

https://dspace.org/

Essai d'analyse stylistique de Les soleils des independances d'Ahmadou Kourouma

Kapoma, Jean

2010-08-06
http://hdl.handle.net/10539/8374

Downloaded from a DSpace repository. https://dspace.org/

0. INTRODUCTION

L'œuvre littéraire, en tant qu'émanation de l'esprit de son « divin créateur » qu'est l'écrivain, est indissociable de la société dont elle tire son origine. Par rapport à la création littéraire, la société se situe à la fois à son origine et à son point d'arrivée.

En effet, l'œuvre littéraire ne naît pas ex in nihilo. Elle tire son origine des faits sociaux ayant retenu l'attention de l'artiste-écrivain. Les faits sociaux servent à l'auteur de pré-texte ou d'alibi pour le montage d'un récit.

Ce sont des faits sociaux présentant un intérêt particulier pour l'auteur que ce dernier transforme en faits littéraires par le travail de tissage (l'écriture).

Ainsi, les faits littéraires contenus dans le récit ne deviennent significatifs qu'en les plaçant dans leur contexte social, dans la société réelle d'où ils tirent leur origine.

Concernant le lien entre la forme et le contenu des œuvres littéraires, il y a lieu de soutenir que leur style (le langage) et leur contenu (l'histoire racontée) sont généralement indissociables. Dans les œuvres littéraires, la forme et le fond sont souvent en relation symbiotique. La symbiose entre le contenu et le langage accroît la fonction de celui-ci.

Ainsi, le langage n'est plus seulement une voie de transmission du message aux destinataires, il est lui-même aussi un message. Il est un langage idéologique car il est significatif à certains égards.

Le libellé d'un message peut servir de miroir pour percevoir la prise de position d'un auteur vis-à-vis des faits sociaux dont il rend l'économie dans son œuvre.

C'est la prise de position de la part de l'écrivain-artiste qui fait de lui un auteur engagé ou non-engagé.

Partant de ce qui précède, selon le contexte, une œuvre littéraire peut avoir une double fonction. A part la fonction récréative inhérente à sa forme esthétique prééminente, une œuvre littéraire peut avoir une fonction utilitaire.

L'œuvre littéraire peut servir de moyen pour dénoncer les méfaits sociaux qui rongent la communauté et/ou pour mobiliser des consciences humaines afin de promouvoir une mutation.

Ainsi, en littérature en général et en littérature africaine en particulier l'agréable et l'utile ne s'excluent pas. Ils se concilient souvent, à tel point que l'art pour l'art n'est pas concevable dans ce contexte. L'art a toujours une fin dans le contexte africain.

Par ailleurs, même dans le cas de l'art pour l'art, le fait de n'avoir pas une visée pratique clairement formulée est aussi, à certains égards, une fonction spécifique qu'il remplit.

Ainsi, dans le contexte africain l'artiste-écrivain ne joue-t-il pas le rôle de voyant, de visionnaire et de porte-parole de sa société ? N'est-il pas l'œil, l'oreille et la bouche de sa communauté dont il tend à devenir la voix des « sans voix» ?

0.1. Présentation d'Ahmadou Kourouma

Aussi grand par la taille que par le talent, Ahmadou Kourouma (1927-2003) dont le nom signifie, en malinké, guerrier, est né en Côte d'Ivoire dans la petite ville de Boundiali devenue, actuellement, une préfecture.

Son père, infirmier de formation, appartenait à l'élite des colonisés. Ce rang lui donna le droit de disposer des services d'indigènes soumis aux travaux forcés.

A sept ans, Kourouma est pris en charge par son oncle, chasseur renommé, pour fréquenter l'école française. C'est de la relation avec son oncle qu'Ahmadou Kourouma apprend les secrets des maîtres chasseurs malinké.

Outre la réputation en art de chasse, l'oncle d'Ahmadou Kourouma était unanimement connu comme figure émérite de sa confrérie qui occupait le sommet de la hiérarchie sociale traditionnelle. Sa notoriété était due, non seulement au fait que son l'oncle était une figure qui avait le pouvoir des armes mais, aussi, au fait qu'il avait le pouvoir de la magie acquis par sa fusion avec la nature.

Etudiant contestataire à l'Ecole Technique Supérieure de Bamako, Kourouma est appelé à servir sous les drapeaux. En 1950, Kourouma est envoyé en Côte d'Ivoire pour participer à la répression du mouvement naissant de libération, le Rassemblement Démocratique Africain mais, il refuse

Après ses études supérieures de mathématiques à Bamako (Mali), Kourouma est recruté dans l'armée coloniale comme tirailleur, et à la suite d'une rébellion, il est envoyé en Indochine à titre disciplinaire. Il a voulu refuser d'y aller mais, c'est sur incitation du plus célèbre écrivain, Bernard Dadier, que Kourouma accepte de s'y rendre, afin, non seulement, d'y acquérir une formation militaire, mais aussi, en vue de se préparer à la guerre anti–coloniale qu'il croyait inévitable.

Après, Kourouma poursuit ses études en France, mais cette fois là dans un domaine auquel la plupart des enfants de l'élite africaine tournaient le dos : la statistique.

C'est en tant que technicien des assurances qu'il regagne la Côte d'Ivoire au lendemain de son accession à l'indépendance.

Mais pas pour longtemps car, Kourouma refuse de céder à la magie du parti unique qui veut représenter la seule forme de pouvoir pour développer le pays.

De ce fait, il résulte sa mise en prison pour quelques mois avant de prendre le chemin de l'exil.

Son deuxième retour dans son pays, en 1970, est aussi bref. Sa pièce théâtrale, *Le diseur de vérité*, publiée en 1974 est accusée d'être « révolutionnaire », et est interdite en Côte d'Ivoire après son unique présentation.

Kourouma repart pour dix ans au Cameroun, puis au Togo jusqu'en 1993, tout en constituant son ascension professionnelle dans les entreprises privées d'assurance.

Devenu actuaire, métier qu'il exerce jusqu'à sa retraite dans divers pays, il réside quelque temps en France (précisément à Lyon où il épouse une lyonnaise).

De retour dans son pays, la Côte d'Ivoire, alors devenue indépendante en 1960 sous la houlette du président Houphouët-Boigny, Ahmadou Kourouma connaît des tracasseries administratives et voit beaucoup de ses amis emprisonnés à la suite d'un complot monté de toutes pièces.

Cette expérience fâcheuse le pousse à écrire son premier roman, *Les soleils des indépendances*, qui est un acte de protestation.

Refusé par les éditeurs français, à cause de son usage audacieux de la langue française, *Les soleils des indépendances* est publié au Québec et reçoit, en 1968, le Prix de la Francité.

C'est seulement en 1970 que les éditions du Seuil en reprennent alors les droits et le publieront. Le chef d'œuvre par excellence d'Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances* est le premier ouvrage à mettre en exergue la responsabilité de l'Afrique dans son malheur en dénonçant le fort attrait de la richesse et du pouvoir de la part des gouvernants.

Après un silence de plus de vingt ans, Kourouma revient à la littérature en 1990 et publie, au Seuil, son deuxième roman, *Monnè, outrage et défis*, qui est un agrégé d'un siècle d'histoire coloniale, avec un remarquable talent de synthèse, beaucoup d'humour et une écriture créative. Avec l'apparition de ce second roman, Kourouma devint l'un de plus grands écrivains francophones.

Accélérant beaucoup son rythme d'écriture, en1998, il publie son troisième roman, *En attendant le vote des bêtes sauvages* pour lequel il reçoit, tour à tour, le Prix Tropiques en 1998, le Grand Prix de la Société de Lettres et le Prix Inter en1999.

C'est en 2000 que voit le jour son quatrième roman, *Allah n'est pas obligé*, qui, en particulier, grâce aux Prix Renaudot et Goncourt des lycéens, connaît un très grand succès.

Pour la première fois, Kourouma, dans ce roman, a choisi comme héros et comme narrateur un jeune enfant orphelin et déscolarisé, errant dans des régions d'Afrique de l'ouest ensanglantées par les guerres tribales, et contraint à devenir l'un de ces enfants soldats porteurs de Kalachnikov qui font la une de l'actualité.

Dans ce roman, Kourouma prête à l'enfant sa verve de conteur et sa distanciation ironique, assaisonnées de ses scrupules linguistiques. Ainsi se confirma l'importance de l'œuvre par laquelle Kourouma est devenu un écrivain du monde, l'un des témoins de notre temps.

Ainsi, avec seulement trois romans publiés en vingt huit ans, Kourouma s'impose comme l'un des dénonciateurs les plus lucides des souffrances de l'Afrique noire.

Sa célébrité est le fruit de la saisie par Kourouma, avec les yeux d'un africain, des souffrances de l'Afrique noire et de son habileté à les décrire dans une langue calquée sur la leur.

Il meurt le 11 décembre 2003. Tel est le cursus succinct de l'auteur de *Les soleils des indépendances* dont il convient d'en donner le condensé.

0.2. Quintessence de 'Les soleils des indépendances'.

Ce roman au titre peu orthodoxe est le chef d'œuvre d'Ahmadou Kourouma dont la toile de fond est l'histoire de Fama, prince malinké ruiné.

En effet, après sa participation à la lutte pour la quête de l'autodétermination de son pays, Fama attend la gratification et le bien-être pour ses efforts et sacrifices consentis lors de sa périlleuse lutte contre la colonisation.

Mais en lieu et place du et délice, l'indépendance ne lui apporte rien que la carte d'identité et celle du parti unique, avec leurs effets négatifs concomitants tels que la souffrance, l'intimidation et la répression.

La déchéance économique de son pays pousse Fama, le prince Malinké en faillite, à quémander. Il ne vit rien que de dons présentés et distribués lors des funérailles.

D'où, l'adéquat surnom de vautour donné à Fama et à ses pairs.

A sa situation économique indigente, s'ajoutent deux faits aggravants :Fama et Salimata, son épouse, traversent des situations pénibles car le premier est analphabète.

Le manque d'instruction dont fait preuve Fama constitue un obstacle dans toutes ses tentatives d'accéder à un poste lucratif dans le gouvernement post colonial, notamment la direction générale d'une coopérative et le secrétariat du Parti unique.

Son épouse, quant à elle, se caractérise par une agénésie qui constitue un obstacle pour la pérennité de la lignée et, par conséquent, celle de la royauté.

Parti au village afin d'assister aux funérailles de son défunt cousin, Lacine, Fama y hérite d'une jeune femme laissée par le défunt. Cette seconde union conjugale ne procure à Fama, ni repos, ni jouissance matrimoniale. Mais, plutôt, elle ne génère que de perpétuelles rivalités entre les deux coépouses, incapables de cohabiter et de partager le même lit.

C’est alors que vient l’insurrection contre le régime en place. Fama y prend activement plaisir car la sédition sociale lui offre une occasion opportune d’être absent de la maison, afin de se soustraire aux récurrents affronts entre ses deux épouses.

Accusé d’avoir participer aux préparatifs d’un coup d’Etat contre le gouvernement en place, Fama est arrêté et transféré dans une prison sans nom.

Il est libéré sur amnistie présidentielle dont l’intention est la quête de la réconciliation nationale et du développement du pays, par l’attraction des investissements étrangers, devenus quasi inexistants.

Ainsi libéré, Fama souhaite aller vivre au village au lieu d’élire domicile en ville.

Il part par camion. Mais l’accès à son fief natal lui est interdit car, la frontière limitrophe des deux républiques que Kourouma doit franchir est temporairement fermée, attendu que les relations diplomatiques entre les deux républiques adjacentes ne sont pas au bon fixe.

Fama n’accepte pas cette mesure, il force le passage afin de traverser la frontière.

Sur le pont séparant les deux pays, Fama, par un mouvement maladroit, trébuche dans la rivière bondée de crocodiles dont l’un d’eux l’attaque et le blesse.

Il est secouru par des gardes et est transporté par l’ambulance d’une équipe médicale afin de suivre des soins médicaux appropriés dans une formation médicale spécialisée.

C’est dans l’ambulance, en partance vers l’hôpital, en passant par Togobala, que Fama rend son âme. Ainsi, s’accomplit la prophétie selon laquelle les princes Mboumbouya ne meurent pas, ne sont pas enterrés en dehors de leur terroir.

Si le récit de *Les soleils des indépendances* attire plus d'un lecteur, il n'en demeure pas moins que c'est plutôt d'une manière non classique que Ahmadou Kourouma a su présenter le tableau sombre de l'Afrique noire poste-coloniale dans le livre devenu le centre d'intérêts et de discussions des critiques littéraires dont il convient, de manière sélective, d'exposer présentement les points de vue et considérations.

0.3. Etude critique sur la langue d'Ahmadou Kourouma

De la même manière que Ahmadou Kourouma a connu une vie tourmentée par le pouvoir de son pays à cause de ses œuvres littéraires jugées satiriques, sa langue innovante est l'objet des critiques et fait couler beaucoup d'encre, car ses productions littéraires n'ont pas seulement rencontré des admirateurs mais, elles ont connu aussi des détracteurs, chacun selon l'aspect de la langue de Kourouma qu'il considère et qu'il prend comme point de départ pour fonder sa critique sur ce grand écrivain africain.

Parmi les admirateurs de Kourouma, figurent Makhily Gassama(1995), Koné Amadou (2004), Bisanswa JK (2007), P. Nkashama(2001) et Laura Menendez & Sendrail Pidal (2004).

Ainsi, voulant souligner le savoir-faire dont fait preuve Kourouma pour son travail jugé de mains de maître dans son premier roman *Les soleils des indépendances,* et en rapport avec les innovations qu'il a apportées à la langue française, Gassama écrit ceci :

″Depuis la première lecture du roman, une image persistait en moi, envahissant la conscience, et je sentais que mon regard, sur l'œuvre de destruction des « indépendances », avait considérablement évolué et avait gagné en acuité. Quelle mutation ! Quoi ! Je la devais vraiment à cette œuvre méprisée ! (…) Les constructions stylistiques de Kourouma sont soucieuses de recréer la *couleur locale* en obéissant à une certaine *objectivité,* une certaine *logique*. (…) Comme si le passage précédent était tiré de Vaugelas ! Au vrai, Ahmadou Kourouma, le romancier le plus jovial d'Afrique, après Ferdinand Oyono, s'amuse aux dépens du lecteur. Il le divertit jusque dans le choix des auxiliaires. (..) Chaque fois qu'il est question de néologisme, Kourouma s'efforce de trouver habilement des *repères* à travers d'autres mots ou des formes périphrastiques dans les passages qui précèdent ou suivent le mot et résistent à l'explication ethnographique, qui tente bon nombre de romanciers africains.″ (Gassama 1995 :18-44)

Partant de l'observation susmentionnée de Gassama, il découle l'idée de la reconnaissance de la particularité de la langue de Kourouma dont la spécificité se résume en un usage exclusif des néologismes. Pour soutenir son argument relatif aux innovations de Kourouma en français, Gassama illustre un cas de néologismes en notant ce qui suit :

″Le participe passé adjectivé, *« viandé »*, qui suppose l'existence, en principe du verbe *« viander »*, alors que ce verbe tel qu'usité ici n'existe pas.″ (Gassama 1995:48)

Il n'y a pas que l'usage des néologismes qu'intéresse Gassama dans la langue de Kourouma. A part les néologismes, Gassama approfondit son étude et dépiste la substantivation des participes passés des verbes tels que « vider » pour former le substantif un « vidé », le verbe « pleurer » pour former le substantif les « pleurées », « non retourner » pour former « les non retournées ».

Mais nonobstant l'habilité reconnue à Kourouma d'user de son savoir-faire afin de substantiver des participes passés des verbes, comme c'est le cas dans les exemples ci-haut cités, certains aspects de son talent et de son initiative n'ont pas trouvé un assentiment unanime de tous les professionnels des Belles Lettres et, voire même l'approbation totale de Gassama qui exprime son non adhérence absolue à l'entreprise de Kourouma en ces termes:

″Le français de France a bien accepté de recevoir l'adjectivation du participe passé du verbe *« vider »,* mais il n'a pas admis sa substantivation. Ce changement inattendu de l'assiette sémantique du mot eût dérouté le lecteur non malinké si des mots-repères n'avaient pas existé.″ (Gassama 1995 :46)

Il advient qu'avec cet emploi « non orthodoxe » reproché à Kourouma (l'adjectivation et la substantivation du participé passé) n'est pas sans effets sémantiques. Cette innovation altère les valeurs ordinaires des participes passés mis enjeux pour y substituer d'autres valeurs. C'est le cas de ces quelques exemples illustratifs que donne Gassama :

« Les assis », « *Les jugés »* (Gassama 1995 : 48-49)

Pour Gassama, Ahmadou Kourouma n'a pas qu'uniquement introduit des néologismes dans son texte mais, il y a aussi introduit et parfois traduit des mots empruntés de sa langue maternelle qu'est le malinké.

L'emprunt au trésor linguistique malinké par Kourouma est exprimé par Gassama en ces termes:

″Le langage d'Ahmadou Kourouma est celui de son peuple: le peuple malinké est certainement l'un des peuples africains qui accordent le plus d'intérêt, dans la vie quotidienne, à l'expressivité du mot et de l'image, et qui goûtent le mieux les valeurs intellectuelles, donc créatives de parole. Ahmadou Kourouma s'est efforcé d'exploiter, quelquefois de traduire les traditionnelles ressources stylistiques du peuple malinké.″ (Gassama 1995:50-53)

Il n'y a pas que l'aspect formel ou structural de la langue d'Ahmadou Kourouma qui est examiné par des critiques littéraires mais, il y a aussi d'autres aspects qui retiennent l'attention de certains chercheurs. Parmi ces chercheurs, figure Amadou Koné, un chercheur préoccupé par la question de savoir si le chef d'œuvre d'Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, est à caractère révolutionnaire.

En effet, tout comme les autres chercheurs, Koné fait également des éloges à Kourouma pour le caractère révolutionnaire et engagé qu'il reconnaît en son œuvre et il les consigne comme suit :

″On pourrait appliquer ces propos de l'écrivain argentin Julio Cortázar aux romans d'Ahmadou Kourouma en prenant soin de remplacer le mot révolutionnaire par celui d'engagement. Un roman engagé ce n'est pas seulement un livre à contenu politique, c'est aussi un texte réalisant une politique de l'écriture. Or, Ahmadou Kourouma est certainement un des meilleurs politologues africains. Tous ses romans montrent l'étroite intrication des forces verbales et des mots, dans leur aspect le plus formel. En cela, Ahmadou Kourouma est un écrivain engagé.″(Koné 2004:22)

A part le caractère engagé de la part de Kourouma qu'il a décrypté dans *Les soleils des indépendances*, Koné décèle également l'intégration, dans le texte français de ce roman, des proverbes et des structures linguistiques malinké. C'est un mérite incontestable que Koné reconnaît à Kourouma lorsqu'il note ceci:

″Kourouma a surtout su décrire la tradition en parlant le langage de la tradition. Les proverbes, les tournures d'esprit traditionnelles, les traductions plus ou moins littérales du malinké sont remarquables, surtout dans *Les soleils des indépendances.*″ (Koné 2004:34)

La liste des admirateurs d'Ahmadou Kourouma ne se clôture pas avec les éloges de Koné mais, au contraire, elle s'allonge avec l'analyse de Nicolas qui est un autre chercheur qui s'est intéressé aux œuvres de Kourouma.

En effet, reconnaissant les mérites de Kourouma pour son ingéniosité relative au savoir-faire et à l'apport à la littérature négro-africaine décelable dans son écriture, et voulant le vanter à cet effet, Nicolas, J.C. déclare et écrit ceci:

″La nouveauté de l'écriture de *Les soleils des indépendances* est un élément essentiel de la nouveauté et de la qualité du livre. Ce roman se fait remarquer par son rythme puissant et varié, son mélange de réalisme et d'imagination poétique, sa verve et son humour, mais il innove encore par la syntaxe hardie et le vocabulaire inattendu d'une langue française rénovée par l'influence du malinké. Cette tonalité particulière si savoureuse doit beaucoup aussi à la forte personnalité de l'auteur. C'est une œuvre instinctive, mais qui révèle cependant un art maîtrisé et très conscient. Cet art de la langue et du style constitue l'apport essentiel de Kourouma à la littérature négro-africaine. En cela son œuvre reste unique.″(Nicolas 1985:136)

A part son intérêt porté sur l'écriture d'Ahmadou Kourouma, Nicolas a eu aussi un regard attentif sur la portée de l'originalité et de la qualité du style de Kourouma dont il en dit ce qui suit:

″On ne peut donc que conclure à la richesse abondante et à l'originalité audacieuse du style d'A. Kourouma…Sa phrase, nouvelle, vivante, nerveuse, imprévue dans sa variété et dans son rythme, est faite pour traduire la vision d'un monde vivant, grouillant, animé de bruit, de gestes, de mouvements. Les qualités de ce style restent l'expressivité et la rapidité. Tout en véhiculant l'abondance incantatoire des accumulations et des répétitions, il reflète un contrôle logique tant dans le rythme que dans le choix des termes. C'est un style puissamment émotif et poétique.″ (Nicolas 1985:136)

Le constat de Nicolas relatif à l'aspect mixte-français/malinké-repérable dans la langue de Kourouma est aussi admis par Borgomano quand elle écrit ce qui suit:

″L'opération de malinkisation commence dès le titre du roman, *Les soleils des indépendances.* L'expression « les soleils », qui, en français de France, est soit impossible, soit poétique (les soleils couchants de Verlaine) devient dans ce titre, un décalque d'une expression malinké. « Soleil », signifie, au singulier, « un jour », et au pluriel, « une saison » et plus largement « une période ». Le titre a donc besoin d'une « traduction » et signifie *la période des indépendances*.″ (Borgomano 1998:16)

A l'apport de Borgomano sur l'étude de la langue de Kourouma vient s'ajouter une autre recherche entreprise par d'autres chercheurs qui ont découvert un autre aspect dans la langue de cet auteur Ivoirien. C'est notamment le cas de M. Mathieu cité par Borgomano (2003:121) qui s'est intéressé à l'écriture d'Ahmadou Kourouma et qui est parti des avis des lecteurs et des commentaires faits sur l'œuvre de Kourouma. En effet, Mathieu en décerne une insoumission aux règles rigides du français standard.

Parlant du non conformisme de la part de Kourouma aux règles prescrites du français, Borgomano mentionne ceci:

″Les lecteurs et les commentaires des romans d'Ahmadou Kourouma sont assez unanimes à reconnaître les traits suivants parmi les caractéristiques de l'écrivain ivoirien : une langue affranchie de formalisme et de toute norme rigide, une écriture particulière novatrice. C'est ce dernier aspect qui, dans le contexte des années 1970, a d'abord frappé les esprits par son caractère iconoclaste et particulièrement subversif.″ (Borgomano 2003:130)

L'intérêt que présentent les œuvres d'Ahmadou Kourouma ne s'est pas seulement arrêté avec les travaux des chercheurs précités. Au contraire, d'autres érudits parmi lesquels on trouve Ngalaso ont pris la relève. En effet, Ngalaso focalise son attention sur l'originalité de l'écriture d'Ahmadou Kourouma et arrive aux mêmes conclusions que Borgomano, Nicolas en ce sens que Ngalaso trouve réinventée l'écriture de Kourouma et il exalte les prouesses de Kourouma dans le domaine de l'innovation en ces mots :

″L'originalité de l'écriture d'Ahmadou Kourouma réside avant tout dans son style, inhabituel, fondé sur la réinvention des mots et des sens, la transgression des règles grammaticales les plus immuables, la transposition en français de la phrase malinké avec sa structure, son inflexion et son rythme spécifiques. Ce style de l'écart par rapport à la norme littéraire et linguistique classique a d'abord surpris, voire choqué parce qu'il a été vu et lu comme une anomalie, une erreur, une faute. Il est maintenant reconnu comme la marque d'une écriture nouvelle et novatrice, comme un appel d'air vivifiant pour le genre romanesque et pour la langue française elle-même.″ (Ngalaso 2001:42)

Nonobstant les éloges émanant des critiques littéraires, l'auteur de *Les soleils des indépendances* n'est pas exempté de critiques acerbes. En effet, des remarques relatives au caractère « non soutenu » de son langage ont été évoquées par certains chercheurs parmi lesquels se trouve Bernard Mouralis qui fait une remarque sur Ahmadou Kourouma en disant de Kourouma ceci:

″D'autre part, sur le plan de l'écriture, le roman avait quelque chose de détonnant, sans que l'on perçoive tout de suite la particularité de l'option retenue par Kourouma. Car le texte de Kourouma combine en fait plusieurs aspects qui renvoient à des phénomènes distincts.

Le roman use d'abord d'une langue apparemment plus proche du français oral que du français écrit selon les normes du style soutenu. Certains, notamment lors de la parution du roman, ont critiqué cette orientation, en déplorant qu'un écrivain africain offre à ses lecteurs, surtout les jeunes scolarisés, l'exemple d'un tel relâchement !″(Mouralis 2007:32)

De l'observation faite sur la langue de Kourouma par Mouralis, il transparaît l'idée d'une influence négative et perverse que la langue de Kourouma aurait sur les néophytes en matière de langue française, une fois que ceux-ci seraient en contact avec les œuvres de l'auteur de *Les soleils des indépendances*.

Et sur la base de l'objection qu'il fait sur ses œuvres littéraires, pour Mouralis, Kourouma n'est pas un «classique » et ipso facto ses productions littéraires ne peuvent pas servir de supports pour l'enseignement du français dans les écoles.

Si, jusqu'à nos jours, les productions littéraires d'Ahmadou Kourouma continuent à faire couler beaucoup d'encre, il est maintenant essentiel de se focaliser sur son travail de tissage des textes et sur la particularité de sa langue dont il se sert pour véhiculer son message.

CH. I : EXPLORATION ET ANALYSE DES FIGURES DE STYLE

1. Préliminaires

En parlant tout comme en écrivant, tout locuteur de n'importe quelle langue opère un choix de mots dans le trésor de la langue dont il fait usage. Cette sélection de mots parmi tant d'autres traduit le degré de la compétence (actualisation de la langue) qu'a un locuteur d'une langue quelconque afin de traduire la langue en parole.

A propos du choix qu'opère tout locuteur d'une langue, Créssot écrit ce qui suit :

″Toute extériorisation de la pensée, qu'elle se fasse par la parole ou au moyen de l'écriture, est une communication : elle suppose une activité émettrice du sujet parlant, et une activité réceptive du destinataire. Cette intention peut être objective, purement intellectuelle (…) Mais le plus souvent, il s'y ajoute une intention, le désir d'impressionner le destinataire. Nous exploitons plus ou moins consciemment la nuance qualitative et quantitative associée à un certain vocabulaire, à un certain tour de phrase, et, dans l'énoncé oral, à une certaine articulation, à une certaine intonation, qui, conjugués ou non, visent à provoquer cette adhésion. Autrement dit, dans le matériel que nous offre le système général de la langue, nous opérons un choix, non seulement d'après la conscience que nous-mêmes avons de ce système, mais aussi d'après la conscience que nous supposons qu'en a le destinataire de l'énoncé.″ (Créssot 1980:9)

Par conséquence, le choix des mots dans le trésor de la langue par un sujet parlant ou écrivant imprime un cachet particulier à la langue écrite ou parlée. Cette empreinte personnelle peut servir, aussi bien, à conférer un langage à un usager particulier de la langue ou à un écrivain particulier, et à identifier un auteur par sa manière personnelle d'user de la langue. Cette appropriation personnelle de la langue, patrimoine collectif par excellence, par un individu usant d'une langue commune, débouche sur la notion de style.

Ainsi, par exemple, parle-t-on du style de Boileau, de Guillaume Apollinaire, du style de Voltaire etc. Alors, qu'est ce que le style?

Ecrivant à propos du style, Suhamy part de l'origine et de l'emploi étymologique du mot «style » et le définit dans les termes suivants:

″Un style était jadis un poinçon avec lequel on gravait des caractères sur de la cire, d'où le sens dérivé plus présent dans notre esprit que le sens ancien, du style comme manière d'écrire et de s'exprimer en général, y compris dans les domaines autres que le langage.″ (Suhamy1997:6)

Abordant aussi la notion de style, Guiraud le définit comme suit :

″ Le style- de *stilus*, poinçon servant à écrire- est la manière d'écrire ; la mise en œuvre par l'écrivain des moyens d'expression à des fins littéraires ; distinct par conséquent de la grammaire qui définit le sens des formes et leurs corrections. Seul intéresse le style la langue littéraire, et d'autre part son rendement expressif ; les 'couleurs'- comme on disait, propres à convaincre le lecteur, à lui plaire, à retenir son intérêt, à frapper son imagination par une forme plus vive, plus pittoresque, plus élégante, plus esthétique.″ (Guiraud 1954:11)

De la définition du style proposée par Pierre Guiraud émane l'idée générale selon laquelle en usant des lexies d'une langue quelconque de manières particulières, les locuteurs altèrent le sens premier des mots, en partant précisément du mot (figures de mots) pour déboucher sur un énoncé complexe (figures de pensée), ce qui a comme résultante, la création d'un écart dans le langage. Ainsi, de la notion du style, résultent les figures de style, écart dans le langage, qu'il convient d'élucider maintenant.

S’appuyant sur la tradition académique afin d’expliquer la notion des figures de style, Fontanier dit que :

″Les figures du discours sont les traits, les formes ou les tours par lesquels le langage s’éloigne plus ou moins de ce qui en eût été l’expression simple et commune.

On voit immédiatement que la figure est définie comme le fait de style pour les stylisticiens d’aujourd’hui, comme un écart. On caractérisera ainsi comme écart, et l’on mesurera comme tel, le fait brut d’employer tel mot plus fréquemment que ne l’emploie la langue commune. L’expression simple et commune est bien celle de l’usage courant, et la figure semble donc définie comme écart à l’usage.″(Fontanier 1986:9)

De ce qui précède, il est évident que le critère dans le dépistage des figures de style est la substitution d’une expression (mots, groupe de mots, phrases, voire groupe des phrases) à une autre. Comme la substitution des expressions s’opère à différents nivaux, ainsi elle débouche sur la classification des figures des styles sur la base des critères de signification.

Aussi, aura-t-on, sur la base du critère de ressemblance, la métaphore, sur la base de contraste, l’ironie, sur la base de liaison, la métonymie et synecdoque.

Pareillement, sur la base du critère de construction (ordre des mots ou changement d’ordre), on aura l’inversion, alors que sur la base du critère de déduction, on aura la répétition ou la synonymie.

Tout en reconnaissant la compétence que peut avoir un sujet usant d’une quelconque langue, compétence d’accommoder toutes les figures du style dans son activité langagière en vue d’exprimer sa pensée, il nous semble crucial de sélectionner et d’analyser, dans *Les soleils des indépendances* d’Ahmadou Kourouma, des récurrentes et impressionnantes figures de style dont l’auteur fait usage pour véhiculer le message.

2. La métaphore

Préliminaires

La métaphore est la figure de style dans laquelle le transport de sens se fait par le moyen d'une ressemblance. Cette dernière peut être, selon Fontanier : ″d'ordre physique, d'ordre moral.″ (Fontanier 1968: 216)

Cherchant à expliquer la notion de métaphore, Fontanier la définit comme suit:

″La métaphore fait partie de tropes par ressemblance consistant à présenter une idée sous le signe d'une autre idée plus frappante ou plus connue, qui, d'ailleurs, ne tient à la première par aucun autre lien que celui d'une certaine conformité ou analogie.″(Fontanier 1977:99)

Par ailleurs, il convient de noter que la métaphore est une figure de style variée et très complexe car, toutes les espèces de mots peuvent s'employer métaphoriquement.

Pour illustrer combien est complexe la portée de la métaphore, Fontanier écrit ceci:

″Les espèces susceptibles d'être employées métaphoriquement, à titre de figure, sont le nom, l'adjectif, le participe, le verbe, et rarement l'adverbe.″ (Fontanier 1977:99)

Ainsi, la métaphore reposerait sur un rapport de ressemblance entre deux réalités auxquelles elle ferait allusion, comme on le remarquera, avec des illustrations, dans les lignes suivantes.

Le nom et son emploi métaphorique

C'est un cas qui advient quand, par exemple, on fait d'un homme féroce, un tigre; d'une personne fort douce, un agneau ; d'une personne sans vivacité et sans action ; une statue, d'un grand écrivain, un cygne ; d'un génie supérieur, un aigle, etc.

Dans le chef d'œuvre d'Ahmadou Kourouma, la métaphore du nom apparaît déjà dans son titre, *Les soleils des indépendances*. En effet, le soleil est le substantif désignant une réalité physique perceptible.

En considérant la manière dont le substantif *soleil* est employé dans le titre de ce roman, il ressort que son sens premier est altéré par le « savoir-faire » d'Ahmadou Kourouma car, en mettant *soleil* au pluriel, le substantif a cessé d'indiquer l'astre lumineux de tous les jours pour désigner dans ce cas les temps ou mieux encore les jours de l'indépendance.

Aussi, à part le substantif *soleil* employé métaphoriquement (*soleils*), il y a également l'emploi du substantif *indépendance* au pluriel (*des indépendances*), pluriel qui, en soi, dans ce contexte altère le sens positif de ce substantif et il lui confère une connotation péjorative évoquant le sens de mépris et de dégoût vis-à-vis de l'ère ou de l'époque de l'indépendance. C'est l'impression qui ressort et qu'on a dès la lecture du titre de ce roman, titre à caractère énigmatique et non-orthodoxe. A part le titre du roman, son texte regorge de beaucoup de métaphores de noms comme l'illustre ce paragraphe:

-*"On se la montrait du doigt pour se le conter : « Maudite beauté qui attirait le génie !une femme sans trou ! une statuette! » et le frère de Baffi auquel on légua Salimata hésita d'abord à introduire dans sa case, dans sa cour une aussi maléfique femme chargée de malchance."p43*

Dans cet extrait le nom composé '*sans trou'* postposé au substantif '*femme'*, substantif auquel il se rapporte, est d'un emploi métaphorique et signifie autre chose que les deux mots mis en relation pour former ce nom composé.

En effet, le substantif *trou* qui, dans son essence première, désigne une cavité, une ouverture, une fente ou un vide, change de sens dans ce contexte où il est précédé de l'adverbe de négation'*sans*'.

‘ *Sans trou’* placé après ‘*femme’* altère le sens du substantif *femme* et devient expressif car, il concède au substantif ‘*femme’* une autre signification pleinement différente du sens premier qu’auraient donné ensemble les deux parties du discours lorsqu’une fois isolés du substantif ‘*femme’*. Le nominal ‘*Sans trou’* ainsi employé et en rapport avec ‘*femme’* a cessé de désigner, dans ce contexte précis, une simple cavité faisant penser à une dépression géographique localisable dans le sol. Ici, il a, à présent, une charge sémantique obscène.

Certes, l’adverbe *sans* en position antéposée par rapport au substantif ‘*trou’* et tous les deux *(sans et trou)* postposés par rapport au substantif ‘*femme’* renvoient, d’abord, à l’organe génital féminin et, par extension, désignent l’absence de la fécondité que connaît Salimata dans sa vie conjugale avec Fama.

Par son imagination preste, Kourouma a changé dans ce contexte précis le sens premier du mot *trou*. Il lui a conféré un autre sens plus dépréciatif ; à caractère indécent vis - à-vis de la personne de la femme dont il parle. Dans cet extrait l’expression qu’invente Ahmadou Kourouma en français devient un jargon pour parler de l’infécondité, de l’improductivité, et de la stérilité de la femme.

En outre, dans le même passage du roman, apparaît une supplétive explication métaphorique qu’il est bon d’étayer.

En effet, le substantif ‘*statuette’* employé dans ce paragraphe renvoie à un être humain, en général et, à l’être féminin en particulier. Ainsi et tel qu’employé afin de désigner une femme, le substantif *‘statuette’* a acquis une charge sémantique obscène, dépréciative, et ipso facto méprisante. En soi, *‘statuette’* est le diminutif du substantif *statue.* En tant que diminutif d’un substantif concret désignant un objet d’art, ‘*statuette’*, dont s’est servi Ahmadou Kourouma pour désigner un être humain de sexe féminin, altère et déprécie sa grandeur inhérente à la nature humaine.

Aussi sur le plan contextuel, considérant le transport du sens qui s'opère lorsqu'on sert d'un objet inanimé et non pensant qu'est la *statuette* pour désigner un être humain vif et intelligent comme *Salimata*, il y a lieu d'en déceler une certaine dégradation, un sens de mépris dans la considération de la personne de *Salimata*.

Également, l'emploi dans cet extrait du substantif '*statuette'* par Ahmadou Kourouma est non seulement allégorique, il est aussi impressif lorsque statuette qui renvoie à Salimata véhicule dans ce contexte le sens de l'inertie, de l'immobilisme de la part de Salimata au moment des relations érotiques avec Fama, son époux. Ainsi apparaît dans ce paragraphe un parallélisme fait par Kourouma entre l'incapacité de se mouvoir (bouger) dont fait preuve la *statuette* et l'inaptitude de Salimata à bouger (danser) harmonieusement nuitamment, une fois dans le lit conjugal.

De l'économie de ce passage, il devient clair que la charge sémantique du substantif *statuette*, employé symboliquement, s'étend et dépasse dans ce contexte le champ sémantique de '*sans mouvements'* pour signifier maintenant l'absence de la danse, de bercements, de balancements et de participation de la part de la conjointe de Fama qu'est Salimata, au moment des relations sexuelles.

Dans cet extrait, comme on peut le remarquer, la métaphore s'actualise dans le transport du sens qui s'opère d'un être animé, *Salimata,* à un objet inanimé, *Statuette*.

A part ce qui précède, d'autres formes de métaphores sont aussi perceptibles dans *Les soleils des indépendances*, comme c'est le cas dans le passage suivant:

-"De véritables professionnels ! Matins et soirs ils marchent de quartier en quartier pour assister à toutes les cérémonies. On les dénomme entre malinkés, et très méchamment, « les vautours » ou « bande d'hyènes ». Fama Doumbouya ! Vrai Doumbouya. Un prince Doumbouya ! Totem panthère faisait bande avec les hyènes. Ah ! Les soleils des Indépendances !"p11

Dans cette illustration, se décèle une métaphore qui consiste en une comparaison de deux choses physiques animées. En effet, Fama et ses compatriotes, ruinés par les indépendances, sont devenus « des vautours » ou « des hyènes », comme il est mentionné ci-haut. Subséquemment, il en découle un transport de sens dans les deux substantifs, *vautour e*t *hyène*, un transport de sens qui fait passer l'espèce humaine à l'espèce animale dont la conséquence première est la dépréciation de l'être humain auquel sont appliqués ces substantifs (vautour et hyène).

En effet, en tant qu'animaux, vautour et hyène présentent quelques caractéristiques communes, en occurrence, le parasitisme qui est une manière de vivre aux dépens des autres.

En outre, les deux espèces animales sont des carnivores, des espèces animales qui se nourrissent de la chair, de cadavres humains ou d'ossements d'animaux souvent en décomposition. C'est la quête d'ossements ou de cadavres qui explique la fréquentation régulière et la divagation dans les cimetières des vautours et des hyènes. De ce mode et pratique de vie de ces animaux, il en découle un sens d'incertitude dans leur façon de vivre.

Ainsi, un être humain qui adopte le mode de vie de vautours ou de hyènes devient errant, vagabond dans sa manière de vivre qui consiste à mendier, à quémander, car sémantiquement, à travers les substantifs (vautour et hyène) transparaîtrait le sens de nomadisme et de manque d'autonomie en matière de stratégie de survie.

De ce qui précède, il devient évident que du fait de devenir *vautours* ou *hyènes,* résulte la mendicité dont les conséquences négatives qui en dérivent sont le dénigrement, la médisance, la déshumanisation et l'aliénation de celui qui pratique ce genre de mode de vie.

C'est le résultat auquel sont arrivés *Fama* et ses pairs ruinés par les indépendances.

En effet, après que *Les indépendances* aient désarticulé la bonne marche du commerce et aient ruiné des négociants, Fama et ses compagnons pratiquent ces stratégies de vie dont la caractéristique majeure est la divagation d'un lieu à l'autre en vue de survivre.

Des exemples similaires sont nombreux dans *Les soleils des indépendances* comme c'est le cas dans cet autre extrait de ce roman.

- *"Lui, Fama, Né dans l'or, le manger, l'honneur et les femmes ! Eduqué pour préférer l'or à l'or, pour choisir le manger parmi d'autres, et coucher sa favorite parmi cent épouses ! Qu'était-il devenu ? Un charognard…. C'était une hyène qui se pressait."p12*

C'est également l'idée analogue de transport de sens et de dépréciation de la personne de *Fama* qui apparaît dans cet extrait quand l'auteur écrit : il est devenu *'charognard' et ' hyène'*. En effet, en lui attribuant les deux substantifs 'charognard, hyène', la personne de *Fama* se trouve altérée. Elle passe de l'espèce humaine à l'espèce animale car, dans le cas d'espèce, Fama est sémantiquement mis au même niveau que les carnivores, en l'occurrence le charognard et l'hyène dont l'auteur fait mention dans ce paragraphe.

En dehors de cette variété de métaphore, il y a lieu de parler d'une autre métaphore, celle qualifiée de ″morale″ par Fontanier. En effet pour Fontanier :

″La métaphore morale est celle où quelque chose d'abstrait, de métaphysique, quelque chose de l'ordre moral se trouve comparé avec quelque chose de physique, et qui affecte les sens, soit que le transport ait lieu du second au premier, ou du premier au second.″ (Fontanier 1977:103)

Le cas ci-dessus en constitue une illustration:

-*" Ce camp était la nuit et la mort, la mort et la nuit. Tout s'y exécutait la nuit : le ravitaillement, les départs, les arrivées, les enterrements."p160*

Dans cet extrait, *la nuit* tout comme *la mort* et *le camp* se trouvent rapprochés**.**

En effet, *le camp* renvoie à un cadre de vie au décor visible, allusion faite aux arbres de la forêt entourant la prison où les prisonniers, dont fait partie *Fama*, sont gardés pour expier leurs peines. Des conditions pénibles dans lesquelles vivent les pensionnaires de ce camp sont, dans ce paragraphe, assimilées aux peines qu'endure un être humain à sa mort.

Sémantiquement, c'est l'idée de tourment, de souffrance qui se dégage en dernier ressort du substantif *camp* (*prison*) employé ici.

Aussi, cette notion d'angoisse et de souffrance qui résulte de la vie en prison (*camp* ainsi cité par l'auteur) se trouve renforcée dans cet extrait par l'emploi du substantif '*nuit*' qui évoque en lui l'idée *d'obscurité* souvent associée aux pratiques brutales comme l'enlèvement et l'exécution des personnes jugées réfractaires (opposants) au régime en place.

En effet, c'est par souci de secret que des exécutions de prisonniers et de politiciens (opposants) se font nuitamment, dans des lieux retirés, notamment dans la forêt.

Ainsi, les substantifs abstraits, *la mort et la nuit*, dans ce contexte, sont sémantiquement des lexies à évocation tragique car la première rappelle l'exécution de l'être humain, alors que la deuxième évoque le temps habituel et convenable pour l'exécution d'un condamné car, du moins pendant la nuit, l'on est sûr d'être à l'abri des témoins.

Il n'y a pas seulement que la métaphore dont Ahmadou Kourouma fait usage dans *Les soleils des indépendances*. Il use aussi de la métonymie.

3. La métonymie

Préliminaires

La métonymie est une figure de style aussi variée que complexe car elle est réversible. Elle est employée, selon les circonstances, pour désigner le contenu en se servant du contenant et vice versa, ou pour désigner la partie en se servant d'un tout, vice versa.

Elle prend aussi le moyen pour l'instrument et vice versa.

De ce qui précède, l'on comprend que la métonymie se fonde soit sur le rapport de voisinage, soit sur le rapport de relation logique entre deux réalités envisagées.

En d'autres termes, la métonymie s'appuie sur un rapport de contigüité.

A propos de la variété de la métonymie, Fontanier en décerne des ramifications et parle des sortes de métonymies suivantes:

″La métonymie de la chose, la métonymie de cause, la métonymie du contenant et la métonymie du contenu.″ (Fontanier 1977:214)

Apres l'élucidation de la notion de métonymie, la tâche majeure est maintenant de passer à l'illustration et à l'interprétation de ses différentes variétés contenues dans *Les soleils des indépendances.*

1. Métonymie : le contenant pris pour le contenu

Selon Fontanier:″La métonymie du contenu est une espèce de la métonymie par laquelle certains lieux sont appelés du nom de la chose à laquelle ils servent, ou à laquelle ils sont consacrés : la Pitié, la Charité, la Maternité pour le lieu ou la maison ou hospice de la pitié, de la maison de charité, de la maternité, ou encore, le contenant est employé pour désigner le contenu.″ (Fontanier 1977:214-215)

Si telle est la définition de la métonymie où le contenant est pris pour le contenu, il est important de voir comment Kourouma en fait usage, dans L*es soleils des indépendances*, en vue de véhiculer son message.

-*" Tout Togobala (sauf Balla) tout le long (excepté les heures de prière) de la longue journée de mardi faisait la navette entre les deux palabres. C'est pourquoi, les deux nuits de lundi et de mardi, Fama ne ferma pas les yeux." p133*

Dans cet extrait, *Togobala* est le lieu physique où vivent Balla et la famille étendue de Fama. C'est en soi un village avec un décor perceptible. De ce fait, Togobala ne peut, en aucun cas, se mouvoir de son lieu habituel de localisation pour un autre lieu, comme il est dit dans le passage suivant : *"Tout Togobala faisait la navette entre les deux palabres."pp133*

Par contre, l'idée à retenir de cet énoncé est de vouloir signifier que toute la population résidant à *Togobala* (un village) faisait des vas et viens entre les deux palabres.

Ainsi, il serait erroné de prendre *Togobala* pour un agent qui faisait des déplacements d'allée et de retour entre les deux palabres. Logiquement parlant, *Togobala* en tant que contrée (lieu de localisation) reste immobile.

La suggestion non apparente faite à travers l'emploi de *Togobala* dans cet extrait serait de considérer les résidants de *Togobala* plutôt que de penser à *Togobala* lui-même, un environnement par essence, où vivent les personnes. La recommandation de considérer les gens vivant à *Togobala* que le village lui-même se trouve renforcée dans ce paragraphe par la présence du substantif *palabre*.

En effet, le substantif *palabre* sous-entend un rassemblement de personnes afin de débattre sur un important sujet d'intérêt communautaire. Subséquemment, il deviendrait logique et convenable de dire que les gens de Togobala délibéraient.

De ce fait, dans ce contexte, *Togobala* qui est un village où vit une population donnée a connu un transport de sens. *Togobala* a cessé de désigner l'environnement physique pour, enfin, désigner la population qui y réside.

De similaires métonymies du contenant sont aussi abondantes dans ce roman comme on va encore le découvrir dans l'extrait suivant:

-*"Tout le Horodougou était inconsolable, parce que la dynastie Doumbouya finissait "p193*

La prise du contenant pour le contenu est aussi mise en exergue dans l'énoncé sus – mentionné. Dans cette phrase, *Horodougou* renvoie à un lieu physique qui sert de cadre de vie à une population bien définie.

Logiquement, en aucune circonstance *Horodougou* qui est un lieu de résidence ne peut être affligé pour qu'une consolation quelconque soit envisagée. Mais si, dans cet extrait, il est déclaré que Horodougou était devenu inconsolable, l'allusion est faite à la population habitant la contrée baptisée *Horodougou* qui fut désolée car, la royauté était en voie de disparition, tel qu'il est dit.

Partant de ce contexte, *Horodougou* désigne ici la population qui s'y est établie.

Le même type de métonymie est perceptible dans l'exemple suivant tiré de *Les soleils des indépendances :*

-"Fama fut salué par tout Bindia en honoré, révéré comme un président à vie de la République, du parti unique et du gouvernement, pour tout dire, fut salué en malinké mari de Salimata dont la ville natale était Bindia." p95

Dans l'exemple ci-dessus, *Bindia* est le nom attribué à une localité où naquit *Fama*. Lors de la visite de sa ville natale, comme il est dit dans cet extrait, *Fama* est logiquement ovationné par ses compatriotes vivant encore dans ce terroir et non pas par le milieu physique (environnement) qui, en aucun cas, ne peut acclamer un être humain.

En effet, Bindia, en tant que lieu physique de résidence, n'a pas de capacités humaines pour agir ainsi.

A part la métonymie prenant le contenant pour le contenu dans *Les soleils des indépendances*, il y a aussi celle considérant l'objet pour la personne qui l'utilise.

2. Métonymie : L'instrument ou l'objet pris pour la personne

C'est le type de métonymie où l'on se sert du nom de l'objet pour désigner la personne qui s'en sert comme c'est le cas dans l'extrait ci-dessous:

-" Le soleil avait atteint la maîtrise, la puissance. Les lourdes chaloupes dessinaient des traînées blanches et les pirogues les recherchaient. Les quartiers nègres se mélangeaient jusqu'à trois ou quatre maisons à étages aux couleurs vives, jusqu'à une église et un grand cinéma."p51.

Dans ce passage, le substantif *pirogue* renvoie à un instrument concret dont se sert l'être humain *(le piroguier)* pour naviguer sur l'eau. Ainsi, en tant qu'instrument de navigation, *pirogue,* ne peut se mettre à chercher quelque chose ou quelqu'un.

C'est plutôt, le navigateur qui, en se servant de la pirogue, va à la recherche d'un homme ou d'un quelconque objet sur l'eau. Mais si dans l'exemple susmentionné, *la pirogue* est à même de chercher un homme ou un objet dans l'eau, c'est à dire qu'il y a eu transport du sens du substantif *pirogue*.

En effet, dans cet extrait, *pirogue* a cessé d'être un substantif désignant un instrument de navigation pour devenir un substantif désignant *les piroguiers* qui, eux, sont des êtres humains usant de cet instrument de navigation pour chercher *les traînées blanches* comme il est dit dans ce passage. Telle est l'idée générale qui s'en dégage.

La métonymie prenant l'instrument pour la personne n'est pas l'unique type de métonymie dont Kourouma se sert pour véhiculer son message. Il use aussi de la métonymie de la partie.

3. Métonymie : la partie prise pour le tout et vice versa

C'est une de variétés de la métonymie où l'on prend, soit la partie pour désigner le tout soit, le tout pour définir la partie, comme on peut le remarquer dans l'extrait suivant:

-"Du monde pour le septième jour de cet enterré Ibrahima ! Un regard rapide. On comptait et reconnaissait nez et oreilles de tous les quartiers, de toutes les professions."p13

D'ordinaire *nez* et *oreilles* sont des substantifs désignant des parties de la tête. La tête est la partie essentielle que, souvent, l'on prend en compte pour identifier particulièrement un être humain parmi tant d'autres. Partant de ce qui précède, il est évident que c'est par la tête qu'un être humain se différencie de ses semblables et, c'est particulièrement par *le nez, les oreilles et les yeux* qu'il se définit distinctement. Ces mêmes composantes du corps humain (le nez, les oreilles et les yeux) sont parfois prises en lieu et place de l'être entier lui-même et servent à exprimer et à représenter la notion de l'être humain complet.

Les substantifs *nez* et *oreilles* renvoient, dans cet extrait du roman, aux personnes de différentes professions venues de différents lieux pour assister aux cérémonies du septième jour de funérailles dont on fait mention dans ce même paragraphe. Ainsi, comme on pourrait le remarquer, dans cet extrait, l'auteur de *Les soleils des indépendances* s'est servi des parties corporelles que sont les *nez et oreilles* pour désigner ou définir des personnes tout entières. L'exemple suivant tiré du chef d'œuvre de Kourouma illustre la même chose:

- *"Alors comme il ne peut pas repartir à la terre parce que trop âgé (le sol du Horodougou est dur et ne se laisse tourner que par des bras solides et des reins souples), il ne lui reste qu'à attendre la poignée de riz de la providence d'Allah (...) " p25*

Dans cet exemple transparaît également la métonymie de la partie lorsque les substantifs *bras* et *reins* désignant les parties composantes d'un corps humain sont employés pour désigner les hommes.

A part la métonymie, Ahmadou Kourouma fait usage fréquent de la personnification dans *Les soleils des indépendances.*

4. La personnification

Préliminaires

La personnification est l'une de figures de style qui fait partie de la sous-catégorie des figures dites de pensées.

Selon Fontanier : ″La personnification consiste à faire d'un être inanimé, insensible, ou d'un être abstrait et purement idéal, une espèce d'être réel et physique, doué de sentiment et de vie, enfin ce qu'on appelle une personne ; et cela, par simple façon de parler, ou par une fiction toute verbale.″ (Fontanier 1977:111)

Il convient de retenir que la personnification, telle qu'usitée par Ahmadou Kourouma dans *Les soleils des indépendances*, est aussi variée que complexe, car selon les circonstances l'auteur personnifie soit les animaux, soit les objets, comme on va le remarquer dans les lignes suivantes.

1. Personnification des animaux

C'est le type de personnification où les animaux sont dotés de capacités et de sentiments humains. Les capacités et les sentiments qu'ils acquièrent les rendent aptes à agir ou à se comporter comme des êtres humains, comme c'est le cas dans cet exemple:

-*"Dehors les coqs n'appelaient pas encore le matin, le réveil du soleil."p33*

Dans cet énoncé le verbe *appeler* conjugué à l'imparfait de l'indicatif, à la troisième personne du pluriel a pour sujet le substantif *coqs*. Grammaticalement, la phrase est correcte car sa construction est conforme aux règles régissant la syntaxe française. Mais, sur le plan pragmatique, cette phrase n'est pas acceptable car, dans le contexte social, l'action (*appeler*) envisagée dans cette phrase n'est pas faisable par le sujet ici évoqué (*coqs*).

En effet, l'action d'appeler présuppose la présence de deux êtres capables de communiquer réciproquement, dont l'un est l'émetteur et l'autre est le destinataire de l'appel.

De ce qui précède, il est évident que les deux acteurs en processus de communication doivent être des créatures concrètes, animées et dotées, non seulement de l'ouïe, mais aussi dotées de la parole et des capacités linguistiques. Or dans le contexte présent, *le coq,* qui est un oiseau dépourvu de la parole, en aucun cas ne peut *appeler le matin* étant donné que cette volaille est incompétente sur le plan linguistique. Aussi le matin qui est pris dans cet extrait pour interlocuteur de coq ne peut en aucun cas entrer en relations par le biais de la parole avec un quelconque destinateur que ce soit.

Les deux protagonistes, *coq et matin*, tel qu'il est dit dans le passage ci-haut, sont ainsi dotés, par le biais du langage, des capacités et des facultés proprement humaines afin d'agir et de communier comme le font les êtres humains. C'est la même idée de personnification qui transparaît aussi dans l'exemple suivant:

-*"Les chiens qui les premiers avaient prédit que la journée serait maléfique hurlaient aux morts, toutes gorges déployées, sans se préoccuper des cailloux que les gardes leur lançaient."p193*

Partant de l'extrait ci-haut mentionné, le verbe *prédire* employé dans cet énoncé ne peut, raisonnablement parlant, s'appliquer qu'aux êtres humains à même de prophétiser, de pronostiquer sur la base de faits antérieurs vécus, d'expériences acquises et de souvenirs gardés du temps passé.

En effet, la prédiction sous-entend, non seulement une certaine clairvoyance, un certain niveau d'intelligence mais, elle présage aussi une certaine lucidité. Ces qualités sont des dérivées du raisonnement. De ce fait, elles sont de l'apanage des êtres humains.

Pourtant dans l'extrait susmentionné, cette faculté réservée aux êtres humains se trouve momentanément attribuée aux *chiens*, des animaux faisant partie des êtres non-pensants.

Dans cet extrait, *les chiens*, après avoir acquis la faculté propre à la nature humaine, apparaissent et se comportent comme des êtres humains. Dans ce cas, *les chiens* sont personnifiés, peut-on le constater.

Ahmadou Kourouma personnifie également les choses physiques.

2. Personnification des choses physiques

C'est le type de personnification qui consiste à doter un objet physique de sentiments et de caractères dévolus aux êtres humains, comme c'est le cas dans les passages suivants:

-*"Le soleil déjà adouci agonisait dans un barbouillage de flamboyants. Le soir était là."p94*

Le verbe *agoniser*, sémantiquement, suggère la présence d'un être organique visible et vivant mais, dont l'état de santé est très critique, frôlant la mort, dans des conditions très pénibles. Or *le soleil* dont on annonce l'agonie dans cet extrait n'est ni périssable, ni mortel pour être en état avancé de souffrance, pour que son éventuel trépas soit envisageable.

En analysant cet extrait, *le soleil* se trouve doté de sens humains lors qu'on dit de lui qu'il *agonissait* parce qu'étouffé par des *flamboyants*. L'auteur voudrait dire que les flamboyant*s* barraient les rayons solaires de manière totale et ces derniers avaient de la peine à percer la fresque de flamboyants pour rayonner.

Ce genre de personnification n'est pas unique dans *Les soleils des indépendances*. Il est fréquent d'en déceler d'autres types de personnification, comme dans l'exemple suivant:

-*"Rapidement le soleil montait au-dessus des têtes et le repas s'asseyait autour des calebasses communes." p 126*

Dans cet exemple le substantif *repas* qui est un nom désignant un objet concret inanimé, se trouve dans ce contexte précis doté de vie, de capacités de mouvements et de choix dans le positionnement aux proximités et aux alentours des calebasses.

En effet, dans la proposition *le repas s'asseyait autour des calebasses*… transparaît l'idée selon laquelle le repas a préféré être aux alentours des calebasses et de ce fait, il aurait agi selon son désir, comme le ferait un être humain. En présentant ainsi le repas dans cet extrait, il y a lieu de penser, dans une certaine mesure, que l'auteur a fait momentanément du repas une personne capable de choisir et d'agir sciemment selon son gré.

A part la personnification des objets physiques dans le roman d'Ahmadou Kourouma, la personnification des choses abstraites prolifère aussi *dans Les soleils des indépendances*.

3. Personnification des choses abstraites

C'est un procédé stylistique qui consiste à doter les choses ou les êtres abstraits de qualités, de facultés, ou de sentiments propres aux êtres humains.

Dans son chef d'œuvre, Ahmadou Kourouma en a fait fréquemment usage, comme c'est le cas dans cet extrait:

-*"La mort était devenue son seul compagnon ; ils se connaissaient, ils s'aimaient."p185*

Dans cet énoncé, le substantif *mort* désigne une réalité vraie mais non matérielle, non palpable. Néanmoins, cette réalité immatérielle est, dans cet extrait, présentée avec les facultés et les aptitudes qu'a un être humain. C'est entre autre la faculté de connaissance et le sentiment d'orientation vers une autre personne afin de lier une amitié et de demeurer, aussi longtemps que possible, des amis.

En outre, dans ce même extrait, la mort est aussi dotée de sentiment d'amour clairement exprimé, dans cet exemple, par l'emploi du verbe pronominal de sens réciproque qu'est *'s'aimer'*.Ce verbe traduit un sentiment altruiste, une émotion inhérente à la nature humaine.

Ainsi vue et présentée sous cet angle, *la mort,* cette réalité abstraite, est dans cet énoncé personnifiée et, est à même de communier, par l'amitié, avec un être humain.

A part la personnification des choses abstraites, Kourouma personnifie aussi les êtres divins. C'est le cas dans cet extrait:

-*"C'était midi d'une entre-saison. Allah même s'était éloigné de son firmament pour se refugier dans un coin paisible de son grand monde, laissant là-haut le soleil qui l'occupait et l'envahissait jusque dans les horizons."p58*

Dans ce passage *Allah*, nom abstrait désignant une autorité suprême divine, est doté d'aptitudes et de comportements humains ; l'aptitude de se mouvoir, de se déplacer du firmament pour un autre lieu, afin de trouver 'un coin paisible' tel que dit dans ce passage.

En outre, le verbe *se réfugier,* logiquement parlant, se dit de l'action d'êtres qui éprouvent la peur et cette dernière les poussent à chercher un asile dans un endroit serein.

De ce qui précède, il devient clair que c'est par crainte qu'un être se dérobe du danger.

La question qu'on peut se poser à présent est la suivante : comment le *Dieu* métaphysique, omniprésent et omnipotent est, un moment, effrayé au point de chercher un refuge dans un endroit serein comme il est déclaré ici. Partant de cet extrait, Dieu est passé de son état immesurable d'Être suprême à l'état d'un être humain pourvu de sentiment et d'émotion. Selon l'entendement de ce passage, Dieu a agi comme agit tout être humain en situation dangereuse analogue. Ainsi, dans ce cas *Dieu* est personnifié.

Dans ce roman, la personnification alterne souvent avec la subjectification qu'il convient de décrypter aussi.

5. La subjectification

Selon Fontanier : ″La subjectification est un terme nouveau qui consiste à dire d'une chose physique ou abstraite par laquelle un sujet agit ou s'annonce, et qui en est l'organe, l'instrument, ou enfin un attribut quelconque, ce qui, à la rigueur, ne peut se dire et s'entendre que du sujet lui-même, considéré par rapport à cette chose. Elle est physique ou abstraite, suivant la nature de la chose subjectifiée, c'est-à-dire, de la chose transformée en sujet, mise à la place du sujet.″ (Fontanier 1977:118)

Comme elle peut être physique ou abstraite, la subjectification, comme on s'en percevra dans les lignes suivantes, est aussi variée.

-″*Une autre camionnette organisait un concert de klaxons derrière, puis arrivait à votre hauteur, balançait dans le fossé, vannait les passagers assis pêle-mêle sur leurs bagages, vous dépassait, faisait aussitôt une queue de poisson, attaquait la côte et disparaissait dans la descente."p82*

Ici, *la camionnette,* dont on dit organiser un concert de klaxons, est dans ses origines un objet incapable d'agir de soi-même. Pourtant dans cet extrait, la *camionnette* est agissante. Selon le contenu de ce passage, la camionnette est à même d'organiser indépendamment, sans que le conducteur ne la commande, un concert des klaxons.

Dans ce cas précis, la camionnette est subjectifiée car, elle est mise en lieu et place du sujet. La camionnette est ici à même d'agir librement (organiser un concert de klaxons).

Ainsi par son savoir-faire, Kourouma a fait passer dans cet extrait la camionnette de *l'objectification à la subjectification*.

Il n'y a pas que des objets concrets qui sont subjectifiés dans *Les soleils des indépendances*, il y a aussi des choses abstraites qui le sont. C'est le cas dans cet exemple:

-*"Salimata n'avait pas le temps, le jour était déjà loin et trop d'occupations attendaient."p 96*

Dans cet extrait, *occupation* est un substantif qui désigne une réalité abstraite. *Occupation* est subjectifiée quand l'on considère la place qu'il occupe dans ce libellé.

En effet, le substantif *occupation*, en position antéposée par rapport au verbe *attendre* conjugué ici à l'imparfait, à la troisième personne du pluriel, remplit dans cet énoncé la fonction de *sujet* de l'action d'*attendre*.

Grammaticalement, pour déterminer la fonction que joue 'occupations' dans cet extrait, on pose la question: qui sont ceux qui attendaient ? La réponse à cette question serait : Les occupations. Cette question est celle qu'on poserait pour trouver le *sujet*. Ainsi, dans cet énoncé, *les occupations* remplissent la fonction de sujet.

Outre la subjectification repérable dans *Les soleils des indépendances*, il y a 'l'animalisation' des êtres humains qui est une autre particularité perceptible dans ce roman.

6. L'animalisation des êtres humains

Dans son chef d'œuvre, Ahmadou Kourouma use fréquemment et de manière assez variée de 'l'animalisation' des êtres humains. Cet écrivain Ivoirien appelle couramment les êtres humains par des substantifs exclusivement réservés aux animaux.

Par son adresse, Kourouma ‘transforme’ les êtres humains en animaux, par l’usage de verbes dont l’emploi est exclusif et spécifique aux animaux. Il convient d’en donner les illustrations.

1. L’animalisation des êtres humains par emploi des substantifs réservés aux animaux

-" Elle avait bien vu l’ombre d’un homme, une silhouette qui rappelait le féticheur Tiécoura. C’était dans la case du féticheur qu’elle était couchée, il avait rôdé toute la journée autour « pour éloigner les chiens. » "p39

Dans ce paragraphe le substantif *chiens* tel qu’il est employé dans l’expression ‘*pour éloigner les chiens’* ne renvoie plus à l’animal carnivore domestique de tous les jours. Plutôt, dans cet extrait, le substantif *chiens* renvoie aux êtres humains que *Tiécoura*, le féticheur mis pour la circonstance à la disposition de *Salimata* pour la guérir, n’a pas voulu voir à proximité de la case où fut internée Salimata. Le féticheur a plutôt préféré éloigner tout le monde afin d’accomplir sa besogne dans la plus grande confidentialité, en l’absence de tout spectateur.

Outre l’emploi du substantif *chiens* pour désigner les êtres humains, l’animalisation des êtres humains est encore rendue évidente dans le même extrait par l’emploi du verbe *rôder*.

En effet, le verbe rôder est employé dans ce paragraphe pour exprimer les tours de surveillance à intervalles réguliers que fait le féticheur dans le but de sécuriser *Salimata* contre toute éventuelle visite, visite jusque là prohibée. Le verbe *rôder* fait, d’emblée, penser à la divagation, à l’errance d’un animal.

Aussi, de substantifs *divagation et errance* se dégage l'idée de promenade sans but, sans intention spécifique de la part de celui qui s'y engage. De ces substantifs susmentionnés procèdent respectivement les verbes divaguer et errer qui, dans la plupart de cas, sont employés pour parler des mouvements incontrôlés des animaux domestiques, en occurrence le chien et le chat etc. Pourtant dans cet extrait de *Les soleils des indépendances*, le verbe rôder se trouve employé par Kourouma pour désigner les mouvements réguliers de garde faits par Tiécoura. Dans ce contexte, Kourouma a carrément' *animalisé'* Tiécoura.

C'est aussi encore le cas dans l'exemple suivant:

-" Le féticheur et sorcier Balla, l'incroyant du village (nous viderons dans la suite le sac de ce vieux fauve, vieux clabaud, vielle hyène) rappela à Fama les pratiques d'infidèles."p105

Dans cet alinéa *Balla*, l'homme dont le métier est de guérir et d'ensorceler comme il est dit dans cet extrait, est surnommé tour à tour fauve, vielle hyène, vieux clabaud.

Logiquement, les trois substantifs prêtés à Balla dans cet extrait ne sont pas à leur place car, tous renvoient à des animaux. Les trois animaux mentionnés dans cet extrait sont des carnivores, ils se nourrissent de la chair humaine.

Etant ainsi présenté dans cet extrait comme *fauve, vielle hyène, vieux clabaud*, Balla est animalisé. Kourouma fait ici de cet être humain un clabaud, un fauve, etc.

A part l'animalisation des êtres humains fait par le truchement des substantifs propres aux animaux, on trouve dans *Les soleils des indépendances* l'animalisation des êtres humains à travers l'usage par Kourouma des verbes se rapportant à l'espèce animale.

2. Animalisation des êtres humains par des verbes spécifiques aux animaux

-"Quand on a enterré deux maris, on doit se dire que les hommes n'ont plus aucun jus, aucun piment qui vous soit étranger. Mais les deux autres ! Surtout Mariam, Mariam jeune fille, avait été promise à Fama, parce que partout on protestait de le voir se consumer dans une stérilité aride avec Salimata. Fama, Fama, disait-elle, réfléchis, regarde-toi. Te sens-tu capable d'en chevaucher deux ? Avec moi, c'est aussi difficile que tirer l'eau d'une montagne. Et après chaque nuit les douleurs qui circulent dans les reins et les côtes…"p90

Dans cet extrait du chef d'œuvre d'Ahmadou Kourouma ressort le verbe *chevaucher* qui est employé métaphoriquement et qui renvoie dans ce paragraphe à la capacité qu'aurait un homme de s'occuper érotiquement d'une femme alors que, dans son sens premier, le verbe 'chevaucher' fait penser à l'action d'un homme qui monte à cheval pour s'y amuser.

Contrairement au sens premier du verbe *chevaucher*, ce verbe tel qu'employé par Kourouma dans ce paragraphe acquiert un autre sens. Ici, chevaucher est utilisé pour parler d'une manière camouflée de relations sexuelles, non aisées voire impossibles, que pourrait connaître *Fama*, une fois engagé dans la polygamie. En succédant à son cousin *Lacina*, *Fama* a, non seulement droit aux legs laissés par le défunt mais, il a aussi droit à la veuve. Cette dernière devient, selon la coutume de la société à laquelle appartient Fama, son épouse légitime, en plus de Salimata, qui est sa première conjointe.

Ainsi la nouvelle union avec *Lacina* fera de *Fama* un polygame. Ce qui ne sera pas chose aisée pour *Fama* qui, déjà dans sa monogamie, a de la peine à satisfaire sexuellement *Salimata*.

Dans ce passage du roman, Salimata rappelle à Fama son incapacité à satisfaire (*chevaucher verbe utilisé par Kourouma ici*) sexuellement deux femmes comme il l'a démontrée avec Salimata, alors son unique femme.

En utilisant le verbe *chevaucher* (jusqu'ici réservé aux chevaux*)* dans l'expression *chevaucher deux femmes,* Ahmadou Kourouma utilise un terme voilé pour proprement parler *de coucher ses deux épouses de manière réussie*. Partant de l'usage de ce verbe dans ce paragraphe, il est évident que Salimata est ici 'animalisée'.

Outre l'animalisation dans *Les soleils des indépendances*, il y a une remarquable récurrence de la chosification des êtres humains qui alterne avec l'animalisation des êtres humains. En effet, par un langage habile et approprié, Ahmadou Kourouma n'hésite pas de ″faire″d'un être humain 'une chose', ou de l'appeler de la manière qu'il désignerait une chose. Ainsi, par ce procédé régulier, Kourouma 'chosifie' les êtres humains.

L'exemple ci-dessous en constitue un cas illustratifs parmi tant d'autres:

-*″N'empêche que l'adultère doit être réprimé. Balla contraindra les jeunes gens à ne pas tripoter Mariam. Un efficace fétiche sera adoré et attaché. L'homme qui la grimpera au mieux ne pourra ni dévulver ni se dégager et restera pris au piège jusqu'à ce que Balla vienne dire le contre du fétiche ; autrement après l'amour son sexe se réduira jusqu'à disparaître dans le bas-ventre. Et ce sera fini pour lui. (…) .Donc, acquise. Mariam sera sa chose." P130*

Les verbes *tripoter* et *grimper* sont généralement employés pour parler des actions faites par l'homme sur des objets. En effet, dans son sens premier, tripoter renvoie à idée de toucher, d'altérer ou de fouiller quelque chose. Or dans le contexte de ce paragraphe, on met en garde les jeunes gens de ne pas *tripoter* l'épouse réservée à *Fama*, qu'est *Mariam.*

Sémantiquement parlant, *Mariam* est, dans cet extrait, dénaturée. Elle passe de l'état humain à l'état non-humain. Selon l'économie de ce passage, Mariam est devenue une chose maniable où les jeunes gens peuvent y fouiller, s'y amuser et y trouver plaisir en l'absence de Fama, son époux.

En outre, dans le même passage apparaît le verbe '*grimper*' qui est employé pour parler d'une action envisagée en rapport avec un être humain. Sur le plan pragmatique, le verbe grimper est approprié pour traduire une action que peut entreprendre un être humain ou animal (singe, chat, guépard) afin de monter dans un arbre. Néanmoins dans cet extrait, au contraire, le verbe *grimper* est employé pour parler de l'action de 'monter' sur Mariam, l'épouse légitime de Fama.

Ainsi, dans ce contexte précis, *Mariam*, épouse de Fama, est 'chosifiée' et la consolidation de l'idée de chosification de Mariam transparaît distinctement dans la dernière phrase de ce même paragraphe quand, Ahmadou Kourouma note ce qui suit: *"donc, acquise. Mariam sera sa chose."p130*

A part l'animalisation des êtres humains dans *Les soleils des indépendances*, il y a aussi la *chosification* des êtres humains dont se sert l'auteur en parlant particulièrement de la femme.

3. Chosification des êtres humains par emploi du verbe

-"Mais les femmes, on ne devait pas trop s'en soucier ; tant qu'on a l'argent on peut avoir des femmes(...) Maintenant que Fama a de l'argent, c'est d'autres femmes qu'il lui faudrait acheter. Des parents seraient prêts à lui donner leur fille."p 176

Dans ce passage, la femme, dont on parle d'une façon générale, se trouve chosifiée en ces termes : ″aussi longtemps qu'on aura de l'argent, il sera aisé de disposer, de ' se procurer ' ou 'd'acquérir' de femmes.″

En effet, à travers le verbe *acheter* et ses synonymes que sont : se procurer, acquérir, disposer, émerge sémantiquement le sens d'échange-compensation-sous entendu lors de la réalisation de l'acte matrimonial.

En outre, le sens ‘d’acquisition’ fait par rapport au sexe féminin, sans aucune forme de considérations sentimentales réciproques, se trouve encore soutenue dans ce même passage à travers l’emploi par l’auteur du verbe *acheter* qui est usité dans ce paragraphe pour désigner la manière dont on peut avoir le cœur d’une femme.

Dans ce même extrait, il y a lieu de déceler, à certains égards, un sens de prépondérance du choix unilatéral que possède un homme pourvu d’argent. En effet, partant de ce texte, tout apparaît comme si l’homme qui a l’argent a aussi le plein pouvoir de marier toute femme, selon son gré, sans aucune moindre considération d’un libre consentement de la part de la femme sollicitée. Cette affirmation trouve son fondement dans cet extrait du même paragraphe tiré de *Les soleils des indépendances* : *"C*’est *d’autres femmes qu’il lui faudrait acheter."p 176*

Dans, *d’autres femmes que Fama devra acheter’*, la femme se trouve ‘privée’ du pouvoir sélectif. Elle est réduite à une marchandise ou à un article attendant simplement un acquéreur.

Aussi, dans le même extrait, il y a l’apparition du verbe *donner*, employé par Ahmadou Kourouma dans l’expression ‘ *lui donner leur fille’*, qui vient dans cet exemple entériner l’acte de ‘chosification’ de la femme, et qui lui enlève toute capacité de se choisir librement un conjoint. En effet, logiquement parlant, on donne un objet à quelqu’un. Mais dans le cas de l’union conjugale, comme cela en est dans ce paragraphe, l’on dirait bien ‘donner sa fille en mariage à un homme’ et non pas comme c’est dit dans le contexte sus-mentionné : ‘donner leur fille à quelqu’un’. Dans ce dernier cas, le sens de la chosification de la femme devient évident.

Kourouma se sert aussi constamment de la comparaison pour véhiculer son message.

7. La comparaison

Préliminaires

La comparaison est une pratique familière et inhérente à la nature humaine car, dans sa vie quotidienne, l'être humain s'évalue, se mesure par rapport à ses semblables, par rapports aux autres êtres animés ou inanimés, et cela sur la base de ses points de ressemblance ou sur la base de ses points de dissemblance.

Ainsi présentée, la comparaison devient une figure de style par rapprochement par excellence.

A propos de la comparaison, Fontanier note ceci:

″La comparaison consiste à rapprocher un objet d'un objet étranger, ou de lui-même, pour en éclaircir, en renforcer, ou en relever l'idée par les rapports de convenance ou de disconvenance: ou, si l'on veut, de ressemblance ou de différence.″ (Fontanier1977:377)

De ce qui précède, s'explique la variété décelable dans la figure de style de comparaison. Parlant de la variété de la comparaison sur la base du rapport entre les éléments comparés, Fontanier écrit ce qui suit:

″Si les rapports sont de convenance, la comparaison s'appelle similitude ; elle s'appelle dissimilitude, s'ils sont de disconvenance.″ (Fontanier 1977:377)

Aussi, au sujet de la variété dans la figure de comparaison, il convient de mentionner que la comparaison se fait, tantôt des hommes aux animaux, ou des animaux aux hommes, tantôt d'un objet moral à un objet physique, ou à un autre objet moral, tantôt d'un objet physique à un objet moral, etc. Mais sur la base de la nature de l'objet dont est tirée la comparaison, Fontanier distingue: ″La comparaison morale, animale, physique, historique, mythologique, etc.″ (Fontanier 1977:377)

Chez l'auteur de *Les soleils des indépendances*, la comparaison revêt d'une marque inaccoutumée comme on va le constater dans les lignes suivantes où l'on jette un regard sur la manière dont Kourouma emploie cette figure de style.

1. La comparaison morale

-*"Oui ! C'était vrai ! Fama avait rêvé, avait été aveuglé une nuit par un de ces rêves qui vous restent dans les yeux toute la vie, qui vous marquent comme le jour de votre circoncision ; un rêve concernant Nakou…Ah ! Ce rêve qui fumait la mort et la peur."p163*

Dans cet extrait, la comparaison se fait entre, *le rêve de la mort* et *le jour de circoncision* qui sont deux réalités abstraites rapprochées ici sur la base d'un trait discernable entre elles.

En effet entre les deux notions, il y a le sens d'un souvenir effrayant qui s'en dégage.

Le rêve de la mort tout comme *les souvenirs* de pénibles douleurs accompagnées d'hémorragie, souvenirs que l'on garde du jour de la circoncision sont du domaine de l'esprit.

Encore, *le rêve* aussi bien que *le souvenir* d'un événement restent longtemps gavés dans la mémoire d'un être proportionnellement à l'ampleur ou à l'intensité avec laquelle *le rêve* de l'événement et *la douleur* ont été aperçus et, proportionnément à la qualité du *rêve* et des *souvenirs*, selon qu'ils sont agréables ou désagréables. Partant du sens de cet extrait, *le jour de circoncision* rentre dans la catégorie de moment pénible et mémorable pour la personne ayant subit la circoncision. C'est tout comme le *souvenir* gardé d'un rêve affligeant reste imprimé dans la mémoire de la personne ayant rêvé.

Le *rêve de la mort* et les *souvenirs de la circoncision* sont rapprochés dans ce cas sur la base de leur aspect commun déplaisant et sur la base de leur degré d'intensité avec lequel ils s'impriment dans la mémoire de la personne ayant rêvé la mort ou ayant été circoncise.

Des comparaisons abstraites sont nombreuses dans *Les soleils des indépendances.* C'est aussi le cas dans l'extrait suivant.

-*"Soudain une puanteur comme l'approche de l'anus d'une civette : Balla le Vieil affranchi était là."p110*

Dans cet extrait, l'odeur désagréable appelée dans cet exemple 'puanteur', est comparée à l'arôme malsain que dégage le rectum d'une *civette*.

En effet, *l'anus* est une de parties érogènes du corps d'un être humain ou d'un animal. L'anus sert de conduit pour la libération des matières fécales. En tant que tel, l'anus en général dégage une exhalaison propre aux excréments dont il sert de canal. Dans cet extrait du roman, l'odeur malodorante que dégage *le viel affranchi* qu'est ici Balla est comparée à l'odeur répugnante qu'on sent, une fois, aux proximités de l'anus de la civette. Dans ce cas, Il y a un rapprochement de deux réalités abstraites (*odeurs*) sur la base de la similitude qu'elles présentent qu'est ici l'odeur répulsive.

A part la comparaison morale, il y a dans *Les soleils des indépendances* la comparaison physique.

2. La comparaison physique

C'est le genre de comparaison où le rapprochement se fait essentiellement entre les êtres ou les éléments concrets.

-" Fama connaissait Nakou, l'ancien ministre considéré comme la tête du complot. Malinké comme Fama, diplômé de Paris et comme tous les jeunes Malinkés débarquant de France, impoli à flairer comme un bouc les fesses de la maman, arrogant comme le sexe d'un âne circoncis."p162

Dans ce paragraphe, il y a des comparaisons physiques, notamment lorsque *Fama* est comparé à *Nakou* par affiliation et sur la base de l'appartenance à une même ethnie, le Malinké.

Dans le même extrait, *Nakou* est comparé à tout jeune *malinké* provenant de la France. Cette comparaison se fait sur la base de manque de courtoisie, dont font preuve aussi bien *Nakou* que tout *jeune Malinké* de retour de la France. Dans cet exemple, il y a une combinaison de comparaisons. On a la comparaison physique dans le rapprochement des personnes- *Nakou* et autres *Malinkés*.

Mais lorsque les lacunes en matière de politesse dont témoigne *Nakou* sont comparées et égalées à l'impolitesse que prouve *le bouc* en reniflant la partie génitale de sa maman, dans ce cas on a affaire à une comparaison morale qui sert à rapprocher des réalités abstraites.

A cause aussi de son caractère méprisant dont il fait preuve vis-à-vis de ses compatriotes n'ayant pas encore visité la France, *Nakou* est dans ce même extrait comparé au caractère '*arrogant'* qu'a le *sexe circoncis d'un âne*. Dans ce cas, la comparaison se fait entre les caractères.

Que faut-il retenir de la première partie de cette dissertation ?

Dans la première partie de cette dissertation, il s'est agi de présenter d'abord l'auteur de *Les soleils des indépendances* et le résumé de ce dernier. Ensuite, il a été question de revoir et d'étayer les quelques considérations sur la langue d'Ahmadou Kourouma en général.

Enfin, il s'est avéré capital de décoder des dominantes figures de style en leitmotiv dans ce roman.

S'agissant de la personne d'Ahmadou Kourouma, de la revue de sa biographie apparaît un portrait de cursus de vie émaillée des tracasseries et des tourments qu'il a connus de la part du gouvernement de son pays, un gouvernement qui a failli de garantir les droits à ses citoyens et de promouvoir le bien- être de tous.

Quant au contenu du chef d'œuvre d'Ahmadou Kourouma, il convient de noter qu'il se distingue par un registre qui reflète à la fois une déception et une angoisse, alors que le langage (le vocabulaire et les figures de style) dont Kourouma fait usage dans ce roman constitue un écart par rapport à l'usage courant de la langue française, l'usage auquel sont accoutumés des lecteurs des œuvres littéraires africaines en général.

Aussi, à part l'usage insolite des figures de style frappantes dans ce roman, il y a aussi une remarquable innovation qu'introduit Ahmadou Kourouma, une innovation relative à l'insertion dans son chef d'œuvre des chants et des proverbes dont il convient de décrypter leur pertinence dans ce roman où l'auteur peint la situation alarmante de l'Afrique poste-coloniale.

CH.II : ANALYSE ET INTERPRÉTATION DES CHANTS ET DES PROVERBES

1. Préliminaires

L'être humain connaît des moments d'allégresse et de chagrin. Parmi les causes qui lui imposent une attitude typique se rangent le décès, la naissance etc.

Dans le contexte africain, le temps d'allégresse tout comme celui de chagrin s'accompagne de rituels spécifiques qui, à leur tour, s'accompagnent parfois de chants et/ou de proverbes pour des fins spécifiques. Parlant des fonctions des chansons chez le Peuple Bambara-Malinké dont Kourouma est issu, Koné dit ceci:

″Les chansons de geste de dozos (chasseurs) sont chantées et récitées pendant les moments récréatifs et lors des funérailles de dozos à la faveur de danses populaires de ngonio animées par les dozos eux-mêmes, dans la journée comme dans la nuit autour d'un foyer de lumière. Les chansons de geste sont consacrées aux louanges des dozos célèbres dont on exalte les exploits et/ou les mésaventures. Le déroulement des chansons de geste des dozos à travers les récits est si touchant, si pathétique que l'on peut le confondre avec la réalité ; c'est ici que l'auditeur ou le spectateur marqué et parfois pétrifié n'hésite pas à prendre partie″ (Koné 2004 :14)

Zemp, H relève aussi l'importance de la musique en parlant de griots malinkés chez le Dan de la Côte d'Ivoire lorsqu'il écrit ce qui suit:

″La musique joue un grand rôle considérable dans la société Dan. La musique (et la danse), c'est pour donner du courage. Il ne s'agit pas seulement d'un encouragement banal par des paroles flatteuses, mais d'une véritable transmission de force par la musique.″(Zemp 1964 : 371-372)

Les chants et les proverbes sont aussi utilisés en littérature africaine écrite. Kourouma est parmi les écrivains africains qui en ont fait usage dans leurs productions littéraires.

À-propos de l'insertion des chants dans les productions artistiques africaines, Lambert Fernando écrit ceci:

″Un dernier critère identifié par Kané est le mélange des genres. Le roman comme genre laisse déjà à l'auteur une immense liberté dans le choix des formes narratives. Le roman africain également. Il ne fait pas de doute, pour le critique Sénégalais, que la présence dans le roman de contes, de chansons, de récits allégoriques révèle de l'influence de la littérature orale qui ne s'établit pas de barrières entre les genres. Il est significatif que le roman africain contemporain continue à faire un grand usage de cette longue pratique africaine.″(Fernando 2001:9)

Les écrivains africains usent aussi de proverbes. Cette originalité notable des romans africains en général, et du roman de Kourouma en particulier, est soulignée par Kané lorsqu'il dit ceci:

″Un autre critère spécifique du roman africain est l'attachement de l'écrivain aux formes du discours africain dont la forme privilégiée est le proverbe. La référence à la sagesse des anciens, au groupe social, à un ensemble de valeurs morales demeure un trait caractéristique du roman. Le proverbe est intégré au récit et y tient la même fonction que dans l'oralité, celle de condenser une vision et de donner un sens aux évènements et aux comportements des personnages. Le langage est à l'occasion marqué par des formes de la langue d'origine. Ahmadou Kourouma a porté ce procédé à son utilisation extrême dans *Les soleils des indépendances*.″ (Kané 2001:9)

Qu'apportent les chants et les proverbes que Kourouma introduit dans son chef d'œuvre ? Pour répondre à cette question, il convient de décrypter les sens des chants et de quelques proverbes que cet auteur insère dans son roman.

2. Exploration et analyse des chants dans Les soleils des indépendances

A. Analyse de la première chanson

-« On n'apprécie pas les avantages d'un père, d'un père,

Sauf quand on trouve la maison vide du père,

On ne voit pas une mère, une mère

Plus excellente que l'or,

Sauf quand on retrouve la case maternelle vide de la mère.

Alors l'on marche, marche à pas comptés

Dans la nuit du cœur et dans l'ombre des yeux

Et l'on sort pour verser d'abondantes et brulantes larmes. » (p102)

Fama fredonne cette chanson dans les circonstances de mélancolie. Il est triste, il est vexé par le douanier. Celui-ci ne lui a pas permis de se rendre à Horodougou, son royaume et village natal. Selon le propos du douanier, Fama est étranger car il n'a sa carte d'identité.

Aussi, le douanier parle à Fama de la révolution, de l'indépendance et de la destitution de chefs. Cet affront l'irrite et l'apitoie sur son sort et sur l'avenir de la descendance des Doumbouya. Ainsi, nous avons affaire à un chant thérapeutique. Dans ce contexte précis, ce chant assainit la mélancolie.

Par ses mots, le douanier a rabaissé et accablé le chef héritier Doumbouya. Le chant que psalmodie Fama dans ces circonstances vient le vivifier et le réconforter comme le dit aussi Zemp lorsqu'il écrit ce qui suit, à propos de certains chants malinkés:

″Le témoignage d'un vieux joueur de trompe montre bien que le chant fortifie. La musique, c'est pour donner du courage, dit-on souvent en pays Dan. Il ne s'agit pas seulement d'un encouragement banal par des paroles, mais d'une véritable transmission de force par la musique.″ (Zemp1964:373)

Les soleils des indépendances ne comporte pas uniquement cette chanson. Qu'en est-il de la seconde chanson insérée dans ce roman?

B. Analyse de la deuxième chanson

-« Hé ! Hé ! Hé ! Hé !

Si notre avantage consiste à tomber dans le puits,

Hé ! Hé ! Hé ! Hé !

Tombons-y pour nous le procurer. » p 184

Salimata chante cette chanson pendant l'absence de Fama, son époux. Ce dernier fut arrêté et transférée à la prison il y a longtemps. En l'absence de son mari, Salimata a un autre amant qui la fréquente et lui plaît. De cette nouvelle relation, elle espère procréer. Salimata est maintenant heureuse, comme le dit explicitement le narrateur à la page 184 du roman. C'est dans ce contexte précis que Salimata entonne cette chanson. Par le biais de cette chanson, elle exprime son exultation après avoir trouvé un amant à la hauteur de ses devoirs conjugaux.

C'est à cette occasion que le narrateur l'exhorte à se réjouir et à ne pas se repentir. En outre, le narrateur l'invite, en cette circonstance, à chanter cette chanson qui est celle qu'elle récite chaque matin en pilant, comme il est mentionné dans le récit.

En se basant sur le contexte de réalisation de ce chant, il y a lieu d'en déceler la fonction de consoler, de détendre. Ce chant inséré dans ce roman traduit l'enthousiasme, l'allégresse de la part de Salimata pendant ce temps précis de sa vie, après avoir vécu avec Fama, un mari incapable de la satisfaire charnellement. Si telle est l'utilité de cette chanson dans ce roman, qu'en est-il de la dernière chanson insérée dans ce roman par Kourouma ?

C. Analyse de la troisième chanson

-*« Ho malheur ! Ho malheur ! Ho malheur !*

Si l'on trouve une souris sur une peau de chat

Ho malheur ! Ho malheur ! Ho malheur !

Tout le monde sait que la mort est un grand malheur. »*p185*

Libéré de la prison « sans nom », Fama est hanté par une force irrésistible qui le pousse à rentrer à Togobala. Il quitte la ville malgré l'argent qu'il a et nonobstant l'insistance de ses amis à rester dans la capitale afin de se réjouir après tant des souffrances vécues.

Son voyage est, selon le narrateur, le commencement de l'accomplissement de la prophétie ancestrale. Selon cette dernière, les chefs Doumbouya ne meurent pas et ne sont pas enterrés en dehors de leur royaume.

C'est à bord d'un camion, en partant pour son village que vient à l'esprit de Fama ce chant que le Malinké chante (comme le dit le narrateur p185), à l'occasion d'un grand malheur. Cette chanson fortifie Fama qui est en route pour son royaume où il va mourir. Le chant affermit en temps de tristesse comme le disent aussi Griaule et Calama cités par Koné lorsqu'ils disent, à propos de la musique africaine, ceci:

″La musique chasse la tristesse et la peur en provoquant l'accroissement des forces vitales et physiques.″(Koné 2004: 9)

Que faut-il retenir après l'analyse des chants insérés dans le chef d'œuvre d'Ahmadou Kourouma ? De l'aperçu général sur les contextes des trois chants, il ressort qu'ils sont utilitaires à celui qui les fredonne. Le premier et le troisième chant remplissent dans ce roman une fonction thérapeutique car, ils vivifient et réconfortent Fama dans ces moments pénibles.

Tandis que le second chant y joue le rôle de refoulement lorsqu'il est chanté dans le but d'exprimer la joie.

Apres l'analyse des chants, qu'en est-il de l'importance de certains proverbes de ce roman**?**

3. Analyse des quelques proverbes africains dans Les soleils des indépendances

Préliminaires

Les proverbes sont des affirmations concises, d'usage commun, exprimant des croyances répandues, des vérités empiriques et des conseils populaires. Ils s'enracinent dans le folklore et sont véhiculés par la tradition orale. Les proverbes sont pris pour des « vérités » anonymes et indiscutables qui tirent leurs origines dans la nuit des temps. Ils sont d'une importance majeure dans la vie quotidienne des êtres humains en général et des africains en particulier.

Dans le contexte africain, les proverbes servent souvent de références dans le règlement des contentieux sociaux, comme le certifie aussi Colldén lorsqu'il écrit:

″Les proverbes ont du poids et inspirent du respect, car ils tirent leur origine des ancêtres. Ce sont les défunts qui parlent par ces adages et ceux là ne peuvent pas être contredits. Citer une sentence au moment propice peut apaiser la colère, mettre fin aux querelles, amener le méchant à se corriger et rendre calme celui qui est mécontent de la société.″(Colldén1979:1)

Parlant aussi de l'origine et des contenus des proverbes malinkés en particulier, Mayer, Gérard, cité par Koné, souligne leur origine imprécise et il leur reconnaît un usage par toutes les couches de la population et en toute circonstance, quand il écrit:

″Les proverbes, que les malinkés désignent du nom de sàndaa, sont d'usage quotidien. Il n'est guère de conversations, d'assemblées villageoises, de liturgie sacrificielle, de contes, où ne soit dit un proverbe. Les proverbes font toujours partie d'une tradition ; personne n'invente un proverbe ; l'énoncé proverbial est souvent introduit par la formule « les vieux disent que » ou par cette autre « les malinkés disent que ». Quant à leur contenu, ces proverbes sont-ils révélateurs des vérités et des valeurs des malinkés ? Sans doute. Mais ils ne constituent qu'un langage parmi d'autres. Les proverbes appartiennent à tout le monde : jeunes ou vieux, hommes ou femmes. Le proverbe peut se dire à tout moment de la journée, en saison sèche comme en saison de pluies.″ (Koné 2004 :11)

Quelle est l'importance que donnent les êtres humains en général et, des africains en particulier aux proverbes ?

Colldén, Lisa reconnaît aux proverbes une fonction large quand il écrit ceci:

″Par les proverbes, il est possible de comprendre les coutumes d'un peuple, son caractère, sa manière de penser, sa philosophie. Les proverbes réfléchissent la vie religieuse, sociale et morale bref, tout ce qui appartient à la vie quotidienne. La grande sagesse des ancêtres est exprimée dans pas mal de proverbes.″ (Colldén1979:131)

A part la fonction conservatrice de la pensée d'un peuple, les proverbes éduquent aussi. En effet, le savoir, le savoir-faire et le savoir-être y sont transmis perpétuellement d'une personne à une autre, d'une génération à une autre.

La fonction de transmission du savoir reconnue aux proverbes reste prééminente dans le contexte africain.

La fonction didactique des proverbes est aussi attestée par Colldén Lisa quand elle écrit ceci:

″Le caractère instructif des proverbes domine. Leur fonction est surtout de donner avis et prescriptions. Souvent on donnait des conseils et des avertissements aux jeunes en citant ces paroles de sagesse.″ (Colldén 1979:1)

Les proverbes se différencient les uns des autres sur la base des circonstances de leur emploi. C'est ainsi que, sur la base de ce critère, Colldén parle de:

″Proverbes de la vie du village et de la famille, proverbes de la vie morale, proverbes de la sagesse traditionnelle.″ (Colldén 1979:1-15)

De l'aperçu sur les contenus des proverbes émaillant *Les soleils des indépendances*, il y ressort que ses proverbes peuvent être regroupés en proverbes de la vie morale, de la sagesse traditionnelle et de la vie en famille dans le village.

1. Explication de quelques proverbes au sens moral.

Dans cette catégorie se regroupent des proverbes au contenu qui donne en général une instruction, une leçon de savoir-vivre, de savoir-être pour établir l'harmonie entre des gens vivant ensemble.

-" Mais rappelle-toi qu'un malheur, quel que soit l'homme atteint, ne nous est jamais étranger, jamais lointain, bien au contraire…. bien au contraire… bien au contraire." p164

L'extrait susmentionné commence par la conjonction de coordination (mais*)* suivie du verbe, rappeler, conjugué à l'impératif. C'est un avertissement qui est lancé dans cet extrait, il est comme une mesure de circonspection à prendre en considération.

Le verbe *'rappeler'* employé dans cet extrait signifie aussi 'se remémorer'. Dans ce contexte, ce verbe interpelle à l'ordre.

Q*uel que soit*, contenu dans cet énoncé, étend l'application du message à une dimension universelle car, il est de sens inclusif. Il signifie dans cet extrait n'importe quel homme ou être. Le pronom personnel nous *(*employé ici dans ne *nous est jamais étranger)* universalise aussi cet énoncé. *Nous* employé dans ce proverbe renvoie à toute l'humanité.

Considérant le contexte social dans lequel le proverbe susmentionné est dit, sa charge sémantique peut être également libellée comme suit:

Il convient de retenir qu'aucun événement pernicieux ne nous arrive par hasard, nous en sommes toujours responsables. La leçon morale qui s'y dégage est la suivante : il y a nécessité de vivre conformément aux prescrits de la société afin de pas s'attirer des malheurs.

-*" La plus belle harmonie, ce n'est ni l'accord des tambours, ni l'accord des xylophones, ni l'accord des trompettes, c'est l'accord des hommes."p174*

Le substantif *harmonie* employé dans ce proverbe métaphorique renvoie à la paix alors que tambours, xylophone et trompettes renvoient aux instruments de musique dont on se sert pour produire une mélodie agréable à l'oreille. *Accord* signifie dans ce contexte concorde, entente, unisson.

De l'intelligence de ce proverbe se dégage l'idée générale suivante: Une paix durable dans la société ne résulte que de la concorde des opinions des hommes et non de quoi que ce soit (réunions, traités, signature des pactes, des conventions bilatérales).

C'est aussi vouloir dire que quels que soient les textes que signent bilatéralement des belligérants, ils ne demeurent que des formalités et des signes de volonté devant être traduits en actes. Il est évident que la volonté de l'homme est prépondérante dans l'établissement de la paix. Si l'homme n'y est pas à la fois auteur et bénéficiaire, cette paix est et reste une sérénité éphémère. C'est autant dire que c'est par leur volonté collective et non par un quelconque autre moyen que les hommes établissent une paix durable parmi eux.

-*" Toute puissance illégitime porte, comme le tonnerre, la foudre qui brûlera sa fin malheureuse."p99*

Le contenu de cet adage porte sur *le pouvoir* appelé aussi dans ce passage *puissance*. Dans cet extrait, l'accent est mis sur la manière de son acquisition dite inconstitutionnelle, illégitime. Le pouvoir acquis anticonstitutionnellement est comparé à un orage renfermant en lui-même un feu qui le consumera à la longue. L'on veut dire qu'un pouvoir dont l'acquisition ne trouve pas l'assentiment du peuple (cas de coups d'Etat militaires fréquents en Afrique subsaharienne) est instable et momentané car, il renferme en soi un explosif qui l'anéantira inévitablement.

Dans ce cas, l'on veut faire croire que la meilleure stabilité du pouvoir dépend de la manière dont on l'acquiert. S'il est acquis conformément aux recommandations de la constitution-la volonté du peuple- il dure et procure la joie. Par contre, s'il est conquis par les armes, il se termine non pas seulement vite mais aussi de façon calamiteuse. Ce passage constitue un appel voilé à l'harmonie, à l'observation des lois de la société afin d'éviter l'hécatombe.

2. Explication des proverbes de la sagesse traditionnelle

Dans cette catégorie se regroupent des proverbes constituant une règle de vie à suivre, une attitude à prendre dans la vie communautaire pour éviter des désarrois. Ainsi, ce sont des proverbes qui servent de législation pour le comportement dans la société.

-*«Une certaine crânerie nous conduit à notre perte.»p146*

Dans cet extrait la *crânerie* renvoie à la fanfaronnade, à la vantardise. Tandis que *perte* renvoie à la mort, à la perversion. Dans cet énoncé, on met l'homme en garde contre la pratique de ce vice (crânerie). Cette dernière, selon cet adage, emmène à la mort. Entretemps, l'on met en exergue le profit qu'on tire lorsqu'on vit sobrement, c'est celui d'éviter le trépas.

-*« Les petites causeries entre la panthère et l'hyène honorent la seconde mais rabaissent la première. » p183*

Dans ce proverbe on fait mention de deux animaux sauvages. La panthère est un animal qui fait partie des animaux féroces. De ce fait, elle est une puissance. L'hyène est moins féroce par rapport à la panthère. Si la panthère qui est une puissance peut s'entretenir sur un sujet banal avec l'hyène qui n'est pas de son calibre, cela résulte en la discréditation de la panthère, mais l'hyène par contre en tire un honneur.

C'est une manière adoucie de déconseiller aux plus gradés de ne pas aller outre mesures dans leurs rapports avec leurs subalternes. A travers ce proverbe, l'on suggère de garder certaines limites dans des rapports interpersonnels car, la dignité en dépend. Partant de son contenu, on a affaire à un proverbe au contenu préventif.

-*« Une famille avec une seule femme était comme un escabeau à un pied, ou un homme à une jambe ; Ça ne tient qu'en appuyant sur un étranger.» p151*

Dans ce proverbe on rapproche *un foyer* à une *seule femme avec un escabeau* ayant un seul support, ou avec *un homme* ayant *une seule jambe*. La famille avec une seule femme renvoie dans ce contexte à un ménage monogamique. Ce dernier est comparé à un siège (l'escabeau) n'ayant qu'un seul support de maintien en équilibre. Le ménage monogamique est aussi rapproché avec un homme dépourvu d'une jambe. Dans les deux comparaisons ressort un élément commun. Le sens dominant qui s'en dégage est l'absence de stabilité. Selon cet extrait, le remède à cette carence d'aplomb est le recours au soutien extérieur (étranger comme dit dans le texte), soutien sans lequel l'équilibre devient éphémère.

Partant du sens de ce passage, il y a une mise en exergue de l'interdépendance et de la complémentarité entre les êtres humains qui s'en dégage. On insiste, de manière implicite, sur l'apport collégial (concours du couple) pour une stabilité durable dans le ménage.

3. Explication des proverbes de la vie en famille dans le village

Cette catégorie regroupe des proverbes relatifs à la vie en famille dans le village.

-« Tant que le mur ne se fend pas, les cancrelats ne s'y mettent pas. » p 137

Dans ce proverbe on établit un rapport entre la fracture d'un mur et la présence en son sein des cancrelats. L'on y laisse entendre qu'aussi longtemps que le mur ne présente pas de fissures, les cancrelats n'y habitent pas, ils n'y trouvent pas un refuge. C'est aussi vouloir dire que rien ne sort du néant, toute chose a un début, une origine quelque part. De ce fait, l'on met en évidence le rapport de cause à effet. C'est une alerte contre les malheurs qui nous arrivent, dont selon l'économie de ce proverbe, nous en sommes les auteurs.

-« Que la récolte du sorgho de l'harmattan prochain soit bonne ou mauvaise, le mourant s'en désintéresse. »p 187

Dans cet adage, on met en relief le sens d'appréciation de choses, l'appréciation faite par un homme se trouvant au point de mourir. Du sommaire de ce proverbe, l'on peut retenir ce qui suit: que la chose soit bonne ou mauvaise, pour un moribond rien n'est significatif. Tout reste frivole et rien ne lui est séduisant. L'on veut dire que la valeur qu'on a des choses n'est pas statique. Elle est plutôt relative aux circonstances et à l'état dans lequel l'on se trouve. C'est autant dire que nos états d'âme influencent et affectent la valeur et l'appréciation qu'on a des choses.

- « On ne rassemble pas des oiseaux quand on craint le bruit des ailes. » p 153

Dans ce proverbe l'on veut dire que si l'on déteste le bruit produit par les ailes des oiseaux, autant ne pas les (les oiseaux) réunir, car une fois mis ensemble, ils (les oiseaux) déclenchent inévitablement des bruits. Dans cet adage, il y a un enchevêtrement des fonctions. Il y a le sens moral (la prévention), le savoir-être et le savoir-faire.

De son économie se dégage le sens suivant : Si on haït une chose, on agit conséquemment.

Que retenir de l'analyse des proverbes et des chants contenus dans *Les soleils des indépendances*?

S'agissant de l'utilité des chants insérés dans ce roman, on peut retenir qu'à part la fonction récréative reconnue aux chants dès le départ, ils y jouent aussi la fonction cathartique, celle de défoulement lorsqu'ils sont fredonnés dans les moments d'angoisse et, c'est sans omettre le rôle de stimuli qu'ils jouent pendant le moment de labeur.

Quant aux proverbes contenus dans ce roman, il convient de noter qu'ils sont au service de la morale. Les proverbes dans ce roman jouent le rôle de garde-fous et de conservatoires du savoir auquel l'homme doit recourir pour la bonne marche de la société.

Après le décryptage de l'un des aspects du langage de ce roman, il convient de jeter un regard sur l'écriture dont fait usage Ahmadou Kourouma dans son chef d'œuvre.

CH.III. INTERPRÉTATION DE RECURRENTES PONCTUATIONS

Préliminaires

Les soleils des indépendances est aussi abondé de points de ponctuation particuliers qui le caractérisent. Les points de ponctuation comme les guillemets, les points de suspension, le point d'interrogation, les interjections et les parenthèses sont récurrents dans ce roman.

Maurice Grevisse définit la ponctuation comme : ″Un art d'indiquer, dans le discours écrit, par le moyen de signes conventionnels, soit les pauses à faire dans la lecture, soit certaines modifications mélodiques du débit, soit certains changements de registre dans la voix.″ (Grevisse 1953:53)

Si certains signes de ponctuation sont plus récursifs dans ce roman, il est crucial d'en scruter leur pertinence présentement.

1. Les points de suspension

Selon Grevisse, ″Les points de suspension indiquent que l'expression de la pensée reste incomplète par réticence, par convenance ou pour une autre raison.″(Grevisse 1969:274)

Quels sont les effets stylistiques et l'intention de l'auteur de *Les soleils des indépendances* quand il utilise constamment ce signe de ponctuation soit à l'intérieur, soit à la fin de la proposition, dans le texte de ce roman.

Les points de suspension à l'intérieur de la phrase

-« C'est le descendant des Doumbouya.»

-« Je m'en f… des Doumbouya ou des Konaté, répondit le fils de sauvage de douanier. »p101

Cet extrait est un dialogue axé sur Fama et qui se tient entre deux protagonistes du roman en étude dans cette dissertation. Il y a le douanier (appelé encore chef de poste) et un passager à bord d'une même camionnette que Fama.

Dans la première proposition de cet extrait, le passager introduit Fama au douanier en mettant en évidence son appartenance à la famille royale de Doumbouya. Cette filiation à la famille impériale requiert une certaine révérence envers lui.

La deuxième proposition est la réponse du douanier à la demande implicite faite par le voyageur. En effet, le voyageur« exige »qu'on ait certains égards à l'endroit du prince héritier malinké. La réponse du chef de poste à cette demande est libellée de manière inachevée. Dans sa réponse, on note des points de suspension à l'endroit de la base (le verbe). Celui-ci semble être, selon le sens implicite qui s'en dégage, un verbe pronominal de sens réfléchi « s'en f ».

En lisant cette phrase tronquée, le lecteur est soumis à l'exercice d'imagination et de substitution pour en saisir le sens intégral. Le lecteur agit sur le plan intellectuel. Il n'est plus passif mais, au contraire, il devient lecteur-producteur dans ce cas.

Les points de suspension à la fin des mots ou des phrases

-"On promettait tout : le tigre, le lion, l'éléphant, mais à terme… c'est –à-dire à l'harmattan prochain, à l'hivernage prochain. "p123

Les points de suspension viennent après *à terme* qui constitue ici la fin d'une idée complète. Mais par contre, les points de suspension sont dans cet énoncé suivis d'une explication. Dans cet extrait mis après le sens complet de la phrase, les points de suspension traduisent une hésitation, une incertitude dans la confirmation du délai (à terme comme il est dit dans la proposition).

C'est là un style preste de dissimuler un doute, un manque de précision sur un sujet dont on parle ou sur lequel on est questionné.

Les points de suspension à la fin de la proposition.

-" Le cousin Lacine, un cousin lointain qui pour réussir marabouta, tua sacrifices sur sacrifices, intrigua, mentit et se rabaissa à un tel point que… " p23

Les points de suspension placés à la fin de la phrase illustrent non seulement que l'idée exprimée est inachevée mais, ils mettent à nu, dans cet extrait, une considération négative que l'auteur a vis-à-vis du sujet dont il parle.

Selon l'économie de cet extrait du roman, le cousin de Fama (Lacine*)* a non seulement fait beaucoup de démarches *(*il offrit des sacrifices, consulta des féticheurs et trompa..) mais, il est aussi allé à l'extrême limite des sacrifices (il se rabaissa à un tel point que…) pour être à la tête d'une entreprise ou pour avoir un poste lucratif (la direction d'une coopérative ou le secrétariat du parti politique dans l'une de contrées de la république). Mais c'est en vain. Toutes les entreprises de Fama se soldèrent en échec.

Dans *se rabaissa à un tel point que…* l'idée exacte du suprême sacrifice que fit Lacine qui consista à se rapetisser demeure ici imprécise. Le sacrifice est voilé par l'omission volontaire. Les points de suspension matérialisent dans cet extrait l'omission de l'acte que fit Lacine. De cette omission volontaire, il y a lieu de se représenter une idée à propos de la qualité et de la valeur du sacrifice de Lacine sciemment éclipsé dans ce paragraphe.

N'est-il pas aussi fréquent chez les êtres humains en général, et chez les africains en particulier, de laisser en suspens leurs auditeurs, à propos de grossièretés, d'obscénités et de bassesses que l'on ne souhaite pas dire explicitement en public ?

-" Fama, Fama, disait-elle, réfléchis, regarde-toi. Te sens-tu capable d'en chevaucher deux ? Avec moi, c'est aussi difficile que tirer l'eau d'une montagne. Et après chaque nuit les douleurs qui circulent dans les reins et les côtes… " p90

Dans ce paragraphe, Salimata, la première épouse à Fama, veut ramener à la raison son époux en lui posant une question relative à ses capacités à satisfaire charnellement deux femmes. Elle lui rappelle à propos de l'inefficacité qu'il accuse lors des plaisirs sexuels avec elle. Elle le convie aussi à se souvenir des douleurs au niveau des reins et des côtes, douleurs qui résultent des relations sexuelles. Par ses rappels, Salimata tente d'amener Fama à agir en conséquence. Salimata voudrait que son mari demeure monogame.

Les points de suspension dans cet extrait escamotent l'indécence comme on peut le remarquer. C'est là un effort, de la part de l'auteur, d'exprimer la pudeur. Les points de suspension incitent et sollicitent dans ce cas l'imagination du lecteur à propos de ce qui est omis.

De l'emploi des points de suspension dans ce roman en découle, en général, le constat selon lequel Ahmadou Kourouma en fait usage soit, pour exprimer une certaine réticence envers des faits dont il veut faire mention, soit pour faire participer le lecteur à son acte de production. En lisant des phrases tronquées de ce roman, le lecteur devient actif, il comble des vides qu'il rencontre et parfois il s'interroge sur le non-dit.

Quelle est la pertinence du point d'interrogation aussi fréquent dans ce roman?

2. Le point d'interrogation

Pour Grevisse, ″ Le point d'interrogation s'emploie après toute phrase exprimant une interrogation directe.″ (Grevisse 1953:947)

Le point d'interrogation tel qu'employé dans ce roman présente une particularité. Parfois les questions posées sont suivies de réponses, parfois elles sont laissées pour compte.

L'interrogation suivie de réponse :

-*″Le cousin Lacina, un cousin lointain qui pour réussir marabouta, tua sacrifices sur sacrifices, intrigua, mentit et se rabaissa(…). Savez-vous ce qui advint ? Les indépendances et le parti unique ont destitué, honni et réduit le cousin Lacina à quelque chose qui ne vaut pas plus que les chiures d'un charognard.″*p23

Dans ce paragraphe, l'auteur décrit les démarches infructueuses entreprises par Lacina afin d'accéder à un poste lucratif dans le gouvernement d'après les indépendances. Lacina a consulté et sollicité des marabouts, il a fait des sacrifices et il a usé de mensonges. En outre, il s'est rabaissé et s'est humilié. Malgré tous ses sacrifices, Lacina est destitué, honni et réduit par les indépendances et le parti unique à quelque chose dont la valeur est comparable à celle des excréments d'un charognard. Telle est la réponse fournie à la question de savoir ce que Lacina était devenu après toutes ses démarches.

Cette réponse est une précision indispensable sans laquelle l'enchaînement et l'intelligence du récit restent tronqués. Dans cet extrait, le point d'interrogation devient une manière de solliciter un éclaircissement par la quête de détails relatifs à la question posée.

- *" Apres les prières, on éteignit et on se coucha. Mais malheureusement le tara grinçait.*

Avez-vous déjà couché sur un tara ? Il grince, geint comme si vous rouliez dans les feuilles mortes d'un sous-bois en plein harmattan. Donc, dans les ténèbres, quand Mariam et Fama couchèrent, le tara grinça, Salimata hurla."p152

Dans ce paragraphe, l'auteur pose la question à propos du tara. Il demande à ses « interlocuteurs» s'ils ont déjà couché sur un tara. Il y répond lui-même indirectement.

La réponse réservée à cette question, qui devait être soit l'affirmation ou soit la négation, est dans cet extrait une description des bruits (grincements et gémissements) que produit le tara, une fois qu'il est occupé par un couple. En outre, la réponse donnée dans cet extrait constitue un rapprochement avec le bruit que produit la marche des pieds dans des feuilles sèches.

Comme on peut le constater, il n'y a pas ici de rapports entre la question et la réponse réservée. Dans ce cas, la question et sa réponse paraissent être une digression qui introduit et donne au lecteur de ce passage une détente après une lecture soutenue.

L'interrogation non suivie de réponse

-"Les rêves de Fama n'appartenaient qu'à lui, Fama. Il pouvait en disposer comme il le voulait. D'ailleurs, qui auparavant lui avait dit qu'il était tenu de raconter ses rêves aux dirigeants des soleils des indépendances ?Et imaginait-on Fama, le dernier des Doumbouya, se rabaisser jusqu' à aller trouver le secrétaire général du parti et lui dire : voilà, secrétaire ! hier soir ... "p166

Dans cet extrait, le narrateur pose deux questions. La première est celle de savoir s'il était nécessaire à Fama de relater ses rêves aux autorités d'après la colonisation. Quant à la seconde question, le narrateur veut connaître la personne qui en avait déjà avisé Fama. De la façon dont cette question est posée par le narrateur dans ce paragraphe, transparaît une manière d'illustrer sa surprise et d'exprimer sa consternation à propos de la «culpabilité »de Fama, une culpabilité qui traduit dans ce contexte l'arbitraire. En effet, Fama est inculpé sur la base de son omission à rapporter son rêve tragique aux autorités de l'après-indépendance.

Quelle fonction que Kourouma attribue au point d'interrogation dans ce roman ?

Le point d'interrogation sert, soit pour requérir des éclaircissements, soit pour exprimer une surprise, une consternation, soit encore pour donner une détente au lecteur de ce roman.

3. Les guillemets

Selon Maurice: ″Les guillemets s'emploient au commencement et à la fin d'une citation, d'un discours direct, d'une locution étrangère au vocabulaire ordinaire ou sur laquelle on veut attirer l'attention.″ (Grevisse 1969:274)

Comment alors les guillemets sont-ils employés dans *Les soleils des indépendances* ?

-*"Le délégué recula et laissa la paix à «ce fou de malinké»" p82*

Dans cette illustration, les guillemets guillemètent une expression de connotation péjorative. L'expression «ce fou de malinké» qui renvoie à Fama consacre à ce dernier une connotation négative et incorrecte. Fama n'est pas en état de folie comme il est mentionné dans cet extrait. L'usage des guillemets dans ce cas semble être un moyen efficient d'accorder à l'expression guillemetée un sens distinct de la réalité, un sens souvent dépréciatif.

-*" Le grand marabout fit commander le silence par le griot, puis lança un gros « bissimilai » et chantonna les versets." p140*

Le substantif guillemeté dans cet extrait est une locution empruntée d'une autre langue que le français. «Bissimilai» est un jargon arabo-musulman. C'est une interjection traduisant une surprise. Dans cet exemple, les guillemets servent à border et à mettre en relief un lexique étranger prêté à la langue en usage dans ce roman.

Que retenir de l'emploi des guillemets dans ce roman ? Ils s'emploient soit pour accorder au mot ou au nom un sens distinct (souvent péjoratif) de son sens originel, soit pour encadrer un mot emprunté d'une langue distincte du français, langue qui est en usage dans ce roman.

Qu'en est-il des parenthèses dont l'auteur fait obstinément usage dans son roman ?

4. Les parenthèses

Pour Grevisse : ″ Les parenthèses s'emploient pour intercaler dans une phrase quelque indication, quelque réflexion non indispensable au sens, et dont on ne juge pas opportun de faire une phrase distincte.″(Grevisse 1969:274)

Comment ce signe de ponctuation est-il utilisé par Kourouma dans ce roman ?

-*" Si le défunt était de caste forgeron, si l'on n'était pas dans l'ère des Indépendances (les soleils des indépendances, disent les Malinkés), je vous le jure on n'aurait jamais osé l'inhumer dans une terre lointaine et étrangère." p9*

Les parenthèses cadrent l'explication peu familière donnée à une expression qui est dans cet extrait, l'ère des indépendances. L'explication donnée semble être « l'équivalent »du groupe de mots antéposés. Ainsi, dans cet extrait, les parenthèses introduisent et bordent une équivalence de l'expression donnée en français mais traduite littéralement de la langue de l'auteur qu'est le malinké.

-*"Mais quand l'Afrique découvrit d'abord le parti unique (le parti unique, le savez-vous ? Ressemble à une société de sorciers, les grandes initiées dévorent les enfants des autres), puis les coopératives qui cassèrent le commerce, il y avait quatre-vingts occasions de contenter et de dédommager Fama qui voulait être secrétaire général d'une sous-section du parti ou directeur d'une coopérative."p24*

Les parenthèses renferment dans ce paragraphe une explication non appropriée donnée à propos du parti unique. L'explication mise ici entre les parenthèses est l'interprétation personnelle du sens du parti unique faite par l'auteur. Elle reflète la conviction personnelle qu'a l'auteur à propos du monopartisme.

En général, Kourouma utilise les parenthèses pour mettre en relief une expression étrangère, pour cadrer une explication peu familière et « incorrecte » donnée à une expression.

5. Le point d'exclamation

Pour Maurice: ″Le point d'exclamation se met après une exclamation qui peut être une simple interjection, une locution interjective, une proposition.″ (Grevisse 1969:271)

De quelle manière ce signe de ponctuation est-il utilisé dans son roman par Kourouma ?

-*" Quand à l'infidélité, euh ! euh ! Les femmes propres devenaient rares dans le Horodougou comme les béliers à testicule unique." p 130*

Le point d'exclamation vient après une onomatopée exprimant un bruit. *Euh* représente dans ce contexte le bruit produit par le féticheur Balla. Cette exclamation est l'expression d'une déception à propos de l'infidélité des femmes dont Balla parle. De l'avis de Balla, les femmes infidèles sont nombreuses. En revanche, les femmes fidèles deviennent rares dans la contrée de Horodougou. Elles sont à compter au bout des doigts comme le sont les béliers à un seul testicule.

-*" Assois tes fesses et ferme ta bouche ! Nos oreilles sont fatiguées d'entendre tes paroles. "p 15*

Dans cet exemple, le point d'exclamation placé à la fin de deux propositions impératives renforce l'ordre ou la commande déjà donnée à travers le mode impératif. Le point d'exclamation donne à cet ordre un sens obligatoire et pressant. Selon le sens de cet énoncé, l'ordre donné doit être exécuté aussitôt.

Des points de ponctuation dans *Les soleils des indépendances*, on peut retenir ce qui suit: les points de suspension, en général, « convient » le lecteur à deviner et à compléter la suite de l'histoire. Quant au point d'interrogation, il exhorte le lecteur à participer au récit en lui laissant la tâche de chercher des éléments de réponse aux questions délibérément laissées pour compte.

Les guillemets, eux, restent un moyen policé de donner un sens diffèrent aux mots ou d'atténuer le langage grossier utilisé. Tandis que le point d'exclamation dans ce roman sert à exprimer une déception et parfois à introduire un ordre.

A part la ponctuation récurrente, ce roman se spécifie aussi par l'usage excessif de l'inversion et de «donc».

6. L'inversion

L'inversion renvoie à l'ordre des mots dans une phrase. Parlant de l'ordre des mots, Grevisse écrit ceci :

″ Selon l'ordre de l'énonciation, les éléments de la proposition sont placés suivant un ordre réglé par leur fonction grammaticale: on met d'abord le *sujet*, point de départ de l'énoncé, puis le *verbe*, puis l'*attribut* ou le *complément*. Cet ordre habituel peut présenter les types d'enchainement suivants : sujet-verbe intransitif, sujet-verbe copule-attribut, sujet-verbe transitif-objet, sujet-verbe complément circonstanciel.″(Grevisse 1969:55)

Cet ordre n'est parfois pas suivi pour plusieurs raisons comme le dit aussi Grevisse:

″L'ordre des mots n'est pas réglé uniquement par les fonctions grammaticales des éléments de la proposition. Souvent on ordonne les éléments de la phrase suivant un principe logique, qui tient compte des mouvements mêmes de la pensée, de l'ordre chronologique des faits, de leur importance relative. Il y a un ordre affectif et un ordre esthétique.″ (Grevisse 1969:55)

Parmi les constructions phrastiques hors du dogme (Sujet-Verbe-Complément), on a l'inversion qui est, selon Grevisse: ″Un renversement de l'ordre habituel des mots. Ainsi le sujet, l'attribut, le complément du verbe, le complément déterminatif, le complément de l'adjectif, peuvent occuper une autre place que celle qu'indiquerait la construction habituelle.″ (Grevisse 1969:55)

Pour Fontanier : ″L'inversion est surtout rencontrée en poésie versifiée où l'usage s'en est établi depuis l'origine, soit pour sa commodité de prosodie ou de rythmique, soit pour mettre en valeur un membre de phrase.″ (Fontanier 1977:243)

Quelle est la pertinence de la récurrence de l'inversion dans ce roman où Kourouma inverse soit le sujet, soit le verbe ou soit encore le complément?

Inversion du sujet et du complément.

-*« Sur des pistes perdues au plein de la brousse inhabitée, deux colporteurs malinké ont rencontré l'ombre et l'ont reconnue. L'ombre marchait vite et n'a pas salué.»p9*

Dans cet extrait, on a l'inversion du sujet et de son complément. Selon l'ordre grammatical traditionnel, la phrase serait : Deux colporteurs malinké ont rencontré l'ombre sur des pistes perdues au plein de la brousse inhabitée et l'ont reconnue. Dans cet extrait, la phrase commence par le complément circonstanciel de lieu (sur des pistes perdues au plein de la brousse inhabitée).

Par cette mise en relief du complément circonstanciel (placé ici en tête de la phrase) qui, en principe, devait venir après le groupe complément d'objet direct (l'ombre*)*, l'on met plus d'accent sur le lieu de rendez-vous. En faisant ainsi, Kourouma lui donne une importance de choix dans cet énoncé. De cette façon d'écrire émerge et transparaît *la fonction poétique*.

A part l'inversion qui est récurrente, il y a aussi dans ce roman la répétition d'autres éléments linguistiques.

7. Les répétitions

Selon Fontanier : ″La répétition consiste à employer plusieurs fois les mêmes termes ou le même tour, soit pour le simple ornement du discours, soit pour une expression plus forte et plus énergique de la passion.″ (Fontanier 1977:329)

Dans *Les soleils des indépendances*, des mots sont soit doublés dans une même phrase, soit repris plusieurs fois dans différents paragraphes. On trouve dans ce roman en leitmotiv:

La répétition des substantifs d'animaux et d'oiseaux

Chien, cabot, chacal, hyène et vautour sont en leitmotiv dans ce roman en étude.

Ces substantifs désignant des animaux renvoient dans ce roman aux êtres humains. Kourouma recourt fréquemment à ces noms pour ne pas citer nominalement des êtres humains réels.

Ce sont des substantifs à connotation dépréciative. A travers leur usage transparaît un sens de dénigrement des êtres humains auxquels ces substantifs se rapportent.

L'usage de ces noms est une technique habile adoptée par Kourouma afin d'éviter des reproches et de donner à son récit un sens général.

Locutions formées avec le substantif chien

- *« Fils de chiens plutôt que de caste ! Les vrais griots, les derniers griots de caste ont été enterrés avec les grands capitaines de Samory.» p18*

Fils de chiens, dans cet exemple, renvoie aux êtres humains. Cette locution est de sens péjoratif. Elle traduit à la fois « l'origine et l'appartenance » à cette catégorie d'animaux. Elle constitue «un outrage ». Dans ce contexte, sa charge sémantique est déshumanisante.

Locutions formées avec le substantif esclave

- *« Un Doumbouya, un vrai, père Doumbouya, mère Doumbouya, avait-il besoin de l'autorisation de tous les bâtards de fils de chiens et d'esclaves pour aller à Togobala ?» p190*

L'expression 'Bâtards de fils de chiens et d'esclaves 'dévalue l'être humain auquel elle se rapporte. Bâtard renvoie à un enfant illégitime, issu de l'adultère. Un bâtard est un être aux origines douteuses. Il est « impur », il est métis. Dans cet extrait transparaissent l'indignation et l'objection. Selon l'économie de ce passage, pourquoi un fils du pays doit requérir la permission de la part d'un étranger lorsqu'il se rend chez lui (dans son pays d'origine*)*.L'expression Fils d'esclaves renvoie, dans ce contexte, à la classe sociale d'appartenance. En effet, *l'esclave* est un être humain de la plus basse classe de la société. Il est un sujet. Il appartient à son maître. Il est privé de ses droits fondamentaux.

Les soleils des indépendances se remarque aussi par des doublements.

La répétition du sujet.

- *« Et petit à petit elle surprit le regard d'Abdoulaye se transformer, les pommes se durcir, les reins frontales se gonfler. Ils continuèrent à se fixer. La porte était bien close. Dehors hurlait le vent, battait la pluie. Sous un orage pareil, personne, personne d'autre ne pouvait arriver et les surprendre. Donc, seuls, absolument seuls »p75*

Personne est dans cet extrait repris par deux fois. Abdoulaye est le féticheur que Salimata consulte afin d'enfanter. Les consultations se font sans témoins, dans la case close appartenant au féticheur. La reprise de *personne* traduit une insistance sur la discrétion.

Selon le sens qui transparaît de ce paragraphe, Abdoulaye et Salimata sont à l'abri d'un éventuel spectateur car ils sont, non seulement isolés et enfermés dans la case mais, aussi dehors, il pleut abondamment avec des tonnerres. Cette atmosphère du dehors écarte l'idée d'une éventuelle visite pendant la consultation à deux.

La répétition de l'adjectif

-« Dans la maison Fama était là sur une chaise, inutile et vide la nuit, inutile et vide le jour, chose usée et fatiguée, comme une calebasse ébranchée.» p55

Les adjectifs *inutile* et *vide* se rapportent dans ce contexte à Fama. Dans cet extrait inutile signifie ne jouant pas le rôle lui réservé dans le ménage. Salimata est devenue la pourvoyeuse de la maison par la vente quotidienne de la bouillie. Son mari est désœuvré.

Vide la nuit renvoie à l'incapacité et l'inefficacité dont fait preuve Fama pendant la nuit lors des relations sexuelles. La répétition de ces adjectifs traduit l'insistance sur le fait, sur le dégoût et sur le désespoir de Salimata. Cette dernière mène une vie monotone, privée de soutient financier (elle vend la bouillie pour nourrir son mari) et de plaisirs charnels de la part de son mari.

La répétions de «donc »

Donc est une conjonction de coordination. Selon Grevisse : ″Les conjonctions de coordination sont celles qui servent à joindre soit deux propositions de même nature, soit deux éléments de même fonction dans une proposition. Donc est la conjonction de coordination indiquant le rapport de conséquence.″(Grevisse 1969:231)

Qu'en est-il de son emploi dans ce roman?

-« Les injures fusèrent toute la journée, même la nuit, une nuit qui appartenait à Mariam. Apres les prières, on éteignit et on se coucha. Mais malheureusement le tara grinçait. Avez-vous déjà couché sur un tara ? Il grince, geint comme si vous rouliez dans les feuilles mortes d'un sous-bois en plein harmattan. Donc, dans les ténèbres, quand Mariam et Fama couchèrent, le tara grinça, Salimata hurla : Le grincement m'endiable ! Trépigna, se précipita et les rejoignit au lit. Il s'ensuit une lutte dans les ténèbres, combat de silures dans les fanges.»p 152

Cet extrait est le rapport sur les rivalités que se font les coépouses de Fama pendant la nuit. Salimata et Mariam partagent un seul lit avec Fama, leur époux. Chaque épouse a sa nuit réservée pour dormir aux côtés de son mari. La nuit appartenant à Mariam n'est pas paisible car dans la nuit, précisément dans les ténèbres, lorsque Mariam et Fama couchent dans leur lit (tara), ce dernier grince sous le poids du couple concentré aux plaisirs sexuels pour procréer. Le grincement du lit empêche Salimata de dormir. Ainsi, lorsque le lit grince, Salimata rejoint le couple au lit et affronte sa coépouse.

Dans ce paragraphe *donc* ne remplit plus sa fonction courante. Elle n'adjoint pas deux propositions ou deux éléments de même nature. Dans cet exemple, donc n'introduit pas une conséquence comme d'habitude. Dans cet extrait, il n'y a aucun lien entre ce qui précède *donc* et ce qui vient après lui. En lieu et place de la conséquence attendue, donc introduit dans ce paragraphe une explication relative au temps (circonstances) et à la cause du grincement du lit. Donc ici introduit un rappel mettant en exergue ce qui se passe pendant la nuit dans les ténèbres lorsque le couple est dans le lit. A travers l'usage de donc par Kourouma, dans cet extrait, transparaît une manière de mettre en évidence et d'insister sur cette information livrée, du reste obscène.

Que retenir des ponctuations récursives et de « donc » utilisés dans ce roman ?

A chaque point de ponctuation en leitmotiv dans ce roman se rapporte un effet stylistique spécifique que Kourouma lui attribue. Dans ce roman, les points de suspension interpellèrent et font participer le lecteur à la production du texte car, le lecteur est tenté à compléter le non-dit. Le point d'interrogation, quant à lui, semble être pour Kourouma un moyen efficace d'informer le lecteur et de s'informer par l'effort de sa part à trouver des réponses aux questions laissées pour compte. Les guillemets, eux, donnent aux mots des sens nouveaux, souvent de connotation péjorative.

Les parenthèses renferment généralement des explications à caractère délassant et parfois surprenant. Les exclamations servent de commandes alors que l'inversion, quant elle, sert à exprimer non seulement l'insistance sur certains mots ou sur certains noms mais, elle sert aussi à mettre en évidence leur signification. Les répétitions de noms ou de mots traduisent l'instance et laissent, à certains égards, transparaître l'aspect oral du langage que Kourouma utilise en écrivant le récit de ce roman.

Après une attention portée sur la langue de Kourouma dans ce roman, voyons à présent comment le récit lui-même est raconté.

CH. IV ETUDE DE L'ORDRE ET DE LA FOCALISATION

Préliminaires.

Tout récit comprend une histoire et une narration. L'histoire dans un récit renvoie à l'enchaînement des faits ou des événements. La narration, quant à elle, est la manière dont une histoire est racontée. Ainsi, la narration sous-entend la présence d'un narrateur qui relate un événement.

La narration de l'histoire par le narrateur n'est pas généralement linéaire. Elle est parfois émaillée des récits des événements à venir et des récits évoquant des faits déjà passés. Aussi, en racontant une histoire, le narrateur parfois s'y mêle ou s'en écarte. En outre, selon la manière dont il raconte une histoire, le narrateur parfois raconte plusieurs fois un événement qui s'est passé une fois et vice versa. Les anticipations et les retours en arrière dans le temps lorsque l'histoire est racontée constituent ce qu'il convient d'appeler l'ordre du récit. L'ordre dans un récit n'est pas totalement insignifiant, il est porteur de sens à certains égards.

1-De l'ordre

L'ordre dans un récit fait penser à la succession des événements lorsque ceux-ci sont racontés. L'ordre des événements dans un récit débouche sur le temps de celui-ci.

Parlant du temps du récit et cherchant à l'éclaircir, Genette écrit ceci:

″Le récit est une séquence deux fois temporelles: il y a le temps de la chose-racontée et le temps du récit(temps du signifié et temps du signifiant).Cette dualité n'est pas seulement ce qui rend possibles toutes les distorsions temporelles qu'il est banal de révéler dans les récits(trois ans de la vie du héros résumés en deux phrases d'un roman, ou en quelques plans d'un montage fréquentatif de cinéma);plus fondamentalement, elle nous invite à constater que l'une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre temps.″ (Genette 1972:77**)**

De ce qui précède, l'on comprend aisément qu'étudier l'ordre temporel d'un récit, c'est faire un rapprochement entre l'ordre d'enchaînement des événements dans le discours narratif et l'ordre de succession des événements temporels dans l'histoire tel que les événements se sont déroulés.

A propos de l'étude de l'ordre dans un récit, Genette écrit ce qui suit:

″Etudier l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire, en tant qu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même, ou qu'on peut l'inférer de tel ou tel indice indirect.″ (Genette 1972:78-79)

Il convient de noter que souvent le temps du récit ne correspond pas au temps de l'histoire lorsqu'on fait un parallélisme entre les deux temps. Les différentes formes de discordance repérables entre l'ordre de l'histoire et celui du récit sont appelées par Genette, les anachronies narratives. Ces dernières sont de deux types. Elles sont soit des anticipations des évènements, anticipations appelées aussi prolepses, soit des recules en arrière dans l'histoire racontée, recules connus encore sous le nom d'analepses.

Le narrateur de *Les soleils des indépendances* recourt aussi bien aux analepses qu'aux prolepses pour présenter un tableau sombre de l'ère d'après les indépendances en Afrique.

Partant de l'observation générale du récit de ce roman, le recours aux analepses est fréquent par rapport à l'usage des prolepses par le narrateur. De ce fait, il convient de pénétrer leur intelligence afin d'en apercevoir leur signification dans contexte.

-Analepses

Pour Genette : ″L'analepse est une anachronie par rétrospection.″ (Genette 1972:121)

L'analepse est un procédé narratif qui consiste à reculer (retourner en arrière)dans la narration d'un récit pour rappeler un fait déjà passé par rapport au récit entrain d'être raconté.

Partant de ce qui précède, l'analepse constitue un second récit dans un récit en cours, dit également récit principal.

Quelle est la pertinence du suivant analepse extrait du chef d'œuvre de Kourouma ?

-"Dans le camion de Ouedrago, il y avait beaucoup d'autres voyageurs et les trois voisins de Fama étaient trop volubiles. Fama dut leur indiquer le but de son voyage. Le voisin cria sa surprise. Il s'appelait Diakité, était originaire du Horodougou ; évidemment il connaissait le village de Fama, la famille Doumbouya, avait connu le cousin, avait entendu parler de Fama. « Que la paix soit avec toi, Fama ! » dit-il avant de poursuivre (….). Fama savait-il comment lui, Diakité, avait échappé ? Non ? Ce fut grâce à la lune ! oui, la lune qui marche dans le ciel. Son père était un riche notable (soixante bœufs, trois camions, dix femmes et un seul fils, lui, Diakité) quand arrivèrent l'indépendance, le socialisme, et le parti unique. Le père de Diakité, qui était de l'opposition, fut convoqué, on lui signifia que son parti était mort, qu'il avait à adhérer au parti unique L.D.N. Il adhéra, paya les cotisations pour lui, sa famille, ses bœufs et ses trois camions. Le lendemain on le manda encore ; il devait payer les cotisations du parti des années courues depuis la création de la L.D.N : dix années de cotisations pour lui, son fils, ses dix femmes, ses soixante bœufs et ses trois camions. Il s'en acquitta. Quelques mois après, comme était venu le parti unique arriva l'investissement humain. Le père de Diakité devait donner ses camions pour construire le pont du village. Il mit les camions à la disposition du parti, mais comme il n'y avait pas d'essence, la jeunesse L.D.N. les incendia. Le vieux très indigné se résigna et même mima un sourire narquois (de toute façon depuis l'indépendance il n'y avait plus ni routes ni essence). Un autre jour les responsables se présentèrent : le pont se construisait par l'investissement humain et ni Diakité, ni son père ne participait. Le vieux leur rappela que battait la moisson, que son fils ne pouvait quitter ni les bœufs ni le lougan. Ils repartirent, mais quand le soir Diakité en rentrant les bœufs passa sur le pont, la jeunesse L.D.N. qui guettait sortit, l'assaillit, le ligota, le déculotta, noua son sexe par une corde et comme un chien le mit à l'attache à un pieu du pont (….) Le père de Diakité rentra chez lui, revient et le somma d'aller détacher le supplicié ; le secrétaire général éclata de rire. Alors le vieux se déchaîna, épaula son fusil et le déchargea en pleine poitrine ; le secrétaire général s'effondra. D'autres villageois accoururent, le père de Diakité tira (…) Il vint au marigot, délia son fils, dénoua son sexe et le délivra. Et heureusement cette nuit-là la lune perça. Pendant trois nuits de lune, Diakité put se diriger dans la brousse, éviter les serpents et les fauves, et rejoindre les frontières. Son papa fut jugé et fusillé."pp83-85

Selon l'information contenue dans cet extrait, Fama est en route pour son village natal. Il part pour participer aux funérailles de son cousin, Laciné. Fama voyage à bord d'une camionnette où se trouve aussi Diakité. Ce dernier est assis aux côtés de Fama. Fama informe son voisin du motif de son déplacement. C'est à ce point que le narrateur introduit et développe, dans le récit premier qu'il est entrain de raconter, un autre récit axé sur Diakité.

Logiquement, l'histoire sur Diakité devrait être aussi succincte que possible car elle ne constitue qu'une parenthèse que le narrateur ouvre dans le récit qui porte sur le voyage de Fama vers son village. Contrairement à ce qui devrait être, le narrateur interrompt l'histoire du voyage de Fama. Il se met à restituer et à raconter la vie passée de Diakité. En outre, non seulement l'histoire racontée à propos de Diakité date de longtemps comme cela peut se justifier par l'emploi du plus-que-parfait (avait fui son village) mais, elle n'a aucun lien logique avec l'histoire principale, l'histoire sur laquelle tout lecteur de ce roman s'attendrait à avoir des amples détails. En lieu et place de l'histoire attendue, le narrateur insère dans son récit initial un nouveau récit (histoire) qui porte sur les déboires et les tourments que connût Diakité, de la part des autorités politiques et du parti unique de son pays.

Dans cet extrait, le narrateur relate avec précision et avec plus de détails à propos des circonstances et des causes des ennuis que connût Diakité. De l'économie de ce passage, il ressort que l'essentiel de ce paragraphe est la peinture d'un tableau sombre sur les méfaits du régime dictatorial établi après la période coloniale. Dans cet extrait, le narrateur met en relief l'injustice sociale, les travaux forcés, l'abus du pouvoir par les autorités postcoloniales. Il met aussi en exergue la suprématie du parti politique unique, prépotence qui frise, dans cet extrait, l'esclavagisme, à certains égards.

En outre, le narrateur évoque et fait mention de l'adhésion forcée au parti unique que connût le père de Diakité et même temps, il met en évidence des traitements inhumains pratiqués (attache au sexe) sur les citoyens du pays, en général et sur le fils de Diakité en particulier, par les autorités politiques d'alors.

Partant de son contenu et considérant le rapport avec les autres parties du récit, le récit portant sur Diakité constitue une rupture du récit qui était entrain d'être raconté à propos du voyage de Fama, voyage pour son village pour assister aux funérailles de son cousin. Ainsi, le récit de Diakité est un second récit par rapport au récit principal. Son contenu constitue un repli sur le fait passé n'ayant aucune relation avec le premier récit. La présence de ce nouveau récit constitue ainsi la rupture du premier récit et en même temps l'introduction d'un nouveau récit.

A première vue, le nouveau récit introduit par le narrateur apparaît être une digression inopportune et déroutante. En effet, ce second récit introduit dérouterait, à certains égards, l'attention du lecteur accoutumé au récit classique, linéaire. Le recul dans la narration de l'histoire n'est pas un fait gratuit dans ce contexte précis. Il est informatif et divertissant. L'analepse sert dans cet extrait à informer et à rappeler davantage au lecteur sur les méfaits passés des gouvernants de l'après indépendance. Dans ce cas précis, l'analepse est pour le narrateur un moyen efficace de montrer comment ces délits commis dans le passé par les gouvernants sont restés longtemps gravés dans sa mémoire.

Ainsi, dans ce contexte, l'analepse est une technique narrative dont s'est servi le narrateur afin de mettre en exergue des faits passés frappants vécus.

Qu'en est-il du second analepse?

-"Le voisin de gauche prit le palabre. Lui aussi était de race bambara. Pourtant tous ses traits étaient ceux d'un Peul : les tatouages tribaux, le maintien sec d'un arbrisseau d'harmattan et les oreilles d'un oryctérope. Il se répétait constamment. Il avait fui à temps, juste à temps, puisque trois jours après lui, on procéda à l'échangé des billets et tous commerçants furent irrémédiablement ruinés. Koné avait la nostalgie de son pays, il l'aimait, savait aussi que le socialisme après sera une bonne chose ; mais comme pour tous les gros bébés, la naissance et les premiers pas étaient difficiles, trop durs: la famine, la pénurie, les travaux forcés, la prison…C'était pour atténuer les rigueurs du socialisme qu'il hantait les frontières, trafiquait les devises et contrebandait les marchandises. C'était vraiment pour Allah, l'humanisme, le patriotisme, qu'il voyageait et cela en dépit de tous les risques qui guettent aux portes du socialisme."p85

L'extrait susmentionné constitue un rappel à propos de l'évasion de Koné, l'un des compatriotes de Fama. Selon le narrateur, Koné a quitté son village avant que la situation économique du pays ne se dégrade. Lors de la dégradation de l'économie nationale, le pays connût la démonétisation qui ruina la plupart des commerçants. Partant du contenu de cet extrait, l'on peut dire que le rappel fait par le narrateur se résume en une évocation des souvenirs gardés d'une période de nostalgie et péril qu'avait traversé Koné. Pour le narrateur, pendant cette époque, le pays de Koné fut frappé par la disette. Ainsi, pour subsister, Koné se donna au commerce illicite. Il trafiqua les devises et marchanda frauduleusement des marchandises.

Comme l'on peut le remarquer, le contenu de ce nouveau récit n'a rien de commun avec le récit principal de Fama, récit dans lequel le narrateur devrait raconter le récit à propos de son voyage pour son village natal. Cet extrait constitue un second récit indépendant qui introduit, dans ce contexte, une digression. Ce récit constitue une rupture dans l'enchaînement logique du récit premier

Si les analepses n'apportent qu'une digression dans le texte de *Les soleils des indépendances*, qu'en est-il des prolepses?

Prolepses.

Genette les appelle aussi anticipations, ou prolepses temporelles. Pour ce chercheur, la prolepse : ″C'est une anticipation qui autorise le narrateur à des allusions à l'avenir, ou descriptions anticipées du spectacle changeant.″ (Genette 1972:105-106)

En racontant une histoire, le narrateur parfois prédit l'avenir ou la suite des événements du récit. A travers une prolepse, le narrateur prophétise ce qui adviendra.

Quelle utilité revient aux prophéties contenues dans *Les soleils des indépendances* ?

-*"Près de vingt ans de vie commune avaient amené Fama et Salimata à se connaître comme la petite carpe et le crocodile cohabitant dans le même bief. Que Fama marie Mariam après les funérailles et retourne dans la capitale, il était aisé d'imaginer ce que ferait Salimata : hypocrite, le premier jour elle se vêtira d'une fausse gentillesse avec des sourires à se fendre, s'emmanchera de faux empressements et de prévenances. « Une femme sans limite », pourrait-on penser. Non ! Erreur ! Attendez ! Un soir, sans aucune raison, elle arrivera silencieuse, comme traversée et cassée par des soucis de foudre. Et ça commencera. Retirée dans un coin, elle bramera des chants avec des paroles philosophant sur la misère humaine, sur la misère des épouses qui nourrissent, vêtent et logent leur mari, sur la misère des épouses devant l'ingratitude des hommes, sur les devoirs des maris, sur la stérilité, sur l'obligation de loger chaque coépouse dans sa chambre, et puis…et puis…bref, des lancées de mauvaise humeur qui finiront par agacer et piquer Fama. « Salimata, que dis-tu ? » « Je ne parle à personne », répondra-t-elle. Et ça continuera. Une atmosphère irrespirable. La querelle, la colère, le ménage mélangé. Des injures aujourd'hui, des baffes demain : impossible de tenir, comme une bande de magnas. Un jour il faudra couper. "pp92-93*

Cet extrait est une projection dans la suite des événements à venir. Dans ce paragraphe, le narrateur devine et dévoile ce que sera la réaction de Salimata, une fois que son mari épousait une seconde femme, Mariam. Dans cet extrait, le narrateur est à même de sonder le for intérieur de deux personnages du roman, Salimata et de Fama. Il connaît en avance ce que dira Salimata, comment elle agira une fois en contact avec son coépouse et comment elle répondra à son mari, une fois que celui-ci lui poserait une question.

En outre, le narrateur, dans ce même extrait est capable de prédire la suite des événements et de connaître leur aboutissement. A partir des projections qu'il fait dans le temps, le narrateur imagine également ce qui surviendra.

L'examen de l'ordre dans la narration nous amène ainsi à jeter un regard sur la manifestation du narrateur dans *Les soleils des indépendances.*

2. De la voix narrative

Pour Genette, la voix narrative : ″C'est la façon dont se trouve impliquée dans le récit la narration elle-même.″(Genette 1972: 76)

L'étude de la voix narrative dans un récit se rapporte à la fonction du narrateur. Ainsi, la recherche sur la voix narrative se ramène à la question : Qui parle ? Cette question se rapporte à place du narrateur dans le récit.

Selon Genette, le narrateur : ″ n'est que l'individu- réel ou fictif- qui est perçu par le lecteur comme responsable d'une prise de parole. Le narrateur est la personne qui dit le « je » principal du récit.″(Genette 1972 : 80)

En narrant une histoire, le narrateur prend parfois différentes orientations. Selon les circonstances, le narrateur parfois oriente la narration vers lui-même.

Au sujet de l'orientation du récit, Genette écrit ceci:

″L'orientation du narrateur vers lui-même, enfin, détermine une fonction très homologue à celle que Jakobson nomme la fonction émotive : c'est celle qui rend compte de la part que le narrateur, en tant que tel, prend à l'histoire qu'il raconte, du rapport qu'il entretient avec elle : rapport affectif, certes, mais aussi bien moral ou intellectuel, qui peut prendre la forme d'un témoignage.″ (Genette 1972 :262)

Abordant aussi la question de la voix narrative, Bal notice ce qui suit:

″Sous la catégorie de la voix, on traite tous les rapports entre l'instance narrative et l'objet narré. Ce sont les rapports temporels, les rapports de subordination et la personne par laquelle le récit est raconté.″ (Bal 1977 :23)

Partant de ce qui précède, il y a lieu de retenir que lorsqu'un narrateur raconte une histoire, deux éventualités sont envisageables : soit il la raconte de l'extérieur, soit de l'intérieur.

C'est sur la base de cette possibilité (interne ou externe) que Genette (1972 :204) propose le tableau suivant où il expose les alternatives d'apparition du narrateur dans un récit comme suit:

	Evénements analysés de l'intérieur	Evénements observés de l'extérieur
Narrateur présent comme personnage dans l'action	(1)Le héros raconte son histoire	(2) Un témoin raconte l'histoire du héros
Narrateur absent comme personnage de l'action	(4) L'auteur analyste ou omniscient raconte l'histoire	(3) L'auteur raconte l'histoire de l'extérieur

Selon Bal: ″Le narrateur présent dans la diégèse qu'il raconte est homodiégétique, le narrateur absent (invisible) ou racontant à un niveau supérieur un récit dont il est lui-même absent, est hétérodiégétique. Et selon le degré de présence on peut distinguer, parmi les narrateurs homodiégétiques, ceux qui racontent une histoire dont ils sont le personnage principal (ils sont alors autodiégétiques) de ceux qui ne sont que témoin.″ (Bal 1977 :25)

Bal continue et écrit: ″Est homodiégétique, le narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte.″ (Bal 1977:25)

Parlant de la diégèse, Genette la définit comme étant : ″ L'univers spatio-temporel désigné par le récit.» (Genette 1972 : 83)

Dans le cas du narrateur homodiégétique, il convient de signaler que le narrateur est dans le récit soit, un témoin du récit qu'il raconte, soit le héros du récit. Dans ce dernier cas, le narrateur est appelé narrateur auto-diégétique.

Dans cette analyse, il convient de chercher à connaître comment se manifeste le narrateur dans *Les soleils des indépendances* ? Pourquoi se manifeste-t-il ainsi? Telles sont les deux questions auxquelles il faudra essayer de répondre car, rien n'est négligeable dans une œuvre littéraire où tout élément semble être porteur d'une signification.

Narrateur homodiégétique

-"Vous paraissez sceptique ! Eh bien, moi, je vous le jure, et j'ajoute : si le défunt était de caste forgeron, si l'on n'était pas dans l'ère des Indépendances (les soleils des indépendances, disent les Malinkés), je vous le jure, on n'aurait jamais osé l'inhumer dans une terre lointaine et étrangère. Un ancien de la caste forgeron serait descendu du pays avec une petite canne, il aurait tapé le corps avec la canne, l'ombre aurait réintégré les restes, le défunt se serait levé. On aurait remis la canne au défunt qui aurait emboité le pas à l'ancien, et ensemble ils auraient marché des jours et des nuits. Mais attention ! Sans que le défunt revive ! La vie est au pouvoir d'Allah seul ! Et sans manger, ni boire, ni parler, ni même dormir, le défunt aurait suivi, aurait marché jusqu'au village où le vieux forgeron aurait repris la canne et aurait tapé une deuxième fois. Restes et ombre se seraient à nouveau séparés et c'eût été au village natal même qu'auraient été entreprises les multiples obsèques trop compliquées d'un Malinké de caste forgeron."pp9-10

Dans cet extrait, le narrateur fait partie de l'histoire qu'il raconte. Il est un des personnages du récit. Dans ce paragraphe, la présence du narrateur se manifeste et émerge par l'emploi du pronom personnel de la première personne qu'est ici « je », et qui renvoie au narrateur dans ce cas.

A part la manifestation par « Je » lisible dans ce passage, l'indice de la présence du narrateur est encore intelligible par l'emploi du pronom réfléchi de la première personne qu'est « moi » et qui renforce dans cet extrait « je». Ce récit où « je et moi » sont en usage est appelé récit à la première personne. Son narrateur qui se manifeste par *je* et *moi* est dit narrateur homodiégétique.

Dans l'extrait de *Les soleils des indépendances* susmentionné, le narrateur parle avec assurance de ce qui surviendrait si le défunt était de la catégorie sociale des forgerons et si c'était à l'époque d'avant les indépendances. Selon le propos du narrateur, le défunt ne serait pas enterré à l'étranger. Par contre, un membre de la caste de forgeron se rendrait sur le lieu des funérailles et à l'aide de son bâton, il aurait ressuscité momentanément le défunt.

Pour le narrateur, le défunt et le forgeron, ensemble, rentreraient au village natal où des rites réservés à un Malinké de la caste de forgeron seraient célébrés comme d'habitude.

Il convient de signaler que les manifestations du narrateur homodiégétique ne sont pas nombreuses dans le chef d'œuvre de Kourouma. Ainsi, voyons l'autre aspect de manifestation du narrateur dans ce roman.

Narrateur hétérodiégétique

Selon Bal, ″Le narrateur hétérodiégétique est le narrateur absent (invisible) ou racontant à un niveau supérieur un récit dont il est lui-même absent.″ (Bal 1977: 25)

Tel est le cas dans l'extrait suivant tiré de *Les soleils des indépendances*:

-"Balla contraindra les jeunes gens à ne pas tripoter Mariam. Un efficace fétiche sera adoré et attaché. L'homme qui la grimpera au mieux ne pourra ni dévulver ni se dégager et restera pris au piège jusqu'à ce que Balla vienne dire le contre du fétiche : autrement après l'amour son sexe se réduira jusqu'à disparaître dans le bas-ventre. Et ce sera fini pour lui. Pour qu'on t'appelle grand coureur il faut en avoir un qui se lève devant. Euh ! Euh ! Euh !. Donc, acquis. Mariam sera sa chose. Toutes les nuits Fama pensait, s'imaginait la tournant, la caressant, l'écartant après la retraite du deuil. Toutes les nuits, sauf-faut-il le mentionner ?-les deux nuits précédant le grand palabre : un lundi et un mardi." p130

Dans cet extrait le narrateur rapporte à la troisième personne (il, le pronom personnel de la troisième personne est ici employé) les stratégies prises par Balla, le féticheur.

Pour protéger Mariam (la deuxième épouse de Fama) contre les tentatives des autres amants, tentatives à coucher avec elle, selon le narrateur, Balla usera de fétiche.

En outre, le narrateur étale les pensées qui viennent à l'esprit de Fama, pendant la nuit, à propos de Mariam. Selon ses dires, toutes les nuits, Fama méditait sur Mariam, se croyait et se figurait la palper, l'incliner, l'exciter et la cajoler. Partant de ces propos du narrateur, un narrateur qui est hors de l'histoire qu'il raconte dans cet extrait, il y a lieu de soutenir que c'est un narrateur qui présente une certaine particularité. Dans ce passage du récit, le narrateur est à même d'explorer, de connaître et de dévoiler le for intérieur de l'un des principaux personnages du récit qu'est dans ce cas précis Fama.

Ce récit, ainsi, est dit récit à la troisième personne. Son narrateur est dit hétérodiégétique omniscient.

Après la manifestation du narrateur dans le récit, considérons un autre aspect de la narration.

3-De la durée

La durée du récit renvoie à la vitesse avec laquelle se fait la narration. C'est le rapport entre le temps du récit (pseudo-temps ou temps conventionnel) et celui de l'histoire. Sur la base du rapport entre le temps du récit et le temps de l'histoire, Genette distingue la pause narrative qu'il définit en ces termes:

″La pause narrative est la narration où le temps du récit est plus long que le temps de l'histoire. L'action s'arrête au moment où la description se développe pour elle-même, aux dépens de l'action qu'elle éclaire bien moins.″ (Genette 1972:122)

L'extrait suivant de *Les soleils des indépendances* illustre la pause narrative.

-"Fama et ses gardes arrivèrent. La justice était recluse dans une vaste villa entourée d'un jardin : juges, greffiers, dactylos y travaillaient et y vivaient sous la garde de tirailleurs. Assiettes, tasses de café, serviettes et chaussures traînaient jusque dans les escaliers, et du bureau (l'ancien salon de la villa) l'on remarquait dans les chambres les lits défaits, du linge mouillé pendu, des pantalons, chemises, caleçons accumulés ici et là sur des cordes. Les cordes se croisaient en tous sens, se confondaient et se multipliaient. On fit asseoir Fama au milieu de deux gardes et à un pas de la table du juge d'instruction. Celui-ci, négligemment habillé, fraîchement lavé et rasé (il sentait la savonnette, les fleurs de Tama), se rongeait les ongles. Traits distinctifs de Foula : front réduit, nez droit, lèvres minces, il compulsa avec nonchalance le dossier, comme si Fama n'existait pas. Dissimulation ou affectation ? Dissimulation, puisqu'il ferma le dossier avec précipitation, leva les yeux et comme s'il se reprochait les minutes perdues, interrogea rapidement et d'un ton ferme, terminant chaque question par allez, vite ! "pp161-162

Cette partie du texte du roman constitue un arrêt momentané de l'histoire axée sur les tribulations que traverse Fama. Fama est arrêté, puis acheminé à la prison pour une cause inventée. Il est inculpé de participer au complot contre le gouvernement en place. Il est conduit devant le juge afin d'être instruit de son sort. Le juge a pour cadre de travail un ancien salon d'une villa qui est transformé en un tribunal. C'est encore là qu'il est domicilié.

De l'économie de ce passage tiré du roman découle l'impression selon laquelle le juge vit inconfortablement dans cet endroit. En effet, les ustensiles de cuisine sont pèles-mêles, les pantalons, les chemises et caleçons sont exposés (suspendus à la corde), à la vue de tout visiteur, peut-on lire. Aussi, le narrateur dresse le portrait du juge en peignant son accoutrement qui traduit la misère (négligemment habillé peut-on lire dans ce roman).

Il décrit aussi les traits morphologiques du juge (front réduit, nez droit, lèvres minces).

Considérant le contenu des informations livrées dans cet extrait, on note qu'il y a un arrêt momentané du récit que le narrateur était entrain de raconter à propos de Fama.

L'arrêt du récit de Fama se fait au profit de la description du cadre physique où vit le juge.

Dans l'extrait susmentionné, le narrateur a interrompu momentanément le récit de Fama.

Il s'attèle à présenter le décor physique du bureau du juge qui paraît être moins intéressant.

La description du « bureau-maison » faite dans ce passage par le narrateur insinue et met en exergue le manque d'organisation, d'ordre de la part du juge. A travers le portrait fait dans cet extrait, se déchiffre le caractère négligent et désordonné du juge, un professionnel du droit, pourtant censé faire preuve d'un sens de professionnalisme élevé et d'estime.

Ainsi, ce paragraphe constitue un récit secondaire qui introduit une digression divertissante dans le récit premier. A certains égards, c'est un paragraphe qui repose et récrée le lecteur plongé dans une longue lecture de ce roman.

Une autre pause narrative est introduite dans le récit de *Les soleils des indépendances* au sujet de Salimata. C'est le cas de ce paragraphe suivant:

-« Finissons-en sur -le -champ. Le marchant de volailles habite là-bas, dans la cour voisine. La pluie, oui, la pluie ne tardera plus guère. Décontracté, mielleux, ton de petit garçon, le marabout prolongeait ses dires et ses gestes par des sourires infinis comme le Djoliba. En vérité, il suffisait de regarder, de connaître ! Salimata était née belle. Des fesses rondes, descendantes et élastiques, des dents alignées blanches comme chez un petit chiot, elle provoquait le désir de vouloir la mordiller ; et cette peau légère et infinie, le marabout ne se souvenait pas d'en avoir touché, d'en avoir pénétré de pareille ! Elle revint avec un cop ; le marabout l'arracha, le planta au centre des signes ; maîtrisa les piaulements, les battements d'ailes. Résigné, l'oiseau tendit cou et bec et caqueta des appels assoiffés.» Pp 70-71

Cet extrait constitue une pause dans le récit raconté par le narrateur à propos de la visite rendue par Salimata au marabout-féticheur, Hadj Abdoulaye. En effet, Salimata veut procréer. Elle consulte régulièrement le marabout Abdoulaye qui lui administre des potions traditionnelles afin d'enfanter. Au lieu de livrer plus de détails sur la visite de Salimata qui constitue l'idée maîtresse du paragraphe, le narrateur ne parle plus de la visite. Plutôt, il s'attarde plus à présenter le cliché physique de Salimata.

Dans ce paragraphe, le narrateur fait une description pittoresque de Salimata. Il met en relief la configuration de ses fesses, l'agencement de ses dents et la qualité de son épiderme. Cette peinture de Salimata constitue en soi un arrêt dans le cours du récit raconté à propos de la visite de Salimata auprès de son féticheur-guérisseur qui la soigne et la convoite également. Ce passage axé sur la visite de Salimata auprès du féticheur constitue une digression qui, non seulement intrigue, mais aussi relaxe, stimule et suscite l'attention du lecteur longuement plongé dans la lecture du récit dont l'objet principal est le revers *des indépendances dans la Côte d'Ebènes.*

A part la pause narrative, *Les soleils des indépendances* est aussi parsemé d'ellipses narratives.

L'ellipse

En narratologie, l'ellipse est l'accélération dans le reportage des événements.

Pour Genette par exemple: ″L'ellipse narrative est l'omission d'une séquence temporelle dans une action dramatique afin, soit d'accélérer le récit, soit pour dissimuler une information au lecteur ou au spectateur. Les ellipses ne modifient pas l'ordre chronologique de l'histoire racontée mais accélèrent la vitesse de déroulement des événements.″ (Genette 1972:39)

Le passage ci-dessous constitue une ellipse dont il convient présentement de déchiffrer sa signification dans le chef d'œuvre de Kourouma.

-« Il y avait une semaine qu'avait fini dans la capitale Koné Ibrahima, de race malinké, ou disons-le en malinké : il n'avait pas soutenu un petit rhume… Comme tout malinké, quand la vie s'échappa de ses restes, son ombre se releva, graillonna, s'habilla et partit par le long chemin pour le lointain pays malinké natal pour y faire éclater la faunesse nouvelle des obsèques.» p1

Cet extrait est une ellipse dans le récit qui relate le décès de Koné Ibrahima.

En effet, le narrateur de ce récit commence la narration des événements au milieu (in medias res). Il omet de mentionner leur début. En lisant ce passage, l'on s'aperçoit que le narrateur passe sous silence les informations relatives à la cause et aux circonstances du décès de Koné Ibrahima. L'escamotage de l'information ayant trait à la question « comment ou dans quelles circonstances » Koné est mort n'est pas sans effet stylistique dans cet extrait.

Cette technique narrative qui consiste à amorcer une narration à partir du milieu (in media res) est un procédé qui permet au narrateur de faire entrer son lecteur ou (auditeur) dans le récit d'une manière vive et spontanée. Aussi, en faisant ainsi, le narrateur capte et maintient l'attention et la curiosité de son lecteur. Dans ce cas précis, le lecteur est contraint de poursuivre sa lecture afin d'avoir le sens intégral du texte.

Après l'esquisse sur quelques aspects frappants de la langue qu'Ahmadou Kourouma utilise dans son chef d'œuvre, que retenir en général de la présente analyse stylistique faite sur *Les soleils des indépendances* ?

CONCLUSION: INTERPRETATION DU SENS DE L'OEUVRE

Cette analyse se veut être une tentative de réponse à la question de savoir pourquoi Ahmadou Kourouma est sorti des carcans du français standard afin de dresser dans son roman un tableau sombre de l'Afrique d'après les indépendances.

Pour répondre à cette question principale, cette étude s'est ouverte sur une introduction dont l'essentiel a consisté à présenter d'abord de manière succincte l'auteur de *Les soleils des indépendances*, ensuite à donner le sommaire de cette œuvre, et enfin à étaler les quelques observations faites par certains critiques littéraires sur sa langue.

S'agissant de la personne d'Ahmadou Kourouma lui-même, sur la base de l'examen minutieux de son cursus de vie, il ressort que son existence ne fut pas sereine. Il connut des tourments de la part des gouvernants de son pays, tourments qui le poussèrent à vivre en exil.

Quant au contenu du roman faisant l'objet de cette étude, il demeure, en général, l'expression d'un désenchantement constaté à propos des indépendances africaines. A travers les péripéties que vit le héros(Fama) de ce récit, il se dévoile la désillusion à propos de ses attentes à mener une vie prospère après la participation à une lutte acharnée contre la colonisation comme le souligne aussi Chevrier (1981:5)

Partant de son récit, *Les soleils des indépendances* s'avère être un roman ancré dans les réalités de la société africaine. C'est un roman dont le contenu donne la matière à réfléchir à propos de l'exercice du pouvoir dans les pays africains postcoloniaux en général, comme le reconnaît aussi Chevrier lorsqu'il écrit, à propos du roman de Kourouma, ce qui suit :

″Cette œuvre romanesque est nourrie de réflexion sociologique.″(Chevrier 1974:158)

Au sujet des considérations faites sur la langue dont Ahmadou Kourouma fait usage en écrivant ses œuvres littéraires, il convient de noter que nonobstant des critiques acerbes que certains chercheurs en littérature africaine font sur ses romans, critiques relatives à l'emploi du style Malinké (structure linguistique et lexies malinkés) par Kourouma lorsqu'il écrit en français (Gassama1995 :25), il ressort que , d'une manière générale, tous les Critiques sont unanimes sur l'habileté dont fait preuve l'auteur de *Les soleils des indépendances.* C'est en occurrence l'adresse de Kourouma à recréer ingénieusement la langue française en apportant à cette langue étrangère des mots et le style de sa langue maternelle (Nicolas 1985 :136), à créer et à intégrer adroitement des verbes ou des mots dans cette langue importée qu'est le français (Gassama1995: 44-45)

De l'analyse générale du style utilisé par Kourouma en écrivant ce roman dans le but de véhiculer son message, il ressort que son style n'est pas ordinaire. C'est un style qui n'est pas celui auquel la plupart des écrivains africains ont accoutumé leurs lecteurs. Comparé à ceux des ses pairs écrivains Négro-africains d'expression française, le style (Langage et écriture) dont Ahmadou Kourouma a fait usage dans ce roman constitue un écart ou mieux encore une rupture, comme le dit Ngal (1994:2).

Partant de l'observation générale sur son style, il ne serait pas aussi erroné de notre part de voir à travers cette façon d'écrire de Kourouma une révolution dans la manière de véhiculer le message. La révolution introduite par Ahmadou Kourouma dans cette forme d'écriture serait le rejet du conformisme, le refus au respect de la loi du silence, par son courage qu'il a pris en écrivant sur « ce qu'il ne faut pas dire » comme le fait savoir Borgomano (1995:74)

Dans son travail de tissage du texte de ce roman, Kourouma use d'un langage allégorique. Il recourt plus aux métonymies, aux métaphores, aux comparaisons, aux personnifications des animaux et à l'animalisation des êtres humains.

Ainsi, le langage métaphorique contenu dans *Les soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma serait le langage de son peuple (langage qui tire l'origine de la culture de l'auteur), comme le confirme Gassama lorsqu'il dit ce qui suit:

″Le peuple malinké est certainement l'un des peuples africains qui accordent le plus d'intérêt, dans la vie quotidienne, à l'expressivité du mot et de l'image, et goutent le mieux les valeurs intellectuelles, donc créatrices de parole.″(Gassama 1995:51).

A part le langage parabolique qu'il utilise dans ce roman, Kourouma use aussi des jargons aux contenus dégradants et insolites, frisant parfois l'obscénité. En faisant ainsi, Kourouma a rejeté le conformisme à « la tradition ». Il s'est forgé un langage particulier en vue de mettre à nu et sans ambages les tares des régimes africains postcoloniaux en général. Par son style « non orthodoxe », Kourouma a su rendre originaux et uniques le langage et le contenu de son roman, comme le déclare aussi Gassama (1995:51)

Les figures de style que Kourouma utilise dans ce roman évoquent parfois sans discrétion des scènes érotiques. Cet aspect de son langage aurait poussé Gassama (1995 :17) à parler d'érotisme du style et d'écriture scatologique lorsque ce chercheur en littérature africaine écrivait sur le langage de l'auteur de *Les soleils des indépendances*.

Concernant l'utilité des figures de style aussi abondantes dans le chef d'œuvre de Kourouma, il convient de dire qu'elles constituent, en général, une voie efficiente de dissimuler les identités des personnes ou des institutions dont l'auteur décrie sans ambivalences les méfaits. Par ce procédé stylistique, Kourouma rend anonyme et général le message qu'il véhicule.

Ainsi, n'y aurait-t-il pas moyen de voir à travers cette méthode une manière réussie de s'épargner des ennuis ou/et des poursuites judiciaires quand on évolue dans un régime totalitaire ? Partant du portrait des méfaits présenté dans *Les soleils des indépendances*, il ne serait pas erroné de la part de son lecteur de penser au pays de l'auteur de ce roman qu'est La Côte d'Ivoire, autrement appelée par lui dans ce roman, La Côte d'Ebènes.

Dans ses déclarations, Kourouma reconnaît avoir usé de certaines techniques en écrivant à propos des injustices sociales vécues pendant l'ère postcoloniale. Il est conscient de la censure et de l'autoritarisme qui caractérisent son pays devenu indépendant, lorsqu'il déclare dans une interview recueillie auprès de lui par Badday:

″L'indépendance profite à certains, pas à tous. Je crois fermement qu'on peut critiquer sans outrances et surtout en faisant œuvre littéraire. Peut être que certains n'ont pas compris qu'on peut dire un tas de choses vraies sans s'attirer les foudres de la censure.″ (Joppa 1982:155)

A l'usage excessif des figures de style remarquable dans ce roman s'ajoute l'usage des chants et des proverbes par Ahmadou Kourouma. De l'analyse de leur contenu, il ressort qu'ils sont pertinents dans cette œuvre littéraire. A part leur fonction première qui consiste à divertir, les chants ont, dans ce roman, d'autres fonctions utilitaires pour l'être qui les fredonne. Ils sont thérapeutiques et sédatifs pour celui qui les chante en moment de détresse car, les chants assainissent la mélancolie, ils vivifient et réconfortent la personne affligée. Aussi, les chants ici ont des effets cathartiques lorsqu'ils favorisent le défoulement et l'apaisement dans le temps d'épreuve. Ils servent aussi de stimulus et de fortifiant lorsqu'ils sont exécutés pendant le labeur.

S’agissant de l’utilité des proverbes contenus dans ce roman, à part leur fonction originelle de conservatoires du savoir leur reconnue en général, leurs contenus restent de sens didactique. Les proverbes sont dans ce roman au service de la morale et de l’éducation afin de promouvoir l’harmonie entre les individus et le bien-être de la société en général.

Concernant la forme dans laquelle les chants et les proverbes de *Les soleils des indépendances* sont libellés, il est à noter que les chants tout comme les proverbes sont dits en forme parabolique. De ce fait, leur intelligence requiert le recours à la connaissance générale de la sagesse africaine qui constitue leur origine et leur contexte. Ce dernier leur confère une signification précise.

Quant à la partie consacrée aux récurrentes ponctuations et de « donc » dans ce roman, il est à retenir que leur répétition n’est pas ennuyeuse. En lieu et place de la monotonie attendue, la répétition de ces éléments linguistiques dans ce roman ouvre plutôt la voie à la variété et à de nouvelles significations. Par son adresse, Ahmadou Kourouma a su donner à certains signes de ponctuation de nouvelles fonctions:

Dans ce roman, des points de suspension font participer le lecteur à la production du récit, à travers son effort constant de «combler » les trous lui laissés pour compte par l’auteur.

Aussi, par le point de suspension, Kourouma incite son lecteur à poursuivre la lecture et à découvrir davantage en cherchant de connaître le non-dit. Parfois, Kourouma use aussi de points de suspension pour escamoter l’indécence et pour traduire son écœurement à propos de certains faits qu’il juge «déplaisants ».

De l’utilité du point d’interrogation dans ce roman, il y a lieu de retenir que ce signe de ponctuation s’avère pour Kourouma un procédé efficace pour éveiller l’attention de son lecteur afin de l’amener à méditer sur le fait social dont il parle.

Le point d'interrogation lui sert également de relaxer son lecteur car il offre à Kourouma une occasion de donner des réponses souvent insolites, mais plaisantes, aux questions qu'il pose dans son roman. Les questions qu'il pose à intervalle régulier s'avèrent aussi pour cet auteur une voie efficiente d'informer son lecteur.

Les questions posées dans ce roman offrent des occasions à Ahmadou Kourouma de donner de plus amples informations sur certains faits qu'il juge « incompréhensibles » par ses lecteurs qui ne seraient pas tous malinkés , et à mêmes de tout comprendre sans que quelques informations additionnelles ne soient apportées à ce qui est dit.

A part ce qui précède, Kourouma utilise aussi le point d'interrogation pour adjoindre son lecteur à son opinion ou à sa réponse anticipée qu'il réserve à la question posée.

Le point d'interrogation est aussi, pour cet auteur, un moyen d'exprimer son étonnement à propos de certaines réalités vécues en Afrique postcoloniale.

S'agissant de l'utilité des guillemets en usage dans ce roman, Kourouma recourt fréquemment à ce signe de ponctuation afin de concéder aux mots des sens distincts souvent à connotation péjorative et aussi pour encadrer des expressions empruntées d'autres langues distinctes du français dont il fait usage dans ce roman dans le but de véhiculer son message.

Kourouma se sert également des guillemets pour assouplir le sens grossier certaines expressions avilissantes qu'il utilise dans son chef d'œuvre.

Quant au rôle réservé aux parenthèses, de l'observation générale des textes de ce roman, il se dégage le constat selon lequel Kourouma s'en sert soit pour encadrer une explication inappropriée qu'il réserve aux expressions, soit pour divertir son lecteur en lui fournissant des explications souvent insolites.

Par ailleurs, Kourouma fait du point d'exclamation un moyen efficient de donner un ordre, de traduire une contrariété ou une déception**.** En outre, Ahmadou Kourouma use aussi de l'exclamation pour exprimer l'anxiété et l'étonnement.

Concernant l'aspect relatif à l'écriture utilisée par Kourouma dans ce roman, il est fort remarquable que cet auteur recourt constamment à l'inversion comme mode de construction syntaxique dans *Les soleils des indépendances*. La récurrente inversion notable dans ce roman est significative. Ahmadou Kourouma se sert de l'inversion soit pour mettre en évidence un élément de la proposition, soit encore pour traduire un sentiment spécifique qu'il a envers la chose ou le sujet dont il parle, ce soit encore pour donner au texte de ce roman un aspect esthétique qu'il acquiert à travers la fonction poétique.

Aussi des répétitions des substantifs propres aux animaux qui foisonnent dans ce roman d'Ahmadou Kourouma ne sont pas gratuites. A certains égards, elles servent à voiler les identités des êtres humains dont Kourouma parle en évoquant ces noms. Par l'usage dans ce roman des substantifs réservés aux animaux, Kourouma confère à son récit un aspect aussi général. L'aspect général qu'acquiert son récit a pour avantage ici de mettre son auteur, Kourouma, à l'abri d'éventuelles accusations ou reproches qu'il aurait eus, une fois qu'il aurait cité clairement des êtres humains, dont il critique et expose les tares dans ce roman.

A propos des répétitions des mots dans ce roman, il convient de noter qu'à part l'insistance, comme effet stylistique qu'elles produisent, il faut dire que Kourouma se sert aussi des répétitions pour attester les faits dont il parle.

Dans *Les soleils des indépendances*, il n'y a pas que la répétition des mots ou des verbes qui est perceptible. L'emploi de « donc » est aussi récurrent dans cette œuvre. Dans ce roman, l'usage de « donc » apparaît être pour Kourouma, non seulement une manière efficace de conclure sur le sujet dont il parle, mais aussi une façon de récapituler et d'attester des informations qu'il a en sa possession.

Au sujet de l'ordre et de la voix narrative dans *Les soleils des indépendances*, il y a lieu de retenir ce qui suit: L'usage de l'analepse interrompt le cours de l'histoire (récit premier) qui est entrain d'être racontée. L'analepse constitue dans ce roman une interruption momentanée du récit premier afin d'introduire un second récit sémantiquement autonome, n'ayant aucun lien avec le récit principal. Ainsi, le second récit introduit dans le récit de Fama semble être une digression, dont la fonction peut être, dans ce roman, celle de détendre le lecteur.

S'agissant de l'utilité des prolepses contenues dans ce roman, il y a lieu de noter qu'elles servent d'anticiper le cours des événements. Par les prolepses, le narrateur de ce roman est à même d'annoncer à son lecteur ce qui surviendra dans le cours de l'histoire.

A propos de la voix narrative dans le récit de ce roman, il est important de retenir que des cas des manifestations du narrateur homogénéitique, narrateur faisant partie de la diégèse et de l'histoire qu'il raconte, ne sont abondants. De l'aperçu général sur la voix narrative du récit de *Les soleils des indépendances,* il ressort du constat que l'histoire contenue dans ce roman est racontée à la troisième personne.

Dans ce roman, le narrateur se manifeste à travers l'emploi de « Il » en relatant l'histoire de Fama. Ainsi, il est un narrateur hétérodiégétique puisqu'il ne fait pas partie de l'histoire qu'il raconte. Il n'est pas l'un des protagonistes du récit qu'il relate. Il convient aussi de noter que le narrateur hétérodiégétique présente dans ce roman une certaine particularité. Dans *Les soleils des indépendances*, le narrateur hétérodiégétique est omniscient, Il est à même de pénétrer le for intérieur des personnages, dont il parle et est capable d'en dévoiler les pensées. Partant de cet aspect distinct du narrateur, serait-il erroné de voir au delà de cette spécificité du narrateur, un narrateur-témoin (ayant vu et vécu des faits) qui relate son récit avec tant des précisions et des détails ?

Concernant la durée du récit contenu dans *Les soleils des indépendances*, il convient de signaler l'usage des pauses et des ellipses narratives. Les pauses narratives contenues dans ce roman interrompent momentanément le cours de l'histoire entrain d'être racontée et elles cèdent la place aux descriptions du cadre physique ou aux commentaires sur des personnages, commentaires et descriptions qui ne font pas progresser l'histoire entamée et en cours.

En lieu et place de la progression de l'histoire attendue et racontée, les descriptions faites dans le récit de ce roman introduisent une digression divertissante. En outre, les descriptions octroient aux textes de ce roman les fonctions esthétique et référentielle du langage. L'omniprésence de ces deux fonctions du langage dans le texte de ce roman donne ainsi au récit de cette œuvre le poids d'une réalité comme le souligne aussi Adam (1984:46)

Se basant sur la spécificité du langage qu'Ahmadou Kourouma utilise dans ce roman où cet auteur met à nu les méfaits des régimes postcoloniaux en général et de son pays en particulier, il ne serait pas aussi erroné de voir en cet auteur Ivoirien, un écrivain engagé culturellement et politiquement, comme le dit aussi Koné (2004:22), un auteur qui décrit sans fard les maux qui rongent son environnement, comme le souligne lui-même Kourouma dans ce propos recueilli auprès de lui par Bernard Magnier:

″C'est ce qui fait que nous sommes souvent présentés comme des écrivains engagés. Dire que nous sommes engagés, c'est comme dire qu'en France la presse est engagée. Il y a beaucoup de corruption, d'injustice sur le continent africain. Comment voulez-vous écrire sans évoquer ces problèmes? ″(Magnier 1987:3)

De l'analyse générale du récit de *Les soleils des indépendances* transparaît nettement l'engagement de son auteur. En critiquant rigoureusement le gouvernement de son pays, Kourouma se fait, sans être obligé, soldat et défenseur de son peuple, du reste, opprimé et spolié du fruit de sa lutte collective pour l'indépendance. Par son style, Kourouma sensibilise et interpelle ses compatriotes, et cela en donnant l'impression de « force »que cet auteur cherche à entraîner ses compatriotes dans la prise de conscience à propos de l'échec de l'indépendance dans leur pays et à alerter les gouvernants de son pays sur le malheur de leurs gouvernés pour enfin qu'un statuquo nouveau soit établi.

A travers son œuvre, il est fort remarquable que Kourouma met le devenir humain au centre de sa lutte, il prend position en faveur son peuple opprimé comme dirait Huar (2002). Pour cette fin, Kourouma s'est forgé une langue adéquate (un français déformé par son adaptation au malinké) et un style adapté (violent) aux circonstances de l'heure afin de mettre à nu un malaise social que connaît sa société.

Tel est l'essentiel à retenir de cette analyse dont l'objet d'étude est une tentative d'analyse stylistique de *Les soleils des indépendances*, un roman le chef d'œuvre d'Ahmadou Kourouma.

L'accomplissement de cette analyse a été rendu possible en considérant quelques ouvrages qui ont fécondé et orienté notre esprit, à certains égards.

BIBLIOGRAPHIE

1-Œuvre analysée :

Kourouma, A. 1970. *Les Soleils des Indépendances,* Canada, Seuil.

2-Ouvrages consultés :

Adam, J. M. 1984. *Le récit,* Paris, PUF.

Bague, J.M. 1996. *L'utilisation de mots 'étrangers' dans un roman Ouest-Africain de la langue française : Monnè, Outrages et Défis d'Ahmadou Kourouma,* France, Didier Erudition.

Bisanswa, J.K. 2007. *The Adventure of the Epic and Novel in Ahmadou Kourouma's writings,* Indiana University Press

Bal, M. 1977. *Narratologie (Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes),* Paris, Klincksieck.

Bally, C. 1986. *Traité de stylistique française,* Paris, Klincksieck.

Barthes, R. 1953. *Le degré zéro de l'écriture,* Paris, Seuil.

Blair, S. 1976. *African Literature in French. A history of creative writing in French from West and Equatorial Africa,* London, Cambridge University Press.

Blédé, L. 1999. *Les interférences linguistiques dans Les soleils des indépendances d'Ahmadou Kourouma,* Paris, Editions Publibook.

Borgomano, M. 1998. *Ahmadou Kourouma : Le 'guerrier' griot,* Paris, Harmattan.

Chabrol, C. 1973. *Sémiotique narrative et textuelle,* Paris, Librairie Larousse.

Chevrier, j. 1974. *Littérature Nègre : Afrique, Antilles, Madagascar,* Paris, Armand

Chevrier, j.1981. *Anthologie africaine,* Paris, Hatier.

Chevrier, J.1988. *Anthologie africaine : Poésie,* Paris, Hatier.

Colldén, L. 1979. *Trésors de la Tradition Orale Sakata. Proverbes, mythes, légendes, fables, chansons et devinettes de Sakata,* Sweden, Uppsala : Almqvist & Wiksell.

Cressot, M. 1947. *Le style et ses techniques*, Paris, PUF.

Crews, K. 2005. *Stéréotypes et réalité sociale : La représentation des rôles sociaux dans l'œuvre Les soleils des indépendances de Ahmadou Kourouma,* Paris, Armand.

Deloffre, F. 1974. *Stylistique et poétique françaises,* Paris, Société d'Edition d'Enseignement Supérieur.

Ducoumeau, C. 2006. *De la scène énonciative des Soleils des indépendances à celle d'Allah n'est pas obligé,* Paris, PUF.

Finnegan, R. 2002. *The multiple modes of human interconnection/ interpersonal communication,* London, Routledge.

Fontanier, P. 1977. *Les figures du discours*, Paris, Flammarion.

Gandonou, A. 2002. *Le roman Ouest –africain de langue française. Etude de la langue et du style,* Paris, Karthala.

Gassama, M. 1995. *La langue d'Ahmadou Kourouma, ou, le français sous le soleil d'Afrique,* Paris, Karthala.

Genette, G. 1930. *Figures III,* Paris, Editions du Seuil.

Goedert, C. 1978. *Guide pratique de grammaire française,* Paris, Hachette.

Grevisse, M. 1969. *Précis de grammaire française*, Paris, Duculot.

Guiraud, P. 1954. *La stylistique,* Paris, PUF.

Hénault, A. 1983. *Narratologie, sémiotique générale. Les enjeux de la sémiotique,* Paris, PUF.

Huard, R. 2002. *Victor Hugo, écrivain engagé*, Paris, Envol

Jakobson, R. 1969. *Linguistique et poétique. Essais de linguistique générale,* Paris, Minuit.

Joppa, A. F. 1982. *L'engagement des écrivains africains noirs de langue française, du témoignage au dépassement*, Editions Naaman, Ghana

Junod, A. H. 1897. *Les chants et les contes des Ba-Ronga de la baie de Delagoa,* Lausanne, Georges Bridel & Cie éditeurs.

Kane, M. 1982. *Roman africain et tradition,* Dakar, Les Nouvelles éditions africaines.

Kesteloot, L. 1991. *L'influence des langues africaines sur la littérature d'expression française,* Belgique, ULB.

Kesteloot, L.1967. *Anthologie négro-africaine. Panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XXe siècle,* Belgique, Gérard & Verviers.

Koné, F. 2004. *Contes de la Savane et Chansons de Geste de Dozos Chez le Peuple Bambara-Malinké*, Paris, Editions Menaibuc (La maison d'édition de l'Afrique et des Caraïbes).

Kordowou, T. 2003. *Symbolisme et réalités africaines dans l'œuvre romanesque de Tchicaya UTam'si*, Allemagne, Peter Lang.

Kourouma, A. 1981. *The suns of independence. Translated from French by Adrian Adams*, London, African writers series.

Larousse, P. 1972. *Cours de style*, Paris, Boyer

Lourié, C. 1961. *Une étude stylistique du premier cycle des romans rustiques de Jean Giona*. MA thèse, Johannesburg, Wits University.

Magnier, B. 2005. *Présence des littératures africaines. Evolution de la critique, de l'édition et du lectorat*, Paris, Esprit.

Marouzeau, J. 1946. *Précis de stylistique française*, Paris, Maison & Cie, Editeurs.

Mouralis, B. 2007. *Pertinence de la notion de champ littéraire en Littérature Africaine,* Paris, Karthala.

Muller, M. 1983. *Les voix narratives dans la recherche du temps perdu*, Genève, Librairie Droz.

Ngal, G. 1994. *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan.

Ngalasso, M. 2000. *Langage et violence dans la littérature africaine écrite en française*, Paris, L'Harmattan.

Nicolas, J.C. 1985. *Comprendre Les soleils des indépendances d'Ahmadou Kourouma*, France, Les classiques africaines.

Nkashama, P.N. 2001. *Ahmadou Kourouma et le mythe : une lecture de Les soleils des indépendances*, Paris, L'Harmattan.

Noumssi, G. Wamba, R. 2000. *Créativité esthétique et enrichissement du français dans la prose romanesque d'Ahmadou Kourouma*, Présence Francophone, Paris, Gallimard.

Ouedraogo, J. 2004. *Maryse Condé et Ahmadou Kourouma*, New York, Peter Lang Publishing.

Semujanga, J. et al 2007. *Ahmadou Kourouma ou l'écriture comme mémoire du temps présent*, Canada, Presses de l'Université de Montréal.

Sendiail, P.M et al. 2004. *L'actualité d'Ahmadou Kourouma*, Madrid, Universidad complutense.

Sensine, H. 1930. *La ponctuation en français*, Paris, Payot.

Suhamy, H. 1997. *Les figures de style*, Paris, PUF.

Ubersfeld, A. 1982. *Lire le théâtre*, Paris, Editions Sociales/ Messider.

Zemp, H. 1964. *Musiciens autochtones et griots malinkés chez les Dan de Côte d'ivoire*, Lyon Persée.

Zeraffa, M. 1971. *Roman et société*, Paris, P.U.F.

Zima, P. 1985. *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard.

Zounmenou, V. 1997. *Les manifestations du sens en langues africaines : Etudes des proverbes du Gungbe*. MA thèse, Johannesburg, Wits University.