

11 | 2020

INTERFRANCOPHONIES

Revue des littératures et cultures d'expression française



Survivances, modernité et écriture dans la littérature francophone

Alioune Dieng et Anna Paola Soncini Fratta (éds.)

L'intrusion de la nouvelle dans *Les Gommès* d'Alain Robbe-Grillet et dans *Monnè,* *outrages et défis* d'Ahmadou Kourouma

AUGUSTIN COLY

Abstract | Cet article se penche sur la connexion entre deux genres – le roman et la nouvelle – dans *Les Gommès* d'Alain Robbe-Grillet et *Monnè, outrages et défis* d'Ahmadou Kourouma. Ces deux écrivains majeurs de la seconde moitié du XXe siècle se servent en effet des possibilités fictionnelles et génériques de la nouvelle pour remettre en cause la fausse transparence du monde et interpeller leurs contemporains sur les grands défis de la thématique et de l'écriture modernes.

Pour citer cet article : Augustin Coly, « L'intrusion de la nouvelle dans *Les Gommès* d'Alain Robbe-Grillet et dans *Monnè, outrages et défis* d'Ahmadou Kourouma » dans *Interfrancophonies*, n° 11, Tome 2, *Survivances, Modernité et Écriture dans la littérature francophone*, Alioune Dieng et Anna Paola Soncini Fratta, éd., 2020, p. 91-104, <www.interfrancophonies.org>.

L'intrusion de la nouvelle dans *Les Gommès* d'Alain Robbe-Grillet et dans *Monnè, outrages et défis* d'Ahmadou Kourouma

AUGUSTIN COLY

INTRODUCTION

Notre propos vise à démontrer qu'aussi bien dans *Les Gommès* que dans *Monnè, outrages et défis*, Alain Robbe-Grillet et Ahmadou Kourouma se servent de propriétés génériques de la nouvelle pour instaurer une sorte d'hybridité qui renforce l'aspect polysémique de leurs récits.

En parcourant *Les Gommès*, le lecteur constate que la trame narrative se construit autour des nouvelles de la presse : « Tu as un journal ? » (*G*, 17)¹, questionne le patron pour contredire l'ivrogne ; « Vous ne lisez pas les journaux ? » (*G*, 103), demande Bona à Garinati. C'est autour de ce que les journaux confirment ou infirment que vont s'échafauder toutes les hypothèses qui vont constituer le socle des *Gommès*. Dans *Monnè, outrages et défis*, les griots, diffuseurs traditionnels du savoir et des informations, comme le sont dans le monde moderne les journalistes, se chargent d'établir les biographies de Djigui et surtout de Moussokoro, la préférée du roi. Mais leurs biographies s'opposent à la croyance populaire et s'installent alors des nuances, doutes qui donnent libre cours à un récit totalement ouvert prenant alors les contours de la nouvelle.

¹ Toutes nos références aux *Gommès*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1953, seront ainsi notées, le chiffre renvoyant à la page de la citation. De même, les références à *Monnè, outrages et défis*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, seront accompagnées de la page de la citation précédée de *M*.

Les remarques vont guider notre démarche en illustrant comment, du point de vue thématique, dans le cas des *Gommes*, le rapport de différents personnages à l'actualité des journaux introduit la nouvelle dans le roman et comment dans *Monnè, outrages et défis*, c'est le déphasage entre la version officielle et celle populaire par rapport à des aspects de la vie du roi et de ses proches qui convoque et alimente la nouvelle. Enfin, dans une orientation purement structurelle, nous verrons que les récits des *Gommes* et de *Monnè, outrages et défis*, en liant le roman à la nouvelle, aboutissent à une hybridité où l'insatisfaction qui est l'éperon de la pensée se joint à l'incomplétude qui accompagne l'écriture.

I. LA THÉMATIQUE DE LA DISCORDE AUX SOURCES DE LA NOUVELLE DANS LES DEUX RÉCITS

Dans les deux récits de notre corpus, c'est autour d'écarts de compréhension que se nouent les « nouvelles ». Dans le cas des *Gommes*, cet écart est lié à l'interprétation des nouvelles fournies par des journaux. Mais avant de commenter la polémique née d'une bonne ou mauvaise lecture, rappelons que le canal par lequel naît la controverse est en lui-même source d'intrusion de la nouvelle dans *Les Gommes*. En effet, renseigne Jean-Pierre Aubrit,

le terme même de "nouvelle" impose un lien étymologique avec l'actualité. Il n'est pas indifférent bien sûr qu'elle ait eu très tôt des relations privilégiées avec la presse, soit qu'elle y puise son inspiration, soit qu'elle alimente, – quand le nouvelliste et le journaliste ne confondent pas leurs activités².

Cet énoncé, en plus de justifier que l'allusion récurrente aux coupures de presse n'est pas fortuite, suggère, à travers le substantif « inspiration » et le verbe « alimente[r] », que la presse peut servir de matière première à la nouvelle ou alors lui offrir des possibilités de dénouements multiples. Dans *Les Gommes*, en lieu et place d'une alternative, nous avons une coordination des deux. Nous allons, à partir des dialogues entre Antoine et l'ivrogne, d'une part, et Bona et Garinati, d'autre part, démontrer que la nouvelle joue solidairement sur les doubles registres de déclencheur et de stimulateur de récit.

Dans le premier dialogue, celui entre Antoine, le patron du café, et l'ivrogne, la discussion tourne autour de la véritable identité de la victime de meurtre :

² Jean-Pierre Aubrit, *Le conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin/VUEF, 2002, p. 11.

– Alors, tu sais la nouvelle ?

Pas même un signe de tête en guise de réponse. Il n'est pas commode ce matin, le patron. Allons-y tout de même.

– Un nommé Albert Dupont, assassiné hier soir, là, juste au bout de la rue !

– Daniel ?

– Quoi, Daniel ?

– Dupont

– Mais non, Albert je te dis, c'est juste là...

– Ça, c'est fort ! Qu'est-ce que tu en sais toi, sans jamais bouger de ta boîte ?

– On a téléphoné d'ici. La vieille bonne. Leur ligne était dérangée.

Blessure légère au bras.

(Pauvre crétin qui sait toujours tout.)

– Oui, bien il est mort ! Regarde le journal : mort je te dis.

– Tu as un journal ? (G, 16-17)

Un mystère entoure le véritable prénom de la victime. S'agit-il d'Albert ou de Daniel ? Voilà une question qui semble anodine mais qui pourtant va se révéler cruciale par la suite. En effet, à la suite du journal, un rapport de police va confirmer la mort de Daniel Dupont et à partir de cet instant précis, le détective nommé Wallas va être désigné par les services de la capitale pour mener une enquête. Le journal est donc le premier élément qui autorise la naissance de l'intrigue. Autre détail important lié à ce dialogue, il suscite certes une confusion que semble résoudre le rapport de police, mais nous voyons bien qu'il s'agissait de semer l'esprit de doute chez le lecteur pour qu'il sache à jamais que dans ce récit toutes les hypothèses ne tiennent que de manière provisoire. De sorte que la vérité du patron, confirmée par l'expertise policière va elle-même s'effriter le long des lignes, à mesure que le roman, à reculons, avance en s'effaçant :

Dans *Les Gattes*, [Robbe-Grillet] prend à contre-pied les attentes du public par une intrigue policière qui se révèle bientôt une enveloppe vide. Les ingrédients majeurs du genre sont pourtant bien présents : un assassinat commandé, une enquête, un détective, des témoins, des pièces à conviction. Néanmoins, l'ensemble de ces éléments ne fonctionne pas comme il le « devait » : le crime n'a finalement pas eu lieu comme on le croyait d'abord, l'enquêteur fait chou blanc sur un non-événement, le crime ensuite perpétré n'est sanctionné par aucune arrestation et – cerise sur le gâteau – le meurtrier s'ignore lui-même jusqu'à un dénouement qui n'en est pas³.

³ Roger-Michel Allemand, *Alain Robbe-Grillet*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Les contemporains », 1997, p. 50.

Outre le premier Dialogue qui sème les germes du doute, le second, celui entre Bona et Garinati, joue les fonctions de raccordement entre un début peu certain et une fin peu envisageable :

– Vous deviez éteindre, dit Bona.

– Je retournerai, j'éteindrai la lumière, j'irai ce soir.

– Ce soir, c'est l'affaire d'un autre.

– Non, c'est mon affaire : c'est à moi de terminer l'ouvrage que j'ai commencé.

– Vous draguez, Garinati. De quoi parlez-vous ?

– Je retournerai à la villa. Ou bien j'irai le chercher ailleurs s'il se cache. Je le trouverai et je le tuerai.

Bona cesse de scruter l'horizon pour dévisager son interlocuteur :

– Dites bien que vous allez maintenant tuer Daniel Dupont ?

– Je le jure !

– Ne jurez pas, Garinati : c'est trop tard.

– Il n'est jamais...

Il n'est jamais trop tard. L'acte manqué revient de lui-même à son point de départ pour la seconde échéance... Un tour de cadran et le condamné recommence son geste théâtral, désignant à nouveau sa poitrine : « Visez le cœur, soldats » Et de nouveau...

– Vous ne lisez pas les journaux ? demande Bona (G, 103).

Comme nous l'annoncions tantôt, ce dialogue-ci est un stimulateur du récit. Une fois que le premier a fini de créer un meurtre, celui-ci crée les conditions de déroulement de l'enquête. D'un côté, il y a Bona qui croit que Daniel est mort et ne trouve, par conséquent, aucun intérêt à épiloguer sur la question et, de l'autre, Garinati, convaincu que le travail est loin d'être achevé et qu'il a encore une mission à jouer. La détermination de ce dernier est un élément catalyseur du récit. L'incrédule Garinati, à force de traquer Daniel Dupont, va se mettre au travers du chemin de Wallas, le détective. Et, comme par enchantement, leur ressemblance va assurer leur interchangeabilité, facteur essentiel du prolongement du suspense. Comme aussi dans le premier dialogue, la discussion entre Bona et Garinati se clôt autour de l'évocation de l'actualité journalistique comme preuve de la mort de Dupont. Or, justement, celle-ci, souligne Alain Juillard, est intrinsèquement liée à l'écriture de la nouvelle : « Il y a toujours eu entre la nouvelle et l'écriture journalistique ce qu'on peut appeler un lien consubstantiel (même goût du concret, de la concision, du fait divers ⁴ ».

⁴ Alain Juillard, *Le Passe-muraille de Marcel Aymé*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1995, p. 19.

C'est justement par le truchement des trois éléments par lesquels Juillard termine son propos que la nouvelle imprime aux *Gommès* une insaisissabilité liée à l'absence de repères solides. Au fur et à mesure que l'intrigue se déploie, les données antérieures perdent leur substance, leur valeur informative de sorte que, de bout en bout, le récit garde le mystère que lui insuffle l'absence de repères inscrits dans la durée et non dans l'instantanéité. Cette incapacité des faits relatés dans les journaux à durer indéfiniment est aussi un attribut de la nouvelle. Car, note Aubrit, « du côté de la nouvelle, on aura donc toutes ces vies irréductibles à tout autre principe qu'à leur mystère ou leur inquiétude. Les nouvelles "instantanées" du XX^e siècle offrent à l'envi ces aperçus vertigineux sur l'angoisse d'être qui souffrent précisément d'une absence de repère, de référent⁵ ».

Aubrit a bien fait de noter que ces phénomènes observés concernent tout le XX^e siècle littéraire. Une généralisation de leur incidence transcende les frontières géographiques et permet des parallélismes qui nous mènent à *Monnè, outrages et défis*. Dans ce récit, qui plonge le lecteur dans les interstices entre période d'innocence de l'Afrique et inquiétudes, angoisses liées à la colonisation, les journalistes qui tiennent en haleine les personnages des *Gommès* ont pour pendant les griots. Ces derniers, mémoires vivantes des peuples, se chargent d'informer les sujets des activités de cour.

À la différence des *Gommès* où toutes les contradictions impliquent les personnages essentiels, pour ne pas dire majeurs, et conduisent toutes à un seul dénouement possible – celui du meurtre –, *Monnè, outrages et défis* insère la nouvelle dans des intrigues qui, quand bien même elles suscitent des interprétations multiples, n'impliquent pas la presque totalité des personnages et y associe parfois ceux qui sont périphériques. Néanmoins, le schéma reste identique : se servir des attributs de la nouvelle pour sortir le plus possible de l'univocité de sens.

Le chapitre qui illustre le mieux ce constat est celui exclusivement consacré à Moussokoro. Ce dixième chapitre offre une pluralité d'intrigues qui cherchent toutes à justifier les circonstances qui ont permis à cette étrangère de devenir la préférée du roi Djigui. *A priori* la tâche s'avère facile, mais les apparences vont vite s'avérer trompeuses car, à l'instar des *Gommès* où Garinati, l'ivrogne et même Wallas, entre autres, ne croient pas aux versions contenues dans les journaux, dans *Monnè, outrages et défis* aussi une frange des sujets du roi va contester la version officielle du Bolloda et créer ainsi le fameux doute. Retraçons les effets pour apprécier.

⁵ Jean-Pierre Aubrit, *Le conte et la nouvelle, op. cit.*, p. 114.

Moussokoro et sa famille traversent le fleuve alors que les observait un jeune prince. Les parents ne prêtant plus attention à leur petite fille, celle-ci faillit se noyer et ne dut son salut qu'à l'intervention diligente du prince. La famille de la petite, en guise de reconnaissance, décida qu'elle deviendrait, une fois mature, la femme de ce prince si, bien sûr, la famille de ce dernier acceptait. Suite à l'acceptation de la famille royale, il fut attribué à Moussokoro un mari de classe d'âge en attendant que l'âge et la formation qu'elle devait recevoir des aînées la prédisposent aux charges et fonctions d'épouse du prince, devenu roi. Mais, sacrilège, Moussokoro fit plus que ne demandaient les traditions. Elle s'est fait dépuceler par son mari de groupe et,

la faute de Moussokoro se payait par la mort, elle le savait. Pourquoi pas tout de suite et sur place ? Ce sont les chastes, les purs qui ne se sacrifient pas dans la nuit : les souillées et impures s'égorgeaient tout le temps et partout. Qu'attendaient-ils donc ? (*M*, 143).

Ce fragment montre clairement qu'il y a eu transgression de la part même de ceux qui doivent sanctionner. Pourquoi le sort de cette fille frivole est-il différent de celui de celles qui, avant elles, ont commis la faute qu'elle a commise ? C'est à juste titre, cette question qui nourrit les supputations et offre des versions assez différentes : une version autorisée par la cour royale et une autre tenue par les détracteurs de la fille, scandalisés par le traitement inégal entre sujets.

La version du Bolloda dit qu'après la faute commise, Djigui réussit à convaincre l'Almamy de Toukoro d'accepter que celle-ci aille en réclusion dans son lieu de retraite habituellement réservé aux vieilles femmes ménopausées de rois qui y restaient pour se consacrer à la prière :

Toukoro est le lieu d'origine des Keita ; dans le cimetière reposent tous les rois de Soba de la dynastie. Les premiers rois y furent inhumés avec tous leurs serveurs et toutes les femmes encore en état de procréation qu'ils avaient honorées. Les autres ménopausées, après le décès, déménageaient dans le harem de la ville sainte pour consacrer le reste de leur vie à prier pour le repos de l'âme de leur défunt époux. Il n'y avait d'ailleurs que les vieilles, les très vieilles qui acceptaient le sort de prieuses, beaucoup de ménopausées demandaient et obtenaient d'accompagner le roi au-delà (*M*, 144-145).

Il était évident que Moussokoro n'avait ni l'âge ni le profil pour rester à Toukoro. L'Almamy avait accédé à la requête de Djigui au vu de son statut. Mais, renseigne la version officielle, dès qu'elle y arriva, elle se montra par sa singularité. D'abord, la vieille sorcière chargée de la formation des femmes de Toukoro décela en elle un destin avec une « auréole unique » (*M*, 148). Ensuite, la contre-expertise de l'Almamy confirma : « Moussokoro ! Unique ! Unique ! La richesse, la gloire, la longévité, même le pouvoir et la chance, l'honneur... » (*M*, 148). Enfin, de deux manières différentes, elle fascina le roi, son époux : par le lit (*M*, 153-154) et par les pouvoirs de divination très utiles à son mari (*M*, 150).

Cette version officielle s'oppose à celle de ceux qui considèrent Moussokoro comme une usurpatrice indigne. Point par point, ils vont démonter les arguments officiels. Voici la réponse qu'ils servent pour justifier pourquoi juste après l'acte de frivolité, elle n'a pas connu la mort :

En réalité, la souillure de Moussokoro constatée, le roi commanda à un sicaire et à l'eunuque d'amener dans la nuit et très loin de Soba la dévoyée et au plus tôt la faire disparaître. Sa mauvaiseté pouvait salir tout le Bolloda si on la sacrifiait aux abords de la ville (*M*, 148-149).

Mais comme elle avait le diable au corps, elle parvint, par ruse, à détourner les sicaires de cette tâche. Elle s'offrit à eux (*M*, 149) et en contrepartie ceux-ci lui laissèrent la vie sauve. Ces sicaires, une fois leur libido satisfaite, demandèrent à l'Almamy qui était en même temps ami de Diawara, père de Moussokoro de bien vouloir les débarrasser du fardeau. Celui-ci, par loyauté, accepta. Une fois installée, « par mille tartuferies parut la plus dévouée et la plus croyante des filles de chambre, alors que, par l'intimidation et la torture, elle extorquait aux prieures, au seuil de la mort, les ultimes secrets, des biens et des bénédictions, et les empoisonnait dans la nuit » (*M*, 149).

À la repentance post-mariage évoquée par la version officielle, s'oppose la débandade sexuelle qui se poursuit après sa survie : un élégant amant, « couturier » sénégalais, un « jeune sorcier » et même « deux marabouts » « fréquenteront la cadette avec une assiduité que notre religion interdit » (*M*, 154-155).

Avec ces deux versions, l'une fournie par les griots du roi et l'autre par les sujets, le lecteur est écartelé. S'il peut être porté à croire que les sujets inventent des choses parce qu'ils n'ont jamais toléré qu'une étrangère deviennent la préférée de leur roi, il peut aussi douter de l'impartialité des griots obligés de déclamer *urbi et orbi* des discours panégyriques sur leur roi. C'est justement par cet entre-deux que la nouvelle s'incruste dans *Monnè, outrages et défis*. Le réel au bolloda est « incertain, voir fissurée⁶ ». Mais cette intrusion finit par avoir des répercussions dans l'écriture elle-même, car le mélange de genres crée une hybridité, qui en ce XX^e siècle très mouvementé, est loin d'être un acte innocent et anodin.

⁶ Jean-Pierre Aubrit, *Le conte et la nouvelle, op. cit.*, p. 111.

II. L'INSATISFACTION ET L'INCOMPLÉTUDE DE L'ÉCRITURE

Dans un essai consacré à l'intertextualité, Tiphaine Samoyault constate que « l'abandon à l'hybridité est d'abord une manière d'atténuer les frontières entre réalité et fiction⁷ ». Ce propos s'adapte bien au contexte ayant vu naître les récits de notre corpus. Aussi bien Alain Robbe-Grillet qu'Ahmadou Kourouma partent d'un constat : celui d'une existence de plus en plus insaisissable et révocable. Du coup, leurs récits tentent de développer une poétique devenant une vision au microscope d'un monde intenable qui est le leur. Dans *Le Miroir qui revient*, Alain Robbe-Grillet avoue être « [...] aspiré bientôt à [son] corps défendant au sein d'un univers liquide inconnu, mouvant, irrationnel, qui va m'engloutir, et dont le visage ineffable est [...] celui de la mort⁸ ». Ahmadou Kourouma n'en est pas moins déconcerté et inquiet. *L'excipit de Monnè, outrages et défis* en dit long : « Nous attendaient le long de notre dur chemin : les indépendances politiques, le parti unique ; [...] et aussi le combat contre la sécheresse et la famine, la guerre à la corruption, au tribalisme, au népotisme, à la délinquance, à l'exploitation de l'homme par l'homme [...] » (*M*, 287). Tous deux font face à un monde qu'ils ne peuvent cerner avec exactitude.

Face à cet *imbroglio*, leur écriture se traduit à la fois par une insatisfaction et une incomplétude qui sont la résultante logique d'une plume qui ne sait où elle va exactement ni pourquoi elle doit y aller. Ce dont elle est seulement sûre c'est le tourbillon qui l'envahit, la tempête annonçant de pires lendemains. Dans le premier roman de Robbe-Grillet déjà s'installe la tourmente : « Les fronts soucieux se lèvent, attendant le retour du soleil, il fait nuit depuis un temps beaucoup plus long [...] les signaux lumineux bloqués sur le rouge [...] le flot s'écoule, emportant tout à la dérive⁹ ». Devant cette aporie, le langage devient inapte à énoncer des certitudes et il s'ouvre à d'autres genres connus pour leur capacité à créer une écriture flottante. C'est le cas de la nouvelle, par le biais de laquelle *Les Gommages* et *Monnè, outrages et défis* explorent l'univers diffus du vide à travers l'insatisfaction et l'incomplétude.

Dans son échange avec Garinati, Bona dit qu'il va maintenant tuer Daniel Dupont (*G*, 103). Nous remarquons que l'adverbe temporel est écrit avec une typographie distinctive. L'écriture crée une tension qui sème le doute dans l'esprit du lecteur¹⁰. Ce dernier ne sait plus si le

⁷ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature* [2001], Paris, Armand Colin, coll. « Littérature 128 », 2014, p. 80.

⁸ Alain Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984, p. 108.

⁹ Alain Robbe-Grillet, *Le Régicide*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1949, p. 108.

¹⁰ « C'est vous-même, lecteur que le romancier semble mettre poliment en cause et il suffit de quelques brefs coups d'œil jetés sur les lignes imprimées tandis que vous

crime du professeur Dupont est *effectif* ou à *venir*. Il y a, à travers ce soulignement de l'adverbe maintenant, à la fois un aveu d'impuissance et un appel à l'aide. L'écriture se sait incapable de satisfaire l'exigence d'exhaustivité et assume son vide. Cet état de fait est intrinsèquement lié à l'écriture moderne. Nous sommes en effet bien loin de l'époque où les mots avaient ce don d'épuiser la pensée et de décoder les énigmes du monde. Roland Barthes apporte les éclairages que voici :

Écrire, c'est ébranler le sens du monde, y disposer une interrogation indirecte, à laquelle l'écrivain, par un dernier suspens, s'abstient de répondre. La réponse, c'est chacun de nous qui la donne, en y apportant son histoire, son langage, sa liberté ; mais comme histoire, langage et liberté changent infiniment, la réponse du monde à l'écrivain est infinie : on ne cesse jamais de répondre à ce qui a été écrit hors de toute réponse : affirmés, puis mis en rivalité, puis remplacés, les sens passent, la question demeure¹¹.

Si dans l'intrigue chaque personnage y va avec sa certitude et ses convictions, l'écriture nie tout. Elle avertit, dans *Les Gommages*, qu'*a priori* rien n'est joué et que ce qui se présente aux yeux du lecteur n'est qu'un matériau brut non encore poli. À la page 119 des *Gommages*, par exemple, il est question d'un « *enfant trouvé* » qui rapproche forcément Wallas d'Œdipe¹² mais, là aussi, l'écriture se charge de rappeler au lecteur potentiel qu'il n'est nullement question de tenter de donner un sens infini. D'ailleurs, pour élaguer l'hypothèse d'un retour au passé, la gomme que cherche Wallas et dont la marque, imprimée sur une des faces, serait œ-di-pe (*G*, 132) est introuvable même si c'est de « celle-là » (*G*, 133) dont il a justement besoin. L'écriture se joue du lecteur à travers cette fausse piste. Le pronom démonstratif insiste sur la piste du mythe pour mieux s'en débarrasser.

En s'appuyant sur les italiques, l'écriture nie le mythe et avertit que le dénouement n'est pas à chercher dans une quelconque interprétation de celui-ci comme vérité immuable et atemporelle. Ce constat dispose que « le littéraire est manifeste dans sa textualité¹³ ». Cette textualité robbe-grillétienne est l'apanage des nouvellistes. Ils font semblant de référer à une réalité avérée mais dès que le lecteur est dompté, cette réalité se dérobe et ne reste alors que l'événement stimulateur – qui peut même ne pas exister, comme c'est le cas dans *Les Gommages* – et le texte lui-même. Ainsi, « l'événement, qui n'a jamais été et ne peut pas être dans la réalité concrète, ne peut s'évoquer que borné par les signes qui renvoient au quotidien, à l'évident, autrement dit qui installent le monde du lecteur

maniez le coupe-papier pour que vous vous sentiez en présence d'une invitation, sinon d'une sommation », écrit Michel Leiris dans « Le réalisme mythologique de Michel Butor », postface à *La Modification*, Paris, Minuit, 1957, réédité en 1994, p. 287.

¹¹ Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963 (3^e édition), Avant-propos, p. 11.

¹² Cf. le chapitre II de l'ouvrage de Bruce Morissette, *Les romans de Robbe-Grillet*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1963, p. 37-75.

¹³ Jean Bessière, *Dire le littéraire. Points de vue théoriques*, Liège, Bruxelles, Pierre Mardaga, Éditeur, coll. « Philosophie et Langage », 1990, p. 203.

dans le texte même¹⁴ ». De bout en bout, aucune pensée n'est achevée. Tout est laissé en suspens. Cette prolifération des signes de ponctuation est la marque tangible, typographique, de la nature hypothétique de l'écriture robbe-grillétienne. Les mots dont se sert Lambert Barthélémy pour qualifier l'écriture de Claude Simon sont transposables dans ce contexte :

Peu de choses relèvent d'une certitude, chez cet écrivain : aussi les signes qu'il privilégie sont-ils ceux-là même qui n'achèvent pas de manière ferme un énoncé, mais qui inscrivent graphiquement sur la page sa remise en question immédiate : tout n'a pas été dit, je complète, je m'informe...¹⁵

La ponctuation n'a donc pas pour fonction d'organiser la pensée. Au contraire, elle se sert d'usages excentriques qui font « tituber la phrase sur le sens¹⁶ ». Les interrogations des personnages, l'impasse où elles mènent, régulent le débit du langage et sa puissance d'affect dans le but d'intensifier cette dernière et altèrent la distribution du sens¹⁷. Et là justement réside le croisement avec la nouvelle, contemporaine surtout. Les points de suspension et d'interrogation, dans *Les Gommages*, ouvrent un champ libre à tout commentaire venant de partout et laissant supposer que les intrigues sur lesquelles nous focalisons notre intérêt sont factices. Quelle différence alors avec la nouvelle contemporaine qui s'oppose définitivement à tout encadrement ? Car, soutient Lucie Gagnon, « pour plusieurs auteurs et critiques, l'absence d'intrigue élève enfin la nouvelle au-dessus du rang de l'anecdote¹⁸ ». Outre *Les Gommages*, *Monnè, outrages et défis* explore également d'autres facettes de la nouvelle qui n'en témoignent pas moins de l'adhérence à une écriture dont les mots clés sont creux.

Dans ce récit, la réalité racontée est en malinké alors que sa narration se fait en français. Dès lors, Ahmadou Kourouma se heurte à un vide lexical. Comment dire l'intraduisible ? Il dira lui-même que « c'est dans la recherche des mots qu'à lieu la plus grande innovation. Il y a beaucoup de réalités africaines [qui] n'ont pas de nom en français¹⁹ ». Dès le titre déjà, il se heurte aux premiers écueils et lance l'avertissement suivant :

¹⁴ Irène Bessière cité par Alain Juillard, *Le passe-muraille de Marcel Aymé*, op. cit., p. 27.

¹⁵ Lambert Barthélémy, *Fictions contemporaines de l'errance. Peter Handke, Cormac McCarthy, Claude Simon*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2011, p. 308.

¹⁶ Tiphaine Samoyault, « La norme et l'ornement », dans *Hi.e.ms*, nos 6-7, hiver 2000-2001, p. 96.

¹⁷ Theodor W. Adorno dans *Noten Zur Literatur* [1974], *Gesammelte Schriften* 11, Francfort/Main, Suhrkamp, 1997, p. 106, qualifie les signes de ponctuation de « signaux de circulation ».

¹⁸ Lucie Gagnon, « La nouvelle à travers les siècles », dans *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 26, mai 1991, p. 65.

¹⁹ Ahmadou Kourouma, « Les dits et les non-dits », Wellesley College, Massachusetts, 1999.

Un jour le centenaire demanda au Blanc comment s'étendait en français le mot monné « Outrages, défis, mépris, injures, humiliations, colère, rageuse, tous ces mots à la fois sans qu'aucun le traduise véritablement », répondit le Toubab qui ajouta : « En vérité, il n'y a pas chez nous, Européens, une parole rendant totalement le *monné* malinké » (*M*, avant-propos).

Il y a donc une insatisfaction totale née du déphasage entre la langue de pensée et la langue d'écriture. L'écrivain est confronté à un dilemme : écrire en français tout en sachant que cette langue ne restitue pas la signification des réalités africaines. Son énonciation échoue alors doublement et reflète bien la remarque de Jean-Claude Blachère qui note que le croisement des langues africaines avec la langue française aboutit à un « monde verbal privé de repères : ni normes, ni dictionnaires, ni catalogue de réalités [où] il faut s'aventurer²⁰ ». Ce saut vers l'inconnu s'avère périlleux et Ahmadou Kourouma l'avoue :

Mon premier problème d'écrivain, d'écrivain francophone, est donc d'abord une question de culture. De culture, parce que ma religion de base étant l'animisme, l'animisme africain, je me bats dans une grande confusion de termes avec les expressions françaises que j'utilise. Je vais relever un exemple. La loi de chez moi condamne à de longues années de prison ceux qui avouent avoir mangé l'âme d'un décédé. Manger l'âme d'un décédé est une expression insolite en français [...]. Il y a plus grave. Le mot « Dieu » utilisé en français ne permet pas de qualifier notre Dieu, le Dieu négro-africain. Et il n'existe pas de terme précis pour nommer notre religion ; on l'appelle animisme, fétichisme, sorcellerie. Trois noms dont aucun n'est satisfaisant. On conviendra qu'il y a quand même un problème pour nous Négro-Africains qui avons pour langue nationale le français²¹.

On peut supposer qu'à travers la personnalité de l'interprète, Kourouma a trouvé un palliatif pour tenter de faire face à ce problème évoqué. *Que nenni !* Le désordre est entier car les traductions de l'interprète prennent une tournure particulière et manifestent une impossibilité de l'écriture à assurer parfaitement l'interpénétration des deux peuples. Ainsi quand le commandant Héraud voulut remercier la Négritité au nom du général de Gaulle, après la victoire de la France, ses mots embrouillèrent-ils Djigui :

Le Blanc parla, se perdit dans de longs développements politico-historiques. Il parla, trop et vite, avec des néologismes : fascisme, pétainisme, gaullisme, marxisme, capitalisme, le monde libre... Des mots intraduisibles que l'interprète a introduits en malinké, que le griot a répétés et commentés sans connaître les sens. Pour le Centenaire et ses suivants, c'étaient des paroles de tons d'oiseaux (*M*, 390).

Ces exemples attestent que loin de vouloir « malinkiser » la langue française, comme ont pu le penser nombre de critiques²², Kourouma avait

²⁰ Jean-Claude Blachère, *Négritude : les écrivains d'Afrique noire et la langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 225-226.

²¹ Ahmadou Kourouma, « Écrire en français, penser dans sa langue maternelle », dans *Études françaises*, vol. 33, n° 1, 1997, p. 115 ; la version électronique est disponible à l'adresse suivante : <<http://id.erudit.org/idrudit/036057ar>>, consulté le 18 septembre 2018.

²² Il s'agit notamment de Makhily Gassama, *La langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*, Paris, ACCT-Karthala, 1995, de Jean-Claude

comme postulat de départ de faire en sorte que le lecteur puisse découvrir comment ses personnages pensent et comment ils perçoivent les choses dans leur langue maternelle²³.

Et le choc est immense et affecte considérablement l'écriture qui souffle de ce déphasage. Elle traduit, de ce fait, le désordre et le malheur qui vont s'abattre sur Djigui et sa suite. Jadis roi vénéré, respecté et craint, il est amené à vivre une humiliation en devenant l'écolier d'un établissement dont les incompréhensions pervertissent sa conscience et entament sa respectabilité :

Le soir du vendredi suivant (les vendredis sont jours saints), l'instituteur dessina un chat, un chien, un cheval et eut la malchance de nous proposer « le chat voit bien même la nuit », phrase qui, criée à haute voix par les courtisans, devint en malinké « Zanbabiè na nogo » qui littéralement s'entend : le vagin de la maman de Zan sauce gluante. Le Massa refusa de débiter une telle insanité par une nuit sainte, se leva indigné, sortit, remonta à cheval et, suivi par tous les courtisans, redescendit au Bolloda. Ainsi se terminèrent les études de français du roi de Soba : il ne monta plus au cours du soir des adultes (*M*, 232).

Les relations de Djigui avec les Français sont une manière pour l'écriture de *Monnè, outrages et défis* de montrer que ce dernier « s'enfoncé dans une collaboration de plus en plus meurtrière avec l'occupant ». Elle devient « aussi un réquisitoire aussi drôle que violent contre ces conformismes qui, partout dans le vaste monde, mènent parfois aux pires compromissions » (*M*, prière d'insérer). À ce niveau d'analyse, la parenté de cette écriture avec celle de la nouvelle africaine est surtout manifeste. Celle-ci, explique Jouanny, apte à exprimer les infortunes de l'homme, est un témoignage déchirant sur les incertitudes et ambiguïtés de la vie moderne :

L'important réside dans une écriture dans une relation au texte qui témoigne d'une conception du monde. Une écriture dont la sécheresse est riche de toutes les ambiguïtés de la vie, présentées brutalement, dans l'instant même où le héros, le nôtre, va basculer. Onirisme, fantastique, banalité, sarcasme, cruauté, dérision, ces composantes de la nouvelle contemporaine s'expliquent par le désir de l'écrivain de se situer dans un univers ambigu, à l'instant même [...] où cette ambiguïté se dévoile et se résout [...]. La nouvelle est le mode parfait de faire sentir immédiatement dans un flash, le malaise fondamental, l'inadaptation de l'homme au monde²⁴.

Blachère, *Négritures. Les écrivains d'Afrique noire et la langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993, et de Madeleine Borgomano, *Ahmadou Kourouma. Le « guerrier » griot*, Paris, L'Harmattan, 1998.

²³ « Mon projet n'était pas de malinkiser le français mais de faire de sorte qu'un lecteur vive le cheminement de la pensée du personnage, qu'il voit ce que voit le personnage et de la façon qu'il le voit, qu'il sente ce qu'il sent et de la façon qu'il le sent », dans « Les dits et les non-dits », article cité.

²⁴ Robert Jouanny, « Réflexions sur l'art de la nouvelle aujourd'hui », dans *Culture française*, n^{os} 1-2, 1981, p. 22-23.

Cette réflexion nous permet de mieux comprendre le choix de Kourouma de faire coïncider l'écriture de ce roman à celle de la nouvelle. Il voulait conter l'histoire de l'Afrique, arrivée à une époque charnière. Fort heureusement, il a su, tout comme Robbe-Grillet, s'appuyer sur un genre qui, par sa poétique, a donné de la consistance à son angoisse devant une situation donnée.

CONCLUSION

Bakhtine avait raison de dire que le roman acceptait le « *compromis*²⁵ » avec les autres genres. En effet, l'analyse des *Gommès* et de *Monnè, outrages et défis*, deux récits majeurs de la seconde moitié du XX^e siècle, a su mettre en exergue, au double plan de la sémantique et de la poétique, l'étroite proximité des genres.

À volonté, l'un et l'autre ont exploité dans leur roman les potentialités de la nouvelle pour mieux être en phase avec les tumultes auxquels ils font face en qualité de témoins et acteurs privilégiés de leur temps. Chez Robbe-Grillet, le recours à la nouvelle à partir du rapport de celle-ci à l'actualité – les journaux – a permis d'illustrer que ces contemporains et lui vivent dans un monde livré à lui-même et ayant perdu l'ancrage aux sources du passé qui avaient pour noms mythologie, osmose entre le passé et le présent. Chez Kourouma, la nouvelle lui a permis « de porter témoignage sur une situation sociale et politique²⁶ » en y adjoignant toute la dose d'incertitude et de peur nécessaire. Finalement de ce mélange, naît une écriture transgressive, hypothétique qui a su prendre forme et rendre compte du monde hypothétique dont Robbe-Grillet et Kourouma se font les porte-voix.

AUGUSTIN COLY

(Université Cheikh Anta Diop de Dakar)

²⁵ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* [1975], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 141.

²⁶ Madeleine Borgomano, « Le lieu de vertige », dans *Notre Librairie : La nouvelle*, 19, n° 111, Paris, Clef, octobre 1992, p. 11.

ŒUVRES CITÉES

- ADORNO Theodor W., *Noten Zur Literatur* [1974], Gesammelte Schriften 11, Francfort/Main, Suhrkamp, 1997.
- ALLEMAND Roger-Michel, *Alain Robbe-Grillet*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Les contemporains », 1997.
- AUBRIT Pierre, *Le conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin/VUEF, 2002.
- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman* [1975], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978.
- BARTHELEMY Lambert, *Fictions contemporaines de l'errance*. Peter Handke, Cormac McCarthy, Claude Simon, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2011.
- BARTHES Roland, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963 (3e édition).
- BESSIERE Jean, *Dire le littéraire. Points de vue théoriques*, Liège, Bruxelles, Pierre Mardaga, Éditeur, coll. « Philosophie et Langage », 1990.
- BLACHERE Jean Claude, *Négritude : les écrivains d'Afrique noire et la langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- BORGOMANO Madeleine « Le lieu de vertige », dans *Notre Librairie : La nouvelle*, 19, n° 111, Paris, Clef, octobre 1992, p. 10-16.
- BORGOMANO Madeleine, *Ahmadou Kourouma. Le « guerrier » griot*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- GAGNON Lucie, « La nouvelle à travers les siècles », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 26, mai 1991, p. 58-67.
- GASSAMA Makhily, *La langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*, Paris, ACCT-Karthala, 1995.
- JOUANNY Robert, « Réflexions sur l'art de la nouvelle aujourd'hui », dans *Culture française*, n°s 1-2, 1981, p. 22-23.
- JUILLARD Alain, *Le Passe-muraille de Marcel Aymé*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1995.
- KOUROUMA Ahmadou, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.
- KOUROUMA Ahmadou, « Écrire en français, penser dans sa langue maternelle », dans *Études françaises*, vol. 33, n° 1, 1997, p. 115 ; la version électronique : <<http://id.erudit.org/idrudit/036057ar>>.
- KOUROUMA Ahmadou, « Les dits et les non-dits », Wellesley College, Massachusetts, 1999.
- LEIRIS Michel, « Le réalisme mythologique de Michel Butor », postface à *La Modification*, Paris, Minuit, 1957, réédité en 1994, p. 287-312.
- MORISSETTE Bruce, *Les romans de Robbe-Grillet*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1963, p. 37-75.
- ROBBE-GRILLET Alain, *Le Régicide*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1949.
- ROBBE-GRILLET Alain, *Les Gommages*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1953.
- ROBBE-GRILLET Alain, *Le Miroir qui revient*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984.
- SAMOYAUULT Tiphaine, « La norme et l'ornement », dans *Hi.e.ms*, n°s 6-7, hiver 2000-2001.
- SAMOYAUULT Tiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature* [2001], Paris, Armand Colin, coll. « Littérature 128 », 2014.