

## *Le chronotope de la mort :*

### *Les Soleils des Indépendances de A. Kourouma*

Holm, Helge Vidar, Université de Bergen

Literaturas románicas coloniales y postcoloniales

#### **Résumé :**

Dans le premier roman de l'Ivoirien Ahmadou Kourouma (1927-2003), *Les Soleils des indépendances* (1968/Seuil 1970), l'événement de la mort, raconté de manières diverses selon sa place et son rôle dans le roman, transmet un développement tout particulier de la position axiologique du narrateur, notamment au travers des figurations du temps et de l'espace.

J'appellerai ces figurations romanesques *le chronotope de la mort*, en m'appuyant sur l'essai " Formes du temps et du chronotope dans le roman " de Mikhaïl Bakhtine. L'approche du roman ivoirien par le biais d'une discussion du concept bakhtinien, notamment de son élément spatial, nous révélera un changement de position axiologique remarquable dans ce chef-d'œuvre romanesque, déjà devenu un classique de la littérature africaine d'expression française.

#### **I. Introduction :**

*Le chronotope* est un terme introduit dans la théorie littéraire par le grand poéticien russe, Mikhaïl Bakhtine (1895-1975), dans un essai intitulé " Formes et temps du chronotope dans le roman ", rédigé principalement en 1937-1938, avec quelques observations finales rajoutées en 1973. Je cite du début de l'essai ce que Bakhtine dit de l'origine du terme et de l'usage qu'il en fera :

Nous appellerons *chronotope*, ce qui se traduit, littéralement, par 'temps-espace' : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature. Ce terme est propre aux mathématiques ; il a été introduit et adapté sur la base de la théorie de la relativité d'Enstein. Mais le sens spécial qu'il y a reçu nous importe peu. Nous comptons l'introduire dans l'histoire littéraire presque (mais pas absolument) comme une métaphore. Ce qui compte pour nous, c'est qu'il exprime l'indissolubilité de l'espace et du temps (celui-ci comme quatrième dimension de l'espace). Nous entendons chronotope comme une catégorie littéraire de la forme et du contenu, sans toucher à son rôle dans d'autres sphères de la culture. (Bakhtine, 1978, p. 237)

Pour Bakhtine, et il le souligne dans une note<sup>1</sup>, le chronotope se réfère aux problèmes de l'esthétique. Sa référence de base est à trouver chez Kant, qui dans son *Esthétique Transcendantale* (une partie de la *Critique de la Raison pure*) définit l'espace et le temps comme les conditions *a priori* de notre perception du monde. Tout en admettant le jugement kantien en ce qui concerne la signification du temps et de l'espace pour le processus de la connaissance, Bakhtine précise que c'est le rôle du chronotope dans l'art littéraire, plus spécifiquement dans les données du genre romanesque, qu'il cherche à établir<sup>2</sup>.

Dans l'essai en question, Bakhtine discute du développement du genre romanesque dès son début dans l'Antiquité jusqu'au XXe siècle, tout en proposant quelques chronotopes centraux ou majeurs qui selon lui caractérisent le genre, et en laissant la porte ouverte à une diversité de chronotopes mineurs<sup>3</sup>. Les chronotopes majeurs et transhistoriques sont notamment ceux de la route, de la rencontre et du seuil, mais il traite aussi le chronotope du roman-idylle et les chronotopes du village, du château et du salon, entre autres. Chacun de ces trois derniers domine un sous-genre romanesque ou un moment spécifique dans l'histoire du genre romanesque, à titre d'exemple : le roman gothique pour le chronotope du château. Les chronotopes se présentent " comme les centres organisateurs des principaux événements contenus dans le sujets du roman " (p. 391) et ils sont, d'une manière ou autre, porteurs de valeurs<sup>4</sup>.

A croire Henri Mitterand, le concept bakhtinien du chronotope, " qui dans sa morphologie même, témoigne du caractère indissoluble de la solidarité du temps et de l'espace, dans le monde réel et dans la fiction romanesque, (...) est la première donnée de base, celle par laquelle, d'entrée de jeu, les taxinomies formalistes de la narratologie se trouvent mises en question. " (1990 : 90). Je reviendrai ci -dessous aux positions de Mitterand 1990 vis-à-vis du concept du chronotope, constatons pour l'instant que celui-ci, en se référant à Kant, maintient que la connexion temps-espace :

---

<sup>1</sup> Bakhtine, 1978, p. 237, n. 1

<sup>2</sup> Pour une discussion du rôle fondamental qu'attribue Bakhtine tout au long de son oeuvre aux dimensions perceptives et esthétiques du temps et de l'espace, voir Gemzøe 2003.

<sup>3</sup> " Nous ne parlons ici que des grands chronotopes fondamentaux, qui englobent tout. Mais chacun d'eux peut inclure une quantité illimitée de chronotopes mineurs, et chaque thème peut avoir son chronotope propre. " (*Op. cit.*, p. 392)

<sup>4</sup> " L'art et la littérature sont imprégnés de *valeurs chronotopiques*, à divers degrés et dimensions. Tout motif, tout élément privilégié d'une oeuvre d'art, se présente comme l'une de ces valeurs. " (*Ibid.*, p. 384)

n'est pas exactement réciproque, mais elle implique une subordination de l'espace au temps : chronotope, temps-espace et non pas espace-temps (qui est la formule d'Einstein). La théorie du chronotope est une théorie du temps romanesque plus que de l'espace romanesque (...) c'est le temps qui dispose de l'activité créatrice. C'est le temps qui dynamise et dialectise l'espace ; et dans le récit, c'est le temps qui dynamise la description aussi bien que la narration. (1990, p. 91)

Dans l'analyse qui suivra, j'essayerai de montrer que l'espace pourrait aussi bien dynamiser le temps que le contraire, et je le ferai à l'aide d'un roman à mon sens tout à fait singulier, notamment dans ses figurations du temps et de l'espace. Il s'agit des *Soleils des indépendances*<sup>5</sup> de l'écrivain ivoirien Ahmadou Kourouma (1927-2003). Ce roman, le début littéraire de celui qui allait par la suite se ranger parmi les plus grands romanciers francophones, fut publié dans un premier temps en 1968 au Canada, après avoir été couronné dans un concours de manuscrits francophones. Ensuite les Editions du Seuil se chargèrent de la publication en France, sans remaniements, en 1970, et c'est à cette édition que je me référerai par la suite.

## II. La mort de Kone Ibrahima :

Regardons d'abord l'incipit du roman :

Il y avait une semaine qu'avait fini dans la capitale Kone Ibrahima, de race malinké, ou disons-le en malinké : il n'avait pas soutenu un petit rhume...

Notons ce que dit l'auteur à propos de l'usage du verbe *finir* dans la première phrase de la citation : “ Si je dis ‘avait fini’ et non ‘était décédé’ ou ‘était mort’, c'est pour reprendre le concept malinké selon lequel les morts ne disparaissent pas : on finit une vie pour en recommencer une autre, différente “<sup>6</sup>.

Dans un premier temps, il faut pourtant bien terminer la vie qu'on vient d'achever, et c'est l'ombre du décédé qui s'en charge :

Comme tout Malinké, quand la vie s'échappa de ses restes, son ombre se releva, graillonna, s'habilla et partit par le long chemin pour le lointain pays malinké natal pour y faire éclater la funeste nouvelle des obsèques. Sur des pistes perdues au plein de la brousse inhabitée, deux colporteurs malinké ont rencontré l'ombre et l'ont reconnue. L'ombre marchait vite et n'a pas salué. Les colporteurs ne s'étaient pas mépris : ‘Ibrahima a fini’, s'étaient-ils dit. *Au village natal* l'ombre a déplacé et arrangé ses biens. De derrière la case on a entendu les cantines du défunt claquer, ses calebasses se frotter ; même les bêtes s'agitaient et bêlaient bizarrement. Personne ne s'était mépris. ‘Ibrahima Koné a fini, c'est son ombre’, s'était-on dit. L'ombre était retournée dans la capitale près des restes pour suivre les obsèques : aller et retour, plus de deux mille kilomètres. *Dans le temps de ciller l'œil !* (p. 9, c'est moi qui souligne)

<sup>5</sup> Editions du Seuil 1970 (coll. Points 1995)

<sup>6</sup> *Magazine littéraire* 396/2000, p. 99

Donc, temps quasi suspendu au moment du déplacement de l'ombre : dans le temps de ciller l'œil, l'ombre du défunt fait le voyage nécessaire pour tout Malinké mort hors du village natal : le retour auprès des siens. Dès le début de son roman, Kourouma nous le fait comprendre: la mort d'un Malinké est intimement liée à sa naissance, notamment au lieu de celle-ci. S'il meurt ailleurs, c'est à son ombre de régler l'affaire ; la moindre des choses sera de revenir au village prévenir les siens des obsèques.

La relation temps-lieu est brouillée, ou plutôt : le rôle de l'espace sacré, le village, fait que les temps qui règnent brouillent la relation normale entre la mort, notamment les obsèques et l'enterrement, et le village natal. Dans le cas des obsèques de Kone Ibrahima, le narrateur nous explique comment l'ombre, invisible pour le Malinké commun, est observée par des initiés jusqu'aux funérailles du quarantième jour, après lesquelles elle est repartie définitivement au terroir malinké, " où elle ferait le bonheur d'une mère *en se réincarnant* dans un bébé malinké " (p. 10, c'est moi qui souligne).

On le voit, nous nous trouvons dans un monde où le temps d'abord est quasi suspendu, en attendant que le défunt (représenté par son ombre) retrouve son village natal, ensuite on voit que le temps est repoussé au deuxième plan par rapport au lieu, en attendant que la personne morte se réincarne en terroir malinké. Ce qui dynamise la description et la narration, est avant tout le rôle de l'espace, représenté par *le village* et *la capitale*, les endroits de la naissance et de la mort du défunt, et, dans un plus large contexte, le lieu sacré et celui de tous les blasphèmes ou le monde désacralisé. On connaît des écrits de Mircea Eliade l'importance donnée au lieu et l'espace dans les concepts traditionnels du sacré :

Pour l'homme religieux, l'espace n'est pas homogène ; il présente des ruptures, des cassures : il y a des portions d'espace qualitativement différentes des autres. (...) Plus encore : pour l'homme religieux, cette non-homogénéité spatiale se traduit par l'expérience d'une opposition entre l'espace sacré, le seul qui soit *réel*, qui *existe réellement*, et tout le reste, l'étendue informe qui l'entoure. (...) Il ne s'agit pas d'une spéculation théorique, mais d'une expérience religieuse primaire, antérieure à toute réflexion sur le Monde. C'est la rupture opérée dans l'espace qui permet la constitution du monde, car c'est elle qui découvre le 'point fixe', l'axe central de toute orientation future. (Eliade, 1979, p. 21, c'est l'auteur qui souligne).

Dans le roman de Kourouma, cet axe central ou point fixe est constitué par le village natal, dans un premier temps celui de Koné Ibrahima, par la suite celui du protagoniste Fama. Le narrateur nous informe d'ailleurs que

si le défunt était de caste forgeron, *si l'on n'était pas dans l'ère des Indépendances* (les soleils des Indépendances, disent les Malinkés), je vous le jure, on n'aurait jamais osé l'inhumer *dans une terre lointaine et étrangère*. (p. 9-10, c'est moi qui souligne).

On vit donc une ère désacralisée où l'on se permet d'enterrer les morts loin de leur « point fixe » ou l'espace sacré; c'est dire que le temps est « out of joint » (pour parler comme Shakespeare dans *Hamlet*) et le lieu de repos qu'on offre aux « restes » du défunt est profane et fait partie de « l'étendue informe ». Le narrateur nous explique que l'ombre, dans les cas de Koné Ibrahima, a dû marcher bien vite (j'allais dire plus vite que son ombre...) afin de pouvoir faire le déplacement de la capitale au village, aller et retour, deux mille kilomètres ou plus, dans le temps de ciller l'œil :

Donc c'est possible, d'ailleurs sûr, que l'ombre a bien marché jusqu'au village natal ; elle est revenue aussi vite dans la capitale pour conduire les obsèques et un sorcier du cortège funèbre l'a vue, mélancolique, assise sur le cercueil. Des jours suivirent le jour des obsèques jusqu'au septième jour et les funérailles du septième jour se déroulèrent devant l'ombre, puis se succédèrent des semaines et arriva le quarantième jour, et les funérailles du quarantième jour ont été fêtées au pied de l'ombre accroupie, toujours invisible pour le Malinké commun. Puis l'ombre est repartie définitivement. Elle a marché jusqu'au terroir malinké où elle ferait le bonheur d'une mère en se réincarnant dans un bébé malinké. (p. 10)

Ici nous observons un mélange de déroulement "normal" de temps (les funérailles du septième jour et du quarantième jour, traditions funèbres au pays malinké) et la suspension de ce déroulement (la visite, 'dans le temps de ciller l'œil,' de l'ombre au village). On pourrait même parler d'une confrontation de deux concepts du temps : celui de la tradition spirituelle et celui de la vie pratique et quotidienne. Ce dernier concept du temps, le déroulement quotidien que nous comptons en minutes, heures et jours, le *temps biographique* dans la terminologie de Bakhtine (*op. cit.*, p. 390), s'oppose au *temps spirituel ou sacré*.

Nous venons de voir ces deux concepts du temps confrontés à propos de la mort et des funérailles de Koné Ibrahima, dans la description du trépas, du passage du monde des vivants à celui des morts. Selon les traditions spirituelles malinké, ce passage n'est point définitif ; mais pour ressortir du monde des morts, il faut que l'ombre passe par le terroir malinké, par le village des ancêtres et des descendants futurs. Le temps, passé et futur, est lié au lieu où le défunt serait, « *si l'on n'était pas dans l'ère des Indépendances* (les soleils des Indépendances, disent les Malinkés) ». Dans le titre du roman, nous avons des connotations à la fois vers les temps de la vie pratique, le temps "compté" (un soleil = un jour, des soleils = une ère), et vers le temps spirituel, qui ne peut être compté en jours

(soleils) ou heures, mais qui domine à la fois la mort et la vie à venir. Et pour le faire, le lieu de passage, le village, est incontournable. J'appellerai *le chronotope de la mort* cette forme du chronotope, liée spécifiquement à un lieu sacré, le village natal.

Une précision du concept du chronotope, formulée par Henri Mitterand (1990), me semble convenir particulièrement bien à notre objet d'étude :

Dans son emploi le plus général, *chronotope* désigne tout univers humain déterminé consubstantiellement par une époque et un lieu, et aussi toute vision, toute représentation homogène d'un tel univers, tout tableau du monde intégrant la compréhension d'une époque et celle d'un cosmos. (Mitterand 1990 : 93)

Le mot au pluriel " soleils " dans le titre du roman a une signification temporelle et historique bien précise<sup>7</sup> ; il s'agit en effet de l'époque qui commence avec l'indépendance de la Côte d'Ivoire en 1960. Et le roman de Kourouma présente effectivement un « tableau du monde intégrant la compréhension d'une époque et celle d'un cosmos ». Il faut se transporter vers la fin du roman, notamment, afin de pouvoir parler d'une telle compréhension intégrée, mais avant de le faire, regardons de plus près les contextes spatio-temporels de la présentation du protagoniste du roman, le prince déchu Fama Doumbouya.

Le roman est construit autour de plusieurs axes temporels liés aux lieux spécifiques. Dans le cas du personnage principal, Fama, les deux axes temporels sont d'un côté le temps biographique, lié à la ville et scandé notamment par les visites régulières à la mosquée, de l'autre côté le temps des souvenirs, lié au village natal. La mosquée, lieu sacré des cinq prières quotidiennes, marque le seuil entre les deux dimensions, à la fois par son caractère de retrait par rapport à la vie bruyante de la ville et par sa fonction de repère chronologique, par les cinq prières, dans le déroulement chaotique de la vie que mène quotidiennement Fama. La mosquée, ou plutôt la promenade qu'il faut faire pour s'y rendre ou pour s'en éloigner pour assister aux événements dans la ville, tient également une fonction temporelle dans la mesure où elle influe sur ce qu'on pourrait appeler la lutte de Fama avec le temps biographique. Dans les deux premiers chapitres du roman, nous voyons ceci de façon négative quand l'heure de la deuxième prière à la mosquée empêche Fama d'être à l'heure aux cérémonies des funérailles du septième jour de Koné Ibrahima, de façon positive lorsque Fama, tout agité par les déshonneurs qu'il vient de subir, quitte

---

<sup>7</sup> " En malinké, le soleil au singulier, c'est le soleil que nous connaissons tous. Mais quand on dit 'les soleils', on veut dire l'ère, le temps, la période. On dit par exemple 'les soleils des Français' et cela renvoie à la période de la colonisation française. " (Kourouma interviewé en 1996 dans Albert 1999.)

ces funérailles et après réflexion commence à marcher vers la mosquée afin d'être là à l'heure de la quatrième prière. A ce moment-là, il commence à rêver du Horodougou, sa terre natale, et du coup : "Les souvenirs de l'enfance, du soleil, des jours, des harmattans, des matins et des odeurs du Horodougou balayèrent l'outrage et noyèrent la colère " (p. 21).

Ensuite les odeurs venant de la place du marché permettent au narrateur de passer du Horodougou à un autre aspect du passé de Fama : sa vie de grand commerçant, de combattant contre des colons français et de perdant à tous les coups après la décolonisation. Toujours en principe omniscient, mais avec une focalisation parfois zéro, parfois centrée sur Fama, le narrateur se sert du temps des souvenirs personnels de Fama pour tracer le portrait du prince déchu sous les soleils des indépendances :

Fama déboucha sur la place du marché derrière la mosquée des Sénégalais<sup>8</sup>. Le marché était levé mais persistaient les odeurs malgré le vent. Odeurs de tous les grands marchés d'Afrique : Dakar, Bamako, Bobo, Bouaké ; tous les grands marchés que Fama avait foulés en grand commerçant. Cette vie de grand commerçant n'était plus qu'un souvenir parce que tout le négoce avait fini avec l'embarquement des colonisateurs. Et des remords ! Fama bouillait de remords pour avoir tant combattu et détesté les Français un peu comme la petite herbe qui a grogné parce que le fromager absorbait tout le soleil le fromager abattu, elle a reçu tout son soleil mais aussi le grand vent qui l'a cassée. (p. 21)

La présentation de Fama dans les premiers chapitres du roman, nous montre un personnage plutôt pitoyable et ridicule. Prenons un exemple qui commence par un commentaire direct du narrateur : " Qu'était-il devenu ? Un charognard. C'était une hyène qui se pressait. " Ensuite on passe à la focalisation interne sur Fama : « Le ciel demeurait haut et lointain sauf du côté de la mer, où de solitaires et impertinents nuages commençaient à s'agiter et à se rechercher pour former l'orage. » Et le monologue intérieur : « Bâtardes ! déroutantes, dégoûtantes, les entre-saisons de ce pays mélangeant soleils et pluies ». (p. 12)

Nous avons affaire à un narrateur en mesure de connaître et de rendre la manière de penser de Fama mais aussi de le regarder du dehors, de le juger, de le ridiculiser tout en exprimant de la compassion pour lui. Il s'agit-il donc d'un narrateur omniscient, capable de commenter de l'extérieur et de l'intérieur en même temps, comme dans cet exemple de la page suivante: " Que voulez-vous ; un prince presque mendiant, c'est grotesque sous

---

<sup>8</sup> Plusieurs commentateurs confirment que la description de la ville en question correspond presque exactement à une partie d'Abidjan, l'ancienne capitale de la Côte-d'Ivoire. Quant au village de Fama dans le Horodougou, Togobala, il porte le même nom que celui où est né Ahmadou Kouroma, en Guinée. Dans le roman, la province du Horodougou se trouve à cheval sur deux républiques fictionnelles : La Côte des Ebènes et le Nikinaï.

tous les soleils. Mais Fama n’usa pas sa colère à injurier tous ces moqueurs de bâtards de fils de chiens. “ (p. 13) D’abord commentaire du dehors concernant le prince mendiant, ensuite commentaire solidaire concernant la réaction de Fama, commentaire qui se termine par une solidarité langagière : ce sont les idées qu’a Fama de ces personnes, exprimées de sa façon, qui terminent la phrase. De plus, cette citation ouvre par une adresse directe au narrataire (« Que voulez-vous »), trait typique du style oral de ce texte<sup>9</sup>.

Combinés avec le grand nombre d’énoncés qui se terminent par un point d’exclamation (exemple p. 9 : “ Mais attention ! sans que le défunt revive ! “), ces éléments stylistiques du texte renforcent son oralité. Nous voyons se dresser l’image d’un narrateur proche de celle d’un griot, le narrateur traditionnel africain, d’ailleurs partiellement ridiculisé dans ce roman, à travers les représentants plus ou moins corrompus de cette caste. Le narrateur serait plutôt une sorte de super-griot, qui a le droit de critiquer ce qu’il décrit tout en se mettant du côté des critiqués. Regardons la première présentation de Fama et le passage qui la précède:

Comme toute cérémonie funéraire rapporte, on comprend que les griots malinké, les vieux Malinkés, ceux qui ne vendent plus parce que ruinés par les Indépendances (et Allah seul peut compter le nombre de vieux marchands ruinés par les Indépendances dans la capitale !) ‘travaillent’ tous dans les obsèques et les funérailles. De véritables professionnels ! Matins et soirs ils marchent de quartier en quartier pour assister à toutes les cérémonies. On les dénomme entre Malinkés, et très méchamment, ‘les vautours’ ou ‘bande d’hyènes’.

Fama Doumbouya ! Vrai Doumbouya, père Doumbouya, mère Doumbouya, dernier et légitime descendant des princes Doumbouya du Horodougou, totem panthère, était un ‘vautour’. Un prince Doumbouya ! Totem panthère faisait bande avec les hyènes. Ah ! les soleils des Indépendances ! (p. 11).

La situation narrative est intéressante, notamment du point de vue axiologique. Tout en expliquant la raison de l’état des choses, le narrateur critique ”objectivement” les griots déchus, par exemple en mettant le verbe de connotation honorable *travailler* entre guillemets. En même temps il ironise sur leur situation en servant d’un énoncé, suivi d’un point d’exclamation, qui aurait bien pu bien être prononcé par un observateur homodiégétique. Ensuite nous avons un commentaire subjectif qui prend une position apparemment critique<sup>10</sup> par rapport à la doxa malinké, tout en rapportant celle-ci : “ On les dénomme entre Malinkés, et *très méchamment*, ‘les vautours’ ou ‘bande d’hyènes’. “ (C’est moi qui souligne).

---

<sup>9</sup> On en voit plusieurs exemples tout au début du livre, p. ex. p. 9 : “ Vous paraissez sceptique ! Eh bien moi, je vous le jure, et j’ajoute...” ; et p. 10 : ”Donc c’est possible, d’ailleurs sûr, que l’ombre a bien marché...”.

<sup>10</sup> Toujours avec un clin d’œil plus ou moins bien caché...

La position du narrateur a un rôle très important dans ce roman, notamment en ce qui concerne les valeurs défendues par le texte, nous le verrons par la suite. Ces valeurs sont liées aux lieux sacrés et aux conceptions temporelles spécifiques d'un *temps spirituel*, clairement différent du *temps biographique*. Nous avons déjà relevé celles qui prédominent au début du roman : les valeurs attachées au lieu de naissance, le village malinké, valeurs qui suspendent le déroulement « normal » du temps. Le narrateur se présente en porteur de ces valeurs, tout en se méfiant du comportement des Malinkés représentés, par exemples les griots. Mais avant tout c'est le prince déchu, Fama, qui est la cible des commentaires négatifs et railleurs du narrateur.

### **III. La mort de Fama Doumbouya :**

Jusqu'ici j'ai commenté le début du roman, regardons-en maintenant la fin. Là aussi, on nous présente le passage du monde des vivants à celui des morts, et cette fois il s'agit de la mort du protagoniste, de Fama.

Ce personnage, décrit dans la quasi-totalité du roman comme un pauvre type, un bon à rien, change tout à coup de statut. Toujours vu partiellement de l'intérieur, et partiellement de l'extérieur à travers des commentaires du narrateur, le personnage de Fama prend une toute nouvelle allure vers la fin du roman, notamment dans la scène de sa mort.

C'est dans la troisième partie du roman que l'on passe dans une autre dimension de temps et de l'espace, exprimée en filigrane par les titres des deux chapitres<sup>11</sup>, chapitres qui racontent respectivement l'emprisonnement précaire de Fama suivie par sa condamnation à vingt ans de réclusion criminelle, et ses libération et réhabilitation suivies par sa mort brutale. Quand je dis une autre dimension temporelle et spatiale, c'est parce qu'on quitte pratiquement le temps biographique pour passer, avec Fama, à un lieu qui n'est situé nulle part et où le temps biographique n'existe pas. Vers la fin de l'œuvre, le temps biographique sera rétabli pendant la durée de la libération et la réhabilitation, pour ensuite s'effacer complètement avec la mort de Fama qui nous emmène au-delà du temps biographique et de

---

<sup>11</sup> ” Les choses qui ne peuvent pas être dites ne méritent pas de noms “ et “ Ce furent les oiseaux sauvages qui, les premiers, comprirent la portée historique de l'événement “ .

l'espace concret, à une des ces « portions d'espace qualitativement différentes des autres », pour parler comme Mircea Eliade.

Commençons par l'arrestation et l'emprisonnement, où Fama d'abord est saisi brutalement et mis dans une cave du palais de la Présidence. Après un nombre inconnu de jours et nuits passés dans les caves du palais, il sera une nuit transporté en camion vers un camp où il sera interné avec d'autres codétenus :

Comment s'appelait ce camp ? Il ne possédait pas de nom, puisque les geôliers eux-mêmes ne le savaient pas. Et c'étaient bien ainsi. Les choses qui ne peuvent pas être dites ne méritent pas de noms<sup>12</sup> et ce camp ne saura jamais être dit.

D'abord on y perdait la notion de la durée. Un matin, on comptait qu'on y avait vécu depuis des années ; le soir on trouvait qu'on y était arrivé depuis des semaines seulement. Et cela parce qu'on y débarquait, toujours presque mourant, l'esprit rempli de cauchemars, les yeux clos, les oreilles sourdes. Puis on passait des jours plus longs que des mois, et des saisons plus courtes que des semaines. En pleine nuit le soleil éclatait ; en plein jour la lune apparaissait. On ne réussissait pas à dormir la nuit, et toute la journée on titubait, ivre de sommeil.

En outre, Fama n'a jamais su dans quelle région de la république des Ebènes le camp était situé.

Il lui parut d'abord que c'était en savane, dans les lointaines et sauvages montagnes du Hougon, parce que des monts empêchaient d'y voir les levers et les couchers du soleil. Mais ce n'était pas en savane : les saisons étaient celles de la zone forestière, l'harmattan bref avec d'insignifiants incendies illuminant les horizons pendant deux ou trois nuits. L'hivernage était celui de la forêt. (p. 159)

La description d'un camp hors du temps biographique et de tout espace reconnaissable prend fin lorsqu'une nuit, Fama sera embarqué de nouveau en camion, cette fois vers une caserne qui enfin aura un nom. Il s'agira de la caserne de Mayako où va s'instruire l'affaire de Fama et où son jugement sera prononcé. Maintenant le temps biographique reprend sa course jusqu'au prononciation du jugement ; à partir de ce moment, Fama part dans ses rêves et ses réflexions et y vit la partie importante de ces jours, bien qu'il continue à fonctionner au niveau du temps biographique :

Malgré cet état, chaque matin il se réveillait avant les chants du coq pour se livrer à la bonne prière du matin qui prépare la rencontre avec les mânes des ancêtres et le dernier jugement d'Allah. (...) Un matin, quelques instants avant le réveil, un songe éclata devant ses yeux. Et quel songe ! On lui cria : 'Regarde-toi ! Regarde-toi ! Tu es vivant et fort. Tu es grand. Admire-toi !'

A califourchon sur un coursier blanc, Fama volait, plutôt naviguait, boubou blanc au vent, l'étrier et l'éperon d'or, une escorte dévouée parée d'or l'honorait, le flattait. Vrai Doumbouya ! Authentique ! Le prince de tout le Horodougou, le seul, le grand, le plus grand de tous. (...) Et enivré de joie Fama éclata de rire, d'un rire fou ; il rit si fort qu'il se réveilla, et réveillé continua à s'esclaffer, à pouffer jusqu'à... (p. 170-171).

Ce rêve et ce réveil extraordinaires de Fama introduiront la matinée où tout sera bouleversé, où le président arrivera avec ses ministres et des généraux pour prononcer un

---

<sup>12</sup> Cf. le titre du chapitre.

discours de réconciliation, de pardon, de libération et de réhabilitation totale des prisonniers politiques. Fama sera libéré avec une liasse de billets de banque dans la main et des perspectives futures apparemment prometteuses. Mais notre protagoniste a d'autres préoccupations maintenant ; il entre dans un camion chargé de passagers et se met en chemin vers Togobala. A partir de ce moment-là, le récit sera constitué de chronotopes de la mort et chronotopes de la route intégrés l'un dans l'autre : c'est en route vers Tobogala que Fama va trouver la mort qu'il sait l'attend maintenant, et il sera, finalement, enterré dans son village natal, à Togobala du Horodougou. Le coup fatal lui est porté non pas par les sentinelles des postes de douane ou par des gardes frontaliers : elle est la conséquence d'une blessure infligée par un caïman sacré :

"Au chevet de Fama dans l'ambulance deux infirmiers veillaient. Ils l'examinèrent et lorsqu'ils constatèrent qu'il n'y avait aucune trace de balle, ils se récrièrent. Allah le tout-puissant ! Un caïman sacré n'attaque que lorsqu'il est dépêché par les mânes pour tuer un transgresseur des lois, des coutumes, ou un grand sorcier ou un grand chef. Ce malade n'est donc pas un homme ordinaire " (p. 194).

Ce dernier constat, donné par un infirmier, trouve des répercussions partout dans le dernier chapitre du roman. J'ai déjà fait allusion au titre du chapitre, qui est pris de la première phrase de la citation suivante, citation où c'est le narrateur omniscient qui à lui seul prend la responsabilité de la portée axiologique des énoncés. La phrase qui termine la citation montre, à la différence d'une grande partie du reste de texte de ce chapitre, que ces descriptions ne pourraient être imaginées par Fama :

Et comme toujours dans le Horodougou en pareille circonstance, 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 : vautours, éperviers, tisserins, tourterelles, 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 Doumboyua. Et dans tout le Horodougou les échos du cri, du grognement et du fusil déclenchèrent la même panique, les mêmes stupeurs.

Fama inconscient gisait dans le sang sous le pont. (p. 192)

Le début de la première phrase de la citation est celui d'un narrateur omniscient qui présente un univers spirituel vis-à-vis duquel il ne marque aucune distance, ironique ou

autre. On reconnaît à peine le narrateur des premières pages du roman<sup>13</sup>, bien qu'il s'exprime toujours en style du griot qui présente un univers auquel il fait partie par ses croyances. Cependant, il y a des différences majeures par rapport aux premières pages : D'abord, le langage est plus soutenu, sans interruptions en style oral<sup>14</sup> ; nous sommes dans le même chronotope (celui de la mort), mais cette fois la situation est extraordinaire : "Tout le Horodougou était inconsolable, parce que la dynastie Doumboyua finissait " (p. 193).

Maintenant le discours du narrateur est imprégné d'un respect fondamental du statut extraordinaire du prince Fama ; bien que celui-ci soit déchu et un bon à rien, il reste le dernier Doumboyua, et son passage vers le royaume des morts est reconnu et suivi par tous les habitants du Horodougou, les animaux aussi bien que les hommes.

#### **IV. Conclusion :**

Il y a donc un changement radical dans la position axiologique du narrateur si l'on compare les deux figurations analysées du chronotope de la mort, celle du début et celle de la fin du roman. Ce développement (ou si l'on veut : ce glissement) dans la position du narrateur par rapport aux *valeurs chronotopiques* du texte est fortement lié au rôle de l'espace ou plus particulièrement du *lieu sacré*, dans notre cas, le village natal, Togobala du Horodougou.

D'une position initiale d'observateur ironique, donnant des clins d'œil au lecteur dans le dos des personnages, notamment en ce qui concerne le protagoniste Fama Doumbouya, le narrateur se trouve vers la fin du roman dans une position solidaire à cent pour cent avec son protagoniste et les valeurs sacrées que celui-ci incarne, transmises dans ce roman notamment par les aspects spatio-temporaux des figurations du chronotope de la mort.

#### **Bibliographie :**

Albert, Chr. (éd.) (1999) : *Francophonie et identités culturelles*. Editions Karthala, Paris  
Armel, A. (2000) : Ahmadou Kourouma : « Je suis toujours un opposant ». Entretien. *Magazine littéraire* 396, pp. 99-102

---

<sup>13</sup> Une constance narrative – et culturelle – est pourtant soulignée par le paragraphe final du roman (lequel je cite en entier,; les trois points terminent en effet le roman) : " Un Malinké était mort. Suivront les jours jusqu'au septième jour et les funérailles du septième jour, puis se succéderont les semaines et arrivera le quarantième jour et frapperont les funérailles du quarantième jour et..." (p. 196).

<sup>14</sup> Je rappelle un exemple : "Vous paraissez sceptique ! En bien moi, le vous le jure, et j'ajoute..." (p. 9).

- Bakhtine, M. (1978) : *L'Esthétique et théorie du roman*. Editions Gallimard, Paris
- Eliade, M. (1979) : *Le sacré et le profane*. Editions Gallimard, Paris
- Gemzøe, A. (2003) : Tid og rum i Bachtins værker, in Møller Andersen, N. & Lundquist, J. (éd.) : *Smuthuller. Perspektiver i dansk Bachtin-forskning*. Forlaget politisk revy, Copenhagen
- Kourouma, A. (1970) : *Les Soleils des indépendances*. Editions du Seuil, Paris (Coll. Points 1995)
- Mitterand, H. (1990) : Chronotopies romanesques : « Germinal ». *Poétique* 81, pp. 89-104