Aspects du réalisme dans la trilogie de Kouta de Massa Makan Diabaté : de l'affirmation identitaire à la double appartenance artistique

Dr KONÉ Diakaridia

Université de Bouaké

RESUME :

L'écriture romanesque de Massa Makan Diabaté dans la trilogie de Kouta, telle un miroir, est fortement calquée sur les pratiques culturelles du monde mandingue. A ce titre, elle pourrait s'interpréter aisément comme une stratégie réaliste d'affirmation de cette identité mandingue à laquelle s'identifie cet auteur malien. Dans le contexte actuel de mondialisation ou de globalisation culturelle, une telle esthétique romanesque fortement influencée par l'oralité à travers l'art du *jaliya* (l'art du griot) apparaît comme l'un des symboles d'une ouverture à d'autres genres artistiques. Dans cette perspective, une lecture intergénérique de la trilogie de Kouta semble pleinement fondée en même temps que paraît amplement justifiée l'appartenance de cet écrivain à une double culture artistique.

Mots-clés : Identité mandingue, Réaliste, Mondialisation, Oralité, Double appartenance artistic.

ABSTRACT :

Like a miror, the novel writing of Massa Makan Diabaté in the trilogy of Kouta is greatly inspired on the mandingue world culture. This, it could easily be understood as a realistic assertion of the cultural identity of this writer from Mali. In the present context of cultural globalisation, such a beautiful way of writing novels is really based on oral history through the *jaliya* art that is the griot art. Therefore, it appears as one of the symbols which enable the existence of other artistic genres. In this context, the reading of the trilogy of Kouta which points out the existence of other genres in it is justified at the same time when this writer belongs to a double artistic culture.

Key words: Mandingue identity, Realistic, Wordwide, Oralhistory, Double artistic membership.

INTRODUCTION

La deuxième moitié du XIX^e^ siècle est marquée en France par la naissance d'un courant littéraire et artistique : le Réalisme. Rejetant l'idéalisme et l'académisme qui avaient cours jusque là dans les arts et les lettres, les partisans du Mouvement réaliste[1] veulent désormais représenter, sans l'embellir, le réel dans ses moindres détails.

Quelques années plus tard, les romanciers négro-africains reprennent à leur compte ce réalisme littéraire. Ceux-ci vont, en effet, s'en référer pour peintre « fidèlement » les réalités économique, historique, politique et socioculturelle du continent africain. La trilogie de Kouta[2] de Massa Makan Diabaté. Ces romans que nous nous proposons d'analyser s'inscrivent dans cette *stylisation* d'objets référentiels identitaires appartenant tous à la culture mandingue dont se réclame cet auteur.

Par « culture mandingue », il faut entendre cet héritage constitué par le substrat négro-africain traditionnel sur lequel se sont greffées les cultures islamo-arabe et occidentale. Le contact interculturel de ces trois civilisations a engendré deux courants de littérature que sont la littérature afro-arabe et la littérature néo-africaine[3] qui réunit, à elle seule, les éléments de la civilisation négro-africaine et les aspects culturels occidentaux :

> *« […] nous entendons donc par littérature néo-africaine, les œuvres littéraires qui reflètent, soit par leur style, soit par leur thématique, la civilisation et la culture de l'Afrique subsaharienne. Ces œuvres sont une expression artistique d'une culture née de la rencontre du monde noir avec le monde occidental »*[4].

Le Lieutenant de Kouta, *Le Coiffeur de Kouta* et *Le boucher de Kouta* s'inscrivent dans cette dynamique. En effet, on ne peut lire et comprendre ces trois romans sans s'en référer, au préalable, au monde mandingue et à sa culture.

Quelles sont donc les différentes techniques de l'écriture réaliste utilisées par l'auteur en vue d'affirmer cette identité ? Dans un contexte culturel où les questions identitaires sont d'une récurrence significative, quelles sont les nouvelles orientations de ce réalisme identitaire ? Enfin, à travers cette écriture réaliste fortement marquée du sceau de son identité artistique, l'écrivain malien n'affirme t-il pas en définitive son appartenance à une double culture ?

I – Le réalisme de l'hypotexte romanesque : une écriture de l'affirmation identitaire

La trilogie de Kouta, en privilégiant le récit romanesque à caractère hagiographique, qui renvoie à des faits socioculturels connus et vérifiables, obéit au principe du réalisme[5]. Ces textes sont si pénétrés de cette

---

[1] « Pour les écrivains du XVIIIe et XIXe siècle comme pour leurs lecteurs, le réalisme en littérature est un idéal : celui de la représentation fidèle du réel, celui du discours véridique, qui n'est pas un discours comme les autres mais la perfection vers laquelle doit tendre tout discours ; toute révolution littéraire s'accomplissait alors au nom d'une représentation encore plus fidèle de la « vie ». « Présentation » in *Littérature et réalité,* Collectif réalisé sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris, Editions du Seuil, 1982, p. 7.

[2] Il s'agit de *Le lieutenant de Kouta*, Paris, Hatier, 1973.
Le coiffeur de Kouta, Paris, Hatier, 1980.
Le boucher de Kouta, Paris, Hatier, 1982.

[3] En fait, l'opposition radicale relevant de la nature, des relations essentiellement contradictoires de l'écriture et de l'oralité qui régit la littérature africaine a amené l'écrivain allemand Janheinz Jahn à employer pour la première fois le terme « néo-africaine » en 1958 dans son livre *Muntu* (Muntu*, l'Homme africain et la culture néo-africaine,* Cologne, 1966, 286 p.). Dans le même sillage, à propos de la littérature dite « littérature néo-africaine », l'auteur allemand en donnera une définition claire dans son *Manuel de littérature néo-africaine* en 1969. Il considère que l'Afrique culturelle hérite d'une triple tradition.

[4] Almut Nordmann Seiler, *La littérature néo-africaine*, Paris, PUF, 1976, p. 7.

[5] A travers ce terme « Réalisme », nous voulons signifier que ce roman est l'expression du concret. Autrement dit, il s'agit pour nous de dire que la trilogie de Kouta reflète le vécu réel de la société mandingue, telle qu'il se manifeste chaque jour.

technique d'écriture que pour Roger Tro Dého, *« les textes de Diabaté reprennent à leur compte ce « devoir de critique sociale*[6] *»*.

Ce procédé qui permet à Massa Makan Diabaté de narrer parfaitement les traits de l'identité culturelle mandingue est *sa précision* artistique perceptible, entre autres, à travers l'utilisation particulière qu'il fait de sa langue malinké.

1 – L'écriture identitaire de Massa Makan Diabaté à travers l'utilisation de la langue malinké

L'utilisation que le romancier malien fait de la langue est à l'image de celle qui se fait dans la pratique quotidienne. En effet, à travers son roman, on voit nettement que Diabaté a le souci de respecter le langage de tous les jours, celui utilisé par les habitants d'une bourgade malienne, à travers les nombreuses interférences linguistiques utilisées.

1- 1- Les interférences linguistiques

Les interférences linguistiques sont les expressions directement issues de la langue malinké et qui ont été intégrées à l'écriture de l'auteur. Elles sont par conséquent des condensés idéologiques propres à figurer l'identité culturelle malinké confinée dans cette langue que le romancier malien utilise pour créer un discours particulier.

Dans la trilogie de Kouta, ces interférences linguistiques sont si abondantes qu'elles finissent par subvertir sérieusement le code normatif de la langue française utilisée dans les romans. Parmi ces termes intégrés à la langue française, on peut citer, entre autres, *« Bélètigui-ba », « Ndatèkouma-mara », « Mounafikis », « Kobla nyabla »* ou *« Les sungurun-ba »* qui signifient respectivement « Injure grossière », « Je ne me mêle de rien », « Hypocrites » ou « Les prostituées ».

L'utilisation de ces mots et expressions se justifie chez Massa Makan Diabaté par deux raisons fondamentales. La première en est que l'auteur, voulant mettre le lecteur en relation intime avec son environnement sociolinguistique, introduit dans ses récits des mots qui n'ont pas de correspondants exacts dans la langue française. Dans ce cas, ils complètent le français et expriment la réalité profonde voulue par lui. La seconde raison découle de sa volonté de reproduire simplement le discours social de ses personnages dans le but de coller à la réalité.

Dans la perspective de la première hypothèse, à propos du mot : « terrasse », il note en bas de page les explications suivantes : *« C'est ainsi qu'on désigne au Mali les maisons qui ont un toit en terrasses »*[7]. Il en est de même pour les mots *« tara »* et *« turiti »* que l'auteur explique successivement en ces termes : *« lit de bambous entrelacés »*[8] et *« Tunique qui se met sous le grand boubou »*[9].

Pour ce qui est de la seconde hypothèse, les exemples sont multiples et relèvent de « l'innovation lexicale ».

1 - 2 – L'innovation lexicale

L'innovation lexicale est pour Diabaté une autre forme de Réalisme. Ainsi, à travers l'évocation d'un nom comme celui du Président *« Dagabaga Daba »*, le lecteur malinké ou ayant une connaissance de cette langue, pense tout de suite à un président-dictateur qui opprime son peuple, car en malinké ce nom signifie littéralement *« fourmi à la grande bouche »*. Souvent, ce sont des phrases entières ou des verbes qui sont dits en malinké comme : *« l'Imam attachera le mariage »* pour dire que *« le saint homme célébrera un mariage »* ou encore « *le muezzin a déjà crié la prière* » pour dire que *« le muezzin a appelé les fidèles à la prière »*. À travers une bonne maîtrise de sa langue maternelle, Diabaté adapte le style oral au modèle narratif occidental ; il associe avec aisance les africanismes à la langue française.

---

[6] Roger Tro Deho, « La narrativation du Kotéba dans La trilogie de Kouta de Massa Makan Diabaté : entre esthétique de l'identité et poétique transculturelle », in *Repères*, Abidjan, Puci, vol.1 – n°1 – 2009, p. 117.

[7] Massa Makan Diabaté, *Le boucher de Kouta*, *Op. Cit.*, p. 10.

[8] *Ibidem*, p. 10.

[9] *Ibidem*, p. 7.

L'auteur semble avoir créé, de cette manière, une langue nouvelle aux confluents du français-malinké ou du malinké-français. Son écriture est marquée par le sceau d'une double expression identitaire. Il s'agit, d'abord, de l'expression identitaire mandingue et, ensuite, de l'écriture romanesque artistique. Elle est, par conséquent, une écriture identitaire. Diabaté s'engage ainsi dans un vaste processus d'auto-réalisation d'autant plus qu'il écrit dans un langage qui lui est propre. Il se réalise à travers ce qui fait sa spécificité. Il s'identifie à lui-même et se retrouve, ainsi que l'affirme Paul Ricoeur, au centre de sa « *dialectique de la mêmeté et de l'ipséité* »[10] au point où les nouvelles structures de l'écriture nouvelle créées par lui deviennent, par leur essence, un canal d'expression identitaire au même titre que la religion.

2 – L'affirmation identitaire à travers une écriture de la religion musulmane

L'identité religieuse est la croyance commune partagée par toutes les sociétés mandingues quelles qu'elles soient. Ce point de vue implique que d'un individu à un autre, il peut y avoir des différences spirituelles qui ne rentrent pas en ligne de compte dans ce chapitre. L'identité religieuse dont on parlera plutôt, c'est celle qui est en rapport avec l'Islam qui reste un trait spirituel distinctif des collectivités mandingues. Chez Massa Makan Diabaté, cette réalité pourrait s'étudier à deux niveaux : les versets islamiques et l'inflation des mots et expressions arabes.

2– 1 – L'inflation des mots et expressions arabes

Ils sont les mots et expressions directement tirés de la langue arabe et qui sont intégrés dans l'écriture de Massa Makan Diabaté. En même temps qu'ils sont la manifestation *visible* de cette langue, exposant de fait les enjeux qui s'imposent, ils sont des traits particuliers de la croyance des personnages actants. Ces mots et expressions sont aussi des condensés idéologiques et esthétiques propres à figurer l'identité religieuse globalement confinée dans l'Islam que le romancier malien utilise parfois pour varier et enrichir son discours romanesque. Au nombre de ces mots et expressions, on pourrait, entre autres, citer *« Salamalekoum », « Seytane », « Wirt »* et *« Al hamdou lillahi ! »* qui veulent respectivement dire « Salutation », « Le démon », « Prière surérogatoire » et « Louange à Dieu ! ».

Ces mots et expressions empruntés à la langue arabe se justifient chez Massa Makan Diabaté pour la seule raison que ce romancier veut tout simplement reproduire le discours social et religieux de ses différents personnages pour coller au réel et rester en conformité avec la foi divine vécue et manifestée au quotidien par ceux-ci. En dehors donc de ces mots et expressions, il est aussi fait mention des versets coraniques dans l'oeuvre romanesque de cet auteur.

2 - 2 – Les versets coraniques

Dans *la trilogie de Kouta* de Massa Makan Diabaté, les versets coraniques s'inscrivent, de toute évidence, dans une perspective de juxtaposition avec la tradition mandingue. Le paratexte de *Le coiffeur de Kouta*, le premier roman de la trilogie, est, d'abord, éloquent à ce sujet :

« Et la tradition dit : « Les méchants ne sont jamais que des maladroits, parce que malheureux »[11]

Non loin, il se réfère à la sourate 99 du Coran intitulée en arabe *Az-zalzalah* (La secousse) :

« Lorsque la terre sera secouée par son tremblement ;

---

[10] Selon Paul Ricoeur, la dialectique de l'ipséité et de la mêmeté désigne deux expressions latines : idem et ipse qui veulent dire identité-mêmeté (stabilité de caractère) et identité-ipséité (maintien de soi). Le premier pôle présente plusieurs visages, selon qu'il est abordé sous l'angle de la question « qui parle ? » ou « qui agit ? ». L'impossibilité de réduire toutes les expressions de l'identité à la simple mêmeté (en grec, tautotes) apparaît quand il faut y intégrer la question de la permanence dans le temps. Celle-ci peut s'envisager de deux manières différentes. Soit on table sur la permanence d'une même substance possible qui trouve son expression dans la stabilité de caractère, soit on la rapporte à une composante de la création. Dans le premier cas, c'est la mêmeté qui prime, dans le second cas, c'est l'ipséité. Entre les deux pôles s'intercale l'identité narrative. La dialectique de l'ipséité et de la mêmeté est donc la manifestation de soi à travers ses propres créations. Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 167.

[11] Massa Makan Diabaté, *Le coiffeur de Kouta*, *Op. Cit.*, p. 3.

Lorsque la terre rejettera ses fardeaux ;
Lorsque l'homme demandera :
« Que lui arrive-t-il ? »
Ce jour-là,
elle racontera sa propre histoire
d'après ce que son seigneur lui a révélé.
Ce jour-là,
les hommes surgiront par groupes
pour que leurs actions soient connues.
Celui qui aura fait le poids d'un atome de mal,
le verra ».

La religion musulmane, en présentant ainsi les méchants, veut condamner leur attitude. Elle leur ôte l'envie de tout acte nuisible, car les conséquences qui en découlent sont mauvaises. Ce à quoi s'opposent les versets coraniques sus-mentionnés.

Dans le paratexte de *Le boucher de Kouta*, le narrateur se réfère, quant à lui, à un proverbe tiré du répertoire linguistique malinké qu'il oppose à un autre verset coranique :

> *« Et la tradition malienne dit : « Le monde est une maison qui n'a ni portes ni fenêtres. Et seuls se voient coincés dans cette immense demeure ceux qui essaient d'en sortir en emportant la part des autres. La part des autres ? C'est leurs défauts »*[12]

Ces deux paratextes lèvent le voile sur les intentions de l'auteur et le placent dans la logique de l'expression identitaire mandingue à travers une nette préférence pour la tradition malinké au détriment de l'Islam. L'univers romanesque de Diabaté est donc une métonymie parce qu'il est un singulier-pluralisant et fait office d'espace identitaire. C'est un microespace symbolique du macroespace mandingue. Le personnage de Namory demeure, cependant, celui qui, à travers ses attitudes, résume à lui seul, le conflit qui oppose la religion à la tradition. En effet, pendant que la famine sévit à Kouta, il n'a pas hésité à donner de la viande proscrite par le Coran à la communauté musulmane, car selon lui :

> *« Le prophète a permis aux croyants de manger du porc s'ils n'ont rien d'autre pour assouvir leur faim. Actuellement, c'est la situation à Kouta : les animaux sont décimés par la sécheresse. Dois-je laisser les Koutanké mourir de faim ? Non, il y va de mon honneur de boucher »*[13].

Il y a là, à travers cette interrogation, toute l'ambiguïté existant entre la nécessité de sauver des vies humaines et la recherche de la pureté religieuse. À sa mort, et contre l'avis de l'Imam, la communauté musulmane décide d'enterrer Namory dans la cour de la mosquée de Kouta. Diabaté prône là certainement une application souple des préceptes de l'Islam. Son écriture romanesque est un vivant témoignage de sa foi religieuse :

> *« Ce sont des livres d'inspiration religieuse, parce que je suis très croyant. Le lieutenant, c'est la rédemption ;c'est quelqu'un qui, après avoir baroudé dans l'armée coloniale, revient à Dieu simplement comme on va à la fontaine. Le coiffeur est un mécréant qui le reste jusqu'à la fin du livre. Le boucher n'est autre qu'un négateur de Dieu qui se sert de la religion tout en restant profondément athée. Ce que je ne suis pas, à côté de l'humour, j'ai essayé de mettre en évidence ma foi religieuse »*[14].

Musulman convaincu, mais persuadé des vertus de la dialectique, Massa Makan Diabaté a voulu appliquer la raison au Coran. Ce contact de la tradition africaine et de la religion a escamoté l'authenticité de ces deux composantes. Pour lui, la religion ne doit pas être une barrière qui entrave l'existence quotidienne de l'homme. Elle doit être plutôt un ensemble de dogmes qui, bien que lui permettant de

---

[12] Massa Makan Diabaté, *Le coiffeur de Kouta*, *Op. Cit*., p. 3.
[13] Massa Makan Diabaté, *Le boucher de Kouta*, *Op. Cit*., p. 95.
[14] Marie-Clotilde JACQUEY, « Entretien avec Massa Makan Diabaté : ''Etre griot aujourd'hui'' », in *Littérature malienne*, n° 75 – 76, p. 119.

canaliser sa vie quotidienne, lui donnent aussi la possibilité de vivre heureux en « relativisant » le Bien. Et l'auteur semble représenter cela à travers l'attitude de Namory.

En dehors de la religion, les personnages choisis ou conçus par lui possèdent, à travers leur faire, des potentiels humoristiques et comiques très caractéristiques de l'oralité mandingue qui l'a profondément influencé.

II – Du réalisme identitaire à une esthétique de l'oralité mandingue : un roman intergénérique

Massa Makan Diabaté s'est toujours défini lui-même comme « *un griot mandingue à la rencontre de l'écriture*[15] ». C'est pourquoi, à l'instar du griot qui fait éclater la parole en une multitude d'anecdotes, son roman, parce que l'on reconnaît au genre une « *pauvreté des conventions formelles* »[16] est un roman aux *frontières poreuses* qui peut introduire en son sein toutes espèces de genres : nouvelles, poésies, théâtres, contes et mythes.

Aussi s'agira t-il pour nous ici de décrire les manifestations de cette esthétique du mélange des genres qui est aussi un trait caractéristique du Réalisme[17].

1 – La « narration-spectacle » comme méthode d'expression du réalisme

Le réalisme identitaire de Massa Makan Diabaté est également perceptible à travers ce que Roger Tro Dého nomme la « narration-spectacle[18] » à laquelle il s'adonne dans sa trilogie de Kouta. Ce roman est, en réalité, un vaste kotéba[19] qui se joue devant les yeux du lecteur-spectateur :

> *C'est par la théâtralisation fréquente des chants et des danses que s'opère principalement la « ludisation » de la narration dans les romans de Massa Makan Diabaté. Par leurs côtés grotesques et carnavalesques, chants et danses distillent dans les textes cette atmosphère générale d'humour et de gaieté propres aux représentations du kotéba*[20] ».

Une lecture attentive de la trilogie de Kouta permet, en effet, de recenser vingt-sept (27) chansons dont les plus spectateurs sont, entre autres, celle que Togoroko chante en l'honneur de Namori le boucher qui triomphe du vieux Soriba, son débiteur[21], le refrain que le même personnage entonne pour accompagner Bamba, le crieur public dans *Le Coiffeur de Kouta*[22] et la chanson que Kadiatou, la femme de Kompè dédie à Marbayasa, le dieu du rire et de la joie[23]. Plus que les chansons elles-mêmes, ce qui attire l'attention, ce sont les commentaires du narrateur qui, faisant office de didascalies, décrivent les aspects pittoresque, bouffon et comique des scènes si bien que le lecteur se laisse emporter par la transe collective qui s'empare des participants et spectateurs du *kotéba*. Pour s'en convaincre, suivons plutôt, parmi tant d'autres exemples, cette description qui « donne à voir » une chanson de Togoroko :

---

[15] Cheick M. Chérif Kéita en parle d'ailleurs longuement dans l'ouvrage qu'il propose à ce sujet, à savoir *Massa Makan Diabaté, un griot mandingue à la rencontre de l'écriture*, Paris, L'Harmattan, 1995.

[16] Ian Watt, « Réalisme et forme romanesque », in *Littérature et réalité*, *Op. Cit*., p. 17.

[17] Selon Ian Watt, en effet, « La technique narrative par laquelle le roman incarne cette vision circonstancielle de la vie peut être appelée son réalisme formel ; formel, parce que le mot « réalisme » ne se réfère pas ici à quelque but ou dogme littéraire spécial, mais seulement à un ensemble de procédés narratifs que l'on trouve si souvent réunis dans le roman, et si rarement dans d'autres genres littéraires, qu'on peut les considérer comme typiques de la forme elle-même. » « Réalisme et forme romanesque » in *Littérature et réalité* , *Op. Cit*., p. 41.

[18] Roger Tro Deho, « La narrativation du Kotéba dans La trilogie de Kouta de Massa Makan Diabaté : entre esthétique de l'identité et poétique transculturelle », in *Repères, Op. Cit*. p. 113.

[19] Théâtre populaire malien

[20] Roger Tro Dého, *Loc. Cit*., p. 113.

[21] Massa Makan Diabaté, *Le Boucher de Kouta*, *Op. Cit*., p. 6.

[22] Massa Makan Diabaté, *Le Coiffeur de Kouta*, *Op. Cit*., p. 33.

[23] Ibidem, p. 148.

« Bamba (le crieur public) allait d'un quartier à l'autre, précédé de Togoroko, l'idiot du village qui, pour la circonstance, avait revêtu ses étranges accoutrements : son pantalon bouffant rouge balayait le sol, et sur son bonnet noir orné de miroirs et de cauris, il avait cousu une tête d'antilope qui se balançait aux mouvements de sa tête (...) Bamba frappait sur son tam-tam à la crever. Togoroko, se raidissait (...) Les enfants et les femmes l'exhortaient en claquant des mains. Il s'élançait, tous muscles contractés, tournait sur lui-même entre ciel et terre, retombait sur les mains, imitait la démarche d'un singe… »[24].

Ou même le marbayasa de Kadiatou :

« Parce que son mari avait retrouvé la liberté, elle (Kadiatou) dansait, vêtue d'une capote d'ancien militaire (...) coiffée d'un chapeau de paille orné de plumes de charognard, bien prise dans un pantalon couleur terre, à la limite de la décence. A ses chevilles, elle avait attaché de vieilles boîtes de conserve qui l'annonçaient à cent pas. Des musiciens, joueurs de tam-tam, de balafon et de flûte, scandaient la chanson consacrée à Marbayasa (...) Des femmes la suivaient en chantant (...) Togoroko, qui ne pouvait entendre un son de tam-tam sans se trémousser, courut revêtir ses accoutrements pour prendre part à la fête. Kadiatou fit trois fois le tour du village en dansant comme une forcenée. »[25]

A travers ce genre de descriptions, les chants et les danses exécutés par les personnages ne sont plus de simples instruments d'animation et de « ludisation » des textes. Associés aux nombreuses situations comiques et au discours des personnages, chants et danses participent plutôt de cette *« narration-spectacle »* à laquelle contribuent, en réalité, toutes les stratégies narratives adoptées par l'auteur malien. Aussi selon Roger Tro Dého :

« Le processus de lecture sollicite dorénavant du lecteur qu'il se comporte en véritable spectateur. Il doit « écouter et voir » les acteurs, suivre leur jeu, en rire, se surprendre parfois à danser et à fredonner certains airs, bref participer à une représentation à forte dose de réalisme »[26].

Rappelons que le *Kotéba* est un théâtre populaire de satire sociale. A ce titre et dans l'esprit de la tradition théâtrale, il tient son efficacité de la présence participative du spectateur qui devient alors co-producteur du spectacle : son univers de référence (expériences et culture) est pris en compte à la fois par le metteur en scène et les comédiens et c'est en lui et par lui que se construit la signification de ce qui se joue.

A l'image de ce qui se fait dans la représentation théâtrale, le lecteur-spectateur occupe alors une place de choix dans l'art dramatique de Diabaté. Il est, pour reprendre une expression d'Anne Ubersfeld, *« le roi de la fête*[27] *»*. Le passage de la narration habituelle à la narration-spectacle ainsi que l'implication du lecteur-spectateur dans la construction du sens du texte, l'auteur les réalise également par la conversion du narrateur en narrateur-metteur en scène. D'un roman à l'autre, le narrateur œuvre, en effet, à bâtir selon l'expression de Roger Tro Dého *« pièce après pièce*[28] *»* un univers théâtral avec ses matériaux (espace romanesque organisé en scène[29], personnages conçus sur le modèle des comédiens, discours interactionnel destinés à un public fictif, choix des costumes etc) mais aussi avec ses déterminations

[24] Massa Makan Diabaté, *Le Coiffeur de Kouta*, op. cit., p. 32.
[25] Massa Makan Diabaté, *Le Coiffeur de Kouta*, op. cit., pp. 148-149.
[26] Roger Tro Dého, *Loc. Cit*., p. 114.
[27] Anne Ubersfeld, L'Ecole du spectateur, Paris, Editions Sociales, 1981, p. 303.
[28] Roger Tro Deho, « La Narrativation du Kotéba dans La trilogie de Kouta de Massa Makan Diabaté : entre esthétique de l'identité et poétique transculturelle », in *Repères, Loc. Cit.* p. 114.
[29] La maison carrée, le hangar maudit, l'étal de Namori sont respectivement dans *Le Lieutenant de Kouta*, *Le Coiffeur de Kouta* et *Le Boucher de Kouta* des micro-espaces qui, eu égard à la quantité des scènes qui s'y jouent, sont de véritables espaces dramatiques.

socioculturelles dont la plus importante est, sans doute, la culture du rire et de gaieté caractéristique du contexte social dans lequel s'inscrivent les romans de Massa Makan Diabaté :

> *« A Kita, on rit beaucoup, à Kita, on danse beaucoup, on chante beaucoup (…) il y a une mentalité (…) d'humour ; à Kita (…) les gens ne prennent rien au tragique, à Kita, les gens aiment bien se moquer sans faire mal ; ils jouent de l'humour comme pour garder une certaine pérennité de cette ville, qui a un cachet particulier au Mali.»*[30]

Tout comme la structure des trois romans, les personnages installent également le lecteur dans le théâtre. Toutefois, c'est dans l'organisation de la narration, dans la « façon de dire » que l'écriture est davantage théâtrale.

2- L'abondance des dialogues

Le dialogue, entendu comme *« échange de répliques entre deux ou plusieurs personnages*[31] *»* est reconnu comme l'une des caractéristiques du théâtre même si Sylvie Durer en souligne l'importance dans certains romans. Elle prend toutefois soin d'avertir en ces termes :

> *« Il ne faut (…) jamais perdre de vue que le dialogue de roman constitue un artefact. (…) Le dialogue de roman est (…) moins façonné par ces phénomènes de double destination [qui consiste à s'adresser à la fois à l'autre personnage et au public], car tout ne doit pas passer par les personnages, la voix narrative prenant en charge un certain nombre d'informations ».*[32]

Ces observations de Sylvie Durrer, si elles valent pour le roman traditionnel et canonique ne peuvent cependant s'appliquer aux romans de la trilogie de Kouta. Ceux-ci, en effet, de par leurs caractères intergénériques font s'interpénétrer, on l'a dit, des techniques fondamentales de l'art de la scène, au nombre desquelles le dialogue.

Dans les romans de la trilogie de Kouta, l'abondance des dialogues est telle que le code normatif du roman finit par être sérieusement subverti. Si l'on reconnaît au roman une capacité d'absorption des autres genres et formes[33], il faut remarquer, ainsi que l'affirme Roger Tro Dého que *« le processus de phagocytose semble s'être inversé*[34] *»*. La voix narrative est quasiment réduite au silence. C'est plutôt le dialogue, forme d'expression caractéristique du théâtre qui s'impose tant quantitativement que qualitativement et met à mal la prétention des œuvres au statut de roman[35]. Par ailleurs, le mode de représentation privilégié des dialogues, le discours direct, ainsi que les commentaires du narrateur qui fonctionnent comme des didascalies, participent d'une *« narration spectaculaire »* qui feint de s'adresser à un public et ce, contrairement au dialogue non théâtralisé des romans dits « ordinaires[36] ».

---

[30] Archives orales de la littérature noire, Radio-France Internationale, Disque ARCL, 23.
[31] Sylvie Durrer, *Le Dialogue dans le roman*, Paris, Nathan, 1999, p. 6.
[32] Les statistiques de Durrer à propos d'un certain nombre de romans français établissent, en effet, que le dialogue occupe une place, ne serait-ce que quantitative, très importante dans le roman. Les pourcentages vont par exemple de 13% dans une œuvre comme *Du côté de chez Swan* de Marcel Proust à 49% dans *La cousine Bette* de Balzac.
[33] Sylvie Durrer, *Le Dialogue dans le roman*, *Loc. Cit*., p. 7.
[34] Pour Bakhtine, le roman possède cette capacité d' »introduire dans son entité toutes espèces de genres, tant litéraires (nouvelles, poésies, poèmes, saynètes) qu'extra-littéraires (études de mœurs, textes rhétoriques, scientifiques, religieux, etc.) in *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p.41.
[35] Roger Tro Deho, « La narrativation du Kotéba dans La trilogie de Kouta de Massa Makan Diabaté : entre esthétique de l'identité et poétique transculturelle », in *Repères, Loc. Cit.* p. 112.
[36] Après *Le Lieutenant de Kouta* – ce roman qui compte seize (16) chapitres est tout entier dialogué – Massa Makan Diabaté semble vouloir atténuer la tendance en faisant passer quelques informations par la voix narrative dans *Le Coiffeur de Kouta* puis dans *Le Boucher de Kouta*.

Empreint de cet humour critique qui traverse le jeu du *kotéba*, ce dialogue est d'ailleurs annoncé, dès les abords des « romans », par une série de discours péritextuels qui apparaissent comme une légitimation de sa suprématie et comme une porte d'entrée dans le théâtre : *Le Coiffeur de Kouta* et *Le Boucher de Kouta* s'ouvrent sur un avertissement aux lecteurs rappelant le texte théâtral : « L'auteur a repris dans *Le Boucher de Kouta* les mêmes personnages qu'il avait « mis en scène » dans *Le Lieutenant de Kouta* et *Le Coiffeur de Kouta*[37]… »

Les listes de personnages principaux[38] qui suivent ces avertissements sont de véritables distributions de rôles qui finissent par ériger les nombreux dialogues de la trilogie de Kouta en des dialogues de scène dont le rôle ne se limite pas à une simple « animation » du texte. Ils contribuent plutôt à « tenir la scène », à la rendre présente et à brouiller définitivement l'horizon d'attente esthétique du lecteur : s'agit-il de romans ou de pièces de théâtre ? La trilogie de Kouta est, en définitive, un roman « anticonformiste ».

III – « L'anticonformisme » de Diabaté comme la marque d'une double appartenance culturelle

L'esthétique romanesque de Massa Makan Diabaté, à travers ses divers particularismes, se présente comme une production iconoclaste qui innove et marque de fait l'appartenance de l'auteur à une double culture.

En effet, la trilogie de Kouta qui fait coexister et s'interpénétrer *Jaliya* (statut de l'écrivain-griot Diabaté) et *sèbèni* (écriture) et, dans une large mesure *mendenkaya* et civilisation occidentale, apparaît comme un plaidoyer pour une culture ouverte à tous les apports, et plus adaptée à la nouvelle configuration culturelle régissant le monde d'aujourd'hui. La culture et l'identité sont des données mouvantes, très dynamiques qui ne peuvent s'exprimer que de façon ponctuelle. Les rechercher relèverait alors d'une opération jamais achevée. Elles se nourrissent plutôt de tout ce qui peut assurer leur survie. La définition que l'auteur malien donne de lui-même est éloquente à ce propos :

> *« Je me définis (…) comme une chauve souris (…) Je ne peux pas me classer, je ne peux pas me définir par rapport à l'Afrique, de même que je ne peux pas me définir par rapport à l'Occident. Je pense qu'il y a en Occident des valeurs essentielles, des valeurs, des valeurs réelles que nous devons acquérir sans pour autant rejeter tout ce que nous avons dans notre passé culturel en Afrique et plus précisément au Mandé. Aussi moi, Massa Makan Diabaté, je suis une chauve-souris ; c'est à mes lecteurs de me classer soit en Occident soit en Afrique.*[39] »

Massa Makan Diabaté, du fait du caractère polymorphe de sa culture se compare à une chauve-souris. Il n'appartient ni aux malinké ni aux Occidentaux. Il semble avoir pleinement conscience que dans ce contexte de globalisation, l'avenir appartient non pas à ceux dont la langue est la plus parlée, mais à ceux qui parlent le plus de langue et à ceux dont la culture est la mieux répandue. C'est pourquoi, loin de s'inscrire dans une logique de conflit avec la langue occidentale - le français – il s'agit plutôt pour Diabaté d'insérer dans cette langue, les formes et modalités langagières de son pays, les monèmes et groupes de monèmes malinké, ou tout simplement le calque de certaines formes culturelles, telles le *jaliya* et le kotéba.

Ce nouveau discours génère des métaphores qui déconstruisent la langue mère. Il déconstruit le français tel que pourrait le saisir John R. Searle[40] dans l'une des approches qu'il a de la déconstruction chez Jacques Derrida.

---

[37] Le dialogue qui s'instaure entre Famakan le voleur d'œuf et Siriman Kéita dans *Le Lieutenant de Kouta* (p. 7-10) l'illustre assez éloquemment.
[38] Massa Makan Diabaté, *Le Boucher de Kouta, Op. Cit*., p. 5.
[39] Archives sonores de la littérature noire, Radio-France Internationale.
[40] John R. Searle, *Déconstruction*…, Paris, Edition de Minuit, p. 10.

À travers la déconstruction du français, Diabaté expose, dans sa dimension symbolique, le parricide d'un nouveau discours qui colle au réel et auquel il s'identifie parfaitement, car traduisant le quotidien des personnages étourdis dans des sociétés en perpétuelle mutation. Son écriture a des relents à la fois réalistes et naturalistes, car sa forme est guidée par le caractère et le comportement de ses personnages. Cette forme n'est que la résultante de la peinture et de la représentation caractérologique de ceux-ci. À première vue, l'écriture du romancier malien est déroutante. Et cela pourrait, aisément, se comprendre dans l'affirmation d'Emile Zola : *« La forme seule a effaré. On s'est fâché contre les mots…Ah ! La forme, là est le grand crime !»*[41].

Massa Makan Diabaté, en se fondant sur la réalité pour créer ses fictions ne s'érige pas en historien ou en sociologue. Il en donne sa vision. La trame de ses romans est montée sur les croyances du monde malinké, son monde à lui. Et son écriture qui est perceptible comme une double altérité d'autant qu'elle est un savant métissage franco-malinké ou malinké-français, est la résultante de son appartenance à une double culture qui le place dans « l'entre-culture ». Tout comme chez un auteur comme Ahmadou Kourouma, il :

> *« […] torture et trahit la langue française, comme pour demeurer fidèle au langage malinké avec lequel il semble avoir « juré une sainte alliance ». […] Il emploie les mots de France pour y couler la pensée de sa forêt natale. Il les fait éclater pour les vider de toute valeur et, progressivement, il les charge de nouvelles valeurs, qui sont celles de son terroir, qui font parfois briller les mots comme des pépites d'or »*[42].

L'écriture romanesque de l'auteur malien est, en définitive, un procédé d'affirmation identitaire. Mais, en lieu et place d'une identité figée et stable, il s'agit plutôt d'une identité mouvante, mobile et bi-culturelle qui résulte de l'interpénétration des peuples.

CONCLUSION

Il ressort de cette analyse que la trilogie de Kouta de l'écrivain malien Massa Makan Diabaté, comme un miroir, est fortement calquée sur les réalités culturelles du monde mandingue. Cette influence culturelle qui détermine le schéma du modèle des écritures romanesques d'esthétique mandingue fortement inspiré du *jaliya* s'articule, tant du point de vue de la forme que du fond à travers, d'une part, une réalité linguistique diglossique et, d'autre part, un condensé esthétique propre à figurer l'identité religieuse de l'auteur mandingue. Dans le contexte actuel de globalisation, une telle esthétique romanesque apparaît comme l'un des symboles d'une ouverture à d'autres genres. Dans cette perspective, une lecture intergénérique du roman africain semble pleinement fondée en même temps que paraît amplement justifiée l'appartenance de l'écrivain à une double culture :

> *« La langue française constitue, pour nous, une langue de communication entre nos Etats et les différents groupes ethniques à l'intérieur du même Etat ; elle est aussi la langue qui nous soude au reste du monde. De par la finesse et la force de l'écriture, elle a accumulé des vertus en traversant des siècles ; ces vertus peuvent exercer une influence heureuse sur le développement moderne de nos propres langues qui commencent à se soumettre aux exigences de l'écriture. Nos langues aussi ont leurs vertus qui sont celles de l'oralité […]».*[43]

Massa Makan Diabaté, à l'aune de sa culture mandingue et de son imagination débordante a créé, en définitive, la rupture d'avec la quête identitaire en s'agrippant à ses réalités communautaires communes pour exprimer non pas son identité malinké et artistique singulièrement, mais son identité mandingue et artistique en général. Même s'il semble prétentieux d'affirmer qu'avec cet écrivain, la culture mandingue a sa littérature tout comme elle a eu son Histoire, l'on peut, toutefois, dire qu'il existe avec lui et un auteur comme Ahmadou Kourouma une littérature africaine à coloration mandingue.

---

[41] Emile Zola, Préface de *L'Assommoir*, Paris, Bi bliothèque Charpentier, 1881, p. 1.
[42] Makhily Gassama, *La langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*, Paris, Karthala, p. 25.
[43] Ibidem, p. 13.

BIBLIOGRAPHIE

I – Corpus

DIABATE Massa Makan, *Le lieutenant de Kouta*, Paris, Hatier, 1973.

Le coiffeur de Kouta, Paris, Hatier, 1980.

Le boucher de Kouta, Paris, Hatier, 1982.

II – Ouvrages et articles consultés

DABLA Sewanou, *Les nouvelles écritures africaines*, Paris, L'Harmattan, 1986.

DURER Sylvie, *Le Dialogue dans le roman*, Paris, Nathan, 1999.

ELDJAZAIR*I* Aboubakar Djaber, *La voie du musulman*, Paris, Aslim Edition, 1986.

GASSAMA Makhily, *La langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*, Paris, Karthala, 1995.

HOURANTIER Marie-José et LIKING Werewere, « Les vestiges d'un kotéba », in *Revue de littérature et d'esthétique négro-africaine*, n° 3, ILENA, Abidjan, 1981, p. 35.

JACQUEY Marie-Clotilde, « Entretien avec Massa Makan Diabaté : ''Etre griot aujourd'hui'' », in *Littérature malienne*, n° 75 – 76, pp. 72-86.

KEITA Cheick Mamadou Chérif, *Massa Makan Diabaté, le griot mandingue à la rencontre de l'écriture*, Paris, L'Harmattan, 1995.

MUCCHIELI Alex, *L'Identité*, Paris, Seuil, Collection « Que sais-je ? »,1986.

RICOEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

SEILER Almut Nordmann, *La littérature néo-africaine*, Paris, PUF, 1976.

TRO DEHO Roger, « La Narrativation du Kotéba dans La trilogie de Kouta de Massa Makan Diabaté : entre esthétique de l'identité et poétique transculturelle », in *Repères*, Abidjan, Puci, vol.1 – n°1 – 2009.

UBERSFELD Anne, *L'Ecole du spectateur*, Paris, Editions Sociales, 1981.

WATT Ian, « Réalisme et forme romanesque », in *Littérature et réalité*, GENETTE Gérard, TODOROV Tzvetan (dir. de), Paris, Seuil, 1982, pp.10 - 46.