discours de 1660, ou comment « s'accommoder avec Aristote » » *Littératures classiques*, No 32, janvier 1998, pp 77-89.

Perrin, Laurent. *L'Ironie mise en trope*. Paris: Kimé, 1996.

Riffaud, Alain. « Réponse et responsabilité du héros tragique. » *Littératures classiques*, No. 16, printemps 1992, pp 67-78.

Soyinka, Wole. *Myth, Literature and the African World*. Cambridge: CUP, 1976.

Tomachevski, Boris. « Thématique » Todorov Tzvetan (éd.) *Théorie de la littérature*. Paris: Seuil, 1965, pp 267-312.

Vernant, Jean-Pierre. « Conscience et homme tragiques. » *Encyclopaedia universalis* Paris, 1988.

Williams, Raymond. *Modern Tragedy*. Stanford: Stanford University Press, 1966.

Autres textes

Bartfeld, Fernande. *L'effet tragique. Essai sur le tragique dans l'oeuvre de Camus*. Paris/Genève : Champion/Slatkine, 1988.

Glissant, Édouard. *Discours antillais*. Paris : Éditions du Seuil, 1981.

Hansen, Keith. *Tragic Lucidity. Discourse of Recuperation in Unamuno and Camus*. New York: Peter Lang, 1993.

Ionesco, Eugène. *Le Roi se meurt*. Paris: Gallimard, 1974.

Joyce, Ann. *Richard Wright's Art of Tragedy*. Iowa City: University of Iowa Press, 1986.

King, Jeannette. *Tragedy in the Victorian Novel*. Cambridge: CUP, 1978.

Melone Thomas. *Chinua Achebe et la tragédie de l'histoire*. Paris : Présence africaine, 1973.

Mouralis, Bernard. *Littérature et développement*. Paris: Silex, 1984

Racine, Jean. *Phèdre*. Édition de P. Drouillard et D. Canal. Paris : Larousse-Bordas, 1997.

Yeats, William Butler. *The Second Coming*. Printed and designed by Frances Dorsey. Toronto: Toronto College of Art, 1989.