

Malinovská-Šalamonová, Zuzana

## Le "mouvement de reflux" du roman français contemporain

*Études romanes de Brno*. 2003, vol. 33, iss. 1, pp. [83]-91

ISBN 80-210-3117-4

ISSN 0231-7532

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/113323>

Access Date: 30. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ZUZANA MALINOVSKÁ – ŠALAMONOVÁ  
Université de Prešov

## LE «MOUVEMENT DE REFLUX» DU ROMAN FRANCAIS CONTEMPORAIN

Un certain retour en arrière, en réaction aux excès du «nouveau», semble être inhérent à la production romanesque contemporaine. Ce retour en arrière, que Pierre Brunel dans sa *Littérature française aujourd'hui* appelle «mouvement de reflux»<sup>1</sup>, n'est pas toujours sans risque: réutiliser des procédés littéraires peut parfois affecter la valeur de l'oeuvre.

La question de la valeur esthétique, de la qualité littéraire d'une oeuvre est à l'heure actuelle une des préoccupations majeures de certains écrivains, critiques et universitaires. Il sont de plus en plus nombreux à soulever le problème de la médiocrité d'une grande partie de la production littéraire française contemporaine, médiocrité entretenue et orchestrée par le marché éditorial et présentée souvent comme authenticité, originalité, «*valeur sûre*». Ainsi par exemple Pierre Jourde, dans le sillage de Julien Gracq et sa *Littérature à l'estomac*, dévoile les «*perversions du système éditorial*»<sup>2</sup> et celles du monde littéraire. Dans son essai *La littérature sans estomac*, qui a suscité de vives réactions – les journalistes du Monde des Livres lui reprochent notamment le caractère irrévérencieux de son livre – cet universitaire grenoblois dénonce le «*ravalement*» de la littérature «*au rang du bavardage journalistique*»<sup>3</sup>, le brouillage des repères culturels opérés par ceux qui devraient être gardiens de la qualité littéraire, ainsi que le triomphe, en ce début du siècle, de la littérature de grande consommation, de ce «*pensum pour jobars*»<sup>4</sup> plein de «*psychologie d'alcôve*»<sup>5</sup>, «*de la violence et du sexe*»<sup>6</sup>, de témoignages intimes et authentiques, bref «*une cuisine de vieux restes*» que

---

1 Pierre Brunel, *La littérature française aujourd'hui*, Paris, Vuibert 1997, p.193.

2 Pierre Jourde, *La Littérature sans estomac*, Paris, L'Esprit des Péninsules, p. 9.

3 Pierre Jourde, *ibidem*, p.22.

4 Pierre Jourde, *ibidem*, p.14.

5 Pierre Jourde, *ibidem*, p. 16.

6 Pierre Jourde, *ibidem*, p. 18.

la critique fait souvent passer pour une «*recette nouvelle*»<sup>7</sup>. Pierre Jourde, mais aussi Jean-Philippe Domecq<sup>8</sup>, Philippe Muray, Pierre Bottura, Olivier Rohe et d'autres<sup>9</sup> évoquent donc une sorte de crise de créativité dans la société française contemporaine qui fait qu'un grand nombre d'auteurs contemporains, faute de trouver leur propre voie/voix, se contentent de «*mimer les grands du XX-ième siècle*». <sup>10</sup> «*Les écrivains français vivent inconsciemment comme si la littérature dont ils héritent a en elle assez de puissance pour la leur conférer. Dangereuse assurance d'héritiers qui prennent le prestige passé pour l'acuité présente*». <sup>11</sup> Il semblerait donc que plusieurs critiques partagent l'inquiétude de Pierre Brunel pour la littérature contemporaine qui, dans son mouvement de reflux, apporte de «*menus objets, des bribes, des débris, des méduses mortes, des algues abandonnées*». <sup>12</sup>

Au moment où nous avons l'impression que la littérature est parfois fabriquée selon des procédés brevetés, où les romanciers misent sur «*un retour au récit traditionnel-avancé*» doublé d'un «*libérateur relâchement sur le plan de la réflexion esthétique*»<sup>13</sup>, il est de plus en plus difficile de trouver des livres de qualité, de «*beaux coquillages*», comme dirait Pierre Brunel, parmi les objets hétéroclites échoués sur le rivage littéraire. Serions-nous vraiment dans une «*ère de non-livres*»<sup>14</sup>, de «*l'arnaque à la qualité*»<sup>15</sup> où règne «*une esthétique du vide*»<sup>16</sup>, «*une esthétique du degré zéro*»<sup>17</sup>, où la seule revendication esthétique garantissant valeur et qualité serait celle de «*l'authenticité*», confondue d'ailleurs souvent avec un étalage «*sincère et brutal*»<sup>18</sup> de ce qui est le plus intime, comme par exemple les derniers succès d'une Christine Angot, d'un Frédéric Beigbeder ou d'une Catherine Millet? Assisterions-nous, cette fois-ci définitivement, à la «*mort*» annoncée du roman français, devenu, non rarement en ce début de siècle, récit autobiographique, document intime, «*authentique*» ou pire, témoignage «*nombriliste*» ou narcissique?

En dépit de ce constat peu réjouissant pour l'avenir de la littérature, nous serions enclin à penser que le roman français contemporain est loin d'être mort,

7 Pierre Jourde, *ibidem*, p. 22.

8 Jean Philippe Domecq, *Qui a peur de la Littérature*, Paris, Mille et une nuits 2002.

9 Pierre Bottura, Olivier Rohe, *Le Cadavre bouge encore*, Paris, Léo Scheer et Chronic'art 2002.

10 Jean Philippe Domecq, *Qui a peur de la littérature*, Paris, Mille et une nuits 2002, p. 83.

11 Jean Philippe Domecq, *ibidem*, p. 17.

12 Pierre Brunel, *La littérature française aujourd'hui*, Paris, Vuibert 1997, p. 202.

13 Jean Philippe Domecq, *Qui a peur de la littérature*, Paris, Mille et une nuits 2002, p. 103.

14 Pierre Bottura et Olivier Rohe, *Le Cadavre bouge encore*, Paris, Léo Scheer et Chronic'art 2002, p. 130.

15 Pierre Bottura et Olivier Rohe, *ibidem*, p. 13.

16 Pierre Jourde, *La Littérature sans estomac*, Paris, L'Esprit des Péninsules 2002, p. 157.

17 Jean Philippe Domecq, *Qui a peur de la littérature*, Paris, Mille et une nuits 2002, p. 48.

18 Pierre Jourde, *La Littérature sans estomac*, Paris, L'Esprit des Péninsules 2002, p. 17.

qu'il existe dans la production romanesque actuelle de «*récits agréables et fascinants, teintés de quelques observations métaphysiques, psychologiques, éti-ques, sociales qui engageraient l'amour, la vie, la mort, notre destinée*»<sup>19</sup> qui tiennent à une seconde lecture. Nous aurions tendance à croire également que le refus d'innovation «révolutionnaire», accompagné d'un retour à la tradition, à l'histoire et à l'Histoire, c'est-à-dire une tendance à la récupération, au «recyclage» de certains procédés peut être productif et fertile pour la création.

Dans les lignes qui suivent, nous nous proposons de justifier notre point de vue, en illustrant nos propos par deux textes contemporains qui, à nos yeux, ne constituent pas de nouvelles contributions à «*l'esthétique du vide*» et qui, en dépit de leur «*authenticité*» garantie, de leur caractère autobiographique ou autofictif, tendent vers l'universel, étant ainsi – comme tout roman de qualité – les lieux d'expansion du singulier, de l'individuel vers le pluriel, le collectif.

Pour ce faire, nous avons délibérément choisi deux écrivains moins connus et moins médiatiques qui, de surcroît, n'ont rien à voir ensemble, à première vue.

**Ahmadou Kourouma**, (né en 1927) écrivain et mathématicien ivoirien, qui – après plus de vingt ans d'asile politique en France – vit depuis dix ans à Abidjan, n'a publié en trente ans que quatre romans, tous primés (*Les Soleils des indépendances*, Seuil 1976, une vaste fresque africaine intitulée *Monné, outrages et défis*, Seuil 1990, une satire des dictatures africaines publiée sous le titre de *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Seuil 1998 et *Allah n'est pas obligé*, Seuil 2000 couronné en 2000 du Prix Renaudot, ainsi que des ouvrages pour les jeunes, parus chez Gallimard-Jeunesse) tandis que **Colette Guedj**, professeur à l'université de Nice, est avant tout l'auteur du *Baiser papillon*, texte paru en 1999 chez JC Lattès, et traduit depuis en plusieurs langues.

Malgré cette distance et différence, les deux auteurs ont plusieurs points communs. Tous les deux préfèrent la vieille forme du roman-miroir stendhalien et privilégient la fiction, dont le retour est un des traits distinctif du roman français contemporain. Tous les deux partent de l'extralittéraire, du vécu, de l'authentique et évoquent une grande préoccupation du siècle, car ils traitent du thème de l'enfant face à deux fléaux de la société contemporaine, à savoir la guerre et le SIDA.

A l'origine de l'écriture de C. Guedj dans son *Baiser papillon* est un thème personnel, puisé dans le secteur privé, intime, un «*cas particulier*», la mort d'un enfant contaminé par le SIDA.

Le point de départ de l'écriture d'A. Kourouma dans son *Allah n'est pas obligé* est un thème qui le touche personnellement, certes – le livre étant dédié aux enfants de Djibouti – mais qui, lié à la réalité africaine, relève du domaine public, dans la mesure où il s'agit de la vie et de la mort des milliers d'enfants soldats, et comme dit l'auteur «*l'enfant soldat est le personnage le plus célèbre de cette fin du vingtième siècle*».<sup>20</sup>

<sup>19</sup> André Léonard, *La crise du concept de la littérature en France au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Corti 1974, p.125.

<sup>20</sup> Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil 2000, p. 93.

Ces deux thèmes gravissimes, alarmants trouvent un écho cruel dans le hors-texte: ils soulèvent deux grands problèmes de l'époque. Notre réflexion portera donc sur deux textes au premier abord très différents, *Le Baiser papillon* de C. Guedj et *Allah n'est pas obligé* d'A. Kourouma, et tentera de justifier, l'appartenance des deux titres à la littérature «*de qualité*».

Avant de présenter notre argumentation, il nous semble important, dans le souci d'une rigueur méthodologique, de préciser les concepts utilisés: en premier lieu, celui du thème. D'après *Le Petit Robert*, synonyme de «*sujet, d'idée, de proposition qu'on développe*», nous entendons par «*thème*» la transposition par l'auteur dans le texte des éléments puisés dans le hors-texte. Or «*thème*» implique une transformation littéraire qui peut être faite, nous le savons bien, de manière différente (roman-miroir stendhalien, roman-miroir déformant, cassé, embué etc.) Le «*thème*» est différent de ce que nous appelons – inspiré partiellement de la théorie de la création de texte de St. Rakús – «*problème*». Défini comme «*question ou difficulté qu'il faut résoudre, situation instable ou dangereuse exigeant une décision*», le «*problème*» est pour nous avant tout l'orientation purement conflictuelle du «*thème*» dans son acception définie ci-dessus. Pour une analyse plus fine, il nous paraît productif de distinguer les deux notions et utiliser le terme de «*problème*», lorsque nous voudrions souligner la polarisation exclusive de l'auteur sur le conflit, défini par *Le Petit Robert* comme une «*rencontre d'éléments contraires (...) qui s'opposent*», synonyme d'antagonisme, de discorde, de lutte etc., comme par exemple l'enfant et la mort, qui est notre cas de figure.

Le «*problème*» représenté et par Guedj et par Kourouma dispose de tous les atouts pour intéresser le lecteur. Quoi de plus émouvant que la détresse d'une mère face à l'inacceptable, la maladie fatale de sa fille unique? Quoi de plus bouleversant que les souffrances d'un gamin «*de dix ou douze ans*»<sup>21</sup> traversant le continent africain à la recherche de la seule survivante de sa famille, gamin obligé de devenir enfant-soldat pour survivre? La puissance exceptionnelle du «*problème*» est flagrante et bien connue – dans la vie comme dans la littérature – cette puissance assurant une attirance «*perceptionnelle*» certaine. Cependant, le traitement littéraire d'un *problème* aussi «*alléchant*» peut devenir un véritable casse-cou, justement en raison de sa puissance «*perceptionnelle*» extraordinaire, son pouvoir de tenir la curiosité du lecteur en haleine, sa force de faire appel à ses émotions. C'est l'expérience, le savoir-faire, la virtuosité de l'auteur représentant «*le problème*» qui créera un texte susceptible de rejoindre les oeuvres de qualité, la littérature de valeur ou au contraire une production journalistique, une littérature sentimentale, ces livres à sensation, ces romans à l'eau-de-rose qui font pleurer dans les chaumières.

Nos deux auteurs sont probablement parfaitement conscients du danger de la représentation du «*problème*». Ils ne se laissent pas engouffrer par ce dernier, ils réussissent à le maîtriser, à le dompter de sorte que le *problème* – car il est im-

<sup>21</sup> Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil 2000, p.11.

mense, géant, tentaculaire, chez l'un comme chez l'autre – n'envahisse pas le livre entier. Colette Guedj et Ahmadou Kourouma enrichissent leurs textes d'éléments qui ne sont pas directement et étroitement liés au *problème* central, d'éléments que nous appellerions thématiques, car ils introduisent de nouveaux thèmes. Ces couches étrangères au «*problème*», très importantes à notre avis, ont la force d'affranchir le texte de l'unique *problème* – ne serait-ce que pour peu de temps et par détour – et le diriger vers d'autres horizons, bref, le rendre pluriel, complexe, multivalent. Explicitions.

La grande préoccupation de C. Guedj, en dehors de son problème central, est le lien entre le signifiant et le signifié, donc le «*problème*» des mots, de la langue, de la littérature. Comment dire l'indicible? Comment raconter l'ineffable? Quels mots, figures et formes donner à la grande souffrance de la mère impuisante, désarmée et meurtrie voulant parler de sa fille, après avoir accompagné celle-ci jusqu'à sa fin inéluctable? Guedj cherche les mots justes, essaie de les apprivoiser, «*les contraindre à ne dire plus qu'il ne convient, ni moins*». <sup>22</sup> Elle remet en cause leurs significations, par exemple le mot accident <sup>23</sup> ou hôpital-hôtel <sup>24</sup>, elle joue avec les mots autour Muriel, «*l'anagramme de lumière*», «*Muriel du miel mûri*» et «*mûre pour la mort*» <sup>25</sup>, en cultivant «*le plaisir ludique des mots*» <sup>26</sup>, toujours en quête de «*Ces mots qui nous consolent*». <sup>27</sup> C'est pour cela que son récit, essentiellement chronologique, ne se sépare jamais d'une relation critique avec la langue qui l'énonce. A partir d'un mot, d'un souvenir, d'une situation remémorée, l'auteur organise son histoire qui retourne en arrière, s'arrête, redémarre dans une autre direction, dans un autre sens, sans perdre cependant le sens, et revenir au *problème* central. A mesure que sa narratrice – s'adressant la plupart du temps à Muriel morte – choisit tel ou tel moment dans sa vie ou celle de ces ancêtres et laisse l'écriture s'en emparer, la fiction se déplace dans le temps ainsi que dans l'espace. De Nice et Villefranche des années quatre-vingt où se déroule l'essentiel de l'histoire de Muriel, contaminée par le SIDA, suite à un accident de mobylette, Guedj emmène le lecteur dans ses nombreux voyages et surtout dans son Algérie natale. Elle évoque les souvenirs de son enfance passée dans une grande famille juive française, cette enfance, bali-sée par la proximité de la communauté arabe, avec laquelle elle vit «*en osmose*» <sup>28</sup>, «*Juifs et Arabes mêlés*». <sup>29</sup> Elle parle de la coexistence de cultures différentes, jadis et maintenant, en France, en Algérie, mais également ailleurs, en évoquant les modes de vie, les fêtes (Noël, Hanoucca, Diwali), en présentant les

22 Colette Guedj, *Le baiser papillon*, Paris, JC Lattes 1999, p. 10.

23 Colette Guedj, *ibidem*, p. 18–19.

24 Colette Guedj, *ibidem*, p. 162–163.

25 Colette Guedj, *ibidem*, p. 35–36.

26 Colette Guedj, *ibidem*, p. 122.

27 Titre du livre de C. Guedj publié chez JCLattès en 2002.

28 Colette Guedj, *ibidem*, p. 88.

29 Colette Guedj, *ibidem*, p. 85.

hommes et les femmes dans des sociétés diverses. Elle incorpore dans le texte de véritables microrécits, centrés sur des personnages épisodiques et épiquement souvent peu présents (par exemple histoire de Georges, ayant «*miraculeusement échappé à la mort pendant la guerre d'Algérie*»<sup>30</sup> ou celle de Rose, catholique et espagnole ayant «*épousé (...) un notaire juif*».<sup>31</sup>) Elle enchasse dans le récit les citations de ses poètes et écrivains préférés, par exemple R. Char<sup>32</sup>, M. Kundera<sup>33</sup>, «*la mort, coeur renversé*»<sup>34</sup> de P. Eluard, les «*coincidences pétrifiantes*»<sup>35</sup> de A. Breton etc., en ajoutant au texte – influencée certainement par les surréalistes et leur rapport à l'image – le «hors-texte» sous forme de différentes photos, de dessins, de petits mots échangés entre mère et fille etc. Ainsi, elle propose au lecteur de nouveaux thèmes éloignés du *problème* central – le rôle de la femme dans les sociétés différentes, les «événements» d'Algérie, la destinée de R. Desnos etc. – *thèmes étrangers au problème*, qui cependant ont la force de rendre le *problème* de la mort d'enfant encore plus aigu, plus violent, plus pénétrant et l'écriture guedjienne encore plus prenante.

En ajoutant des éléments non problématiques au récit, en les y combinant savamment, C. Guedj donne de l'épaisseur à son oeuvre, lui assurant une étendue thématique, spatiale et temporelle requise pour le roman, genre long (contrairement au récit, genre épique plus court, construit autour d'un seul problème central, souvent dramatique). Guedj respecte également les dimensions empiriques et logiques des éléments retenus: elle sait qu'à la longue, chaque *problème* aigu devient, grâce à l'adaptabilité psychique du lecteur, moins perçant, plus ordinaire, car «*la vie et la mort (...) sont bien une seule et la même chose (...) sujette à se métamorphoser en la part des ténèbres et de lumière qu'elles contiennent l'une et l'autre*»<sup>36</sup>, comme dit l'auteur, après avoir suggéré la même idée par l'image de deux femmes se tenant à chaque côté de la grande table familiale un jour de fête, une en blanc et l'autre en noir.

Le livre de C. Guedj n'a donc rien à voir avec ces récits intimes et autobiographiques faits souvent selon les procédés conventionnels et calculant d'avance avec un succès commercial, ni avec ces textes mièvres et pathétiques sur la mort d'un enfant. *Le Baiser papillon* n'est ni un témoignage, ni une réquisitoire, ni une thérapie, ni un cri de haine. Le roman de Guedj est un hymne à l'amour, à la vie, à la poésie, une prière pour Muriel, certes, mais aussi pour chacun de nous, un appel à la tolérance, à l'entente, à la solidarité. Le roman est également une image de la condition humaine et une quête, ainsi qu'une réflexion sur la création artistique, sur l'écriture rédemptrice, sur la littérature. Le juste équilibre

30 Colette Guedj, *ibidem*, pp. 47–48.

31 Colette Guedj, *ibidem*, pp. 100–101.

32 Colette Guedj, *ibidem*, p. 198.

33 Colette Guedj, *ibidem*, p. 200.

34 Colette Guedj, *ibidem*, p. 38.

35 Colette Guedj, *ibidem*, p. 35.

36 Colette Guedj, *ibidem*, p. 38.

existant au sein de l'oeuvre entre, d'une part, le «*problème*» et les différents «*thèmes*» incorporés à la fiction, d'autre part, fait de *Baiser papillon* une polyphonie plurielle aux voix multiples et irréductibles, lui donnant le droit d'adhérer aux belles lettres. C'est essentiellement cette pluralité qui peut satisfaire une grande variété de lecteurs, cédant au charme de l'écriture guedjienne, cette écriture jouant sur l'excès du dit et du pouvoir de non-dit, écriture «*pudique et violente*»<sup>37</sup>, pleine de tendresse et de douceur dans laquelle C. Guedj fait sentir la violente impuissance des mots et la puissance silencieuse de l'imagination.

Le texte de Kourouma est à première vue un témoignage sur l'horreur, témoignage authentique, haut en couleur et de première main. L'auteur, descendant d'une caste de chasseurs-soldats, parle des enfants soldats opérant dans les pays indépendants de l'Afrique de l'Ouest, ravagés par les guerres civiles et tribales. Il évoque les villages pillés, désertés, les villes ruinées, la population terrorisée, massacrée par les chefs de bande militaires et civils, ces «*bandits de grands chemins*»<sup>38</sup> se partageant le territoire et le pouvoir. Il dénonce la barbarie et la mégalomanie des dictateurs aux fortunes fabuleuses mais également l'indifférence des puissances mondiales face à cette détresse humaine.

Cependant, le texte n'est ni un roman historique ou politique, ni un roman à thèse illustrant simplement une idée préétablie. Kourouma, ancien soldat de l'armée française pour laquelle il travaillait comme interprète et journaliste, a réussi également à éviter un autre risque lié au traitement littéraire d'un «*problème*», à savoir le glissement du texte vers un genre journalistique, comme reportage, chronique, document. Il a réussi à construire son livre comme une polysémie stratifiée ayant un sens cognitif et émotif, cette polysémie étant assurée par la présence d'une multitude de thèmes éloignés du problème central. Un agencement judicieux de couches thématiques – par exemple l'évocation des différents modes de vie et des traditions africaines avec les croyances, les superstitions, la sorcellerie, les mutilations «*initiatiques*» comme l'excision, la circoncision, mais aussi des paysages et des odeurs du pays, la peinture de l'enfance du protagoniste au village natal, son abandon par le père et la mort de la mère, celle qui «*marchait sur les fesses*», ainsi que la présentation de l'histoire africaine et de l'actualité politique des pays comme le Ghana, le Liberia, la Sierra Leone, des relations tendues, voire du racisme, parmi les tribus différentes etc. – un bon dosage d'éléments problématiques et thématiques garantit l'équilibre du récit et empêche que celui-ci devienne unidimensionnel, centré exclusivement sur le «*problème*». Kourouma ne nous présente pas une «*tranche de vie*», il ne met pas l'accent sur «*la couleur locale*», par conséquent il ne nous donne pas une image restreinte, c'est-à-dire invraisemblable de l'existence. Bien au contraire. Kourouma démontre la force du «*mentir vrai*» et prouve que c'est souvent par la fiction que l'on atteint la vérité, que l'on acquiert des connaissances sur la réalité

37 Colette Guedj, *ibidem*, quatrième page de couverture.

38 Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil 2000, p. 205.



africaine mais également sur la réalité contemporaine tout court, sur la nature humaine. Multivalence, actualité et universalité sont les caractéristiques de ce livre digne d'être appelé roman, en dépit d'un certain déséquilibre, d'une disproportionnalité manifeste entre les éléments thématiques et le *problème* en la fin du roman où le *problème* central, devenu en quelque sorte la véritable obsession, la hantise, l'idée fixe de l'auteur, gagne de plus en plus de place.

Les méthodes créatrices de nos deux auteurs, à première vue aussi éloignés que le jour et la nuit, sont donc assez proches. Pour Guedj comme pour Kourouma, qui a une double culture africaine et occidentale, la représentation littéraire du «*problème*» est aussi importante que le problème lui-même. En artiste soucieux de formes et obsédé par la langue, Kourouma choisit son double fictionnel et fonctionnel, peut-être sous l'influence de Céline dont *Le voyage au bout de la nuit* est son «*livre de chevet*». Birahima-Bardamu est donc le porte-parole de l'auteur, convaincu – comme insinue le titre du roman – qu'Allah «*n'est pas obligé d'être juste dans toutes les choses qu'il fait sur terre*»<sup>39</sup>. Birahima-Bardamu dévoile sa propre histoire et une partie de l'Histoire avec un distance ironique, beaucoup de lucidité et d'humour. C'est grâce à sa manière de raconter l'horreur que le texte évite le pathos, la fausse sentimentalité, autre risque découlant du traitement littéraire du «*problème*». Car si Birahima «*black et gosse*» dit de parler «*p'tit nègre*»<sup>40</sup>, il parle plutôt un français adapté à une mentalité et à un tempérament différents, un français distordu en vue d'exprimer une pensée africaine, un français imitant la langue parlée, un mélange de «*mots savants français de français, toubab, colon, colonialiste et raciste, les gros mots d'africain noir, nègre, sauvage, et les mots de nègre de salopard de pidgin*». <sup>41</sup> Kourouma, comme il le précise,<sup>42</sup> traduit le malinké en français pour que sa «*pensée s'y meuve*», il casse «*la langue classique trop rigide*» pour «*restituer le rythme africain*». Sa langue, maniée come du français parlé, est donc peu académique, c'est bien une langue inventée et très imagée, enrichie de tournures africaines malinké que l'auteur explique – car son «*blablabla est à lire par toute sorte de gens: des toubabs – toubab signifie blanc – colons, des noirs indigènes sauvages d'Afrique et des francophones de tout gabarit*». <sup>43</sup> Le lecteur amusé, émerveillé et en même temps horrifié suit l'aventure de la langue, le perpétuel drame linguistique de l'auteur imprégné d'une double culture et, en même temps, le drame de Birahima, l'itinéraire géographique, social et moral de cet «*enfant de la rue sans peur ni reproche*»<sup>44</sup>, parcourant plusieurs pays avec son

39 Ahmadou Kourouma, *ibidem*, p. 15.

40 Ahmadou Kourouma, *ibidem*, p. 9.

41 Ahmadou Kourouma, *ibidem*, p. 233.

42 Ahmadou Kourouma cité par S. Badday Moncef in: Ernest Le Carvenec, *Imaginaire et critique de l'écriture africaine francophone, Mythologies de l'écriture, champs critiques*, Université de Picardie, Centre d'études du roman et du romanesque, Presses universitaires de France 1990, p. 159.

43 Ahmadou Kourouma, *ibidem*, p. 11.

44 Ahmadou Kourouma, *ibidem*, p. 203.

mentor Yacouba, un escroc, «*multiplicateur de billets (...) marabout divin (...) fabricant d'amulettes (...)*»<sup>45</sup> comme le héros d'un roman picaresque ou d'un roman initiatique, auquel le texte fait penser. (Dans une version légèrement détournée: même si la quête de Birahima reste inaboutie, car il ne retrouve pas sa tante qui a été tuée, son parcours a des signes d'un voyage initiatique, avec la «descente aux enfers» de la guerre, ainsi que le triomphe final, la rencontre avec son cousin, «le docteur Mamadou» qui se charge de l'éducation de Birahima et lui demande de raconter ses aventures.) Et même si le lecteur a parfois envie de s'écrier, avec Birahima, qu'il ne comprend «*rien (...) à ce foutu univers (...) à ce bordel de monde, (...) à cette saloperie de société humaine*»,<sup>46</sup> c'est avec plaisir qu'il se laisse entraîner dans ce voyage africain qui est aussi un voyage imaginaire à travers la langue, un voyage au pays de la littérature, pays de rêves et d'émotions. Car la littérature, grâce à son «mentir vrai», devient nécessaire là où nous ne parvenons plus à expliquer.

### Bibliographie

- Pierre Bottura, Olivier Rohe, *Le Cadavre bouge encore*, Paris, éditions Léo Scheer et Chronic'art 2002.
- Pierre Brunel, *La littérature française aujourd'hui*, Paris, Vuibert 1997.
- Jean-Philippe Domecq, *Qui a peur de la littérature?*, Paris, Mille et une nuit 2002.
- Colette Guedj, *Le Baiser papillon*, Paris, JC Lattes 1999.
- Colette Guedj, *Ces mots qui nous consolent*, Paris, JC Lattes 2002.
- Pierre Jourde, *La littérature sans estomac*, Paris, L'Esprit des Péninsules 2002.
- Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil 2000.
- André Léonard, *La crise du concept de la littérature en France au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Corti 1974.
- Mythologies de l'écriture, champs critiques*, publication du Centre d'Etudes du Roman et du Romanesque, Université de Picardie, études réunies par Jean Bessière, Paris, PUF 1990.
- Stanislav Rakús, *Poetika prozaického textu*, Bratislava, Slovenský spisovateľ 1995.

---

45 Ahmadou Kourouma, *ibidem*, p. 39.

46 Ahmadou Kourouma, *ibidem*, p. 129.