

La pièce oubliée d'Ahmadou Kourouma: *Le diseur de vérité* d'après une analyse postcoloniale

LAURA MENÉNDEZ-PIDAL SENDRAIL
Universidad de Educación a Distancia
lmenendezpidal@madrid.uned.es

Resumen

Este artículo analiza desde la perspectiva de la crítica Postcolonialista la obra de teatro *Le diseur de vérité* de Ahmadou Kourouma. Tras una breve introducción al Postcolonialismo el artículo desarrolla cuatro puntos clave: La tradición malinké, la oralidad, la denuncia social y la identidad. La tradición malinké se analiza en el texto a través de los estamentos sociales y de los personajes que los representan (el tirano Diarra, la princesa Tiédjouma, el griot Djéliaba y el loco Fadahan). Por otra parte, la influencia de la literatura oral africana en la obra de teatro se manifiesta en la hibridación de los géneros literarios como, por ejemplo, la leyenda y el teatro. A su vez, la denuncia social recoge una crítica al colonialismo y sobre todo a las dictaduras surgidas en la era de las independencias africanas. Como conclusión al artículo, la noción de identidad literaria resume la esencia de la obra.

Palabras clave

crítica postcolonialista, tradición malinké, oralidad, la denuncia social, identidad.

Abstract

This article analyses from a post-colonialist view the theater play entitled *Le diseur de vérité* de Ahmadou Kourouma. After a brief foreword (or intro) the article develops four key points: the Malinke tradition, the oral culture, the social complaints and the identity. The Malinke tradition is analyzed through the different social classes and the characters that represent each of them. (tyrant Diarra, princess Tiédjouma, griot Djéliaba and lunatic Fadahan). Besides, the African oral literature influence appears in the mixing of literature genres such as the legend and the theater. The social complaints express a strong critic against colonialism and particularly against the dictatorship regimes that arose during the African independent era. To summarize this article, we could say that the notion of literature identity captures the soul of the play.

Key-words

Post-colonialist view, the Malinke tradition, the oral literature, the social complaints, identity.

1. Introduction à la critique postcoloniale

Le choix de la théorie postcoloniale pour cette brève analyse du *Diseur de vérité* découle essentiellement des particularités d'émergence de l'œuvre d'Ahmadou Kourouma autant du point de vue d'un discours provenant d'une ex-colonie que des concepts développés par cette théorie, privilégiant les particularités linguistiques, géographiques, humaines, politiques, économiques et culturelles. Cette approche permet d'en donner une vision approfondie et globale. Elle regroupe également les idées suivantes : l'espace où l'œuvre est engendrée, sa relation avec son entourage, son espace identitaire et le positionnement de l'auteur.

Les études postcoloniales appliquées aux littératures anglo-saxonnes émergent pendant les années soixante. Aujourd'hui ces études s'étendent aux littératures europhones. La critique postcoloniale englobe les littératures francophones, anglophones, hispanophones et lusophones, c'est-à-dire les ouvrages écrits par les peuples colonisés par les Européens. Ce choix n'est pas arbitraire car cette forme de colonisation d'origine occidentale entraîne une multitude de similitudes. Cette conception littéraire appliquée aux ouvrages francophones est un phénomène assez récent. Le terme postcolonial désigne le concept exprimé ainsi par Jean-Marc Moura :

Un concept analytique renvoyant aux littératures naissant dans un contexte marqué par la colonisation européenne, y compris durant l'époque coloniale (Moura, 1999 : 4).

Le terme postcolonial définit donc une situation d'écriture qui est née de l'expérience de la colonisation que ce soit pendant ou après ce processus historique. Ce mode d'écriture porte la marque d'une tension avec le pouvoir colonial et se caractérise par une transgression des modèles imposés, et par un phénomène d'hybridation. Afin de procéder à une présentation de cette théorie littéraire, nous exposons d'abord les concepts qui définissent cette forme d'étude : la théorie postcoloniale s'intéresse aux notions de francophonie, d'énonciation (situation périphérique, coexistence et conscience linguistique) et de recherche identitaire (engagement, champ littéraire, scénographie postcoloniale, hybridité générique et oralité).

Pour définir des corpus littéraires indépendants de la vision restrictive de l'eurocentrisme, il faut y cerner les univers symboliques différents, les stratégies de langue, les positions culturelles et les conditions historiques et sociales des productions des œuvres.

Cette réflexion nous rapproche des littératures d'expression française, issues d'un processus colonialiste comprenant l'étape de la colonisation jusqu'à nos jours. Le corpus littéraire postcolonial se définit par rapport aux littératures d'expression française qui, à leur tour, se positionnent par rapport aux littératures europhones postcoloniales. Ce n'est

donc pas un critère linguistique qui détermine les études postcoloniales, bien que celui-ci soit un élément toujours présent, mais une position historique. Les paramètres historiques, géographiques, sociolinguistiques, sociologiques se rapportant au phénomène de la colonisation doivent d'ores et déjà être tenu en compte. Cette définition au sein des littératures d'expression française délimite le corpus postcolonial. Jean-Marc Moura ajoute :

La francophonie peut être considérée comme un espace virtuel situé à l'intersection de plusieurs espaces particuliers : la théorie postcoloniale dessine l'un de ces espaces, la particularité de celui-ci par rapport à ses homologues (linguistique, géographique et humain, politique-économique-stratégique, culturel, néo-colonial) est qu'il est littéraire et peut prétendre à une certaine homogénéité (Moura, 1999 : 9).

La pièce *Le diseur de vérité* d'Ahmadou Kourouma écrite en 1972 appartient donc à ce corpus postcolonial d'expression française. En tant que partie intégrante de ce corpus, elle ancre ses racines dans des contextes socioculturels et politiques très déterminés. Il devient impossible de séparer la critique littéraire de la situation d'émergence de la pièce. Il s'agit alors de comprendre son originalité découlant de son enracinement et de l'analyser à partir de son énonciation, surtout en tenant compte du concept de coexistence.

La notion de coexistence littéraire décèle l'existence de plusieurs univers symboliques appartenant à différentes cultures. Ces univers se sont d'abord superposés, voire, dans certaines situations de colonisation, ils ont essayé de s'annuler, puis, finalement, ils ont créé des modèles hybrides qui interagissent entre eux. Dans la pièce d'Ahmadou Kourouma l'univers symbolique malinké et la culture occidentale présentent un exemple indubitable d'hybridité culturelle. Pour développer cette notion de coexistence, cette brève analyse développera quatre points : l'influence de la tradition malinkée, l'oralité, l'engagement et l'identité.

Cette pièce est la seule approche au théâtre d'Ahmadou Kourouma. Elle lui valut vingt ans d'exil après quelques représentations à Abidjan en 1974. Reprise en 1996, elle fut publiée par les éditions Acoria en 1998. *Le diseur de vérité* appartient donc aux premières années d'émancipation postcoloniale, période appelée "des indépendances".

2. La tradition malinkée dans la pièce

Dans toutes les œuvres d'Ahmadou Kourouma, la tradition malinkée est un sujet qui affiche une place prépondérante. Mais se distanciant d'autres auteurs qui veulent plutôt enseigner ou justifier leur culture, Kourouma décrit l'influence de la tradition d'après le comportement de ses personnages. Elle sera parfois un fardeau, une façon de résoudre les situations, une justification de plus pour l'inaction ou une arme pour obtenir le contrôle politique. Quoiqu'il en soit, ses personnages évoluent dans un univers malinké décrit sans ambiguïtés.

Historiquement, les Malinkés appartiennent à une ethnie qui se regroupe aujourd'hui en Guinée, au Mali, en Côte d'Ivoire, au Sénégal, en Gambie, en Sierra Léone, au Burkina Faso, en Guinée-Bissau, au Libéria et au Ghana. Ils parlent le malinké, l'une des langues du mandingue. En général, les Malinkés sont musulmans mais restent très influencés par les croyances animistes. Traditionnellement, ils sont cultivateurs et éleveurs. L'artisanat fait partie de la vie quotidienne.

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

Cette identité malinkée se transmet dans cette pièce par le biais de l'intégration de ses données culturelles. La transmission de la tradition est constituée par l'ensemble des modes de pensée dans les domaines coutumiers, religieux et juridiques qui régissent les comportements et se perpétuent de génération en génération. Ahmadou Kourouma n'ayant jamais perdu ses racines, intègre profondément ce message dans ce texte.

L'analyse des catégories sociales dans la pièce reprend les caractéristiques culturelles qui conforment la société du *Diseur de vérité*.

Un petit aperçu sur la société malinkée s'impose pour éclaircir les notions sociales de la pièce. La société malinkée est divisée en trois catégories :

D'abord s'érigent les nobles au sommet de l'échelle sociale. Ils sont chasseurs, guerriers et parfois commerçants. Dans la pièce, ce paramètre social est représenté par Diarra "le diseur de vérité" le dictateur, Demba le colonel, Tiédjouma la princesse, fille de Diarra, Traoré le cavalier kidnappeur de Tiédjouma et "le clan des privilégiés" constitué par la cour de Diarra.

Les nobles sont suivis dans l'échelle sociale par les gens de caste (forgerons, griots, cordonniers, poètes, féticheur et marabout). Dans la pièce ces personnages conforment le peuple qui s'exile à la recherche d'une société équitable suivant Tiédjouma et Traoré. De son côté, le personnage du griot, en tant que conseiller, louangeur du tyran et dépositaire de l'histoire de son peuple, assure ainsi la perpétuation de la tradition. Ce rôle revient au personnage de Djéliba.

Au bas de l'échelle sociale se place le peuple. Dans la pièce, il est composé par les femmes, les enfants, les chasseurs, les cultivateurs, les paysans, les apiculteurs, les pêcheurs et les bergers. Ils suivront également Tiédjouma et Traoré dans leur quête et seront sacrifiés par Diarra à la fin de la pièce. Le personnage du fou fait également partie du peuple adoptant le rôle du banni. Le fou en tant qu'élément perturbateur et dernier échelon de la société, est interprété par le personnage de Fahandan.

La pièce tourne autour de cette échelle sociale. Celle-ci a un rôle primordial car le thème principal tout au long des actes est justement la création et la destruction de la société. Les personnages s'accrochent en permanence à leur rôle social et y défendent constamment leur place.

Il n'existe pas de lutte de classe, bien au contraire, chaque échelon réclame les droits qui lui correspondent. Le point de départ pour mettre en marche une transformation sociale prend son essor dans la description faite par le griot d'un paradis idyllique et perdu dans la nuit des temps. C'est à la recherche de ce mythe ancestral que partent tous les personnages, sauf Diarra et le fou qui savent la quête vouée à l'échec. Dans cet espace mythique qu'ils désirent regagner, règnent hypothétiquement la prospérité et la fraternité. L'échelle sociale avec son tyran, son "clan des privilégiés" et son "clan des démunis" y est abolie. La disparition des paramètres sociaux dans ce paradis perdu le rend alors inatteignable. Au fur et à mesure que tout ce peuple errant marche vers ce but inaccessible, les désertions commencent en suivant les échelons sociaux. Ainsi, les premiers personnages qui reviennent vers le tyran correspondent au clan des privilégiés, suivis des gens de caste et finalement du peuple. Le premier élan de destruction de l'échelle sociale se transforme donc dans la reconstruction de paramètres identiques, établissant un cercle fermé où l'évolution sociale stagne, répétant indéfiniment les mêmes cycles. Le tyran et le fou, personnages opposés mais complémentaires car l'un n'existe pas sans l'autre, connaissent ce secret. Ils restent donc statiques puisqu'ils attendent simplement que se reproduise le retour aux normes. Ce mouvement social finalement inerte autour de deux axes fixes qui, comme le yin et le yang (tyran et fou) forment un tout, paralyse n'importe quel effort de renouvellement, reflétant à la perfection l'impuissance de la période historique vécue lors de la période des indépendances. Cette société si inégalitaire débouche en un mouvement de révolte contre le tyran unissant privilégiés et démunis luttant contre l'injustice. Mais ce nouveau désordre social déstabilisant est voué à la mésaventure. L'ordre s'impose étranglant la possibilité d'une rupture sociale. Pour rompre ce cercle infernal, la pièce propose une fin tragique en accord avec le pessimisme régnant.

Cette vision de l'histoire à l'échelle universelle reprend le devenir des sociétés humaines avec leurs périodes de construction, d'invasion, de luttes, de destruction marqué par des idéaux impossibles ; le tout enchâssé dans un cadre culturel strictement malinké. Kourouma reprend ainsi un mythe universel encadré dans les paramètres socioculturels malinkés.

Dans la société malinkée représentée dans la pièce, certains personnages s'octroient les rôles principaux. Ils prennent part au drame incarnant les caractéristiques socioculturelles de leur échelle sociale. Diarra le tyran, Tiedjouma la princesse, Djéliba le griot et Fahandan l'idiot concentrent la tension sociale. L'analyse de chaque personnage apporte un concept culturel malinké particulier.

Diarra symbolise le tyran des indépendances. Suite à la colonisation, la période des indépendances instaurent en Afrique noire les plus durs régimes militaires corrompus de la

fin du XXème siècle. Ces “pères de la nation” se multiplient dans le continent africain dévastant, pillant et tuant. Les exemples en sont nombreux. Au lendemain des indépendances, le panorama littéraire africain francophone reflète cette situation de trahison de sa classe dirigeante et dénonce les dérives des politiciens autochtones. Il est vrai que l’Afrique en a été gâtée et la liste des tyrans paraît interminable. Diarra, tyran de la pièce, père de la nation et président du parti unique, s’érige en héros libérateur du peuple face aux colonisateurs. Cette lutte qu’il mène avec sa fille Tiédjouma contre le colonisateur lui permet d’accéder au pouvoir absolu. Il est donc le résultat du processus colonialiste. Son pouvoir prend racine dans le fait colonial ce qui l’en rend l’héritier. D’un côté, il présente une facette libératrice mais, de l’autre, il s’est éloigné de la tradition s’accommodant à la société qu’il a créée pour conserver son pouvoir absolu. Sa parole se fonde donc sur un intérêt politique personnel. Elle rétablit un ordre social mais celui-ci s’avère tyrannique, injuste et cruel. Diarra prend le nom du *Diseur de vérité* bien que sa parole n’ait aucun pouvoir. Il y taille sa légende à la mesure de sa grandeur absolutiste.

Il se caractérise également par sa cruauté, ses condamnations, son injustice, sa tyrannie, sa soif de pouvoir, et surtout par sa capacité d’anéantir son peuple plutôt que de perdre sa position de tyran. Ce personnage rassemble les points communs aux dictateurs africains. Sa particularité littéraire retombe sur sa dénomination de *Diseur de vérité* qui reprend le titre de la pièce. Diarra est un véritable manipulateur de la parole. Il transforme constamment la vérité en fin connaisseur de l’âme humaine et c’est à travers le mensonge qu’il exprime sa vérité. Deux focalisations narratives renforcent cette antithèse : d’un côté, ses réflexions personnelles sont adressées au lecteur : elles expriment la clairvoyance qu’il a sur son pouvoir manipulateur et sa connaissance de l’être humain rattaché au pouvoir, aux traditions, aux privilèges, aux coutumes et au terroir. Ce savoir lui permet de prédire l’échec de la quête de sa fille et de son peuple suivi du retour de ce dernier sous son emprise fatale. De l’autre côté, ses répliques aux personnages de la pièce étalent le mensonge et la manipulation du pouvoir. Comme tous les personnages kouroumiens, son ambivalence déroutante prône tout au long du texte. Ses dernières paroles affirment que le cycle de l’histoire joue de son côté niant la possibilité d’un renouveau social en l’attelant indéfiniment au pouvoir :

Je gagnerai et je recommencerai l’Ancien Testament, le Coran, le bouddhisme, l’esclavage, la colonisation, la décolonisation, même le parti unique (Kourouma, 1998 : 85).

Nommer ce personnage le “diseur de vérité” s’avère une ironie paradoxale propre à l’énonciation kouroumienne.

Les personnages du tyran font partie de toutes les pièces de théâtre avec une projection politique. Affublés de surnoms comme le roi, l’Empereur, le chef ou le père de la nation, ils exercent le pouvoir absolu à travers l’injustice, la torture, le viol, la répression, le

despotisme, la manipulation et la peur. Maintenir le pouvoir par-dessus toute morale devient le but de leur ambition personnelle à l'image de la réalité sociale. Tous les pillages sont donc permis. Diarra, émouplant Felix Houphët Boigny, n'échappe pas à ce moule et sera un précurseur des pièces qui s'écriront plus tard comme par exemple : *Le soleil rouge ou sacrée justice* de Ekosso (1983), *Du pain, de l'eau* de Repago (1985) ou *Le coup de vieux* de Caya et de Sony (1983).

Par contre, la princesse Tiédjouma exalte les qualités de la femme malinkée. Les personnages féminins de Kourouma acquièrent une dimension humaine proche à l'héroïsme et Tiédjouma fait partie de cet univers socioculturel créé, défendu et perpétré grâce aux femmes sur qui reposent le poids de la tradition et le pouvoir de la rébellion. À nouveau sur un personnage antithétique véhicule la complexité du texte.

Tiédjouma est non seulement celle qui connaît les racines de son peuple, mais aussi l'inspiratrice des idées qui font du tyran un "diseur de vérité": grâce à son savoir traditionnel elle est près du peuple et insuffle au tyran le pouvoir d'exprimer des "vérités justes". Nouveau paradoxe, puisque c'est grâce à sa pensée que le tyran maintient le mensonge.

La "vérité" de cette princesse se transmet dans la pièce par le biais d'une légende traditionnelle malinkée ce qui l'unit aux racines du peuple auquel elle appartient. Le peuple choisira de la suivre dans la quête d'une nouvelle réalité sociale abandonnant le tyran, car elle symbolise une unité primordiale de justice et de fraternité apparentées à la notion du paradis perdu. Ses suivants l'abandonneront également faute de courage, préférant retrouver leur rang social plutôt que d'affronter des vérités implacables : la stérilité de la quête, le paradis inexistant, la marche vouée à l'échec et le néant social.

De son côté, le personnage central de la légende nommée Lala et Tiédjouma partagent le même destin. Kourouma transpose ainsi au genre occidental du théâtre un genre spécifiquement malinké. Cette hybridation générique au cœur du texte fait vibrer la pièce d'un souffle purement africain: Tiédjouma calque son destin sur celui de Lala. Toutes les deux, obsédées par une société parfaite, suivent un cavalier menteur, c'est-à-dire un "diseur de vérité". Ce dernier les abandonnera au milieu d'un désert, d'où, avant de disparaître, elles enverront un message transmis par les oiseaux à leur pays natal. Leur "vérité ailée" exterminera leur père et leur peuple.

Dans la culture malinkée, les animaux ont un contact très intense avec les hommes. D'après les légendes traditionnelles, ils sont nés avant les hommes et possèdent un grand pouvoir sur eux. Plusieurs exemples de cette relation animaux/hommes sont présents dans la pièce: chaque famille a un totem, (le lion dans le cas de Diarra) ; le cavalier menteur qui emmène Tiédjouma ou Lala dans le désert se transforme en serpent, symbole de sa condition de traître. Finalement le pouvoir de ces deux héroïnes est non seulement de se faire comprendre par les oiseaux, mais de les envoyer vers leur peuple pour qu'ils répandent des vérités

universelles. Ce référent culturel s'infiltré dans la pièce, répondant à nouveau à ce besoin d'hybridation permettant d'y affleurer la tradition malinkée.

Tiédjouma incarne donc dans le texte la "vérité absolue", impossible d'atteindre, d'entendre et de comprendre. Passeuse de tradition mais révoltée contre les injustices, pèlerine de la vérité, âme de légende malinkée et dépositaire du savoir ancestral, Tiédjouma, celle qui parle aux oiseaux, s'abreuve directement dans le fond culturel malinké.

Pour sa part, le personnage du griot (Djéliba) reprend l'un des référents culturels de la société malinkée.

Les griots appartiennent à la caste des *ñàmàkàlà*, comme les forgerons et les artisans du cuir et du bois. Les *jèli* ou *jàli* sont appelés "maîtres de la Parole". Ce qu'ils nomment acquiert une existence. Leur parole est alors créatrice d'univers. Ils constituent la caste des gardiens de la mémoire et de l'histoire. Il leur est également donné le pouvoir de créer une réputation ou bien de la détruire. Ils chantent aussi les louanges des braves les faisant entrer dans la légende collective. Finalement, ils détiennent le rôle de messagers auprès des rois.

Tout d'abord le choix du prénom malinké "Djéliba" fait de lui l'héritier d'une grande lignée de griots. Dans la pièce il conserve et transmet presque toutes les caractéristiques que possède un griot traditionnel.

Djéliba commence son périple comme le détenteur de la mémoire historique et collective du peuple avant la colonisation. C'est à lui que revient donc la légende du paradis perdu. Par ces paroles il est l'instigateur de la quête d'un nouvel ordre social car il a la capacité de transformer un rêve en réalité. Étant "maître de la Parole" il façonne l'univers de ses mots créant un nouveau paradoxe entre vérité et mensonge.

En tant que louangeur il lui revient le rôle de proclamer le dithyrambe de Diarra. Il présente le tyran sous deux versants antithétiques : le héros qui a vaincu les colonisateurs et le menteur craint et méprisé de tous.

Djéliba est également l'intermédiaire parfait entre les différentes classes sociales. Ses mots garantissent l'ordre social. Cette caractéristique le transforme en un camoufleur de vérité. Son rôle est donc teinté d'ambiguïté.

Pendant la quête du peuple à la recherche du paradis perdu, il deviendra le chroniqueur historique de son abandon et de son retour vers Diarra, c'est-à-dire vers l'ordre social existant avant le départ. Djéliba saura s'accommoder à toutes les situations et en tirera son profit en proclamant à chaque fois des "vérités" adaptées aux retournements de l'action.

En tant que messenger, c'est lui aussi le porteur des nouvelles de la défaite de Diarra face aux oiseaux. Il pousse Diarra à l'anéantissement de son peuple avec ses paroles pressant le tyran au sacrifice. Finalement, il annonce la défaite et la fin de l'ordre social établi.

L'hybridité de ce personnage provient de son adaptation à tous les pouvoirs : il est éternel dans la tradition, devient un survivant de la colonisation et se proclame le louangeur des indépendances. Tel un caméléon, il construit ses mensonges de "diseur de vérité".

Prophète et louangeur du pouvoir, ses vérités sont vides mais véritables car c'est en les énonçant qu'il donne à ses paroles le pouvoir d'exister bien qu'elles ne soient que le mirage où s'accroche une tradition obsolète.

Le dernier personnage analysé correspond à Fahandan, prénom qui veut dire enmalinké "le misérable, le piteux". Sa qualité principale en tant que fou s'accorde à son extraordinaire liberté d'expression. Il conserve également l'ambiguïté de celui qui est craint en tant que prophète, mais détesté en tant que gueux, misérable et voleur. Rejeté socialement, il est également repoussant, paresseux et grossier. Néanmoins sa présence est indispensable car sa folie rappelle justement la folie générale des hommes qui ne respectent pas les lois primordiales. Quand bien même ses valeurs morales paraîtraient inversées par rapport à la norme sociale, il démontre garder beaucoup plus de sagesse que les autres personnages.

Il manque également d'esprit mais, par contre, il est le détenteur de la vérité puisqu'il se pose en spectateur critique de l'action prophétisant l'anéantissement social de la fin de la pièce. Il est le prophète de la révolte des oiseaux. Sa conscience lucide le transforme en un "diseur de vérité" ambigu résultant de sa condition de fou. Le personnage du dément fréquente très souvent le théâtre africain. Fahandan deviendra le précurseur de ces aliénés, compagnons des tyrans contrebalançant la folie du pouvoir. Les exemples dans le théâtre francophone africain sont nombreux : *La tortue qui chante* de Zinsou (1984), *Le prix de la survie* de Kebe (1985) ou *La légende du Wagadu vue par Sia Yatabéré* de Diagana (1988), qui sont postérieurs au *Diseur de vérité* (1974).

3. L'oralité

L'oralité fait partie intégrante de la vie quotidienne africaine et, en conséquence, du théâtre. Néanmoins, les genres oraux traditionnels figés sur la feuille de papier deviennent alors de la littérature transcrite et perdent désormais le caractère improvisé, le rythme, les mélodies et la présence du public. Cette littérature, très souvent liée au quotidien, dépend du rythme de la vie en Afrique. Transposée au *Diseur de vérité*, elle insuffle une cadence purement africaine.

Les catégories génériques appartenant à la littérature orale mandingue comme les contes, les proverbes, les devinettes, les mythes, les épopées, le panégyrique, les chroniques historiques, les chants cérémoniels, s'intègrent totalement dans la pièce.

La critique coloniale étudie l'origine énonciative des textes et la manière dont sont conçus les rapports avec l'oralité. Ce recours à une langue orale fictive comme base énonciative atteste l'importance de l'oralité dans le *Diseur de vérité*. Cependant, il serait une erreur de coller à Kourouma l'étiquette d'appartenance à la tradition orale. Lui-même s'en défend dans l'entretien qui suit de S. Badday Moncef, où il revendique son travail d'écrivain:

Il faut en finir avec ceux qui veulent bien nous accorder la grâce de l'innocence et de la virginité culturelle. On avance souvent le fait que nous sommes issus de la tradition orale. En quoi, je vous le demande, cet état de fait empêcherait-il de prendre la plume et de créer ? En ce qui me concerne, je n'écris pas en malinké, mais en français. J'adapte la langue au rythme narratif africain. Sans plus (...). Écrivain de tradition orale ? C'est une formule qui ne veut rien dire. Un stupide contresens (Moncef, 1970: 6).

Dans le cas du *Diseur de vérité*, les formes littéraires orales comme le dithyrambe, les mythes, la chronique historique et le conte s'inscrivent fortement dans le texte.

Le genre oral du dithyrambe provient directement de la tradition mandingue. Son inclusion dans la pièce obéit également à cette hybridité générique propre de Kourouma qui emploie des techniques de la tradition orale pour se rapprocher d'un public africain très sensible à ce référent culturel. Néanmoins, suivant le principe de l'ambiguïté qui régit la pièce, le dithyrambe de Diarra n'est pas déclamé par le griot comme le veut la tradition, mais par lui-même. Cet éloge de sa personne produit justement l'effet contraire, soulignant ironiquement la personnalité grotesque du tyran grâce à un mélange épique et ridicule. L'hyperbole qui devrait se dégager d'un dithyrambe verserait sur les aspects positifs du personnage. Dans la pièce, ces qualités exaltées se transforment en une récitation des défauts du dictateur, dépeignant sa cruauté et son despotisme.

En ce qui concerne les mythes de la quête du paradis perdu, de l'innocence naturelle et du bon sauvage, *Le diseur de vérité* applique une forte critique aussi bien envers le faux paternalisme occidental qu'envers le retour aux sources prôné par certains écrivains africains où s'affrontent les jeunes générations éloignées des valeurs traditionnelles et les vieillards dépositaires d'un savoir oublié. Dans le texte, ces mythes périmés empêchent la recherche de l'identité sociale à travers l'hybridité. Ils sont donc voués à l'échec car, pour renouveler le tissu social, les mythes doivent également évoluer parallèlement au mélange culturel. L'acceptation de l'hybridité s'avère le premier pas de la découverte identitaire. *Le diseur de vérité* s'attache en conséquence à cette tâche.

D'autre part, dans la pièce, l'intervention du colonialisme casse "l'entente parfaite" du peuple avant la colonisation et décompose la société en clans affrontés. Ce fait entraîne le besoin de créer la notion d'un paradis perdu. Cet appel pressant vers la reconstruction d'une société renouvelée, en termes de culture malinkée, ne peut provenir que des mânes, pivots culturels et inaltérables, mais porteurs aussi d'une tradition stérile et sans avenir. Ces paroles donnent vie à un mirage. Elles sont évidemment prononcées par le griot et relèvent un parcours infertile:

Djéliba : Que nos ancêtres sont montés d'Hairaidougou. Et alors nous avons été pris par la loi du retour. Le retour à Hairaidougou. Le mal du retour dans le pays des ancêtres. La loi du paradis perdu (Kourouma, 1972 :10).

Dans la pièce, le retour aux sources échoue dans les deux directions (Hairaidougou et Séguédougou) démontant ainsi le mythe ancestral et condamnant à un destin tragique cette société envahie par le colonisateur, trahie par ses nouveaux tyrans, et abandonnée du monde, sans valeurs qui la préservent et lui permettent de grandir. Elle s'enlise donc dans la boue du mensonge et ne connaît d'autre salut que sa propre destruction. La pièce ne dévoile pas le destin culturel de cette société moribonde, mais dégage par contre une interrogation sans réponse. Ce pessimisme littéraire découle du désenchantement profond de cette ère des indépendances vouée à l'échec.

Quant à la chronique historique, elle est déclamée par Djéliba le griot suivant la procédure traditionnelle. Deux fils conducteurs la reprennent. D'un côté, la narration parcourt le processus historique d'un pays africain qui, d'abord colonisé, obtient son indépendance après une lutte séparatiste, puis finalement tombe dans les mains d'un tyran, déposé à son tour, suite à une révolte sociale. De l'autre côté, la pièce présente également la chronique de la quête stérile menée par Tiédjouma et le peuple en tant que fait historique, marquant un événement capital et digne d'appartenir aux annales de l'Histoire commune. Cette narration étant transmise par le griot percute la chronique dans la "petite Histoire", tournant la gloire à l'ironie et au ridicule, décapitant ainsi d'un trait de style tous les idéaux impossibles de fraternité et d'égalité.

En ce qui concerne la chronique de l'Histoire, la pièce, située au cours des premières années de l'indépendance, s'ajuste donc aux paramètres socio-historiques dictés par cette période mouvementée. La lutte contre la colonisation qui a imposé son mode de vie est décrite surtout par Djéliba et par Diarra. Ce dernier s'érige en héros de cet affrontement. Il incarne, dans son parcours politique, le président Felix Houphouët-Boigny qui domine la scène en Côte d'Ivoire de 1960 à 1993, se croyant aussi le vainqueur des colonisateurs.

Le titre reprend également l'ironie de la situation politique puisque Diarra, en tant que *Diseur de vérité*, s'avère un fieffé menteur et un grand manipulateur de la parole. Cette critique au régime politique, à peine voilée, provoquera l'exil de l'auteur. Le texte écrit justement en plein apogée triomphaliste du Président Félix Houphouët-Boigny ne pourra être que proscrit.

Le rapport qu'entretient le théâtre avec l'État se caractérise surtout par sa combativité. Ainsi, à partir de 1960, cette remise en cause du colonialisme apparaît dans les pièces de Charles Nokan *Les malheurs de Tchakô* (1968), ou aussi dans *La mort de Chaka* (1962) de Seydou Badian. *Le diseur de vérité* reprend donc la relève vindicative.

En ce qui concerne le conte, la légende de Lala revécue par Tiédjouma personnifie le cœur de l'action. Contrairement au conte africain, cette histoire ne contient pas de morale, par contre, elle reprend des idées universelles telles que la notion d'une quête impossible (la recherche de la vérité) et la destruction d'une culture provoquée par l'apport d'idées étrangères qui, en se propageant, exterminent le fond culturel existant. Dans le contexte historique

de la décolonisation, cette légende transpose le contact violent de la culture occidentale et de l'africaine, peignant un afro-pessimisme profond, dû surtout à cette reconstruction sociale que représente cette période des tyrans africains prédestinée à sa propre destruction. Le choix du genre littéraire du conte pour imposer cette problématique est une technique qui, par un effet d'hybridation générique, rapproche et réconcilie ce qui est irréconciliable dans la légende unissant l'Occident représenté dans le genre littéraire du théâtre et l'Afrique dans celui du conte.

L'inclusion de techniques orales dans la pièce permet aussi de caractériser le monde surnaturel du mythe et de la légende, mettant en place des relations hommes / animaux ou hommes / nature mystérieuse, codifiées selon les principes du conte. Une conclusion s'impose : les frontières entre le conte et le théâtre sont largement abolies. Ce mélange des deux genres en crée un, hybride, qui met en valeur l'oralité comme marque identitaire de la fiction littéraire.

La tradition d'inventer, de réciter, de conter ou de chanter des histoires, des épopées, des récits et des poésies s'enracine profondément dans *Le Diseur de vérité*. Il est incontestable que ce bagage culturel influence l'écriture de Kourouma. Les marques d'oralité correspondraient donc à une *fausse oralité* qui implique un pacte de lecture entre l'écrivain, le lecteur ou le spectateur. Cette réalité socioculturelle "feint" mais transmise par l'écriture se manifeste systématiquement dans le texte devenant une caractéristique identitaire de la pièce. La mixture du genre oral et de l'écrit concentre donc un des traits incontournables de l'énonciation kouroumienne.

4. L'engagement

Le concept d'engagement n'est pas une notion fondamentale pour que l'œuvre d'un auteur appartienne au corpus analysable par la critique postcoloniale car l'engagement est également un choix personnel de l'auteur. D'autre part, des œuvres qui ne sont pas engagées font également partie de ce corpus.

Ce paramètre est non seulement un trait caractéristique de Kourouma, mais aussi d'un grand nombre d'auteurs qui ont écrit dans une situation parallèle et dont l'œuvre est étudiée par la critique postcoloniale, comme par exemple celle d'Aimé Césaire, de Damas, de Mongo Beti ou de Sembène Ousmane.

En effet, cette idée d'écrivain engagé frappe surtout les Africains puisqu'ils proviennent de pays bouleversés par des événements historiques et politiques, généralement très violents. Pour la plupart, cet engagement ne dérive pas d'un choix personnel mais plutôt, il s'impose à eux, car ils ont vécu des situations historiques extrêmement tragiques qui ont marqué leur écriture. Cette prise de conscience textuelle est l'ancrage de leur identité particulière.

Le concept même d'engagement a évolué depuis sa prise de conscience par les écri-

vains africains. L'analyse de cette transformation reflète l'Histoire de l'Afrique en parallèle au parcours de ces auteurs. Ainsi des plumes comme celle de Mongo Béti (*Le Pauvre Christ de Bomba* (1956)) sont-elles liées à la notion d'engagement sous le signe du militantisme. Mongo Béti appartient, comme tant d'autres, à la génération des Indépendances. D'autres, par contre, comme Henri Lopès, après avoir publié un roman engagé, *Le Pleurer-rire* (1982), change de cap et s'éloigne de cette option.

Kourouma a tenu à prendre position en développant à partir de son premier roman (*Les soleils des indépendances* (1970), suivi du *Diseur de vérité* (1972)) cette position belligérante qu'il a maintenue tout au long de son parcours littéraire. Il a dénoncé les dictatures africaines (*En attendant le vote des bêtes sauvages* (1998)), la colonisation (*Monnè outrages et défis* (1990)) et les guerres tribales peignant l'horreur des enfants soldats (*Allah n'est pas obligé* (2002)).

En ce qui concerne le théâtre francophone africain, il est né à l'École William Ponty en 1936, à des fins divertissantes. Ce n'est qu'à partir des années soixante et soixante-dix que prennent la relève les thèmes tels que la lutte contre le pouvoir colonial établi, la recherche de la liberté ou l'exaltation des héros comme Samory qui luttèrent contre l'imposition colonialiste. La finalité du théâtre change alors de cap, ce dernier s'arrogeant le droit au combat. La dramaturgie engagée répond aux aspirations sociales et politiques de cette période africaine très mouvementée.

L'Histoire se transpose au théâtre et la production littéraire se débat entre le pouvoir, la critique, les droits et la revendication. Étant donné les pressions politiques, (Kourouma essaya en vain d'éviter la censure, la prison et l'exil mais dut inexorablement quitter la Côte d'Ivoire, poussé par une persécution acharnée), le traitement de l'Histoire dans *Le diseur de vérité* apparaît logiquement d'une manière indirecte. Dans le texte, les référents de lieux ou les prénoms des personnages ne dévoilent rien au lecteur pour éviter les allusions concrètes. Par exemple, l'histoire coloniale qui retrace le passé du Président Felix Houphouët Boigny se devine dans les répliques allusives au passé de Diarra en tant que sauveur du peuple face aux colonisateurs.

Une autre technique de transposition historique employée par Kourouma consiste à transformer l'Histoire en légende. Ainsi Diarra est-il devenu un héros mythique, possesseur de la "vérité", ce qui lui permet de mentir et de manipuler son peuple comme le fit son sosie le Président Felix Houphouët Boigny. Un autre exemple de ce procédé se matérialise dans l'image du royaume de Diarra entouré d'un "tata" infranchissable. Cette muraille témoigne du souci du dictateur de maintenir son pays à l'abri des influences externes. Cette image d'isolement politique dévoile une réalité historique.

Un autre mythe s'intègre dans le texte par le biais du dénouement tragique de la légende de Lala transposée dans la quête de Tiédjouma : l'extermination de toute la société découle des pulsions externes symbolisées par les oiseaux. La colonisation suivie de la tyrannie

détruisent inexorablement le tissu social. L'Histoire se transforme donc en mythe passeur de mots défiant le filet de la censure. L'identité mythique se veut porteuse du message textuel. Kourouma reprend ainsi la tradition africaine : sa pièce, *Le diseur de vérité*, se veut "griote", c'est-à-dire détentrice de l'Histoire en forme de légende pour qu'elle puisse être racontée et surtout transmise. Le message s'éloigne justement de la vérité historique à travers le mythe pour mieux viser l'auditeur africain, pour qui ce décodage de l'Histoire se rapproche de son identité culturelle, facilitant son assimilation et déjouant en même temps le pouvoir politique. Ainsi le lecteur/spectateur découvre-t-il finalement le sens du titre de la pièce : ni Diarra avec ses mensonges politiques, ni Tiédjouma avec sa quête de vérité absolue, ni Djéliba dans son rôle de griot, ni Fahandan avec ses vérités cruelles ne parviennent au rang de *Diseur de vérité*, seule la pièce, conformée de tous ces personnages réunis, accède à ce titre d'honneur et se doit le devoir de transmettre la "vérité" à travers le théâtre. Double tour de magie de la part de Kourouma en énonçant une vérité complexe.

Le message de la légende destiné au spectateur passe donc avant la fidélité historique. D'une façon générale, dans le théâtre négro-africain et dans *Le diseur de vérité* en particulier, l'Histoire se transforme en un trait dominant avec un but essentiellement dénonciateur de la situation politique régnante. Le passé colonial et la situation politique de la période des indépendances y sont décortiqués.

Quant à la critique de la colonisation, elle apparaît dans la pièce d'une façon directe puisque le tyran en sort vainqueur ; donc, la dénonciation du colonialisme s'avère politiquement correcte. C'est pour cela d'ailleurs que cette vindicte se localise dans le prologue et dans les louanges des exploits de Diarra. Ce sujet perd de son intensité historique car il appartient à un passé révolu qui a cédé sa place à un présent historique plus impérieux. Ce dernier, bien plus dramatique car il dépeint la tyrannie contemporaine à l'écriture, cible la fiction littéraire de la pièce. Celle-ci se veut le témoin et le reflet d'une situation qui galvanise le présent historique.

Quant à la critique des mœurs, elle est très présente dans le théâtre des années soixante et soixante-dix auquel appartient *Le diseur de vérité*. Elle a pour but de dévoiler au spectateur la face cachée de ce drame social. Dans la pièce de Kourouma où la politique du pot de vin est à l'ordre du jour, la corruption du pouvoir est incarnée par Diarra et le "clan des privilégiés". L'appétit insatiable du pouvoir est également représenté par ces mêmes personnages. Diarra sera même capable de sacrifier tout son peuple pour rétablir sur ses cendres son pouvoir absolu.

D'autre part, ce même personnage est qualifié de violeur, de brutal et d'injuste. Le droit au viol lui revient de sa position de "diseur de vérité". Sa brutalité s'exerce sur sa fille, sur son peuple et surtout sur le personnage du fou qu'il torture sans pitié. En tant que dictateur, il possède également le droit de vie ou de mort sur tous ceux qui l'entourent car il est l'administrateur capricieux de la justice.

Tyran sanglant et sanguinaire, méprisant son peuple et souffrant de la folie des grandeurs, Diarra, sosie de Félix Houphouët Boigny, n'épargne pas le spectateur/lecteur de la dégénération de sa dictature. Cette situation d'incivisme permanent critique fortement les mœurs imposées et maintenues sous le régime dictatorial. Parmi les auteurs contemporains à Kourouma, nombreux sont ceux qui par le biais du théâtre, s'attaquent à cette critique sociale : *Monsieur Thôgo-Gnini* (1970), de Bernard Dadier, *Les termites* d'Eugène Dervain (1976), *L'homme qui tua le crocodile* (1972) de Sylvain Bemba, ou *Le Président* de Maxime N'Débéka, (1982).

Le point suivant découlant de l'engagement du *Diseur de vérité* révèle une critique féroce à la restauration d'un passé idyllique. Dans la pièce, la quête du paradis perdu provoque une aliénation grotesque. Grâce au recours à l'ironie à travers l'hyperbole, Kourouma ridiculise la recherche d'un passé révolu qui ne s'attaque pas au drame quotidien de la période des indépendances. Il ne s'agit pas de préconiser une amnésie culturelle, bien au contraire, à travers le personnage du fou, le texte exprime la réalité de la véritable identité malinkée et donne ainsi un sens aigu aux valeurs humaines au-delà des avatars politiques. Cette révélation de l'identité africaine grâce au théâtre exhorte le public africain à reprendre en main sa destinée afin de reconstruire une nouvelle société loin de la tyrannie et des paradis perdus, découvrant dans l'hybridité, fruit de l'Histoire, un nouveau destin.

5. L'identité

En guise de conclusion, la recherche de l'identité dans *Le diseur de vérité* s'appuie principalement sur la notion d'hybridité. Cette pièce de théâtre constitue un exemple de métissage culturel puisque le texte essaie de résoudre l'instabilité identitaire de l'interaction culturelle occidentale. L'hybridation générique du théâtre africain francophone assume le premier pas. *Le diseur de vérité* en présente un excellent exemple. Tel que nous l'ont démontré tous les points abordés dans cet article, ce métissage consiste à africaniser la pièce. Kourouma se confronte à la recherche de sa propre voix. Il a relevé le défi par le biais du *Diseur de vérité*. Cette pièce émerge de la tradition malinkée et du théâtre occidental. Elle intègre les tensions aussi bien sociales que littéraires qui s'inscrivent dans son cri de révolte et dans le modèle d'hybridité adopté par l'auteur. Cet univers alternatif présenté dans le texte code la construction d'une nouvelle réalité et d'une fiction rénovée en conciliant deux cultures.

Referencias bibliográficas

- BEMBA, Sylvain. 1972. *L'homme qui tua le crocodile*. Yaoundé, Éditions Clé Yaoundé.
CAYA, Makhele & Sony LABOU TANSI. 1988. *Le coup de vieux*. Paris, Présence Africaine.
DIAGANA, Moussa. 1988. *La légende du Wagadu vue par Sia Yatabéré*. Paris, Éditions l'Harmattan.
DADIER, Bernard. 1970. *Monsieur Thôgo-Gnini*. Paris, Éditions Présence Africaine.

- DERVAIN, Eugène. 1976. *Les termites*. Paris, Éditions Pierre Jean Oswald.
- EKOSSONO, Raymond. 1983. *Le soleil rouge ou sacrée justice*. Paris, Radio France Internationale.
- KEBE, Mbaye Gana. 1985. *Le prix de la survie*. Paris, Radio France Internationale.
- KOUROUMA, Ahmadou. 1970. *Les soleils des indépendances*. Paris, Éditions du Seuil.
- KOUROUMA, Ahmadou. 1990. *Monnè, outrages et défis*. Paris, Éditions du Seuil.
- KOUROUMA, Ahmadou. 1998. *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Paris, Éditions du Seuil.
- KOUROUMA, Ahmadou. 1998. *Le diseur de vérité*, Paris. Éditions Acoria.
- KOUROUMA, Ahmadou. 2000. *Allah n'est pas obligé*. Paris, Éditions du Seuil.
- LOPÈS, Henri. 1982. *Le Pleurer-Rire*. Paris, Éditions Présence Africaine.
- MONGO BÉTI. 1956. *Le Pauvre Christ de Bomba*. Paris, Éditions Présence Africaine.
- MOURA, Jean-Marc. 1999. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris, Éditions Presses Universitaires de France.
- N'DÉBÉKA, Maxime. 1982. *Le Président*. Paris, Éditions L'Harmattan.
- REPAGO, Goneyo. 1982. *Du pain, de l'eau*. Paris, Radio France Internationale.
- ZINSOU, Sénouvo Agbota. 1984. *La tortue qui chante*. Paris, Radio France Internationale.
- MONCEF, S. Badday, "Ahmadou Kourouma, écrivain ivoirien" [entretien] in *Afrique littéraire et artistique*, n°10, 6-9, Septembre 1970, 2-8.