

# « DE L'OPERATIONNALITE DE LA TRADUCTION DANS L'IMAGINAIRE DE AHMADOU KOUROUMA »

**DIANDUE Bi Kacou Parfait**

**Maître Assistant à l'Université de Cocody**

**Abstract:** This contribution is about the practice of translation in Ahmadou Kourouma's imaginary. In fact, two postures allow a poetics of translation in Kourouma's fiction. On the one hand, the author adopts the linguistic atmosphere and the reality of the spoken language in Soba, a Malinke city subdued by the French colonizers, and on the other, the protagonists are put in a situation of discourse by trans-coding the aural perception, act of enunciation which puts the emphasis on the semantic distortions exposing, therefore a phonetic translation.

We easily notice, through this socio-pragmatic approach of enunciation, the emergence of two procedures of enunciation. Auctorial enunciation aims at transcribing a societal mimesis and actorial enunciation translates the semantic gap between aural perception and the discourse of the protagonists.

**Keywords:** actorial enunciation, auctorial enunciation, borrowings

DIANDUE Bi Kacou Parfait,

Enseignant-Chercheur au Département de Lettres Modernes à l'Université de Cocody/Abidjan,

Il a soutenu une thèse en Littérature Générale et Comparée sur le thème : '**Histoire et Fiction dans la production romanesque d'Ahmadou Kourouma**' en juin 2003. Il s'est spécialisé en **Interdiscursivité** et s'intéresse à la Critique de l'Art. Il a déjà publié plusieurs articles et des livres dont *Topolectes 1* et *Rupture et continuité*. Sont sous presse *Topolectes 2* et *Badouet*. Il est membre fondateur de la Revue électronique *Baobab* et en est le Rédacteur en Chef Adjoint.

## INTRODUCTION

Relevant du préromantisme d'abord et du cosmopolitisme ensuite, la traductologie<sup>1</sup> s'aborde comme une manifestation de l'interculturalité avant la lettre dans ce que Goethe nomme *weltliteratur*.

La traductologie est ainsi une déclinaison pratique de la polyglossie, identifiant de référence de l'esprit comparatiste des premières heures.

Sa double dimension de théorie et de pratique nous amène à l'interroger ici dans l'esthétique discursive de Kourouma à travers son opérationnalité.

La compétence illocutoire du narrateur, griot interprète n'apparaît-elle pas à la fois comme la manifestation des prouesses d'encodage de l'auteur et l'exigence d'une double compétence linguistique du lecteur ?

En nous appuyant sur le dévoilement de l'architecture narrative des textes de Kourouma, nous montrerons d'abord comment le griot interprète travestit le discours dans sa tentative de traduction actorielle. Ensuite, nous éprouverons la traduction auctorielle perceptible à travers la mimésis figurative du discours des personnages.

### I- Traduction Actorielle

L'écriture de *Monnè, outrages et défis* est l'histoire de la rencontre de l'Afrique précoloniale et des premières colonnes de la conquête coloniale. Elle pose donc en prime la rencontre de deux langues, instaurant la nécessité d'un interprète. C'est ce qui entraîne que le texte accorde une place honorable au griot interprète qui infléchit sans cesse le récit à son jeu de traduction. La traduction actorielle se définit ainsi comme la relation du récit prise en compte par un

---

<sup>1</sup> La **traductologie**, en tant que science, étudie le processus cognitif inhérent à toute reproduction (traduction) orale, écrite ou gestuelle, vers un langage, de l'expression d'une idée provenant d'un autre langage (signes vocaux (parole), graphiques (écriture) ou gestuels). La notion de « traductologie » a été employée pour la première fois par Jean-René Ladmiral, grand traductologue contemporain français en 1972, et simultanément par le traductologue canadien Brian Harris, qui a bientôt après publié une communication dont le titre comportait ce terme. En un sens élargi, toute pratique réflexive sur la traduction relève de la traductologie. Il s'agit aussi d'un exercice universitaire inscrit dans les programmes des facultés de langues vivantes, mais généralement à partir de la troisième année d'études, du moins en France, et dans les études supérieures menant au doctorat en plusieurs pays.

acteur de la diégèse aux fins de traduire ou de transmuter un propos d'une langue A à une langue B.

Ce passage relatant la rencontre de Djigui Kéïta, roi noir de Soba et les colonnes de Faidherbe est significatif à ce sujet :

*« Dis au Blanc (...), Nazaras, incirconcis, que nous bâtissons ce tata. Annonce que je suis un Kéïta (...). Explique que je suis un allié, un ami, un frère de l'Almamy qui sur tous les fronts les a vaincus. Traduis que Diabaté est le plus grand griot de l'Almamy. Affirme que Samory me l'a envoyé. (...) Répète au Blanc que c'est par trahison que vous avez violé la ville de Soba. Rapporte que je le défie. Redis, redis encore qu'Allah des croyants n'acceptera pas que la victoire finale reste aux incroyants. »* (M.O.D, p.35).

Ce passage consacre l'entrée en scène d'un traducteur à travers l'invitation injonctive de Djigui, roi vexé, notable à la mention de l'impératif « traduis » et de ses paradigmes et expansions « dis », « annonce », « affirme », « rapporte » et « redis ». Les protagonistes du récit pratiquent en conséquence la traduction d'autant plus que l'interprète indiquera à Djigui, *« Je n'ai pas traduit un traître mot de tes rodomontades »* (M.O.D, p36). La traduction est donc une matérialité discursive dans le texte de Kourouma pour camper le décor du champ de l'implantation coloniale.

### 1-1 – Le personnage du griot traducteur

Le personnage du griot, très caractéristique dans le Manding, se retrouve dans l'oeuvre d'Ahmadou Kourouma avec une récurrence notable et significative. L'auteur donne la parole à différents griots pour servir d'acteurs sociaux. Le griot est même bien souvent et à raison l'acteur social qui établit des relations entre les autres acteurs, d'où son rôle de traducteur. C'est à juste titre qu'ici, il est celui qui sert d'interprète et qui décline l'identité du roi. Sory Camara dans *Gens de la parole* (Sory Camara : 1992) (essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké), titre qui est même une désignation périphrastique du griot, le présente bien au-delà du strict cadre de la cour royale. Relativement à l'organisation sociale en pays malinké, il écrit que :

*« Lorsque tous les groupes sont engagés, comme dans les rapports entre les souverains et leurs sujets par exemple, on ne voit pas comment la société pourrait jouer le rôle qu'elle jouait [...]. Lorsque tout le monde est engagé dans la même action comme sur le champ de*

*bataille, qui peut servir d'observateur des prouesses et des actes de courage des différents combattants ?*

*Il faut donc des arbitres qui ne soient point engagés et qui ne puissent jamais l'être. Sinon, ils deviendraient eux-même une des parties antagonistes. Et il faut que ces arbitres aient la possibilité d'être présents partout, à tous les actes, à tous les engagements et à tous les affrontements des autres. Or le griot se trouve être, parmi les Malinké, le personnage le plus apte à accomplir une telle fonction. Et il la remplit effectivement. Nous savons sa présence à tous les moments critiques de la vie de chaque membre de la société (circoncision et excision, mariage, ainsi que sur le champ de bataille). Précisons que c'est cette fonction d'arbitrage et de publication qui explique la diversification des types de griots et leur spécialisation. En effet, on peut dire que chaque état ou profession a ses griots : il y a des griots de chasseurs, dòsòjéli, qui relatent les exploits cynégétiques de leurs hôtes jéti. Il y a des griots qui suivent les jeunes gens lors des travaux collectifs de champ... » (Sory Camara : 1992-177, 178).*

Le griot est donc dans la société malinké un personnage incontournable puisqu'il veille à l'équilibre de celle-ci par le rôle de modérateur et de modulateur qu'il joue. D'où tire-t-il cependant cette notoriété en pays malinké ?

Dans les sociétés malinké ou bambara, les griots font partie de la caste des Ñàmàkálá. Les Ñàmàkálá sont une caste à cheval sur la caste des HƆƆ (les nobles) et les Ɔ. Elle est surtout caractérisée par sa fixité à l'opposé des HƆƆ et Ɔ qui peuvent réversiblement se transformer l'une en l'autre. La position médiane des Ñàmàkálá fait qu'ils participent à la fois aux castes des HƆƆ (nobles) et des Ɔ (captifs ou esclaves) ; ils ne sont pas des nobles mais ils ne sont pas non plus des captifs. Ils sont dans « l'entre-deux castes », caste tampon et médiane. La caste des Ñàmàkálá est composée de Nùmù ou forgerons, de Káráté ou cordonniers, de Kùlé ou artisans travaillant le bois et enfin jèli ou jáli ou griots.

Dans *Monnè, Outrages et Défis*, c'est à titre de griot que Djeliba prend la parole. Djeliba n'est reconnu au Bolloda qu'en tant que griot. Mory Diabaté est en effet un talentueux griot qui, après avoir servi Samory, a été jusqu'à sa mort le prestigieux serviteur de Djigui Kéïta. Il est aussi plus connu sous le nom de « Djeliba » qui signifie grand griot.

Les griots dans le Manding sont connus sous le nom de Jèli, jali ou dieli qui signifie le sang. Ils sont les maîtres de la parole. Dans *Les soleils des indépendances*, Fama Doumbouya, prince du Horodougou s'est attaché les services du vieux griot Diamourou afin de relancer son prestige : « *Diamourou, dis-moi, mon fidèle griot, comment s'en sortent-ils, les chefs de concession d'ici ?* ». (Ahmadou Kourouma : 1970-107)

Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, c'est le Sora Bingo qui assure la relation du donsomana de Koyaga le président-dictateur-chasseur :

« *Moi, Bingo, je suis le sora ; je louange, chante et joue de la cora. Un sora est un chantré, un aède qui dit les exploits des chasseurs et encense les héros chasseurs. Retenez mon nom de Bingo, je suis le griot magicien de la confrérie des chasseurs* » (Ahmadou Kourouma : 2000-9)

Kourouma fait un gros plan sur le personnage du griot dans ses romans et le présente essentiellement dans les cours royales de Samory, de Djigui et de Fama, et aussi dans le palais présidentiel de Koyaga. L'auteur met ainsi en relief la dégradation de la fonction du griot de plus en plus taxée d'une vénalité qui la déshonore. S'il est vrai que leur prestige s'édifie auprès des nobles et des riches, il n'en demeure pas moins que leur fonction a acquis aussi ses lettres de noblesse dans le peuple. La perspective kaléidoscopique visant à mettre le griot en relief amène le lecteur à soutenir que la parole est au centre de la création romanesque de Kourouma, car comme l'écrit Joseph Ki-Zerbo : « *Le griot dans la cité transmet aux générations montantes « l'héritage des oreilles* » » (Joseph Ki-Zerbo : 1992-732). L'assertion de Ki-Zerbo pourrait signifier que la parole, levain, au cœur, des cités mandingues est le véhicule des faits du passé. Cette vision des faits renchérit et corrobore les propos que Djibril Tamsir Niane accorde au griot Mamadou Kouyaté dans *Soundjata ou l'épopée mandingue* :

« *Je suis griot (...), nous sommes les sacs à parole, nous sommes des sacs qui renferment des secrets plusieurs fois séculaires. L'art de parler n'a pas de secret pour nous ; sans nous les noms des rois tomberaient dans l'oubli, nous sommes la mémoire des hommes ; par la parole nous donnons vie aux faits et gestes des rois devant les jeunes générations* » (Djibril Tamsir Niane : -9)

Par ce chapelet d'attributs du griot, Djibril Tamsir Niane dont l'œuvre de Kourouma justifie la perspective par la parole qu'il accorde au griot Mamadou Kouyaté, plonge le lecteur dans l'univers du griot et de la parole dont le sacré le dispute à l'abondance. La mise en scène du griot est par conséquent l'expression d'une identité sociale malinké.

## II- TRADUCTION AUCTORIELLE

Elle relève essentiellement de ce que l'on pourrait nommer la mimésis représentationnelle. En effet, l'auteur pour coller à la réalité de sa figuration use d'une transcription<sup>2</sup> des circonstances d'énonciation des personnages. Ses nombreux emprunts en sont le gage de pertinence. Pour traduire, par exemple, l'analphabétisme du roi de Soba et de ses fidèles, le narrateur rapporte une scène de cours d'alphabétisation pour adultes destinée à ceux de Soba. Il leur avait été demandé de répéter la phrase : « *le chat voit bien même la nuit* » les courtisans malinkés et leur roi répétèrent ensemble « *zan ba biè na nogo* » qui signifie littéralement « *le vagin de la maman de jean sauce gluante* » (M.O.D, p.232). Une situation de traduction similaire s'est produite quant à la notion de liberté qui devint tour à tour « *Gnibaité* » signifiant « *ayant perdu toute les dents* » puis « *nabata* » revoyant à « *viens prendre ou maman prend* ». Cet exercice de répétition s'appliqua aussi à la traduction de la phrase « *mamadou amène sa sœur* » qui devint « *mamadou amina ka siri* ». Il ressort de ces cas de distorsions de perception auditive muées en distorsions illocutoires, une volonté de traduire la recherche de sonorités correspondantes. En même temps que les apprenants font une traduction phonologique, l'auteur par l'entremise de ses narrateurs transcrit l'analphabétisme des *Sobaka*.

---

<sup>2</sup> La **transcription** est un procédé qui consiste à prendre un document préalablement enregistré en audio ou vidéo et de le taper sous forme de texte.

Il est assez long et difficile de transcrire un document, car la transcription d'un discours prend beaucoup plus de temps que met la personne à parler <sup>1</sup>. En secrétariat, le texte est mis en forme de façon à ce que n'importe qui puisse comprendre le document sous forme textuelle. En revanche en linguistique, notamment dans la constitution de corpus oraux, la transcription suit des conventions différentes.

Les entreprises font appel à des sociétés spécialisées dans ce domaine pour faciliter leur archivage et leurs échanges.

## 2 -1- La circulation de la parole

Dans les fonctions du langage telles que définies par Roman Jakobson dans sa théorie, on perçoit aisément les six éléments qui rentrent en ligne de compte dans l'établissement et la réalisation de l'acte communicationnel. En effet, si Jakobson distingue deux pôles à travers l'émetteur et le récepteur, le schéma de la communication en pays malinké tel que présenté par Kourouma implique trois acteurs. Il est ici question de la communication directe, celle impliquant un rapport direct entre l'émetteur et le récepteur et non de la communication indirecte dont la structure est invariable en toute société. La spécificité du schéma communicationnel en pays malinké est qu'il est toujours indirect. Que les acteurs soient en présence ou échangent par personne interposée. Ainsi, la communication indirecte se confond-elle avec la communication directe. Avant d'aller plus loin, il est utile de noter que cette communication répond à tous les aspects de toutes communications. Dans le but de communiquer, un émetteur établit le contact avec un récepteur par le biais d'un message. Pour le décrypter et savoir de quoi il retourne, les deux interlocuteurs devront adopter un système communicationnel uniforme. Il ressort de ce constat que chaque élément concerné dans la communication développe une fonction précise comme l'ont montré Bernard Cocula et Claude Peyroutet dans leur *didactique de l'expression*. La fonction émotive a pour point d'ancrage l'émetteur, la fonction conative le récepteur, la fonction métalinguistique le code, la fonction phatique le contact, la fonction poétique le message et la fonction référentielle l'objet du discours.

À l'opposé de la communication usuelle et universelle qui est linéaire, le schéma communicationnel et la circulation de la parole chez Kourouma est triangulaire ou si l'on préfère les opposer en termes de polarité, la communication usuelle est bipolaire tandis que la communication dans les cours royales malinké est tripolaire. En montrant cette communication tripolaire, Kourouma exprime son identité culturelle dans le dialogue qu'il établit entre Djigui et les colons français. En effet, il y aurait chez l'auteur une volonté manifeste de traduire la communication traditionnelle dans une cour royale malinké ou tout simplement dans la société malinké. Les propos échangés entre Djigui et les colons l'ont été par personnes interposées. Il s'est alors développé un schéma triangulaire dans lequel chaque émetteur est un récepteur potentiel et chaque récepteur un émetteur potentiel comme dans

toute situation de communication. Djigui étant un roi analphabète, l'entremise de l'interprète si elle n'est justifiée par le besoin de respecter l'autorité royale - à qui l'on ne doit directement tenir un propos -, elle se justifie pour le moins par la nécessité d'établir une relation commune de communication entre Djigui et le colon. L'origine de la communication dans le schéma triangulaire est le roi ou le chef ; les propos sont dirigés vers l'hôte ou le plaignant en passant par le messenger, le notable, le griot ou le crieur. Ce circuit établit enfin de compte une relation indirecte entre le chef ou le roi et le plaignant ou l'hôte.

Le deuxième degré de ce schéma de communication qui lie l'interprète au roi est une étape empreinte de transformation quelques fois conscientes et d'autres fois inconscientes. Si tant est que les interprètes qui traduisaient les propos des colons étaient analphabètes, il va sans dire que d'une destination à l'autre, les propos seront, soit volontairement soit involontairement tronqués, travestis, brouillés ou altérés. C'est l'exemple de la conversation qui a eu lieu entre Djigui Kéïta et les colonnes françaises de la conquête du Kouroufi. Quand Djigui s'émoissait en injures face aux colons en disant : « *Dis au blanc... Nazaras, incirconcis... incroyants* » (M.O.D, p.35)

Soumaré, l'interprète, traduisait aux Blancs que Djigui leur avait offert le Kouroufi afin qu'ils s'y installent pour protéger Soba. Partant de cette observation, ce schéma de communication qui est en réalité un schéma pseudo-triangulaire est entaché d'irrégularité propre à brouiller le message initial.

Le schéma ainsi établi révèle les lacunes de la communication entre les colons et les rois noirs. Les irrégularités sont certainement le fait de barrières linguistiques qui séparent les colons et les chefs noirs. Ce schéma révèle aussi l'analphabétisme et/ou la duplicité des intermédiaires entre le système colonial et les pouvoirs noirs. La figuration de ce schéma de communication par l'auteur répond à un double objectif. D'abord, il décrit les lacunes qui ont émaillé les relations entre le système colonialiste et les pouvoirs noirs, ensuite il table sur la dimension culturelle qui impose dans tout entretien avec le chef ou le roi un intermédiaire modérateur du dialogue.

## **Les emprunts**

Ils sont les expressions directement issues du malinké et qui ont intégré l'écriture de Kourouma. En même temps qu'ils sont la manifestation de la langue malinké exposant de fait les enjeux qui s'imposent, ils sont des traits particuliers de l'esthétique de l'auteur. Les emprunts sont donc des condensés idéologiques et esthétiques propres à figurer l'identité culturelle malinké confinée dans la langue malinké que Kourouma utilise pour créer un discours romanesque particulier. Voilà un répertoire de mots à valeur lexicographique que l'auteur a utilisé dans ses romans :

Allah = [emprunté à l'arabe] Dieu	djouma = vendredi saint
kouroufi = montagne noire	djigui = bélier solitaire
ouya-ouya = désordre	boribana = fin de la fuite
bilakoro = incirconcis	djoko-djoko = coûte que coûte
tata = clôture de paille	doni-doni = petit à petit
konia = jalousie	liriki = l'argent
monnè, monnew = outrage, outrages	horon = noble
gnamas = âme	daba = houe
gnona-gnona = rapidement	Fama = Prince
massa = roi, seigneur	fissandjiri = figuier
sissa-sissa = rapidement	tfaforo = sexe de père
tabala = tambour de guerre	gnamokodé = bâtard
kassaya-kassaya = n'importe quoi	
dagas conons = fonds de marmites	

Les emprunts se justifient chez Kourouma par deux raisons fondamentales. Soit les mots malinké introduits dans son discours n'ont pas de correspondants exacts dans la langue française, auquel cas ils complètent le français et expriment la réalité profonde voulue par l'auteur, soit l'auteur veut tout simplement reproduire le discours social de ses personnages pour coller au réel. Au sujet de la première hypothèse à propos du mot « monnè », il écrit dans la page post-dédicace de *Monnè, Outrages et Défis* :

« *Outrages, défis, mépris, injures, humiliations, colère rageuse, tous ces mots à la fois sans qu'aucun ne le traduise véritablement. [...]. En vérité, il n'y a pas chez nous, Européens, une parole rendant totalement le monnè Malinké* » (M.O.D, p.7)

L'auteur l'utilise à juste titre pour traduire l'ambiguïté de Djigui Kéïta devant l'invasion et la conquête de Soba par les colonnes de Faidherbe.

À propos de la seconde hypothèse hormis les nombreux accidents morphologiques qu'il introduit dans le discours de ses personnages analphabètes, Kourouma attribue à d'autres personnages un discours relevant de la classe et de la société de ces derniers. C'est l'exemple de Birahima l'enfant-soldat dans *Allah n'est pas obligé* qui emploie les termes « Bangala » et « Gnoussou-gnoussou » pour désigner les sexes masculin et féminin.

En incluant les emprunts dans le discours, Kourouma fait connaître un certain lexique malinké à son lecteur. Il développe un style qui, s'il ne lui est propre, est au moins un trait distinctif de son écriture puisqu'il induit d'ailleurs la notion forte de la bâtardisation de l'écriture romanesque à l'instar de la bâtardisation de société malinké au contact de la colonisation.

## **2 -2 - Les accidents morphologiques et l'innovation lexicale**

Les accidents morphologiques tout comme l'innovation lexicale sont des procédés de création de mots motivés par le désir et la volonté de l'auteur de traduire des situations singulières si ce n'est pour se démarquer des sentiers déjà tracés. Il en ressort que ces procédés de créations sont propres à chaque auteur et font leur spécificité. Kourouma s'engage avec succès dans la voie de la création lexicale. Dans son écriture, certaines expressions ou mots français ont, au contact du malinké, changé de signifiants donc de sonorité. Cette opération donne naissance à des mots nouveaux de nature hybride. Il existe en conséquence un écart considérable entre le mot français initial et l'expression « accidentelle » née du « choc » entre le français et le malinké. Ces expressions altérées sont légions dans l'œuvre romanesque de Kourouma. Elles ont été pour cette première énumération appelée « accidents morphologiques » :

Nazara = Nazaréens/ zuzi = juge

Allamas = Allemands/ sekter = secrétaire

pratati = prestataire /Fadarba = Faidherbe

nabata = liberté /Gomo = Gouverneur

zénéral malia = le général militaire /djibité = député

kaporal gardi = le caporal des gardes

Kommando magu = le commandant mauvais.

Ces expressions seraient nées du fait que les notions désignées par les expressions françaises originelles sont méconnues ou même inconnues des Malinké. Ces différentes transformations littérales du français participent du style oral des récits et impriment une particularité à l'écriture de Kourouma qui s'affiche par conséquent comme une identité langagière rehaussant même la thématique fondamentale de la bâtardisation. Le style oral de la déformation lexicale étant perçu aussi dans l'adaptation de nouvelle notion ou sonorité du malinké pris comme langue cible et le français comme langue source dans la dialectique coloniale.

D'un autre côté, l'innovation lexicale ouvre aussi les portes à des particularismes linguistes et lexicaux qui font l'originalité du romancier. Nous avons noté dans l'écriture de Kourouma l'entrée de certains mots nés de son imagination fertile. C'est l'exemple de « Sobels » constitué de « so » extrait de la première syllabe de « soldat » et de « bels » la dernière syllabe de « rebelle » qui s'y rapporte phonologiquement. « Sobels » désignerait d'après le narrateur des mutins qui sont soldats le jour et rebelles la nuit. L'auteur a adapté la condition des « sobels » aux actions qu'il décrit ou vice-versa. Ou des termes comme « king-zuzi » qui signifierait « le roi des juges ». L'expression est visiblement formée par l'appellation anglaise du roi, « king », et de la déformation malinké du terme « juge ». Quelquefois, ce sont aussi des lexèmes malinkés qu'il incorpore et intègre à son écriture. L'exemple des emprunts étudiés nous éclaire là-dessus. De même, l'auteur traduit quelque fois des expressions malinké dans son discours. Notons par exemple : « *Il y avait une semaine qu'avait fini dans la capitale koné Ibrahima* » (Ahmadou Kourouma, 1970-9) pour signifier que koné Ibrahima était décédé. Pareillement dans une phrase comme : « *Les vendredis suivants, le Blanc et l'interprète me reçurent fraîchement* », (M.O.D, p.102) pour dire qu'il fut reçu de bonne heure. Kourouma fait ici, une représentation littérale du malinké.

Cette description de l'écriture kouroumienne témoigne des libertés que l'auteur se donne dans son acte d'écriture. Sa plume semble ne pas avoir de rigueur vis-à-vis du code normatif de la langue française. Non que son expression en soit pour autant vulgaire. Loin s'en faut ! Mais tout simplement parce que l'auteur rompt avec la « dictature » du code normatif de la langue et refuse de se plier à ses exigences. La norme de la classique rhétorique française y est bien souvent écorchée. Nous qualifions déjà son écriture de vohou-vohou romanesque puis de « délinquance créatrice » dans la mesure où il s'attaque au français académique avec des

armes narratologiques et morphologiques à travers ses incursions répétées dans le réservoir linguistique malinké plein d'images.

L'écriture de Kourouma apparaît d'emblée comme une sorte de collage d'éléments hétéroclites produisant du sens. Elle brise les barrières entre les langues malinké et française. Au cours de l'entretien qu'il nous a accordé à Abidjan en 1998, à la question de savoir ce qui fonde l'originalité de son écriture, il répondait : « Je pense en malinké, donc j'écris en malinké ».

Si Jean François Sablayrolles se pose la question de savoir si le néologisme est le « viagra » de l'écrivain, interrogation qui laisse entrevoir en filigrane que l'innovation lexicale redynamise, revigore ou assure l'« érection » - pour rester fidèle à la métaphore sexologique - de l'écrivain dans son inspiration et sa création romanesque, poétique ou théâtrale. Il est surtout utile de noter qu'elle crée des particularismes qui fondent son identité langagière, développe sa dimension lexicographique qui ouvre ou ferme son œuvre selon qu'il diffuse ou pas sa création avec les codes nécessaires qui permettront son décryptage. La création lexicale est soit ouverture soit fermeture, mais elle est avant tout et pour tout une identité langagière. C'est probablement pour pallier la fermeture de son œuvre que Kourouma a développé la fonction métalinguistique du langage dans *Allah n'est pas obligé* en mettant à la disposition de son personnage focalisateur quatre dictionnaires qui lui permettent d'expliquer certains mots. Ces explications permettront au lecteur d'accéder au sens de l'œuvre. L'innovation lexicale fait de l'écriture de Kourouma une écriture de rupture.

## **Conclusion**

L'écriture de Kourouma est hérissée de barbarisme et de solécisme. En effet, la transgression des règles de la morphologie et de celles de la syntaxe répondent à l'innovation linguistique opérante dans son œuvre. Remarque qualificative de l'écriture de Kourouma fort mentionnée, frisant de fait une lapalissade désignative ou une caricature analytique; au delà desquelles il faut bien entendu aller pour percevoir les élans et la dimension alchimistes de l'artiste. Si les puristes de la langue française ruminent leur effroi à la lecture de ses romans, en témoigne le refus des Éditions du Seuil de publier en 1968 la première monture de *Les Soleils des Indépendances*, il est tout de même utile de remarquer que la dimension noématique, c'est-à-dire la caractéristique consciente et délibérée de ces accidents morfo-syntaxiques amène à

réévaluer l'écriture kouroumienne. Ainsi, le préjudice d'une qualité scatologique est-il évité au profit de spécificités honorables. L'auteur devient créateur de langage ou « logothète » au sens de Barthe. Les traductions actorielle et auctorielle apparaissent au total comme les outils de production et de consommation du texte.

## **Bibliographie**

KOUROUMA Ahmadou, *Les soleils des indépendances*, Paris : Seuil, 1970

KOUROUMA Ahmadou, *Monnè, Outrages et Défis*, Paris : Seuil, 1990

KOUROUMA Ahmadou, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris : Seuil, 1998

KOUROUMA Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, 2000

BALLARD M. «De Cicéron à Benjamin. Traducteurs, traductions, réflexions». Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 1992.

CAMARA Sory, *Gens de la parole*, Paris : Karthala, 1992.

COCULA Bernard / PEYROUTET Claude, *La didactique de l'expression*, Paris : Delagrave, 1989.

GUIDÈRE M. «Introduction à la traductologie : Penser la traduction hier, aujourd'hui, demain». Paris / Bruxelles : De Boeck Université, 2008.

KI- ZERBO Joseph, *Histoire de l'Afrique Noire*, Paris : Hatier, 1972

LADMIRAL Jean-René (1994). «Traduire : théorèmes pour la traduction». Paris : Gallimard, 1994.

SABLAYROLLES Jean-François ; Conférence sur le thème : « Le néologisme « viagra de l'écrivain ? », le 18 avril 2002, B.F.M. Limoges.