

Le dialogisme entre le fantastique et le descriptif, élément du réverbère culturel dans *Les Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma

Dominique TOKPA

Maître-Assistant

Enseignant-Chercheur

Université Peleforo Gon Coulibaly, Korhogo, (Côte d'Ivoire)

Département de Lettres Modernes

tokpadorominique@yahoo.fr

Résumé: Le dialogisme entre le fantastique et le descriptif dans *Les Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma se perçoit par l'entrecroisement de l'axe vertical et l'axe horizontal. Le descriptif conjugue l'homme avec la nature et établit un dialogue métaphorique inséré sous une forme épique dans l'écoulement du récit. Ce procédé permet d'annuler la frontière qui sépare le réel du merveilleux. Le romancier réussit à glisser le surnaturel et le fabuleux, par le truchement d'un moule culturel, dans sa création littéraire pour donner un sens fantastique à son roman.

Mots-clés : descriptif, fantastique, fabuleux, merveilleux, culturel.

Abstract : The dialogism between the fantastic and the descriptive in Ahmadou Kourouma's "The suns of independence" is perceived by the intersection of the vertical and the horizontal axes. The description combines man with nature to create a metaphorical symbiosis inserted in the epic form in the flow of the narrative. This cancels the boundary between the real and wonderful. The novelist succeeded in slipping, through a cultural mould, the supernatural and fabulous into his literary creation to give a fantastic sense of his novel.

Key words: description, fantastic, fabulous, wonderful, cultural.

Introduction

Depuis son apparition dans les années 1920, le roman africain, comme presque toutes les œuvres d'art en Afrique, a toujours œuvré pour la restauration de la culture africaine. Cette tâche qui lui confère une valeur particulière est manifeste à travers les descriptions de type réaliste.

Cette posture scripturale est perceptible dans *Les Soleils des indépendances* de l'écrivain ivoirien Ahmadou Kourouma. La description, dans ce roman, conjugue à la fois le naturel et le surnaturel. C'est une description fantastique, puisqu'elle allie, concilie l'objet réel et le surnaturel, le merveilleux, le surnaturel. La question qui se pose alors est de savoir comment ce dialogisme s'exprime entre le descriptif et le fantastique. Autrement dit, quels sont les éléments qui concourent à sa

Dominique TOKPA

Le dialogisme entre le fantastique et le descriptif, élément du réverbère culturel dans *Les Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma

manifestation dans le roman de Kourouma ? Comment s'appréhende l'originalité de cette description fantastique ?

Se fondant sur une approche sociocritique du texte, la présente contribution se penchera de prime abord sur la mythification descriptive de l'espace, ensuite sur la configuration d'un temps fabuleux avant de dégager en fin de compte le portrait naturalisant des personnages.

1. La mythification de l'espace : un descriptif entre fiction et réalité

L'espace peut être perçu différemment selon chaque romancier et les lecteurs. Il porte souvent une charge affective et culturelle et peut, pour ainsi dire, « revêtir des formes et des significations multiples » R. Bourneuf (1970, p. 94). Le roman africain trouve en la tradition africaine la toile de fond, la matière première de ses narratifs. Cette option donne à l'écriture de Kourouma une originalité évidente. La tradition et la culture sont manifestes dans cette écriture. En pratique, dans le même temps qu'il convoque le naturel et le surnaturel dans le récit, le romancier procède à la construction de ce que P. Hamon (1993, p. 26) appelle « *description dramatisée ou description-récit* » qui vise « à dissoudre l'excroissance parasitaire en obligeant la description soit à glisser dans le plan de texte (camouflage) » A. Petijan, (1987, p. 73). Ce procédé consiste dans l'effacement de l'opposition historique entre narration et description et dans la prise en charge de la description par le regard du personnage.

Ainsi qu'il apparaît, l'art du descripteur consiste à arranger les choses pour que le lecteur ne sache pas toujours très bien s'il décrit des objets, des paysages, des atmosphères, des scènes ou s'il raconte une histoire. Pour y parvenir, l'auteur allie conte et épopée avec le surnaturel pour présenter, décrire son monde. En effet, en Afrique, L. Sédar-Senghor, (1972, p. 167) « du mythe au proverbe, en passant par les légendes, le conte, la fable, il n'y a pas de frontière ».

Comme P. Hamon (1993, p. 26) qui pense que « toute description est [...] la construction, sous forme d'un texte, d'un réseau sémantique à forte densité défini par une hiérarchie de relation », Ahmadou Kourouma donne des différents éléments une image qui ne souffre d'aucune ornementation artificielle ou superficielle. Ainsi, le constat qui s'établit est que la compréhension du descriptif donne du relief à la pénible sensation actuelle de vivre dans le brouillard d'un monde privé de sens ou plongé dans l'infamie qu'incarne le vide de la modernité dans le sillage du désespoir. Le descriptif se situe alors dans la veine d'une satire qui se moque du cynisme sociopolitique et le dénonce. L'architecture de la société actuelle nous met dans un jeu métaphorique dans lequel tout semble avoir déplacé les pôles de l'intérêt de la raison.

Souvent tributaire de l'œil du personnage, la description fait découvrir au lecteur ce que le regard du descripteur a parcouru. Elle révèle, formule, symbolise les espaces, les temps, les conditions dans lesquelles l'homme se détermine réellement et elle est le lieu, par excellence, d'une expérience visuelle. En ce sens, le choix des objets décrits, leur situation, leur emplacement, leurs formes, leurs dimensions, leur éclairage, leur couleur, tout est révélateur. La description participe à/de l'univers sémantique créé par le texte et a ainsi une fonction symbolique.

La description, dans l'œuvre d'A. Kourouma, a pour objet la réalité extratextuelle, voire extranaturelle. Elle emprunte au conte le merveilleux mais en conserve l'encadrement surnaturel, avec des êtres surnaturels ou des personnages extraordinaires. Selon H. V. Gorp, D. Delabastita, et. all. (2005, p.138), « Décrire vient du latin de-scribere » qui signifie:

Dominique TOKPA

Le dialogisme entre le fantastique et le descriptif, élément du réverbère culturel dans *Les Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma

Copier, exposer, dépeindre. Reproduction imagée de choses ou de personnes, réalisée au moyen du langage, la description est une unité de composition d'un texte, mise en œuvre dans les différents types de discours (littéraire, politique, historiques etc.). Les différentes acceptions du mot en font donc une notion vaste, et souvent floue.

Appliquée à l'espace, cette « étendue indéfinie contenant, englobant tous les objets, toutes les étendues finies »¹ et comprenant les espaces limités, souvent clos, appelés lieu, la description s'effectue selon plusieurs modalités, dont le registre mythique.

Dans cette veine, le premier espace décrit est « l'aire du pont » qui s'aperçoit avec le regard du personnage principal, Fama. Cette aire de transit est en mouvement permanent puisqu'elle « était encombrée de véhicules multicolores montant et descendant. » (A. Kourouma, 1970, p. 12). La circulation intense des automobiles, dans un mouvement directionnel de part et d'autre indiqué par les verbes « montant et descendant », assigne une mobilité à cet espace ouvert.

Le sens optique est sollicité dès la première séquence descriptive. Les couleurs multiples des véhicules suggèrent non seulement une impression de beauté, mais aussi une sorte d'hallucination qui contribuera à l'exaspération de Fama, à l'instar du miroitement de la lagune et de la chaleur caniculaire du soleil.

À partir du pont, le regard du descripteur donne une impression d'étalement en même temps qu'il suggère une animation. Ainsi :

Après les garde-fous droits, la lagune toujours miroitante en quelques points, latérites en d'autres ; le port chargé de bateaux et d'entrepôts et plus loin encore la lagune maintenant latérite, la lisière de la forêt et enfin un petit bleu ; la mer commençant le bleu de l'horizon [...] l'on apercevait la fin du pont, là-bas, où la route se perdait dans une descente, dans un trou (A. Kourouma, 1970, p. 12).

Lorsque le descripteur écrit « l'on apercevait la fin du pont, là-bas », cette perception corrobore l'idée d'élargissement de cette surface. L'adverbe indicateur spatial monstratif "là-bas" marque l'éloignement du locuteur de l'endroit désigné. Les déictiques spatiaux adverbiaux « après », « plus loin », « là-bas » sont mis à contribution pour marquer l'éloignement progressif des objets vus de manière panoramique, relativement à la position qu'occupe le descripteur. L'expression d'une inaccessibilité transparaît dans une telle configuration de l'espace.

L'adjectif « droits », les adverbes « plus loin », « enfin », « là-bas » situent les objets et le locuteur sur un axe spatial dressé par le regard de ce dernier. Alors que l'adjectif « droits » met en évidence l'orientation latérale, les adverbes, eux, mettent en jeu l'orientation frontale ; d'où l'entrecroisement des axes de vision.

La description prend fin quand la vue du descripteur se perd, avec la phrase clausurale « la route [...] se perdait dans une descente, dans un trou ». Si la montée sur le pont justifie la description, sa fin est motivée par la perte de perspective de vue dans un trou. Tous ces éléments fusionnent les différents axes et produisent un récit expansé, une sorte de péripétie, un récit de l'espace dans le récit initial, donnant un effet de fantaisie du fantastique.

¹Dictionnaire langue, encyclopédie, noms propres, Paris, Hachette-Grafocarte-IGN, 1980.

L'aire du pont constitue une jointure entre deux mondes physiques : le quartier des Blancs (flambant) et celui des Noirs (sombre). Mais cet espace est citadin, dépourvu des imbrications culturelles. L'espace frontalier, lui, plus vaste, marque la jointure, le tumulte du croisement entre la tradition et la modernité, en dehors de la rencontre de deux espaces, deux pays. Dans une création imaginaire, le descripteur façonne un espace mythique dans un mélange du terrestre avec l'aérien pour marquer un événement primordial. Là,

Ce furent les animaux sauvages qui les premiers comprirent la portée historique du cri de l'homme, du grognement de la bête et du coup de fusil qui venaient de troubler le matin. Ils le montrèrent en se comportant bizarrement. Les oiseaux [...], en poussant des cris sinistres s'échappèrent des feuillages, mais au lieu de s'élever, fondirent sur les animaux terrestres et les hommes. Surpris par cette attaque inhabituelle, les fauves en hurlant foncèrent sur les cases des villages, les crocodiles sortirent de l'eau et s'enfuirent dans la forêt, pendant que les hommes et les chiens, dans des cris et des aboiements infernaux, se débandèrent et s'enfuirent dans la brousse. Les forêts multiplièrent les échos, déclenchèrent des vents pour transporter aux villages les plus reculés et aux tombes les plus profondes le cri que venait de pousser le dernier Doumbouya (A. Kourouma, 1970, p. 192).

Le descripteur, dans un processus de substitution des éléments les uns aux autres sur un espace donné, et par des démarches métaphoriques successives, parvient à mettre en scène un bouleversement d'ordre apocalyptique. Tout cela concourt à la mythification de l'espace.

Kourouma utilise la croyance populaire africaine pour produire une description fantastique. Il y a là une symbolique perceptible de l'ésotérique. Le romancier insuffle dans les choses et les phénomènes des actions, des sentiments ou des sens secrets et profonds partagés par toute la communauté. On se trouve comme en présence d'un cauchemar, ou de dessins animés, et le descripteur plonge le lecteur dans un univers et une ambiance de tous les possibles, à l'image du conte où l'on peut ressusciter après la mort, la mort elle-même.

Ce type d'espace apparaît aux funérailles de Lancina avec des acteurs et des animations identiques lorsque « *Les chiens s'enragèrent et chargèrent (...) prompts au combat, tous les malinkés assis se précipitèrent, s'organisèrent et à coup de bâton se défendirent avec succès contre les crocs de la meute... la deuxième victoire des hommes fut remportée sur les charognards* » (A. Kourouma, p. 142). Les oiseaux et les chiens attaquent les hommes qui ripostent. Cette situation crée une scène surréaliste digne de l'épopée. Par ce combat mystérieux, ces vols d'oiseaux, etc. le descripteur crée une sublimation de l'homme reclus, frustré ; il exprime ainsi l'envie d'élévation au-dessus de la vie réelle, la spiritualisation d'un désir inassouvi. Le lecteur se surprend plongé dans une scène fantastique. On peut alors comprendre I. Bessière (1974, p. 14) quand elle écrit que le récit fantastique « sort du conte merveilleux dont il conserve l'encadrement surnaturel et l'interrogation sur l'événement. »

Par cet enchantement de l'espace, la description bascule dans le mythique comme si le descripteur, à la fois terrifié et fasciné, dans un processus d'appropriation de l'imagerie populaire, appelait à la restitution d'un ordre ancien authentique. Il prouve que sa connaissance de la tradition fait partie intégrante de ses expériences acquises.

D'un espace ouvert, le descripteur introduit le lecteur dans un lieu clos empreint de signification, la case du fétiche :

La case du fétiche était isolée, ronde, réduite, encombrée grouillante de margouillats. À l'intérieur, le fétiche dominateur était un masque épouvantable qui remplissait une grande moitié ; une lampe à huile flambait, fumait et brillait juste un peu pour maintenir tout le mystère. Le toit de paille, de vieille paille noire de fumée était chargé de mille trophées : pagnes, panier, couteau etc. Sur la nuit, sur la brousse, sur les mystères, s'ouvrait la porte, elle aussi très petite et à laquelle pendait une natte (A. Kourouma, 1970, p. 38).

Une remarque s'impose, d'emblée, sur cette séquence descriptive : d'une part, l'objet décrit est désigné par sa fonction, il sert d'habitat au fétiche ; de là, son caractère sacré et secret, donc hiératique. D'autre part, la description de la case du fétiche est organisée en deux temps, l'une consacrée à l'extérieur, l'autre à l'intérieur. Elle part de l'habitat à l'habitant. Le présentateur opte donc pour un ordonnancement stéréotypé qui rapproche l'intérieur et l'extérieur, comme ailleurs le texte unifie la forme et le contenu.

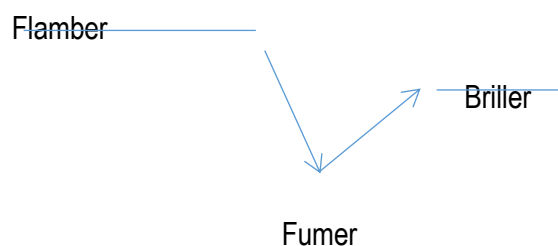
Le survol panoramique donne une vue d'ensemble, et cette aspectualisation montre l'objet (la case) dans sa forme globale. Elle est d'abord « ronde, réduite et encombrée » et ne ressemble pas aux autres ; elle est marginale, asociale par son isolement. Elle n'a pour seuls visiteurs que les animaux rampants comme les margouillats. Cela présage déjà un acte insolite inavouable, une action personnelle sans doute délictueuse.

À en croire l'emplacement postposé du syntagme prépositionnel « à l'intérieur », par rapport à « encombrée », le descripteur a deviné, par sa forme réduite, l'encombrement de la case puisque le syntagme « encombrée » est employé avant « à l'intérieur », ce qui suppose que la présentation extérieure est le reflet fidèle de ce qui se trame dedans. On constate avec cette inversion que le descripteur est un habitué du lieu qu'il présente.

Une fois à l'intérieur, le lecteur visiteur, à la suite du descripteur, est marqué par la présence d'un « fétiche dominateur qui était un masque épouvantable » et qui occupe à lui seul la moitié d'une case déjà exigüe de l'extérieur. Cette vision est motivée par un facilitateur de description, « la lampe à huile [qui] flambait » et qui, dans le même temps, semble faire partie de la liste des objets décrits. Cette lampe presque inattendue et à lumière blafarde permet une vue d'ensemble approximative mais suffisante pour apercevoir l'intérieur mystérieux de la case.

Dans une perspective schématique, cette lumière peut être représentée de la manière suivante :

Schéma de la vacillation du feu



Source: Tokpa Dominique

La lampe donne une lumière très vive (Flamber) ; mais il se produit une cassure, une chute de la luminosité avec ce nuage de fumée (Fumer). La fumée elle-même est vaincue par une lumière

(Briller) qui n'atteint pourtant pas le niveau précédent, comme si son passage à travers ce « nuage » lui ôtait une partie de ses « ailes ». Cette lumière intermittente, en lutte permanente avec l'ombre, crée une atmosphère lugubre ajoutant au mystère, renforçant le fantastique.

Les adjectifs « épouvantable, encombrée » et le verbe « remplissait », qui marquent l'implication de l'auteur, traduisent ainsi l'horreur et la morosité du lieu. Le caractère étouffant du fétiche le rend épouvantable, voire détestable, car le descripteur semble s'indigner de cette occupation despotique d'une case déjà très petite.

Le lecteur se sentirait frustré si la description ne remontait pas la pente de la case pour compléter sa vision. Mais le regard tourne vers « le toit de paille », une paille « vieille et noire de fumée ». L'utilisation des adjectifs subjectifs non axiologiques « vieille et noire » marque une temporalisation, la durabilité et la stabilité de la case, témoin du temps reculé. Et ce regard tourné vers le toit ramène l'axe vertical (venant du ciel) qui fusionne avec l'axe horizontal de la terre (l'intérieur de la case) pour homogénéiser l'espace exigu, établissant du coup une communication entre le monde mystique transcendantal et l'homme noyé dans la misère et l'asphyxie.

La petitesse de la case, l'adjectif qualificatif substantivé "dominateur" et le verbe de mouvement "remplissait" employé péjorativement indiquent une dynamisation de la description d'un lieu clos et morose. C'est dans cette volonté de dramatisation de la description que « la lampe à huile flambait, fumait, brillait. » Cette accumulation qui part de « flambait » à « brillait » en passant par l'intrus qu'est « fumait » (plutôt leur contraire) prête à la description un mouvement évolutif mais à l'objet décrit une allure hétéroclite. Ce bric-à-brac visible donne une image délirante plongeant dans le tourbillon du fantastique.

La circularité de la case désigne la claustration du lieu et crée une idée d'étouffement de toute volonté de Salimata (l'épouse du personnage principal) qui trouve refuge chez le féticheur après son excision douloureuse. Ce lieu incruste dans sa mémoire une image traumatisante à vie. Il s'agit d'un espace terrifiant au vu de sa présentation physique, mais surtout de l'acte criminel qui y est posé et laisse cette tache indélébile dont elle va souffrir à chaque instant et en tout lieu.

La symbolisation de la nature qui donne vie à toutes ses composantes est au demeurant mise en relief dans la description du temps.

2. L'aspect fabuleux du temps : un regard culturel

L'analyse, à ce niveau, ne s'appesantira que sur le temps météorologique ou atmosphérique. Le soleil et la pluie alternent, se succèdent et proclament le tempérament des personnages principaux : Fama et Salimata. Ces deux personnages provoquent eux-mêmes le temps. Lorsqu'il est humilié aux funérailles de Koné Ibrahima, « dans la rue, Fama souffla, tempêta, grogna, la colère ne s'éteignit pas d'une petite braise. » (A. Kourouma, p. 20). Le sentiment du personnage se métamorphose, sa colère se transporte dans les phénomènes naturels et ainsi l'orage s'annonce avec une violence similaire à son état d'âme et le temps devient un acteur capital : « Là, entre les toits, apparaissent divers cieux : le tourmenté par les vents qui arrachaient des nuages pour les jeter sur le soleil déjà couvert et éteint, le bas épais et indigo montant de la mer et avançant. L'orage était proche. Ville sale et gluante de pluies ! Pourrie de pluies ! » (A. Kourouma, 1970, p. 20).

Cette séquence descriptive est dramatisée car le descripteur rattache l'atmosphère ambiante aux émotions humaines par la correspondance qu'il établit entre la nature et les sentiments qui les animent. La nature fait corps avec ses habitants. Ainsi, le lecteur voit-il se construire une métaphorisation du temps, qui semble agir en toute conscience, en connaissance de cause avec des gestes et actions bien ordonnancés. Une bataille mythique entre le soleil et les nuages est mise en scène pour mettre en évidence le tourment du personnage qui observe son bouillonnement par les bouleversements de l'univers tout entier. Tout le ciel fulmine et bouge selon le tempérament, le trouble de Fama

La pluie imite le mouvement des personnages : « La pluie avait monté l'avenue jusqu'au cimetière, mais là, soufflée par le vent, elle avait reculé et hésitait à nouveau. Déjà des éclaircies brillaient sur la lagune et le cimetière se dégageait. » (A. Kourouma, 1970, p. 25).

Au lieu d'une pluie qui descend à la verticale spontanément sur une surface, on a plutôt une pluie qui se déplace d'un point à l'autre, comme un bloc compact, à l'horizontal. Le narrateur crée un lien entre le personnage et son environnement atmosphérique par ce mouvement confus de tous les éléments. La puissance du vent est plus forte que celle de la pluie de telle manière que cette dernière a dû « reculer ». Le doute s'installe en elle de telle sorte qu'elle « hésite ». La métaphore des verbes d'action « recule » et d'opinion « hésiter » donne une valeur symbolique à la description.

Les phénomènes naturels personnalisés, le descripteur rétablit l'harmonie primordiale entre tous les « vivants » (objets, humains, animaux...) de l'univers rattachant ainsi les émotions de ces derniers à cette nature, de sorte à faire pénétrer dans les objets physiques un élément moral. Il met l'action en ces objets et dans les personnages.

L'hésitation de la pluie est de courte durée, car elle avait replié pour prendre plus de forces. Elle s'allie au vent marin qui la souffle et réattaque avec violence dans un esprit vindicatif. Elle est décidée à réduire à néant son ennemi avec cette puissance d'un « troupeau de buffles » en course. Ainsi :

Vers la mer, la pluie grondante soufflée par le vent revenait, réattaquait au pas de course d'un troupeau de buffles. Les premières gouttes mitraillèrent et se cassèrent sur le minaret... Un vent fou frappa le mur, s'engouffra par les fenêtres, les hublots en sifflant rageusement... Le tonnerre cassa le ciel, enflamma l'univers et ébranla la terre et la mosquée. Dès lors, le ciel, comme si on l'en avait empêché depuis des mois, se déchargea, déversa des torrents qui noyèrent les rues sans égouts (A. Kourouma, 1970, p. 26-27).

Le constat qui s'établit à l'analyse de cette séquence est que le descripteur intègre la description dans le récit pour la dramatiser. De fait, le narrateur-descripteur enchâsse les signaux démarcatifs, introductifs et conclusifs, avec les verbes d'action. Cela est caractéristique du récit à proprement parler. Le texte est à cheval sur la description et la narration. Le temps se confond avec le tempérament des personnages : le mugissement, la rage du vent dans l'atmosphère reflète la colère, l'angoisse et le trouble des personnages. Ainsi le descripteur déploie-t-il, avec « réattaquait », « mitraillèrent », « cassèrent », « frappa », « rageusement », « cassa », « déchargea » et « déversa », une série lexicale formant une isotopie de la violence qui vient traduire l'ampleur de la colère du personnage.

Le passage « Des gouttes mitraillèrent et se cassèrent sur le minaret » est la preuve que le descripteur assimile le bruit des gouttes de pluies à celui des fusils mitrailleurs et donne l'impression d'une action volontaire de la pluie mais dont la cible (une maison de Dieu) résiste encore et « casse » les projectiles. Le descripteur invoque les phénomènes naturels et surnaturels pour provoquer une dynamique fantastique dans la description.

La projection de l'axe vertical (la pluie) sur l'axe horizontal (le vent et les objets matériels en contact avec la surface de la terre, le minaret), maniée dans un moule poétique et épique, conduit le narrateur à dissoudre tout l'univers. Cela n'est possible que par la construction d'une description impressionniste surréaliste qui produit par conséquent un effet fantastique.

Le narrateur-descripteur crée et révèle la symbiose entre la nature (les phénomènes naturels) et l'homme. Il exprime, reconstitue une Afrique authentiquement animiste où l'homme domestique, humanise et intègre la nature, en même temps qu'il s'en sert et lui sert de canal de communication.

Tout comme « la pluie (qui) avait monté l'avenue jusqu'au cimetière » (A. Kourouma, 1970, p. 25), Salimata « monta l'avenue des syriens. » (A. Kourouma, 1970, p. 49). Il y a confusion et même fusion entre les mondes spirituel et matériel, le descripteur intégrant en lui l'âme du personnage dont le combat devient mythique par la fabulation du temps. Plus que partout dans les romans d'A. Kourouma, le lecteur perçoit ici une Afrique de

L'ordre harmonieux de la nature, c'est-à-dire [où l'on peut] saisir les correspondances qui relient, l'une à l'autre, les forces cosmiques qui sous-tendent l'univers, mais, en même temps, celles-là qui relient la nature à l'homme : l'univers physique extérieur à l'univers moral intérieur. C'est l'expression de ces correspondances qui constitue l'image analogique : le symbole (L. S. Senghor, 1967, p. 64).

C'est le lieu où l'on fait agir et interagir tous les éléments de l'univers, même ceux qui ne sont pas à portée de main, le lieu où tout est chargé et se laisse charger. Jahnneiz Jahn l'exprime si bien quand il écrit :

L'homme (africain) fait entrer les divinités dans sa vie, en rendant présentes à lui-même leurs capacités latentes. Il ne reçoit pas leurs ordres, mais il les fait agir. Dans l'extase, il les attire en lui-même, il est conduit par elles, il les personnifie, il s'identifie à elles [...], désigne les divinités pour qu'elles soient les instruments de sa volonté. Son attitude religieuse n'est donc pas contemplative comme dans la religion chrétienne : elle est évocatoire (J. Jahnneiz, 1977, p. 58).

Ainsi qu'il apparaît, A. Kourouma n'a de cesse de faire passer d'un monde à l'autre : du monde réel avec son temps, ses espaces et tous les éléments concrets au monde spirituel. Le vent et les autres phénomènes naturels ne sont plus attribués aux dieux ou à Dieu, mais à des personnages qui les font agir selon leur tempérament dans un processus naturel qui présente les choses comme allant de soi. Globalement, la description du temps se construit comme spectacle, le temps y est naturalisé, voire anthropomorphisé et domestiqué par des démarches métaphoriques successives. Cette technique dégage un « effet de culturel ».

L'homme se distingue ainsi difficilement de son environnement dès lors que son portrait se confond à celui d'un animal.

3. Les personnages et leur fusion avec la nature

La plupart des portraits de personnages, (Salimata (p.29), les Génies (p.122), Mariam (p.128), Babou (p. 134), etc.), sont conduits par l'opération d'ancrage qui consiste à désigner, dès l'incipit de la séquence descriptive, le nom de l'objet à décrire. Cette manœuvre littéraire obéit à l'esthétique du conte africain qui, par les incises « il était une fois..., il y avait... il y a longtemps, très longtemps de cela... », fait suivre le nom du personnage ou de la chose dont l'histoire est racontée.

Le portrait de Babou suit ce procédé :

Les griots passèrent la palabre à Babou. L'assemblée se mit à bruire. Dès l'ouverture de la bouche, tout le conciliateur, le rusé fils d'esclave se révéla. Le président du comité s'avancit dans le dire comme on marche dans un marais, en tâtant, en promenant des regards interrogatifs, recueillant quelques approbations. ((A. Kourouma, 1970, p. 134)

Pour véritablement montrer l'insertion et la motivation du portrait de Babou dans l'ancrage, le descripteur annonce que :

Tous les yeux suivaient Babou. Visage clair, mais sec et tiré, un né long de bec de calao, des yeux perdus sous les cils de chimpanzé, des oreilles décollées comme des feuilles de sisal- ses adversaires l'pellaient « grandes oreilles » -, la chéchia rouge défraîchie avec une bordure grasseuse et noire de sueur, le boubou de cotonnade grossière, rapiécé en cent parties, entre deux proverbes (tout le dire en était truffé) Babou plongeait ses doigts intrépides dans ses haillons pour maîtriser des poux trop irrévérencieux. (A. Kourouma, 1970, p. 134).

Le nom de "Babou" qui apparaît dans une position liminaire, à l'incipit du système descriptif, est un lieu centrifuge qui ventile un lexique en majorité péjoratif, à l'exception de son éloquence avec la maîtrise des proverbes. Tous les qualificatifs suivent la désignation du nom dès les premiers mots, surtout quand le descripteur annonce la prise de parole de Babou dans une assemblée. Cet artifice suggère au lecteur la fixation des regards descripteurs sur lui. Le narrateur sollicite le sens optique des personnages, comme s'il les prenait à témoin, pour animer sa description.

Apparemment, Babou rencontre des regards désapprobateurs de son aspect physique qui est concentré, pour l'essentiel, sur le visage, lieu de polarisation lexicale dans une hiérarchisation synecdochique. Comme à son habitude, le narrateur-descripteur procède à des comparaisons dans lesquelles tous les comparants sortent du monde animal et/ou végétal. Le personnage s'intègre, par un processus d'animalisation ou de réification, dans ce monde extraterrestre.

Le descripteur fait étalage de ses connaissances de l'environnement. Babou à lui seul rassemble quatre éléments de la nature : l'humain d'abord, ensuite le monde animal (le chimpanzé), les oiseaux (le calao), enfin le végétal (le sisal). Cette assimilation laisse certes sous-entendre que Babou n'est ni aimé de lui-même ni admiré du public, au vu de son portrait, mais il bénéficie des égards de l'assemblée pour sa mine patibulaire et son éloquence.

Chaque personnage est assimilé à un élément du monde sauvage : Fama a « la grande taille de fromager » (p.55), Salimata est rapide comme les pattes d'une biche, Balla sent la puanteur de l'anus d'une civette (p.110), Matali saute comme un bubale (p.108). L'homme et son environnement se confondent et se fondent pour participer à la construction d'une description

fantastique. Là encore, le portrait est une symbolisation, ou manifestation d'une expérience culturelle indéniable.

La construction du fantastique appelle l'intervention de certains personnages peu ordinaires tels que Balla et les génies. Balla, dans son récit de chasse, dit avoir vaincu un génie grâce à des pouvoirs mystiques. Il se sert de ces pouvoirs pour tuer certains animaux aussi mystérieux : « le combat de Balla contre le buffle-génie fut épique. » (A. Kourouma, 1970, p. 124) Pour preuve, lorsque « Balla déchargea entre les cornes d'un buffle les quatre doigts de poudre » le buffle ne succomba pas. Balla dut recourir à une puissance mystique qui propulsa et son fusil et lui-même entre ciel et terre comme un oiseau pour échapper aux griffes vengeresses du buffle. Mais, alors que le chasseur se croyait triomphant et à l'abri de toute attaque, « l'animal se métamorphosa en aigle et piqua ses serres en crochets sur lui » (A. Kourouma, 1970, p. 124)

A partir de là, se succèdent toutes les formes de métamorphoses entre le buffle et le chasseur. De fil en aiguille, de flamme en eau, les deux rivalisent de puissances mystiques. Une balle qui ricoche sur le front d'un animal, un fusil et son propriétaire qui défient la loi de la pesanteur et restent suspendus en l'air paraissent insolites et surréels. Ce procédé relève du sublime, du surnaturel et participe du conte, de l'épopée conjugués avec la magie pour construire une description fantastique.

Ces scènes ne sont pas sans lien avec la définition du fantastique telle que proposée par L. Major (1973). Le récit fantastique, écrit-il, « met en scène des êtres surnaturels ou fait intervenir des personnages bizarres ou extraordinaires ». Le descripteur crée, à travers tous ces éléments, une vue harmonieuse de l'homme et de son environnement, pour mettre en lumière une conception traditionnelle africaine selon laquelle il n'existe aucune frontière entre l'homme et son environnement physique ou métaphysique.

Le romancier invite au déchiffrement de cette symbolique qui consiste dans la combinaison du moi avec le monde extérieur. La construction du récit fantastique mêle monde spirituel et monde matériel. De la sorte, la description transgresse la perception quotidienne habituelle pour mettre en évidence le lien étroit entre l'homme et son entourage immédiat.

La projection de l'axe vertical sur l'axe horizontal, de l'axe perspective sur l'axe latéral rend manifeste la présence latente d'un au-delà de ce que l'on perçoit (comme le monde idéal de Platon dans sa République). C'est tout cet ensemble sublime qui crée, dans une harmonieuse conjugaison des sens, le fantastique du descriptif dans *Les Soleils des indépendances*. L'union dialectique de l'environnement et ses composantes participe du fantastique.

Conclusion

Les Soleils des indépendances d'Ahmadou Kourouma révèle une description de l'espace, du temps et des personnages, construite dans un moule fantastique dans lequel sont unis le surnaturel et le merveilleux. Le descripteur procède à la combinaison de différents axes spatio-temporels avec les personnages pour homogénéiser sa description. Tous les éléments de la nature se tiennent et n'ont de sens que par leur rapport aux autres.

La description a son aventure dans l'œuvre. Elle se construit en tant que séquence autonome du texte et non simple ornement. Elle apparaît telle une compilation de conte, d'épopée, de mythe et de légende et son façonnement donne ainsi au romanesque une forme fantastique dans une atmosphère surnaturelle. Avec Kourouma, décrire c'est référer, mais en même temps signifier. Son texte peut être considéré alors comme un « morceau » de culture.

Bibliographie

BESSIERE Irène, 1974, *Le Récit fantastique, la poétique de l'incertain*, Canada, Larousse.

BOURNEUF Roland, 1970, « L'organisation de l'espace dans le roman », in *Etudes littéraires*, p. 77-94, <https://doi.org/10.7202/500113ar>.

DERIVE Jean, 1980, « l'utilisation de la parole orale traditionnelle dans les soleils des indépendances », in *L'Afrique littéraire et artistique*, n°54-55 4^{ème} trimestre, pp 103-110.

DUROZOI Gérard et LECHERBONNIER Bernard, 1972, *Le Surréalisme, théories, thèmes, techniques*, Canada, Librairie Larousse.

GAILBRAITH Welch, 1970, *L'Afrique avant la colonisation*, Paris, Fayart.

HAMON Philippe, 1993, *Du Descriptif*, Paris, Hachette Supérieur.

JANHEINZ Jahn, *Manuel de littérature néo-africaine du 16^e siècle à nos jours de l'Afrique à l'Amérique*, Paris, Resma (traduit de l'allemand par Gaston Bailly).

KONE Amadou, 2004, « Entre hommage et abâtardissement : la tradition subvertie », in *Notre librairie*, n°155-156, Juillet-décembre.

LAVERGNE Evelyne, 1981, « "Les soleils des indépendances" un roman authentiquement africain ? », in *Revue de Littérature et d'Esthétique Négro-africaine*, n°3, N.E.A./ILENA, Abidjan.

LECHERBONNIER Bernard, 1977, *Initiation à la Littérature Négro-Africaine*, Paris, Fernand Nathan.

NGANDU-NKASHAMA Pius, 1985, *Kourouma et le mythe. Une lecture des soleils des indépendances*, Silex, Paris.

Notre librairie, revue des littératures du sud, n°155-156, juillet-décembre 2004 : cahier spécial : Ahmadou Kourouma : l'héritage.

OUEDRAOGO Jean et BARRY Saidou Alcény, 2013, *Ahmadou Kourouma Les soleils des indépendances*, Honoré Champion, Paris.

PETIJEAN André, 1987, « Fonctions et fonctionnements de la description représentative : l'exemple des paysages », in *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, num. 55. Les textes descriptifs. P. 61-88 ; doi : <https://doi.org/10.3406/prati.1987.1452>; https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_1987_num_55_1_1452.

SENGHOR Léopold Sédar, 1972, Préfaces aux contes d'Amadou Koumba, cité par Kotchy-Nguessan, Barthelemy, « le conte dans la société africaine », in *Annales de l'université d'Abidjan, série D, littérature*, tom 5, p.167.

Série littérature africaine 11, 1971, *L'épopée traditionnelle*, Fernand Nathan, Paris, (textes choisis par Lilyan KESTELOOT).

Processus d'évaluation de cet article:

- **Date de soumission: 30 juillet 2025**
- ✓ **Date d'acceptation: 20 août 2025**
- ✓ **Date de validation: 21 septembre 2025**

Dominique TOKPA

Le dialogisme entre le fantastique et le descriptif, élément du réverbère culturel dans *Les Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma