

Conception identitaire et culturelle à travers "le Diseur de Vérité" d'Ahmadou Kourouma, une étude analytique et critique post- coloniale

Par Mohamed Abdel Tawab

Maître de conférences à la faculté des Lettres-Université de Fayoum

Plan

- 1-Introduction
- 2-Problématique de recherche
- 3-Methode d'analyse
- 4-Motif de choix
- 5-la culture malinkée
- 6-Le personnage griot
- 7-L'identité
- 8-L'engagement
- 9-La conclusion

Introduction

La colonisation avait bien bouleversé la vie des peuples africains sur tous les plans (social-politique, économiques et culturels). Il s'agit d'un réveil brutal après un long sommeil dans lequel le colonialisme les avait plongés. C'est ce qu'Angoulvant appelle "l'instinct atavique des indépendances"

¹. Ces peuples ont lutté activement pour avoir leur indépendance. Cette ardeur africaniste focalise le rôle du président guinéen Sékou Touré qui devient alors le pionnier de la lutte anticoloniale.

En 1960, de très nombreux pays d'Afrique deviennent indépendants de l'empire français, mais malheureusement l'indépendance une fois acquise, l'espoir se transforme en désespoir et en inquiétude provoquant ainsi une nouvelle tragédie. Les anciens révoltants de nouveaux Etats indépendants ont fait une accession au pouvoir et sont devenus des rois par la force. Alors les thèmes qui se dominent dans la littérature des indépendances sont : déception, indignation de l'avenir, désillusion et malaise. C'est pourquoi la plupart des œuvres littéraires après la décolonisation se montrent très critiques vis-à-vis des régimes venant des indépendances en Afrique.

Makhily Gassama va même plus loin pour dire que la colonisation valait mieux que les indépendances et même que les indépendances sont pires que la colonisation. Il écrit en substance :

“Les indépendances” à la différence de la Colonisation, ont réussi, en quelques décennies, à polluer les sociétés africaines, à les « déviriliser » et à transformer l’homme africain de fond en comble”².

D’autre part, après l’indépendance, on a assisté à un phénomène d’acculturation des populations africaines récemment indépendantes, à savoir ; chaque métropole a imposé à sa colonie sa langue comme langue officielle de communication et de travail. Cependant, la langue maternelle est la seule langue qui est capable de véhiculer les traditions et les valeurs de la civilisation africaine. Toute autre langue ne peut s’accommoder avec des situations qu’elle est appelée à exprimer ; comme le souligne notre dramaturge dans son ouvrage romanesque *le soleil des indépendances* :

”Qu’avais-je donc fait ?

Simplement donner libre cours à mon tempérament en distordant une langue classique trop rigide pour que ma pensée m’y meuve, j’ai donc traduit le malinké en français pour trouver et restituer le rythme africain”³

Ce détournement des indépendances, qui boucle la frustration des peuples, est considéré comme l’un des défis socio-politique et culturel en Afrique.

Cet itinéraire a laissé l’Afrique en train de créer une nouvelle démocratie pendant quarante ans.

Problématique de recherche

L’Indépendance des pays africains pose des problèmes qu’ils soient politiques, sociaux, culturels ou identitaires. En analysant ces problèmes, nous allons tenter de critiquer en vue de reformer, pour être facile de construire finalement un Etat basé sur l’identité malinkée, un nouveau système politique et une nouvelle démocratie.

Kourouma est le premier romancier, voire, dramaturge africain à s’attaquer corrosivement de front au chaos, à l’injustice et à la destruction postcoloniale. C’est d’après son œuvre dramatique que Kourouma nous montre comment les indépendances sont tombées sur l’Afrique comme une ”nuée de sauterelles”⁴. La pièce "le Diseur de vérité" est un bon exemple pour éclaircir cette vérité de fausse décolonisation. Elle est écrite dans les années soixante- dix.

Dans notre recherche, on discutera la notion de l’écriture post-coloniale dans la littérature négro-africaine à travers une critique historique et démographique. Il s’agit

d'analyser les problèmes de décolonisation en Afrique d'après le *Diseur de vérité*, le texte intégral de notre recherche.

Dans la pièce de Kourouma l'univers malinké et la culture occidentale présentent un exemple incontestable voire incontournable de diversité culturelle. Pour traiter cette notion de coexistence raciale et culturelle, nous analyserons quatre points d'emblée : L'influence de la tradition malinkée, l'oralité, l'engagement et l'identité.

L'article présent développera trois axes : premièrement, l'identité qui représente l'idée principale de la pièce, à savoir ; la culture orale et la tradition malinkée qui constituent pour le dramaturge un moyen de rappel à l'homme noir en vue de récupérer ses racines et ses traditions perdues suite à l'ex-colonisation.

Deuxièmement, on s'interrogera sur la tradition malinkée à travers une étude démographique de différentes classes sociales et une autre pour les caractères que représente chaque personnage comme (le tyran Diarra, la princesse Tiédjouma et le griot Djéliba...etc).

Troisièmement, on mentionnera les plaintes sociales qui règnent dans la société africaine dans une critique négative de l'auteur contre les régimes dictateurs dont le tyran Diarra est un exemple.

En somme, le thème principal de l'article est profondément basé sur l'identité qui n'est pas seulement la pierre angulaire de l'œuvre dramatique de Kourouma mais dans la littérature nègre tout entière.

En fin, notre réflexion tâchera de dramatiser les événements socio-politiques et culturels afin de créer finalement une nation unie fondée sur la justice, l'égalité et la fierté de l'identité personnelle de l'homme noir.

Méthode d'analyse:

Dans cette recherche on adoptera la méthode critique historique et démographique qui jettera la lumière sur les plaints sociales et identitaires dont la société africaine a beaucoup souffert pendant la période post- coloniale.

On suivra aussi la méthode analytique linguistique qui étudiera l'intégration de culture malinkée de Kourouma dans la langue employée du peuple ivoirien durant cette période de décolonisation.

Motif de choix

Le corpus que nous avons choisi est une œuvre postcoloniale d'expression française. Il appartient à une période qui suit la décolonisation de l'Afrique. Le choix de cette pièce en tant que œuvre dramatique postcoloniale découle essentiellement des particularités qui la caractérisent. Il s'agit des particularités aussi bien linguistiques, géographiques, humaines, politiques, économiques, culturelles que coloniales.

Elle comprend également les idées suivantes : l'espace où la pièce a eu lieu, la hiérarchie sociale entre les personnages, l'espace identitaire et la position de l'auteur.

D'autre part, il est à noter que les études postcoloniales appliquées à la littérature anglo-saxonne émergent aussi à la littérature francophone dans les années soixante. Cette conception littéraire appliquée aux ouvrages francophones est un phénomène très récent, comme le désigne Jean-Marc Mourra :

*'' Un concept analytique renvoyant aux littératures naissant dans un contexte marqué par la colonisation européenne, y compris durant l'époque coloniale''*⁵. L'écriture postcoloniale est née de l'expérience que les écrivains ont acquise pendant la colonisation. Ce mode d'écriture témoigne d'une insurrection, voire, une offensive contre le pouvoir colonial et ses modèles imposés. Les écrivains postcoloniaux, dont Kourouma est un exemple, s'intéressent aussi aux notions de la francophonie, d'énonciation et de la recherche identitaire (culture malinkée, contes, légendes, et oralité). En gros, pour bien éclaircir la notion de post-colonialisme qui est née après l'indépendance, il faut y délimiter les différents univers symboliques, les stratégies de langue, les positions culturelles et les conditions historiques et sociales qui ont créé ce phénomène d'acculturation et de déracinement chez les Noirs surtout les Ivoiriens. Ce n'est pas donc un critère linguistique qui détermine les études postcoloniales ; mais il y a aussi les paramètres historiques, géographiques, sociolinguistiques, attribuées à la colonisation, qui doivent d'ores et déjà être tenu en compte. Cette définition cerne le corpus postcolonial au sein de la littérature d'expression française ; comme le montre la définition de Jean- Marc Mourra :

*''La francophonie peut être considérée comme un espace virtuel situé à l'intersection de plusieurs espaces particuliers. La théorie post coloniale dessine l'un de ces espaces, la particularité de celui-ci par rapport à ses homologues (linguistiques, géographiques et humains, politique, économique, stratégique, culturel et néocolonial) est qu'il est littéraire et peut prendre a une certaine homogénéité''*⁶.

Synopsis sur la pièce

La pièce "le Diseur de vérité" d'Ahmadou Kourouma écrite en 1972 appartient donc à ce corpus post colonial d'expression française. En tant que partie intégrante, elle ancre ses racines dans des contextes socioculturels et politiques très déterminés. Donc, il devient impossible de séparer la critique de l'auteur de la situation de l'apparition de la pièce. Il s'agit de comprendre l'authenticité de la pièce qui interprète l'enracinement du dramaturge et de l'analyser à partir de sa situation d'énonciation tout en prenant en considération le concept de coexistence. La mention de la notion de la coexistence littéraire annonce l'existence de plusieurs univers symboliques qui appartiennent à différentes cultures.

En un mot, cette pièce est la seule approche dramatique d'Ahmadou Kourouma. *Le diseur de vérité* appartient donc aux premières années d'émancipation postcoloniale, période appelée, "période des indépendances".

Pour entrer dans le vif du sujet, il est nécessaire d'analyser l'influence de la tradition malinkée sur l'œuvre d'Ahmadou Kourouma, premier élément d'enracinement et d'authenticité culturelle.

1. La culture malinkée dans la pièce :

Il est indiscutable que la culture malinkée est un sujet qui occupe une place prépondérante voire importante dans toutes les œuvres d'Ahmadou Kourouma : il est le premier auteur qui, dès 1968, déjà adoptait le Français au malinké, sa langue maternelle. Le refus des éditions du Seuil, lié à des questions de forme de publier son livre, témoigne de ce que le français était complètement désarticulé dans le discours de dramaturge. Il casse les structures traditionnelles de la langue française imposées par la morphologie, la syntaxe et la grammaire pour créer de nouvelles formes répondant aux exigences de son temps. Kourouma, en pratiquant cette forme d'écriture, s'inscrit dans un processus d'autocréation en mettant en avant la culture et l'identité de la société à laquelle il appartient. A la différence de ses compatriotes qui veulent plutôt enseigner ou justifier leur culture, Kourouma décrit, dans son œuvre dramatique, l'influence de la culture malinkée à travers ses personnages. Il "malinkise" le Français en infléchissant la langue française à l'oralité africaine. Dans ce point, il s'agit de réfléchir sur l'identité malinkée ivoirienne qui transparaît dans l'œuvre dramatique. Pour l'auteur, la culture malinkée sera un fardeau, une

façon de résoudre les situations politiques, une justification ou une action pour obtenir le contrôle politique. Quoi qu'il en soit, ses personnages évoluent dans un univers malinké sans ambiguïtés. Avant d'entamer dans l'odyssée du corpus et par conséquent de l'analyser, il nous faut nous pencher sur l'histoire des Malinkés : Historiquement, les Malinkés appartiennent à une ethnie qui se regroupe aujourd'hui en Guinée, au Mali, au Sénégal, au Burkina Faso, au Sierra Léon, en Gambie, en Côte d'Ivoire, au Ghana, en Guinée Bissau et au Liberia. Ils parlent le malinké, l'une des langues de mandingue. Généralement, les Malinkés sont musulmans ; à savoir, la religion musulmane ou l'Islam est l'une des vénération divines pratiquées par les Malinkés. Venu de l'Arabie, l'Islam s'est répandu d'abord en Afrique du Nord sous l'influence des guerres saintes ou Djihad menée par les Almoravides et aussi par le biais des relations commerciales établies par les caravaniers arabes puis, il s'est propagé en Afrique au sud du Sahara où il fait son entrée dans les grands empires Songhaï et Mali auxquels les historiens relient les origines géographiques des Malinkés En gros , les personnages de Kourouma pratiquent la religion musulmane ou l'Islam conformément à la définition qu'en donne Robert- Jacques Thibaud:

« Mot arabe signifiant abandon, soumission ou dévotion à Dieu. Religion monothéiste révélée, fondée par Mahomet au début du VIIe siècle, dont les fidèles sont les musulmans (du mot arabe mulsin, signifiant croyant) »⁷.

Le dogme religieux de l'islam consiste essentiellement dans la croyance en Allah, Dieu unique, créateur et incréé et son prophète Mahomet. L'islam croit en une vie future après un jugement de l'âme des morts, qui peut séjourner dans l'une des sept régions de l'enfer ou elle subira les supplices que lui auront valu ses fautes, ou vivre les délices sans nuages du paradis. Par ceux qui ne méritent ni l'enfer, ni le paradis, il y a une sorte de purgatoire dans lequel l'âme des fidèles attend le jugement dernier et la résurrection des corps (.....) »⁸

Cette définition permet au lecteur de faire un regard sur la religion musulmane dont se convertissent les Malinkés et de remarquer l'un des thèmes majeurs qui occupe l'œuvre dramatique kouroumien. C'est à travers ses références au Coran et aux pratiques religieuses que Kourouma réclame l'identité religieuse de la communauté malinkée qui a dans sa grande majorité opte pour l'Islam. Qu'ils soient orthodoxes, sévères, modérés ou tolérant, le fond demeure l'Islam sans aucune doute. Mais malgré leur convection à la religion musulmane, les Malinkés restent très influencés par les croyances animistes. Par traditions, Ils sont cultivateurs et éleveurs. L'artisanat fait partie de leur vie quotidienne.

En ce qui concerne les croyances du peuple malinké, l'homme se définit comme créateur divin qui est en contact permanent avec les forces surnaturelles qui l'entourent. Il est constitué d'une âme et d'un corps. A sa mort, l'esprit regagne le monde des ancêtres. Les mânes sont les protecteurs de la communauté et doivent être vénérés afin d'éviter leur colère qui entraînerait des désastres pour les vivants. Le monde des hommes et celui des morts se côtoient.

Cette identité malinkée transparait dans cette pièce par le truchement de l'intégration des données culturelles. La transmission de la tradition est représentée par l'ensemble des modes de pensée dans le domaine coutumier, religieux et juridiques qui gèrent les comportements qui se continuent de génération en génération. Ahmadou Kourouma n'a jamais perdu ses racines, il les intègre profondément dans son œuvre dramatique, comme le montre son message dans ce texte. L'analyse des catégories sociales dans la pièce recouvre les caractéristiques culturelles qui s'accordent avec la société du diseur de vérité.

Avant de faire un long voyage dans la pièce, nous allons faire un petit aperçu sur la société malinkée pour éclaircir le lecteur sur les notions sociales de la pièce.

La société malinkée est divisée en trois catégories:

D'abord, se dressent les nobles au sommet de l'échelle sociale. Ils sont chasseurs, guerriers et parfois comme commerçants. Dans la pièce, cette hiérarchie sociale est représentée par Diarra "le Diseur de vérité" un homme despotique, Demba le colonel, Tiédjouma la princesse, fille de Diarra, Traoré le cavalier Kidnappeur de Tiédjouma et "le clan des privilégiés" constitué par la cour de Diarra.

Les nobles sont suivis dans l'échelle sociale par les gens de caste (forgerons, griots, cordonniers, poètes, féticheurs et marabout).

Dans la pièce, ces personnages, qui conformement le peuples, efforcent à la recherche d'une société juste et équitable basée sur la démocratie et la justice conformément aux principes de Traoré et Tiédjouma.

2-Le personnage de griot

Pourquoi avons-nous consacré un sous-titre à cet élément?

Parce que le personnage de griot, très caractéristique dans le Manding⁹, se retrouve dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma avec une récurrence notable et significative. L'auteur donne la parole à différents griots pour servir d'acteurs sociaux dans les sociétés fictives qu'il crée.

Le griot est même bien souvent l'acteur social qui établit des relations entre les autres acteurs sociaux.

Il est le plus souvent qui sert d'interprète et qui décline l'identité du roi ;
comme le montre les paroles de Sory Camara dans Gens de la Parole ou
(Essai sur la condition ou le rôle des griots dans la société malinké) :

'' Le griot se trouve être, parmi les Malinkés, personnage le plus apte à accomplir une telle fonction. Et il la remplit effectivement, Nous savons sa présence à tous les moments critiques de la vie de chaque membre de la société (excision et circoncision, mariage ainsi que sur le champ de bataille)''¹⁰

Sory Camara expose l'omniprésence du griot dans toutes les couches socio-professionnelles notamment dans l'activité incessante qu'il prend dans la réalisation des sociétés malinké.

Le griot est donc dans la société malinkée un personnage incontournable puisqu'il veille à l'équilibre de celle-ci par le rôle de modérateur.

La question qui se pose maintenant d'où vient sa notoriété en pays malinké?

Dans les sociétés malinkées ou bambara, les griots font partie de la caste des Nàmàkala¹¹. Ils sont à cheval, c'est-à-dire, ils ne sont ni des nobles ni des esclaves ou captifs. Ils sont dans l'entre deux castes, caste tampon et médiane.

La caste de Nàmàkala est composée de forgerons ou artisans qui travaillent dans le bois et enfin Jèli ou Jali ou griots. Dans le théâtre de Kourouma le griot est plus connu sous le nom de « Djéliba » qui signifie grand griot.

Les griots dans le Manding sont connus sous les noms de Jèli ,Jali ou dieli qui signifie le sang. Ils sont maîtres de la parole, comme le personnage du griot dans *le Diseur de vérité*, entant que conseiller, louangeur, flatteur du tyran et détenteur de l'histoire de son peuple, assure ainsi la continuation de la tradition malinké. Ce rôle revient au personnage de Djéliba.

Au bas de l'échelle sociale se classe le peuple. Dans la pièce, elle est combinée par les femmes, les enfants, les chasseurs, les cultivateurs, les apiculteurs, les pêcheurs, les bergers et les paysans. Ils poursuivent également Tiédjouma et Traoré dans leur quête et seront sacrifiés par Darra à la fin de la pièce.

Le personnage du fou fait également partie du peuple en adoptant le rôle du banni. Le Fou, en tant que dernier paramètre de la société, est expliqué par le personnage de Fahandan.

La pièce tourne autour de cette hiérarchie sociale. Celle-ci a un rôle primordial car le thème principal au fil des actes est la construction et la destruction de la société.

Les personnages s'attachent profondément à leur rôle et y défendent constamment leur place. Il n'existe pas de lutte sociale, bien au contraire, chaque partie réclame les droits qui lui correspondent. Le point de départ, pour interpréter une transformation sociale, prend son essor dans la description faite par le griot d'un paradis utopique, romanesque mais perdu dans la nuit du temps. C'est à la recherche de cette vie paradisiaque que partent tous les personnages, sauf Diarra et le Fou qui savent précédemment que cette quête est vouée à l'échec.

Dans cet espace mythique qu'ils désirent occuper, régner incertainement la prospérité et la fraternité. L'échelle sociale avec son tyran, son "clan des privilégiés", son "clan des démunis" y est anéantie.

La disparition des éléments sociaux dans ce faux paradis le rend inaccessible. Au fur et à mesure ce peuple perdant marche vers ce but inatteignable, par conséquent, l'abandon se met au milieu de ces paramètres sociaux, ainsi les premiers personnages qui sont pour le tyran en s'adaptant au "clan des privilégiés", suivis des "gens de caste" et finalement le peuple. La première lancée de destruction de l'échelle sociale se voit dans la reconstruction des données identiques, établissant ainsi un tour ferme où toute évolution est stagnante et vouée à l'échec. Le peuple n'a qu'à répéter les mêmes cycles. Le tyran et les fous personnages opposés, mais solennellement ils sont complémentaires ils ne peuvent pas se passer l'un de l'autre, connaissent ce secret. Nous sommes devant un mouvement social inerte dirigé par deux axes fixes comme le tyran et le fou qui forment un tout. Ils paralysent tout effort, toute initiative de renouvellement et de redressement de pays, tout cela reflète l'impuissance et l'imperfection de la période historique vécue lors de la période des indépendances. Cette société si inégalitaire, si despotique a besoin d'un mouvement de révolte contre le tyran symbole de dictature, de totalitarisme et d'injustice sociale, mais pour mener cette révolte, il faut que "démunis" et "privilégiés" s'unissent contre ce despotisme en vue de reformer et reconstruire finalement les normes de la société. Mais cette nouvelle révolution qui est censée déstabiliser toutes les formes de dictature est vouée à l'échec car l'ordre s'impose forcément et toute rupture sociale est en vain. Pour rompre ce cercle infernal, la pièce propose une fin tragique qui va en accord avec le pessimisme et la mélancolie qui y régissent.

Cette vision de l'histoire à l'échelle universelle interprète le devenir des sociétés humaines avec leurs périodes de construction, de dictature, d'invasion, de lutte, de destruction marquée par des idéaux tyranniques impossibles. Le tout cela est inséré dans un cadre culturel malinké. C'est à travers ce corpus que Kourouma se remet à un mythe universel encerclé dans des paramètres purement socioculturels malinkés.

Dans la société malinkée, certains personnages, dans la pièce, jouent le rôle des personnages principaux. Ils participent au drame représentant les caractéristiques culturelles de leur échelle sociale. Diarra le tyran, Tiédjouma la princesse, Dejeliba le griot et Fahandan l'idiote focalisent la tension sociale. Donc, il est nécessaire pour nous d'analyser chaque personnage puisqu'il apporte implicitement un concept culturel particulier. Cette analyse détaillée de chaque personnage dans la pièce est considérée comme l'une des qualités les plus précieuses de la technique dramatique dont jouit Kourouma dans son univers théâtral. D'abord nous allons aborder séparément.

Diarra symbolise le tyran des indépendances, suite à la colonisation : après avoir libéré les pays africains du joug du colonialisme français, les jeunes qui ont fait la révolte sont promus immédiatement des chefs d'Etat. Ils n'ont passé ni aux élections législatives ni à un suffrage universel, ils sont accédés au pouvoir par la force, Césaire les tourne en dérision dans son chef d'œuvre *la Tragédie de Roi Christophe* en disant "c'est un pouvoir sans croute ni mie"¹². La période des indépendances sous l'égide de ces rois instaurent en Afrique noire les plus durs régimes militaires corrompus de la fin du XXe siècle.

"Ces pères de la nation"¹³, comme les qualifie Amandji Marcel, se multiplient dans le continent africain dévastant, pillant et assassinant. Au lendemain des indépendances, la littérature négro-africaine inscrit cette situation de trahison faite par ses dirigeants tout en dénonçant cette dérive politicienne autochtone. L'Afrique, quant à elle, a été gâtée par beaucoup de cette fausse indépendance, elle se déprave maintenant avec Diarra, père de la nation, président du parti unique. Comme ses prédécesseurs qui ont fait l'indépendance tels : Lumumba du Congo et Christophe d'Haïti et Nkrumah du Ghana...etc Diarra se dresse comme un héros, libérateur du peuple face aux colonisateurs, le Messie qui est censé débarrasser le peuple de son état d'inertie et de paresse, du fond de fossé dans lequel il se trouve pour l'élever jusqu'à avoir une place très distinguée sous le soleil. Cette fourbe lutte qu'il mène avec sa fille Tiédjouma contre le colonisateur lui permet d'accéder au pouvoir absolu. Il est donc le résultat d'un processus de colonisation. Il a fait un accès au pouvoir après avoir émancipé le pays de colonisation française, donc son pouvoir trouve ses racines dans cette émancipation territoriale, ce qui l'en rend son héritier. D'une part, il présente un aspect libérateur, mais il s'est éloigné de la tradition lorsqu'il a façonné la société qu'il a créée selon ses inclinations en vue de conserver son pouvoir absolu.

Sa parole est basée donc sur un intérêt politique personnel. Sa parole instaure un ordre social mais ce dernier apparaît cruel, injuste et tyrannique. Diarra

s'affabule du nom *le Diseur de Vérité* bien que sa parole n'ait aucun pouvoir, parce que c'est un véritable manipulateur de la parole. Il parle d'un ton qui correspond à sa grandeur absolue. Il parle toujours en connaissance des choses sans prendre en considération qu'il dupe son peuple. Il ment lorsqu'il exprime la vérité car il n'applique jamais le dire au faire, il est seulement un homme verbeux qui a la magie de parole. Deux focalisations narratives renforcent cette opposition :

D'un côté, ses réflexions personnelles sont adressées au lecteur: elles expriment la lucidité qu'il a sur son pouvoir opérateur et sa connaissance de l'être humain relié à son autorité, aux traditions, aux privilèges qu'il a sur le peuple, aux coutumes et au sol natal.

Ce savoir lui permet de prévoir l'échec de la quête de sa fille et de son peuple qui le suit sous sa domination inévitable. De l'autre cote, ses répliques aux personnages interprètent le mensonge et la manipulation qu'il a sur son peuple.

Comme tous les personnages kouroumiens, Diarra est un homme ambigu, son ambiguïté embarrassante préconise tout au long du texte.

Donc nous pouvons dégager que la parole détient chez les leaders Negro africains une place prépondérante dans leur vie politique. Selon eux, La parole c'est la force vitale, grâce à quoi l'on peut changer le monde, le cosmos. Diarra est très persuadé par l'idée que le monde ne sera transformé que par l'intermédiaire de la parole et que celui qui a la possibilité poétique et verbale a la possibilité de changer l'homme et la face du monde ;comme le souligne ses paroles suivantes :

"Je gagnerai et je recommencerai l'Ancien Testament, le Coran, le bouddhisme, l'esclavage, la colonisation, la décolonisation, même le parti unique"¹⁴.

Diarra se caractérise également par sa cruauté, son injustice, son despotisme, ses condamnations incessantes au peuple et sa soif de pouvoir sans passer sous silence son élan atroce de détruire son peuple plutôt que de perdre sa figure d'être un homme tyran.

Ce personnage rassemble tous les points communs qui sont relatifs aux dictateurs africains. Sa particularité littéraire réside dans son appellation de diseur de vérité comme le souligne le titre de la pièce.

Nommer ce personnage "le diseur de vérité" apparaît comme une ironie paradoxale relative à l'énonciation de Kourouma pour Diarra.

Les personnages de tyran sont considérés comme une partie intégrante de toutes les pièces de théâtre avec un lancement politique. Ils se glissent dans la peau de certains surnoms comme le roi, l'Empereur, le Chef ou le père de la nation, ils exercent le pouvoir absolu à travers l'injustice, la torture, le viol, la répression, la peur, la manipulation et le despotisme.

Ils ne tiennent qu'à maintenir le pouvoir, peu importe la morale car c'est la chose la plus importante qui compte pour ces tyrans. Cette dernière devient le but de leur ambition personnelle à l'image de la réalité sociale. Toutes les astuces sont permises. Diarra a renversé son compatriote de pouvoir Felix Houphouët Boigny et devient à la place de lui un précurseur du pays. Il est devenu l'objet de toutes les pièces qui ont été écrites plus tard comme le soleil rouge ou sacrée justice de Ekossono (1983), le coup de vieux de Cay et de Sony(1983).

Contrairement à son père, la princesse Tiédjouma glorifie la femme malinké. Il faut dire que les personnages féminins de Kourouma jouissent d'une dimension humaine qui est presque héroïque. Leur représentation est un élément culturel important parce qu'il permet de calquer d'emblée sur la figure de la femme malinkée. Kourouma semble rompre un tabou dans la représentation qu'il a faite de la femme dans les sociétés traditionnelles africaines. Il tranche avec les réalités quotidiennes des femmes rurales traditionnelles dont Mohamed Lakhdar mentionne le quotidien à travers l'histoire de la femme algérienne : " Mais rien ou presque, n'a changé dans le réel, surtout dans le réel de la femme héroïne qui d'époque en époque semble se réincarner et se désincarner pour donner une image réelle et tragique des destins chimériques"15

Tiédjouma fait partie de cet univers socioculturel créé, défendu grâce aux femmes sur qui s'établissent le poids de la tradition et le pouvoir de l'insurrection.

Tiédjouma est non seulement celle qui connaît les racines de son peuple, mais elle est aussi l'inspiratrice et la créatrice des idées qui font du tyran "diseur de vérité" ; à savoir, grâce à son savoir traditionnel, elle est près du peuple et donne au tyran le pouvoir d'exprimer " des vérités justes". Voilà, nous sommes devant un nouveau paradoxe qui réside dans la personnalité de Tiédjouma: comment elle est fidèle à son peuple et s'efforce de dissuader Diarra de ses idées noires ; alors qu'elle est l'inspiratrice des idées du tyran. Donc, nous sommes devant un personnage antinomique qui propage la complexité dans le texte.

"La vérité" de cette princesse se transmet dans la pièce par le biais d'une légende traditionnelle qui l'unit aux racines du peuple auquel elle appartient. Quant

au peuple, il a choisi de la suivre dans la quête d'une nouvelle réalité sociale qui l'éloigne complètement du tyran, car elle incarne une unité primordiale de fraternité et de justice, deux termes très proches à la notion du paradis perdu. De plus, son entourage l'abandonne également en espérant retrouver le rang social qui s'adaptent avec leurs racines et leurs traditions plutôt de faire face à des vérités illogiques : la monotonie de la quête, le paradis inexistant, les efforts déployés voués à l'échec et le vide social. Autre personnage principal de la légende qui partage le même destin aussi que Tiédjouma, c'est Lala. Toutes les deux sont obsédées par une société parfaite, impeccable, juste et crédible suivant ainsi cavalier qui est 'le Diseur de vérité' mais malheureusement, il est menteur.

Ce dernier les délaisse au milieu de désert avant de disparaître. C'est de ce désert qu'elles envoient des messages transmis avec les oiseaux volant à leur pays natal. "Leur vérité ailée" détruit leur père aussi que le peuple. Kourouma intègre ainsi au genre occidental un théâtre spécifiquement malinké. Cette diversité générique au cœur du texte exalte la pièce d'une inspiration purement africaine.

D'autre part, dans la culture malinkée, les animaux sont en contact permanent avec les hommes. Selon le mythe traditionnel, ils sont avant les hommes, donc, ils ont un pouvoir et une influence sur eux. Plusieurs exemples dans la pièce mettent en évidence cette relation entre hommes et animaux : dans la société malinkée, chaque famille possède un totem qui est censé être un protecteur contre les mauvais esprits, Diarra, par exemple possède un lion, ce cavalier menteur lorsqu'il a accompagné Tiédjouma et Lala avec lui dans le désert, il se métamorphose en serpent, symbole de sa trahison avec son peuple.

Finalement, le pouvoir de ces deux personnages principaux est non seulement de se faire comprendre par les oiseaux, mais de les envoyer au peuple afin qu'ils répandent des vérités universelles. Ce référent culturel s'insinue dans la pièce, répondant à nouveau à cette envie d'hybridation, permet au dramaturge d'y émerger la tradition malinké.

Tiédjouma symbolise donc dans la pièce "la vérité absolue", mais elle est quand même difficile de l'atteindre ou de la comprendre.

Elle incarne la tradition mais elle est toujours révoltée contre les injustices, messagère de la vérité, âme de légende humaine et détentrice de savoirs et de connaissances ancestrales. Tiédjouma, celle qui parle aux oiseaux apaise sa soif toujours dans le répertoire malinké.

Pour Tiédjouma, le personnage du griot(Djéliaba) est l'un des meilleurs personnages qui représente le référent culturel de la société malinkée. Tous les deux appartiennent à la classe namakala, comme les artisans du cuir et du bois. Ils sont appelés 'maîtres de la parole'. Leur parole est sacrée et créatrice de l'univers. Ils constituent les dépositaires de la mémoire et de l'histoire. Ils ont la capacité de glorifier quelqu'un le valorisant ou le détruire. Ils chantent les louanges des rois et des braves en les faisant entrer dans le répertoire de la légende. En fin, ils détiennent le rôle des messagers auprès des rois.

La question qui se pose maintenant, pourquoi Kourouma a-t-il affublé le griot du nom de Djéliaba?

D'abord, le choix de Djéliaba fait de lui l'héritier d'une grande descendance de griots. Il garde et transmet dans la pièce toutes les caractéristiques dont jouit le griot traditionnel. Djéliaba est considéré comme le détenteur de la mémoire historique avant la colonisation et après l'indépendance. C'est à lui qui revient la légende du paradis perdu. Par ses paroles, il a la capacité de transformer le rêve en réalité. Il est donc le moteur de la quête de nouvelle hiérarchie sociale ou tout le monde mène une vie libre, fraternelle, juste et fiable. Puisqu'il est 'maître de la parole', il est capable de rendre le monde comme un petit village. Il façonne l'univers par ses mots créant ainsi une nouvelle complexité entre vérité et mensonge.

En tant que louangeur et flatteur, il prend la responsabilité de faire l'éloge de Diarra. Il représente le tyran sous deux faces opposées : d'une part, le héros qui a libéré le peuple du joug du colonialisme français et le menteur lâche, despote et méprisé de tous, d'autre part.

Djéliaba est également l'intermédiaire entre toutes les couches sociales de la société. Ses mots sauvegardent l'enchaînement de l'ordre social. Cette qualité le transforme en un véritable dissimuleur de la vérité. Bref, le rôle de Djéliaba est marqué de tant de ambiguïtés.

Pendant la quête du peuple à la recherche du paradis perdu, Djéliaba était le chroniqueur historique de cette désertion et le retour finalement vers Diarra, c'est-à-dire vers l'ordre social qui existait avant le départ. Djéliaba sait adapter toutes les situations qui l'entourent et en tirer son profit. Il déclare toujours des 'vérités' appropriées avec l'inversion de l'action.

En tant que messager, c'est lui qui est chargé du rôle de l'annonceur des nouvelles de la défaite de Diarra face aux oiseaux. Il encourage Diarra à

l'effondrement de son peuple avec ses paroles mielleuses obligeant Diarra au sacrifice. En fin, il annonce la défaite de Diarra et la fin de l'ordre établi.

La pluralité de ce personnage émane de son accommodation de tous les pouvoirs : il est le référent de la tradition malinkée, le seul survivant de la colonisation et l'élogieux après l'indépendance. comme un protégé, il crée ses mensonges de "diseur de vérité". Prophète et flatteur, ses paroles manquent de crédibilité mais véritables et sacrées car dans c'est dans son énonciation que s'attache tous les vestiges d'une tradition périmée.

Le dernier personnage qu'on mettra en explication est Fahandan, prénom qui veut dire en malinké "le misérable". Sa qualité en tant que fou s'adapte avec son extraordinaire liberté d'expression. Il est aussi plein d'ambiguïtés, d'une part, il a peur d'être prophète, mais il est détesté en tant que mendiant, misérable et voleur. Socialement, il est rejeté à cause de sa présence et sa grossièreté des mots. Néanmoins sa présence est indispensable car sa folie nous rappelle de l'état de mégalomanie générale des hommes qui ne respectent pas les lois primordiales.

Bien que ses valeurs morales apparaissent comme contradictoires, il garde quand même plus de sagesse que les autres personnages.

Il manque également d'esprit, par contre, il est le détenteur de la vérité puisqu'il se pose comme spectateur critique de l'action. Celui aussi qui a prophétisé l'effondrement et l'anéantissement de l'action à la fin de la pièce. Donc, nous pouvons le qualifier comme le prophète de la révolte des oiseaux. Sa conscience le transforme en un "diseur de vérité", conséquence de sa condition de fou.

De tout ce qui précède, nous pouvons dégager que le personnage aliéné hante souvent le théâtre africain. Fahandan devient le précurseur des aliénés, compagnon des tyrans qui sont obsédés par la folie des pouvoirs. Les exemples dans le théâtre africain sont nombreux : une Saison au Congo, (1968) la tortue qui chante de Zinsou (1984), la Tragédie de roi Christophe(1963) qui sont postérieurs de "Diseur de Vérité" (1974).

3. L'oralité

La culture orale fait partie intégrante de la vie quotidienne africaine et, par conséquent, représentée dans le théâtre. Mais hélas, les genres oraux figés dans l'esprit de l'homme africain sont alors transcrits dans la littérature en perdant ainsi le caractère improvisé, le rythme, les mélodies et la présence d'esprit. Cette littérature,

liée au quotidien, dépend du rythme de la vie quotidienne en Afrique. Adaptée au diseur de vérité, elle inspire un rythme purement africain. Les catégories de la littérature mandingue comme les contes, les proverbes, les mythes, les devinettes, les épopées, les chants cérémoniaux et les chroniques historiques s'intègrent complètement dans la pièce. Les critiques coloniales étudient les textes originaux, la manière dont ils sont conçus et leurs rapports avec l'oralité. Le fait de recourir à cette langue orale comme base énonciative dans la parole montre l'importance de l'oralité dans le "Diseur de Vérité".

Il serait une grande erreur d'infliger à Kourouma son appartenance à la tradition malinké. Lui – même s'en défend lors d'un entretien avec S. Badday Moncef, où il revendique son travail d'écrivain:

Il faut finir avec ceux qui veulent bien nous accorder la grâce de l'innocence et de la virginité culturelle. On avance souvent le fait que nous sommes issus de la tradition orale. En quoi, je vous le demande, cet état de fait empêcherait- t-il de prendre la plume et de créer ? En ce qui me concerne, je n'écris pas en malinké, mais en français. J'adapte la langue au rythme narratif africain. Sans plus (...).Ecrivains de tradition orale ?cette formule qui ne veut rien dire. Un stupide contresens¹⁶.

En ce qui concerne le "diseur de vérité", les formes littéraires orales, comme le panégyrique, les mythes, le conte et les chroniques historiques sont fortement inscrites dans le texte.

Il faut dire que le genre oral de panégyrique vient directement de la tradition mandingue. Kourouma a employé cette technique de la tradition orale pour s'adapter à une hybridité générique ; d'une part, et de se rapprocher d'un public africain très touchant à ce référent culturel ; d'autre part. Toutefois, selon le principe de l'ambiguïté qui est considéré comme le caractère dominant de la pièce, le panégyrique de Diarra n'est pas récité par le griot comme le dit la tradition, mais par lui-même. Cet éloge de sa personne souligne ironiquement la personnalité grotesque du tyran par le biais d'un ensemble de procédés épiques et ridicules. L'hyperbole, qui est censé mentionner les aspects positifs de Diarra, se transforme en un chant des défauts de dictateur tout en déclamant la cruauté et le despotisme du personnage.

A propos des mythes de la quête du paradis perdu et de l'innocence naturelle, le diseur de vérité met une forte critique contre le faux paternalisme occidental, d'une part et les faux conseils des écrivains africains envers les jeunes générations de retourner aux sources, d'une part. Ces jeunes générations sont tourmentées entre un savoir oublié ; des valeurs traditionnelles qui en sont éloignées et des vieillards

dépositaires qui ne sont pas du tout un exemple à suivre. Dans le texte, ces mythes tombés en désuétude empêchent la recherche de l'identité à travers l'hybridité. Ils sont donc voués à l'échec car, pour renouveler les liens sociaux, les mythes doivent évoluer en parallèle avec ce mélange culturel. Donc, il faut accepter le principe de l'hybridité qui est considéré comme le premier pas vers la découverte identitaire. D'autre part, dans la pièce, l'intervention du colonialisme a détruit l'entente et la cohérence totale du peuple et décompose la société en groupes affrontés. Ce fait appelle à la reconstruction d'une société renouvelée, à la recherche d'un paradis perdu. Selon la culture malinkée, cela ne peut pas provenir que des mânes, base culturelle et invariable. Ces ancêtres sont possesseurs aussi d'une tradition stérile sans avenir. Leurs paroles donnent vie à une illusion. Elles sont déclamées par le griot et constatent un parcours inutile. Comme le montre les paroles de Djéliba:

“Que nos ancêtres sont montes d'Hairaidougou. Et alors nous avons été pris par la loi du retour. Le retour à Hairaidougou. Le mal de retour dans le pays des ancêtres. La loi du paradis perdu”¹⁷

Dans la pièce, le retour dans les deux directions (Hairaidougou-Séguédougou) échoue tout en condamnant ce mythe ancestral et ce destin tragique. Nous sommes devant une société envahie par le colonisateur, trahie par ses nouveaux tyrans et abandonnée du monde, sans exister des valeurs qui se tissent entre eux et qui permettent finalement au peuple de grandir et se développer. Elle s'enfoncé donc dans la boue du mensonge, elle ne trouve autre refuge, d'autre merci que dans sa destruction.

Pour la pièce, elle ne dévoile le destin culturel de cette société qui est en train de s'agoniser, mais elle pose une interrogation sans réponse. Ce pessimisme dramatique qui règne dans la pièce met en relief l'état des pays africains récemment indépendants qui sont voués à l'échec.

Quant à la chronique historique, elle est récitée par Déjilaba, le griot comme le dit la tradition malinké. D'un cote, il narre le processus historique d'un pays africain colonisé qui, après avoir libéré du joug du colonialisme après une lutte sanglante, tombe dans les mains d'un tyran qui a fait une accession au pouvoir par la force à la suite d'une révolte sociale. Diarra fait la chronique de premières années d'indépendance et la lutte incessante contre les empreintes négatives de la colonisation qui sont considérées comme un mode de vie. Ce dernier s'érige en héros à la suite de cet affrontement. Il représente, dans son parcours politique, le président Felix Houphouët qui domine la scène politique en côte d'Ivoire de 1960 à 1993. Il se croit aussi comme le libérateur, le vainqueur et le sauveur de son pays des chaînes

des colonisateurs. De l'autre côté, la pièce met en scène la chronique de la quête inlassable et inaltérable de Tiédjouma et le peuple, en tant que fait historique. C'est la raison qui nous a amené à insérer cet événement remarquable au cours de l'Histoire. D'autre part, le griot, au lieu de faire éloge de l'Histoire et ses gloires, il le tourne au ridicule tout en ironisant. En plus, il anéantit par son style sarcastique tous les idéaux symboles de fraternité et d'égalité.

Le griot tourne en dérision également la situation politique puisque Diarra, qui est censé être un Diseur de vérité comme le souligne le titre de la pièce. S'avère menteur et un grand manipulateur de la parole, il joue par les mots en faveur de lui. Cette critique acerbe de l'auteur face au régime politique le met en exil. Le texte a été écrit justement en pleine période d'essor du président Felix Houphouët-Boigny. Alors toute critique, toute apologie était interdite. Il est nécessaire de dire que le théâtre, à partir de 1960 se met à remettre en cause les problèmes de Néo colonialisme et ses conséquences sur les peuples sans mettre en critique bien sur la dictature des rois qui ont fait une accession au pouvoir après l'indépendance. Nous évoquons par exemple, La Tragédie de roi Christophe en 1963 d'Aime Césaire, la mort de Chaka en 1962 de Seydou Badiane et le diseur de vérité qui est l'objet de notre analyse en 1972 qui prend la relève d'une pièce rancunière. En gros, le rapport qu'entretient le théâtre avec l'Etat à cette époque-là se caractérise par le gout du Combat.

Par ailleurs, en ce qui concerne le conte, la légende de Lala vécue par Tiédjouma, elle personnifie le Cœur de l'action.

Contrairement au conte africain qui se caractérise par la moralité, la réalité et l'authenticité des idées et des faits, cette histoire ne contient pas de morale, par contre elle reprend des idées générales telles que la notion de la recherche de la quête impossible d'une vérité chimérique et la destruction d'une culture causée par l'intervention des idées étrangères qui, en se propageant, anéantissent le répertoire culturel existant.

D'autre part, l'Histoire est très importante dans notre œuvre dramatique, à savoir, nous ne pouvons pas analyser n'importe quelle dramatique sans se pencher sur le cours d'Histoire. En ce qui concerne le contexte historique dans la pièce après la décolonisation, cette légende interprète la violation de la culture malinkée au détriment de la culture occidentale, la pigmentation de l'africanité par la francité, décrivant ainsi un état d'afro-pessimisme très profond, du à cette période que représente ces tyrans qui détruisent leurs sociétés sous prétexte de les reconstruire en vue d'avoir finalement un faux pays démocrate et infiniment développé.

Pour conclure, il faut dire que le choix du conte dans le théâtre de Kourouma est une des techniques kouroumiennes qui a pour effet de faire une hybridation générique, de rapprocher les points de vue entre l'Occident et l'Afrique, de réconcilier ce qui est irréconciliable, unissant ainsi les Blancs représentés dans la Légende et les Noirs incarnés dans le conte.

L'inclusion des techniques orales dans la pièce a pour effet de caractériser le monde surnaturel et mythe et de la légende. Cette mixte des genres crée d'une part, une sorte d'hybridité et valorise l'oralité qui constitue une marque identitaire de la fiction littéraire.

La tradition d'inventer, réciter et de chanter des histoires, des épopées et des poésies s'intègre profondément dans le *Diseur de Vérité*. Cette panoplie des procédés culturels influence incontestablement l'écriture de Kourouma. Toutefois, les procédés d'oralité existant dans la pièce ne sont d'autres choses qu'une fausse oralité, cette dernière laisse une mauvaise impression entre l'écrivain, le lecteur et le spectateur. Cette feinte réalité socioculturelle se manifeste dans le texte devant une insistance identitaire de s'affirmer. Donc, nous pouvons dégager que le mélange entre le côté oral et écrit est un des caractéristiques indéniables de l'énonciation de Kourouma.

4. L'identité

La question identitaire préoccupe non seulement *le diseur de vérité* mais la littérature negro africaine tout entier. La recherche de l'identité repose essentiellement dans la pièce sur la notion d'hybridité. Il a relevé le défi par le biais de *diseur de vérité*. Cette pièce émerge de la tradition malinké et du théâtre occidental. Elle intègre les tensions sociales et le phénomène d'hybridité qui s'inscrivent dans le cri de révolte de l'auteur A la suite de la colonisation, le peuple ivoirien surtout malinké est devenu à cheval entre la tradition malinké et la culture occidentale. *Le diseur de vérité* représente donc un bon exemple de diversité et de métissage culturel. Le théâtre africain assume cette hybridation et *le diseur de vérité* est le premier envers ce dénouement culturel.

Kourouma tente de dénouer l'inconsistance identitaire et psychologique causée par l'hybridation et la culture occidentale. Il est à la recherche de sa propre voix qui ne réside que dans l'identité culturelle malinké. Alors il se met à faire une rupture avec la culture occidentale à travers les items culturels sociaux et les emprunts qui ont fait de l'écriture de kourouma une écriture identitaire et une écriture de rupture. Donc, il veut créer une identité culturelle malinké qui a sa propre

spécificité et ses propres caractères. Cette identité culturelle malinké est censée être partagée pour toutes les sociétés malinkés quelles qu'elles soient. L'identité malinké est un trait distinctif d'une collectivité donnée par rapport aux relations qui existent entre les différentes couches de cette collectivité. Elle est alors l'item culturel et social qui participe au jeu social et qui unit toutes les minorités sociales et qui s'oppose de fait à une caractéristique propre à une seule minorité d'une collectivité, bref, l'identité malinké est le trait distinctif de toutes les sociétés malinké d'une part, et d'autre part elle est l'item culturel identitaire qui anime la vie sociale et qui est supposé être un moyen de transmission entre les différentes composantes sociales.

Certains critiques voient que cette voie débouche sur le chauvinisme, le nationalisme et l'xénophobie. Mais Jean-Noel Loukou répond en disant:

'' Notre identité culturelle malinké sera le résultat vivant de ce que notre histoire commune et notre unité nationale ont fait de nous (...) l'identité malinké est à la fois Histoire qui a fait ce que nous sommes et projet qui construit et se modifie au fil du temps''¹⁸

4-B- Vers une identité langagière

Après avoir fait une rupture d'écriture avec les occidentaux, en exprimant son identité culturelle malinké à travers les items culturels métaphysiques comme le rève, la religion,...etc. et sociaux qui a fait de son écriture une écriture identitaire, Kourouma se met à développer des particularismes morpho-syntaxiques qui fondent son identité langagière qui l'a placée dans un processus d'auto réalisation, puisqu'il est créateur de son style comme le soutient Roland Barthes'' le style est biologique''¹⁹. Donc, l'auteur veut exprimer l'identité de sa communauté ethnique et culturelle en parallèle avec son identité langagière.

L'écriture kouroumienne fait de lui un « logothète » au sens de Roland Barthes car pour lui les logothètes, fondateurs de langues se reconnaissent à ce que :
*'' La langue qu'ils fondent n'est évidemment pas une langue linguistique, une langue de communication. C'est une langue nouvelle, traversée par la langue naturelle, mais qui ne peut s'offrir qu' la condition sémiologique du texte ''*²⁰.

Il est donc clair que le dramaturge par la « logothésis », acte de création de langage selon Roland Barthes, crée son identité langagière en s'appuyant sur le malinké. C'est ce que dit Makhily Gassama dans la langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique :

« Ahmadou Kourouma asservit la langue française, qu'il interprète en malinké, pour rendre le langage malinké, en supprimant toute frontière linguistique, a la grande surprise du lecteur. Il parvient à aboutir des caractéristiques intensives : le même mot se promène, tantôt avec une aisance audacieuse, tantôt à une allure suspecte, de catégories grammaticale en catégorie grammaticale, de catégorie sémantique en catégorie sémantique, changeant de contenu à volonté, emmitoufflé dans des images d'un extraordinaire éclat, souvent sans détourner, égayant et s'improvisant à l'intelligence du lecteur »²¹

L'expression langagière kouroumienne pourrait s'étudier par certains procédés parmi lesquels figurent: les emprunts et l'innovation lexicale.

4-c-1 les emprunts

Ils sont les expressions qui sont issues du malinké et qui ont intégré l'écriture de kourouma. En même temps qu'ils sont les manifestations de la langue malinké exposant ainsi les enjeux qui s'imposent, ils constituent des traits particuliers de l'esthétique kourounienne. Les emprunts sont donc un ensemble idéologique et esthétique propre à figurer l'identité culturelle malinké enfermée dans la langue malinké que Kourouma utilise pour exprimer son discours dramatique particulier. Voilà certains mots à valeurs lexicographique que l'auteur utilise dans son Œuvre littéraire :

"Allah (emprunte à l'arabe) Dieu

Dejoumi : vendredi saint

Boribana : fin de la fuite

Liriki : l'argent

Horon : noble

Konia : jalousie

Tabla : tambour de guerre

Massa : roi, seigneur

Gnona gnona : rapidement

Sissa-sissa : rapidement.

Gnomokodé: batard

Faforo: sexe de père »²²

Les emprunts chez Kourouma se justifient par deux raisons fondamentales. Soit les mots malinké introduits dans son discours n'ont pas d'alternatifs exacts dans la langue française, soit l'auteur veut simplement réintroduire le discours social de ses personnages afin de les rendre avoir une place distinctive sous le soleil.

En somme, en intégrant les emprunts dans le discours dramatique aussi que littéraire, Kourouma fait connaître un certain lexique malinké à ses lecteurs aussi que ses spectateurs. Il développe un style qui constitue un trait distinctif puisqu'il induit la notion forte de la batardisation de l'écriture de Kourouma à l'instar de la batardisation de la société malinké à la suite de la colonisation.

L'innovation lexicale qu'il crée dans son écriture lui permet de fonder son identité culturelle et langagière. Elle exprime donc les aspirations profondes de l'auteur : son identité

Au cours d'un entretien qu'il a accordé à Abidjan en 1998, à la question de savoir ce qui fonde l'originalité de son écriture, il répondait « Je pense en malinké, j'écris donc en malinké »²³

5-l'engagement

Le thème de l'engagement n'est pas un trait caractéristique de Kourouma, un grand nombre de ses compatriotes afro-antillais ont écrit sur le colonialisme et le post-colonialisme et dont l'œuvre est étudiée par la critique post-colonialisme, comme par exemple celle d'Aime Césaire, Fanon, Damas et Sembène Ousmane .

L'idée de d'un écrivain engagé hantent toujours les Africains à cause des événements historiques et politiques très violents qui secouent les pays africains pendant le colonialisme et après la décolonisation.

Pour la majorité, cet engagement ne dérive pas d'un choix personnel, il s'impose à eux, car ils ont vécu des événements historiques extrêmement tragiques et épouvantables qui ont marqué leur écriture. Cette prise de conscience textuelle est le point d'ancrage de leur identité personnelle.

Le concept d'engagement ne vient pas de jour au lendemain, il est évolué depuis sa prise de conscience par les écrivains afro-antillais.

L'analyse de cette rénovation reflète l'Histoire de l'Afrique et le parcours de ses auteurs ; prenons par exemple l'œuvre de Mango Béti qui a survécu deux générations celle de la colonisation et celle de l'indépendance. Il a écrit sous sa belle plume des œuvres liées à la notion de l'engagement, comme "le Pauvre Christ de Bamba" en (1956.) D'autres écrivains, après avoir publié un roman engagé qui

s'intitule ''Le Pleurer-rire''(1982), il a changé son parcours littéraire en s'éloignant de cette option.

Kourouma a insisté pour prendre position en développant cette notion à partir de son premier roman(Le soleils des indépendances 1970, le Diseur de vérité ,1972), c'est à travers son parcours littéraire et sa conception antagoniste qu'il a dénoncé les dictatures africaines(En attendant le vote des bêtes sauvages 1998), la colonisation (Monnè outrages et défis 1990) et les guerres tribales et ethniques sans passer sous silence bien sûr l'horreur de recrutement des enfants soldats(Allah n'est pas obligé(2002).

Le théâtre africain a été très engagé vis-à-vis des questions africaines à cette époque-là, il est né à l'Ecole de William Ponty en 1936 sous la forme d'un théâtre divertissant. Il se met à aborder des thèmes qui appellent à la lutte contre le pouvoir colonial établi afin que le peuple africain récupère son indépendance et finalement sa liberté ; comme Samoray qui lutte contre le pouvoir colonial imposé Le théâtre apparait donc à Kourouma comme le meilleur moyen qui assure l'éveil des consciences la formation idéologique des masses populaires quasiment analphabètes.

La dramaturgie africaine engagée ne vise qu'à répondre aux aspirations sociales et politiques de cette période qui était très mouvementée et très agitée.

Si nous parcourons l'œuvre théâtrale de Kourouma, nous trouvons que l'Histoire marque profondément la totalité de son œuvre. C'est d'après l'Histoire que Kourouma évoque le passe inexcusable et la méchanceté du blanc afin de mieux préparer l'homme noir à la révolte et à la réhabilitation de soi. C'est le fil d'Ariane que le héros doit suivre dans le but de conquérir et d'organiser son devenir. L'Histoire se voit donc comme cadre spatio-temporel à l'intérieur duquel se déroule le drame du héros kouroumien et son existence.

Le recours à l'Histoire a donc pour but de représenter la vie de l'homme ivoirien domine au passe en vue d'avoir un avenir victorieux dont nous attendons. Christophe Dailly trouve dans ce sens l'expression précise « Restauration du passe d'un peuple. Exaltation des vertus des héros nationaux ; et formation enfin idéologique »²⁴.

Toutefois, Kourouma, pour éviter la censure, les pressions politiques et l'exil, il traite l'Histoire dans le diseur de vérité d'une manière indirecte. Prenons par exemple, l'histoire coloniale qui retrace le passé du président Felix Houphouët

Boigny se devine dans les répliques sous-entendues au passé de Diarra entant que sauveur du peuple face aux colonisateurs

Une autre technique de l'adoption historique employée par Kourouma, c'est le fait de transformer l'histoire en légende, c'est le cas de Diarra qui est devenu héros mythique, possesseur et diseur de la "vérité", ce qui lui donne l'occasion de mentir et de manipuler son peuple comme son concitoyen le président Felix Houphouët Boigny. Un autre exemple figure dans l'image de royaume de Diarra entourée d'une muraille infranchissable. Ce rempart témoigne du dictateur du pays de maintenir le pays par le bras de fer afin d'être à l'abri des influences externes. Cette image d'isolement politique incarne la réalité historique des africains.

Un autre mythe se voit dans le texte par le bais de la fin tragique de la Légende de Lala transfigurée dans la quête de Tiédjouma: l'extermination de toute société vient d'une intervention externe symbolisée par les oiseaux. La colonisation suivie de la tyrannie a infiniment détruit le tissu social entre les gens. L'Histoire se transforme donc en mythe porteur de mots défiant ainsi la censure.

Finalement le lecteur découvre le sens du titre de la pièce : ni Diarra avec ses mensonges politiques, ni Tiédjouma avec sa quête de vérité absolue, ni Djéliba dans son rôle de "griot", ni Fahandan avec ses vérités cruelles ne parviennent pas au rang de Diseur de vérité, seule la pièce accède a ce titre honorifique et s'attache à transmettre la vérité à travers le théâtre. La chose qui est considérée comme une vérité complexe pour Kourouma.

Donc, nous pouvons dégager que l'Histoire dans le théâtre negro africain et le diseur de vérité en particulier apparait comme un trait dominant qui vise à critiquer et dénoncer amèrement et corrosivement la situation politique, le passé colonial, ses tares et la période des indépendances qui régnait à cette époque-là.

En ce qui concerne la critique de colonisation, elle apparait dans la pièce directement à travers le personnage de Diarra qui en sort triomphant. Cette victoire se situe dans le prologue et dans les louanges des exploits de Diarra.

L'auteur dramatise la situation car il représente la tyrannie contemporaine à son écriture, cible de la fiction littéraire de la pièce. Cette écriture dramatique n'a d'autres objectifs qu'à galvaniser le passe historique.

Quant à la critique des mœurs, elle est très présente dans les années soixante et soixante-dix auquel appartient le diseur de vérité. Elle a pour but de dévoiler au

spectateur le côté inaperçu de ce drame social. Dans la pièce de Kourouma, la politique de pot de vin est un sujet d'actualité, la corruption et l'appétit de pouvoir sont incarnés par Diarra et " le clan des privilégiés".

De plus, ce personnage est très violent et brutal, voleur et violent. Sa brutalité s'exerce dans sa fille, sur son peuple et surtout sur le personnage du fou qu'il torture sans pitié .puisqu'il est le roi, le despote, le tyran, l'administrateur et le voluptueux, il possède le droit de vie et de mort sur tout son peuple, car il est le représentant de la justice sur la terre.

Diarra est aussi un homme mégalomane, sanguinaire, il souffre de la folie de grandeur et d'une aliénation grotesque. Il est toujours à la recherche d'un paradis perdu. Kourouma met en dérision, par le biais de l'hyperbole, cette recherche inutile dans les débris de passé en vue de restaurer un passé idyllique, au lieu de se préoccuper à la période de l'indépendance.

Bref, Diarra ne pense qu'à son intérêt personnel, il a de même de sacrifié tout son peuple pour rétablir sur ses vestiges son pouvoir absolu.

Si, en décrivant Diarra et son régime dictatorial que l'auteur fait allusion à son concitoyen le président Felix Houphouët Boigny.

D'autre part, c'est d'après le personnage de fou que Kourouma exprime la réalité de la véritable identité malinké dans un sens aigu aux valeurs humaines dépassant ainsi toute cupidité et mésaventure politique.

Parmi les auteurs contemporains à Kourouma qui ont critiqué et attaqué cet incivisme des pays, de la part de ses rois, par le biais du théâtre figurent :

Monsieur Thogo-Gnini (1970), de Bernard Dadier, Les termites d'Eugene Dervain(1976), l'homme qui tua le crocodile(1972) de Sylvain Bemba.

Pour conclure, nous pouvons dire que, c'est à travers le théâtre africain, que Kourouma exhorte son peuple à autodéterminer sa destinée afin d'être finalement l'édificateur de la nouvelle société, loin de la tyrannie, le despotisme et le mépris des gens.

Conclusion

Le travail que nous venons d'achever prouve une double intention : il s'agit d'emblée de dégager l'expression identitaire malinkée à travers l'exploitation

fictionnelle de l'Histoire. Donc, l'Histoire fait partie intégrante de l'œuvre littéraire de Kourouma. Il l'a faite insérer par le biais de la fiction ; c'est ce que Jean Marie Schaeffer appelle "la contamination du monde historique par le monde fictionnel"²⁵. Donc l'objectif principal de Kourouma était la vulgarisation de l'Histoire d'après son oeuvre littéraire. Selon lui, il faut faire sortir l'Histoire, se jouer d'elle pour la propager et la faire connaître ; c'est à quoi que s'attache Kourouma.

Ensuite, nous avons noté que le souci identitaire préside l'écriture de l'auteur. De plus, son œuvre est une bonne représentation de son enracinement dans l'Histoire et dans la politique des pays africains et des « pères des nations » de l'Afrique postcoloniale. Elle est aussi l'expression par excellence de la donne apparente qu'est le culturel malinké. Cette identité se lit à deux niveaux, d'abord par le biais du style dramatique du discours kouroumien et ensuite par l'intégration des composants culturels malinkés dont la présence de cette culture, dans le texte s dramatiques ou romanciers, représente un retour aux sources pour l'auteur. Donc, il y a une sorte de promotion culturelle chez l'auteur qui va en contradiction avec la quête identitaire, car Kourouma ne recherche plus une identité mais il affirme celle qui le détermine.

Par ailleurs, nous avons constaté que Kourouma s'engage dans une écriture autonome d'autant plus qu'il écrit dans un langage qui lui est propre. Il écrit selon sa spécificité culturelle. Il s'identifie à lui-même et se retrouve ainsi au centre de « la dialectique de la memeté et de l'ipséité »²⁶, mentionnée et développée par Paul Ricoeur. Kourouma voulait afficher son ipséité vis-à-vis des écrivains africains en prenant comme source d'inspiration son identité culturelle malinké. Son écriture est donc marquée par le signe d'une double expression identitaire. De plus, l'expression identitaire communautaire et collective malinké est aussi par excellence une écriture identitaire. D'autre part, nous avons observé que, c'est grâce à la vitalité de son discours et sa culture, l'écriture kouroumienne voit naître des métaphores issues des reprises systématiques du langage malinké ou les hyperboles, les métonymies le disputent à l'ironie et à l'humour. C'est la révélation d'un discours socioculturel et sociolinguistique aux allures sarcastiques et au ton railleur dans lequel la dérision postule une idéologie. De plus, en mettant à nu les travers des dictatures africaines, les scories des relations Blancs et Noirs et l'échec criant des Indépendances, le discours dramatique de Kourouma acquiert des dimensions politiques considérables. Il se sert aussi de l'oralité comme moyen de transformation de l'Histoire en fiction. En établissant la jonction entre l'Histoire et la fiction, nous notons l'utile ambition de l'auteur de retourner à ses sources et de restituer les profondeurs de sa culture. Kourouma exprime donc sa culture et son identité. Ses

nouvelles structures dans monde littéraire font de son écriture un canal d'expression et d'affirmation identitaires.

Par ailleurs, le bilinguisme chez Kourouma est une ambiguïté qui mêle la "francisation" du malinké et la "malinkisation" du français", la chose qui valorise la langue malinké par rapport à la langue française.

L'une des questions principales dont Kourouma a bordé dans son œuvre littéraire est la question identitaire. C'est une question bien complexe qui a intéressé et intéresse encore des domaines de connaissance divers. Sa complexité nous a obligés de l'étudier dans un schéma précis et déterminé. Dans notre recherche, nous avons passé en revue les éléments culturels qui ont contribué à faire apparaître l'identité kouroumienne comme le griot, la légende, l'oralité et la circulation de la parole. C'est à travers cette panoplie des éléments culturels malinké qu'il affirme son identité. La quête identitaire fait de son écriture un vecteur de culturalité ou un pont étendu entre deux cultures, le malinké et le français.

D'autre part, nous avons remarqué, d'après notre recherche, que la littérature africaine est la fille de la littérature européenne en prenant en considération l'Histoire de deux continents. De plus, l'ordre culturel et artistique des Africains semble avoir mis fin à la tutelle occidentale. La littérature africaine a besoin d'exister par elle-même. Selon Gabriel Marquez, la littérature africaine est une marque d'indépendance et d'affirmation identitaire aux niveaux artistique, culturel et communautaire (...)²⁷.

La littérature mondiale doit désormais compter avec la littérature africaine qui n'est plus dans les bas-fonds. De tout ce qui précède, nous sommes tout à fait d'accord avec Jean-Marie Grassin qui dit que :

" Les indépendances politiques et la maturation des littératures noires ont rendu nécessaires un rétablissement ; il ne s'agit pas de littérature africaine utilisant pour des raisons historiques et circonstancielles des langues de cultures et de communication importées : la présentation de la littérature africaine ne constitue plus un sous- chapitre des littératures occidentales, mais prend place parmi les réalisations modernes des civilisations nègres"²⁸

Ahmadou Kourouma, par comparaison avec sa culture et son imagination, a créé le divorce avec la quête identitaire en s'appuyant sur l'Histoire pour exprimer ses identités malinkés et artistiques. C'est ainsi que la littérature africaine dans ses voies devient l'expression des civilisations et des cultures négro-africaines.

Bibliographie

Corpus

Kourouma Ahmadou, "le Diseur de Vérité", Paris, Editions, Acoria, 1972.

Linguistique, rhétorique et stylistique

Houis Maurice, Anthropologie linguistique de l'Afrique noire, Paris :P.U.F,1971

Gassama Makhily, La langue d'Ahmadou Kourouma ou le Français sous le soleil d'Afrique, Paris, Karthala, 1995

Culture Générale, sociopolitique et historique

Amandji Marcel, Felix Houphouët et la Côte-d'Ivoire (l'envers d'une légende), Paris, Kathala, 1984.

Angoulvant Gabriel, la pacification de la Côte –d'Ivoire, Paris : Larose, 1916.

Césaire Aime, la tragédie du roi Christophe, Présence Africaine, 1963.

Ricoeur Paul, Soi-même comme un autre, Paris : Seuil, 1990.

Articles de revues, interviews et conférences

« Ahmadou Kourouma le colossal », interview réalisée par Marc Fenoli, 23 novembre 2000.

« Ahmadou Kourouma, le guerrier griot », par Catherine Bedarida, in le monde, 1^{er} novembre 2000.

Entretien avec Ahmadou Kourouma, le 10 décembre 1998 par Yavo Serge Stephano.

Barthes Roland, « Qu'est-ce que l'écriture ? », in : Le degré Zéro de l'écriture, Paris : Editions Gonthier, 1970.

Camara Sory, répondant à l'invitation du GERLIF (Groupe d'Etudes et de la recherche en Littérature francophone) a prononcé une conférence à Abidjan le 30 mars 2000 sur le thème « Parole et identité ».

Camara Sory, Gens de la Parole, Paris, Karthala, 1992.

Grassin Jean –Marie, « Les littératures africaines devant la documentation encyclopédique internationale », l'Afrique littéraire et artistique, in : les actes du colloque tenu à l'université de la Sorbonne nouvelle et intitulée *Critique et Réception* des Littératures Négro-Africaines, les 10 et 11 mars 1978.

Jean- Noel Loukou "De l'Ivoirité", article rédigé pour défendre le concept de l'Ivoirité qui symbolise dans l'identité malinké.

Lakhadar Maougal Mohamed « Irréalisation du réel et fictionnalisation de l'Histoire »; Colloque "l'effet de fiction", noté sur Google ; <http://fabula.fr/effet/interventions/9.php>.

Moncef, S. Badday "Ahmadou Kourouma, écrivain ivoirien" entretien in Afrique littéraire et artistique, n 11,6-9, Septembre 1971.

Schaeffer Jean –Marie, "pourquoi la fiction?" Paris : Seuil, 1999.

Repago, Goneyo. Du pain, de l'eau. Paris, Radio France Internationale, 1982.

Conception identitaire et culturelle à travers "le Diseur de Vérité"

Zinsou, Sénouvo Agbota. La tortue qui chante. Paris, Radio France Internationale, 1984.

Dictionnaires

Thibaud Robert-Jaques, Dictionnaires des Religions, Actualité de l'Histoire, SARL, 2000.

Des œuvres généraux

Bemba, Sylvain, l'homme qui tua le crocodile. Yaoundé, Editions Clé Yaoundé, 1972.
Daigana, Moussa, La Légende du Wagadu vue par Sia Yatabéré, Editions l'Harmattan, 1988
Dadier, Bernard, Monsieur Thogo-Gnini, Editions, Présence Africaine, Paris, 1970
Kourouma, Ahmadou. Les soleils des indépendances. Paris, Éditions du Seuil, 1970.
Kourouma, Ahmadou. Monnè, outrages et défis. Paris, Éditions du Seuil, 1990.
Kourouma, Ahmadou. En attendant le vote des bêtes sauvages. Paris, Éditions du Seuil, 1998.
Kourouma, Ahmadou. Allah n'est pas obligé. Paris, Éditions du Seuil, 2000.
Lopès, Henri. Le Pleurer-Rire. Paris, Éditions Présence Africaine, 1982.
Mongo Béti. Le Pauvre Christ de Bomba. Paris, Éditions Présence Africaine, 1956.
Moura, Jean-Marc. Littératures francophones et théorie postcoloniale. Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1999.
N'Débéka, Maxime. Le Président. Paris, Éditions l'Harmattan, 1982.

Bibliographie

¹ Gabriel Angoulvant, la pacification de la Côte-d'Ivoire, Paris : Larose, 1996, p7

² Makhily Gassama, La langue d'Ahmadou Kourouma ou le Français sous le soleil d'Afrique, Paris, Karthala, 1995, p, 51

³ Ahmadou Kourouma, Le Soleil des indépendances, Paris, 1970, p, 24

⁴ Ahmadou Kourouma, Le Soleil des indépendances, op, cit, p24

⁵ Mourra Jean-Marc, Littératures francophones et théorie postcoloniale, Paris, Editions Presses Universitaires de France, 1999, p, 9.

⁶⁶ Mourra Jean-Marc, Littératures francophones et théorie postcoloniale, op, cit, p10

⁷ Robert-Jaques Thibaud, Dictionnaire des religions, Actualité de l'Histoire SARL, 2000.p.230

⁸ Robert-Jaques Thibaud, Dictionnaire des religions, op, cit, p224

⁹ Relatif aux Mandings (ou Mandings), ensemble d'ethnies d'Afrique occidentale et répandues aux Burkina Faso, Mali et Sénégal, en Côte d'Ivoire et Guinée. Ces ethnies sont composées notamment des Bambaras, des Dioulas et des Malinkés.

¹⁰ Sory Camara, Gens de la Parole, Paris, Karthala, 1992, p, 177

¹¹ Nàmàkala in: « Les griots, leur condition de Nàmàkala, in Gens de la parole, op, cit, p99

¹² Aimé Césaire, La Tragédie du roi Christophe, Présence Africaine, 1963, p3

¹³ AMANDJI Marcel, Félix Houphouët et la Côte d'Ivoire (l'envers d'une légende), Paris, Karthala, 1984, p55

¹⁴ Ahmadou Kourouma, Le diseur de Vérité, Paris, Edition Acoria, 1998, p, 88

- ¹⁵ Mohamed Lakhadar Maougal « Irréalisation du réel et fictionnalisation de l'Histoire »; Colloque 'l'effet de fiction', noté sur Google ; [http. fabula.frg/effet/interventions/9 .php](http://fabula.frg/effet/interventions/9.php).
- ¹⁶ Moncef, S.Badday''Ahmadou Kourouma, écrivain ivoirien'' entretien in Afrique littéraire et artistique, n116-9, Septembre 1971.
- ¹⁷ Ahmadou Kourouma, Le diseur de vérité, op,cit,p12
- ¹⁸ Jean- Noel Loukou''De l'Ivoirité'', article rédigé pour défendre le concept de l'Ivoirité qui symbolise dans l'identité malinké
- ¹⁹ Roland Barthes, ''Qu'est-ce que l'écriture ?''Le degré Zéro de l'écriture' 'Paris : Editions Gonthier,1970, p12
- ²⁰ Roland Barthes, Salade ,Fourier Loyola, Paris, Seuil,1971,p,8
- ²¹ Makhily Gassama, La langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique, Paris, Karthala, 1995, p24
- ²² Houis Maurice,Antrophologie linguistique de l'Afrique noire,Paris :P.U.F,1971,66
- ²³ Yavo Serge Stephano ''Entretien avec Ahmadou Kourouma'', le jeudi 10 décembre 1998 à 16 heures.
- ²⁴ Christophe Dailly , le théâtre négro-africain, Actes du Colloque d'Abidjan, Présence Africaine, 1958, p93
- ²⁵ Jean –Marie Schaeffer, ''pourquoi la fiction? ''Paris : Seuil, 1999, p34
- ²⁶ Paul Ricoeur, soi- même comme un autre, Paris : Seuil, 19990, p12
- ²⁷ « Kourouma le colossal »entretien avec Marc Fenoli, le 23 Novembre 2000
- ²⁸ Jean Marie Grassin''Les littératures africaines modernes devant la documentation encyclopédique internationale'', l'Afrique littéraire et artistique, in : Les actes du colloque intitulé: critiques et réception des littératures Négro-africaines qui s'est tenu à l'Université de la Sorbonne Nouvelle les 10-11 mars 1978, p78