

Annales de l'Université Dunărea de Jos de Galați

Fascicule XXIII

Volume VII n° 8

*Mélanges francophones*

DIALOGUES EN FRANCOPHONIE



GALATI UNIVERSITY PRESS

2013

Revue publiée sous l'égide du Centre de recherche *Théorie et Pratique du Discours* et du Département de Langue et Littérature Françaises de la Faculté des Lettres, Université Dunărea de Jos de Galați.

ISSN 1843-8539

*REDACTEUR EN CHEF*

Alina GANEA

*SECRETAIRE DE REDACTION*

Elena COSTANDACHE

*COMITE DE REDACTION*

**Responsables des sections :**

Carmen ANDREI (*Littérature*)

Eugenia ALAMAN & Gabriela SCRIPNIC (*Linguistique*)

Sofia DIMA (*Didactique*)

Mirela DRĂGOI (*Comptes rendus*)

*COMITE SCIENTIFIQUE*

Mohammed ALKHATIB, Université de Nizwa, Sultanat d'Oman

Anna ANASTASSIADIS-SYMEONIDIS, Université « Aristote » de Thessalonique, Grèce

Sâadane BRAIK, Université Abdelhamid Ibn Badis de Mostaganem, Algérie

Alexandra CUNIȚĂ, Université de Bucarest, Roumanie

Anca GĂȚĂ, Université « Dunărea de Jos », Galați, Roumanie

Amélie HEIN, Université Laurentienne, Sudbury (Ontario), Canada

Nicolae IOANA, Université « Dunărea de Jos », Galați, Roumanie

Denis LEGROS, Université Paris 8, France

Virginia LUCATELLI, Université « Dunărea de Jos », Galați, Roumanie

Marina MUREȘANU IONESCU, Université « AL. I. Cuza » Iași, Roumanie

Michel OTTEN, Université Catholique de Louvain, Belgique

Floriana POPESCU, Université « Dunărea de Jos », Galați, Roumanie

Elena PRUS, Université Libre Internationale de Moldova

Carmen Ștefania STOEAN, Académie des Sciences Économiques, Bucarest, Roumanie

© 2013 Galați University Press

Les auteurs sont autorisés à utiliser les articles publiés seulement sur accord de la maison d'édition ou de l'éditeur et en faisant référence à ce volume.

Galați University Press – Cod CNCIS 281  
Maison d'Édition de l'Université Dunărea de Jos  
Str. Domnească 47, 800008 Galați, Romania, gup@ugal.ro  
Tel. +40 236 41 36 02 Fax: +40 236 46 13 53

IBADAN UNIVERSITY LIBRARY

## Table des matières

<i>torial</i> .....	5
<b>LITTERATURES FRANCOPHONES</b> <b>ÉMERGENCE, TENDANCES, PRATIQUES</b>	
<b>siré ATANGANA KOUNA</b> <i>dée de francophonie chez les écrivains francophones postcoloniaux</i> .....	
	9
<b>usefi BEHZADI - MAJID</b> <i>degh Hedayat et la francophonie littéraire en Iran</i> .....	
	25
<b>aude Éric OWONO ZAMBO</b> <i>plurilinguisme à travers les concepts de langue de pensée et langue d'expression          ns la textualité du roman francophone</i> .....	
	36
<b>ÉCRIVAIN(E)S FRANCOPHONES</b>	
<b>aurence CLERFEUILLE</b> <i>es masques noirs de Cunégonde : relecture fanonienne des nouvelles de Fatou Diome          ur l'immigration dans La Préférence Nationale</i> .....	
	52
<b>otilia Carmen COJAN</b> <i>acquies Chessex, un métèque dans la littérature</i> .....	
	65
<b>Nahida GUELLIL</b> <i>L'Algérie comme espace de rencontres interindividuelles et interculturelles. Une lecture          croisée d' Au pays des sables d'Isabelle Eberhardt et de Noces d'Albert Camus</i> .....	
	73
<b>Brîndușa IONESCU</b> <i>L'identité de Mérette – étude intertextuelle de Emerentia 1713 (Corinna Bille)</i> .....	
	94
<b>Anaïs NONY</b> <i>La diachronie comme nécessité de l'écriture : réflexions sur Jaz de Koffi Kwabulé</i> .....	
	105
<b>Aina REYNES</b> <i>Images de l'enfance dans l'œuvre de Mehdi Charef</i> .....	
	115
<b>Ramonu SANÛSI &amp; Semiyu ADEGBITE</b> <i>Etude appréciative de l'intertextualité chez Amos Tutuola et Ahmadou Kourouma</i> ...	
	129

COMPTES RENDUS

Mirela DRAGOI

Rémi Astruc et Pierre Halen (dirs). 2012. *Le grotesque dans les littératures africaines*. Metz : Université de Lorraine.....

144

IBADAN UNIVERSITY LIBRARY

Ramonu SANUSI  
Université d'Ibadan, Nigérie  
rasanus1@yahoo.com  
Semiyu ADEGBITE  
Université d'Ibadan, Nigérie  
adecola7@yahoo.fr

## Etude appréciative de l'intertextualité chez Amos Tutuola et Ahmadou Kourouma

### Résumé

*Le débat sur l'application des théories à l'étude des œuvres littéraires africaines ne connaît pas de répit. Les critiques et les spécialistes de la littérature africaine sont toujours à la recherche d'une théorie africaine pour l'étude desdites œuvres. Malgré la prolifération des théories littéraires, la littérature africaine semble souffrir d'une carence théorique pour une appréciation de pointe. Ceci rend plus ou moins difficile la tâche du critique qui doit se servir d'une théorie parmi tant d'autres qui sont plus ou moins adaptées aux réalités littéraires de leurs lieux d'élaboration (l'Europe, l'Amérique du Nord et la Russie). Pourtant, cela ne met pas en cause le fait que l'on peut mener une critique de pointe en s'appuyant sur certaines de ces théories malgré les défis socioculturels et, donc, littéraires qui ont toujours distingué la littérature africaine subsaharienne des autres littératures du monde. C'est dans ce contexte que la théorie de l'intertextualité s'avère un outil efficace pour l'explication, l'interprétation voire le jugement des œuvres littéraires de l'Afrique subsaharienne. Cet article se propose de mener une étude appréciative de l'intertextualité à travers deux œuvres : L'ivrogne dans la brousse de l'écrivain nigérian Amos Tutuola et Quand on refuse on dit non de l'écrivain ivoirien Ahmadou Kourouma. Tutuola et Kourouma semblent retrouver leur salut dans l'intertextualité donnant ainsi à leurs textes une couleur hybride, un mélange de genres (conte, proverbe, citation, épopée, etc.), de diverses marques oratoires dérivées de la tradition orale, de langage injurieux et de massives répétitions ici, là. On peut ainsi affirmer à juste titre que les œuvres de Tutuola et de Kourouma suivent le pas de la littérature populaire.*

*Mots clés : intertextualité, citation, proverbe, parodie, emprunt*

### Introduction

L'une des particularités de la littérature africaine subsaharienne réside dans le mariage qu'elle a su faire entre la culture occidentale et les valeurs socioculturelles du monde noir. Aussi, tout lecteur des œuvres de cette littérature est-il frappé par l'usage d'un lexique hybride au niveau de la langue et par la présence des proverbes du terroir africain. Partout où la couleur locale abonde, l'oralité l'emporte et l'œuvre s'africanise tout en restant francophone, anglophone ou lusophone. Au niveau thématique, les écrivains dénoncent plus ou moins les mêmes problèmes selon l'époque (coloniale ou postcoloniale) et selon les besoins et attentes des

populations dont ils se font les porte-paroles. Pourtant, l'exploitation des textes africains à des fins littéraires nécessite une théorie plus adaptée aux réalités esthétiques de cette littérature. Dans ce sens, plusieurs critiques ont adopté des théories (le marxisme, le féminisme, le postcolonialisme, etc.) plus ou moins acceptables selon leurs besoins (linguistiques, thématiques, stylistiques, etc.). Malgré cet effort d'exploiter la littérature africaine subsaharienne sous le canon des théories, l'on observe toujours un certain manque entre théorie et critique. En d'autres termes, les questions que la critique se pose face à une œuvre francophone sont toujours les mêmes : De quelle théorie peut-on se servir pour telle ou telle œuvre ? Quelle théorie pour tel objectif ? Cette théorie répond-elle suffisamment à nos besoins ? N'y a-t-il pas une meilleure théorie ? Est-ce qu'on ne peut pas africaniser telle théorie et s'en servir pour un meilleur rendement ? Ces questions montrent la pertinence de ce qu'on peut appeler le choix d'une bonne théorie pour une bonne critique et le problème de la disponibilité d'une bonne théorie. En effet, les théories sont nées pour des fins particulières et dans des endroits particuliers. Dès qu'une théorie s'éloigne de son lieu d'élaboration pour servir dans un autre espace géographique, elle doit être redéfinie pour faciliter la tâche au critique à moins qu'elle ne soit universelle. Or à ce jour, même les théories à apparence universelle ont des variantes qui montrent une certaine redéfinition selon le temps et l'espace. Le féminisme, le marxisme, le structuralisme sont bien des exemples parmi d'autres. Ces théories ont de plus en plus besoin de s'africaniser pour une critique approfondie de la littérature africaine en l'absence d'une théorie littéraire africaine. Aussi avons-nous pris l'exemple de l'intertextualité dans *L'ivrogne dans la brousse* d'Amos Tutuola et *Quand on refuse on dit non* d'Ahmadou Kourouma pour étayer notre assertion. En effet cette théorie privilégie le texte écrit alors qu'il est unanimement reconnu que l'oralité est une caractéristique incontournable de la littérature africaine subsaharienne. En lui attachant le texte oral, l'exploitation des deux œuvres a été plus enrichissante. Qu'est-ce que l'intertextualité ?

### 1. L'intertextualité

Le terme « intertextualité » revêt plusieurs définitions qui varient d'un théoricien à l'autre. Selon Gignoux Anne-Claire (2006),

Les critiques qui ont retracé l'histoire du concept d'intertextualité ont toujours souligné le flou terminologique et la multiplicité des termes du métalangage en concurrence; on parle ainsi de dialogisme, d'intertextualité, d'hyper textualité ou de réécriture. Ce qui est plus grave, c'est que ce flou terminologique traduit une véritable confusion entre des pratiques différentes, et entraîne un manque de

rigueur dans les études ou du moins dans la classification des différents phénomènes.<sup>1</sup>

L'intertextualité, comme son nom l'indique, inter + textualité, peut être définie comme la relation que les textes entretiennent entre eux. Cette théorie postule que tout texte est la réécriture d'un autre texte. Pour les tenants de cette théorie, aucun texte n'est nouveau. Ils estiment que tout texte est la répétition d'autres textes qui l'ont précédé. C'est ainsi que malgré leurs divergences, ils semblent tous être d'accord sur la notion du texte en relation avec d'autres textes. La fonction de l'intertextualité est d'élucider le processus par lequel certains textes sont présents dans le texte qui se trouve sous les yeux du lecteur par le biais de la citation, de l'allusion, de la parodie, du plagiat, etc.

Pour Julia Kristeva, l'intertextualité est une interaction textuelle qui permet de considérer les différentes séquences (ou codes) d'une structure textuelle précise comme autant de transformées de séquences (codes) prises à d'autres textes.

Pour cette théoricienne, la composition d'un texte se fait par la combinaison et la transformation de textes antérieurs et produits dans des langues que comprend son auteur. Aussi fait-elle le rapprochement entre le roman médiéval *Jehan de Saintré* et la scolastique, la poésie courtoise, la littérature orale de la ville et le discours du carnaval.

Pour Abraham M.H. (1981: 200), l'intertextualité « signifie the multiple ways in which any one literary text echoes, or is inescapably linked to, other texts, whether by open or covert citations and allusions, or by the assimilation of the feature of an earlier text by a later text, or simply by participation in a common stock of literary codes and conventions.»<sup>2</sup>

L'intertextualité est donc cet outil qui favorise la perception de la présence d'un texte ou des parties d'un texte dans un autre texte. Par exemple, la lecture du *Mythe d'Œdipe* de Sophocle avant la lecture de *Guéido* de Jacqueline Leloup ou *The Gods are not to blame* d'Ola Rotimi permet de comprendre que les deux dernières œuvres ont beaucoup emprunté à la première. Roland Barthes (1993: 58-59) partage un sentiment qui l'a traversé après avoir lu un texte.

Lisant un texte rapporté par Stendhal (mais qui n'est pas de lui) j'y retrouve Proust par un détail minuscule. [...] Je

---

<sup>1</sup> [www.narratologie.revues.org/329](http://www.narratologie.revues.org/329)

<sup>2</sup> « Montre les différentes manières dont un texte littéraire fait l'écho, ou est intimement lié, à d'autres textes, soit par des citations et allusions implicites ou explicites, ou par l'assimilation des caractéristiques d'un texte antérieur par un texte postérieur, ou simplement par la participation à un ensemble commun de codes et conventions littéraires. » (*Notre trad.*)

comprends que l'œuvre de Proust est, du moins pour moi, l'œuvre de référence, la mathésis générale, le mandala de toute la cosmogonie littéraire. [...] Et c'est bien cela l'intertexte : l'impossibilité de vivre hors du texte infini - que ce texte soit Proust, ou le journal quotidien, ou l'écran télévisuel : le livre fait le sens, le sens fait la vie.

De cette confession, il ressort que Roland Barthes est du même avis qu'Abraham en ce qui concerne la relation que les textes entretiennent entre eux. Non seulement reconnaît-il que les textes sont inter-liés mais il va plus loin pour montrer que l'appréciation réelle d'un texte donné passe nécessairement par sa confrontation avec d'autres textes. Michael Riffaterre (1982 : 18), un autre théoricien de l'intertextualité confirme l'idée de Roland Barthes en disant :

L'intertexte est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie. L'intertextualité est [...] le mécanisme propre à la lecture littéraire. Elle seule, en effet, produit la signifiante, alors que la lecture linéaire, commune aux textes littéraires et non littéraires, ne produit que le sens.

En outre, la définition de Riffaterre rejoint celle de ses prédécesseurs, son mérite réside dans sa reconnaissance du lecteur comme un acteur majeur de l'intertextualité. C'est à lui donc que revient la tâche de déceler les rapports entre « une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie ». Il considère également que seule l'intertextualité permet d'apprécier une œuvre de façon globale, au-delà du sens. Genette, un autre théoricien, considère que la définition de Riffaterre est fragmentaire. Pour lui, l'intertextualité est une composante de ce qu'il appelle la transtextualité. C'est à lui que l'on doit les éléments intertextuels tels que la citation, l'allusion, le plagiat, etc. Selon lui, les relations que les textes entretiennent ne se limitent pas à « l'ordre des microstructures sémantico-stylistiques, à l'échelle de la phrase, du fragment ou du texte bref, généralement poétique. ». C'est ainsi qu'il énonce que les relations que les textes entretiennent entre eux sont au nombre de cinq, à savoir : l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'hypertextualité et l'architextualité.

De tout ce qui a été dit ci-dessus, il ressort que l'intertextualité est une théorie qui a pour centre de gravité le texte. Il permet de lire un texte dans un ensemble de textes, donc de mieux faire la lecture et de bien comprendre le texte. C'est donc un instrument qui favorise la compréhension du processus de transmission et de réception. En ce qui concerne l'écriture, l'intertextualité permet de situer le texte dans le temps et dans l'espace d'autres textes qui le précèdent. C'est une théorie

qui permet de cerner les processus de transformation qu'ont subis des textes qui se retrouvent dans un texte donné. C'est donc un instrument qui permet à l'écrivain de créer une œuvre de valeur en s'inspirant d'autres œuvres. Cependant, il ne faut pas confondre l'intertextualité avec la critique des sources. Même s'il y a des ressemblances, la différence majeure réside dans le fait que la première s'intéresse essentiellement au texte tandis que la seconde s'investit plus sur l'auteur. Si le texte qui constitue le centre de gravité de l'intertextualité est universel, nous déduisons alors que l'intertextualité a un caractère universel. Or, tous les textes ne sont pas écrits. Par exemple, chez les Yorubas et les Malinké, peuples à tradition orale, l'écriture demeure le privilège d'une élite minoritaire.

### **1.1. L'emprunt**

Comme nous l'avons déjà expliqué, nous ne limiterons pas notre définition de l'intertextualité aux œuvres écrites, mais nous l'élargirons aux œuvres orales. Dans ce sens, nous considérons le conte yoruba comme une œuvre, qui est partagée par les Yorubas mais aussi appartient aux Yorubas car ils se reconnaissent dans ces contes auxquels « L'ivrogne » a emprunté les thèmes tels que : la vie après la mort, la jeune fille dédaigneuse, les énigmes, etc.

### **1.2. La vie après la mort**

Ce thème qui apparaît dès les premières lignes du récit a toujours été au cœur des débats philosophiques et scientifiques. Si pour les religieux, notamment les Chrétiens et les Musulmans, la question ne se pose pas, les Athées ont toujours mis en question la vie après la mort. Mais comme tout Yoruba et chez la plupart des peuples d'Afrique noire, il existe bel et bien la vie après la mort. Tutuola emprunte ce thème à la croyance populaire yoruba. Pour les Yorubas, bien avant l'arrivée des Arabes et des Européens, la mort a toujours été considérée comme une transition entre deux mondes, le monde des vivants et celui des morts. D'où les prières et les offrandes faites en leurs noms. Dans « L'ivrogne », tout l'univers est construit autour de ce thème. L'ivrogne part chercher son malafoutier (son tireur de vin) dans la ville des morts parce que la croyance animiste yoruba en fait mention depuis l'aube des temps que les morts ne sont pas morts.

En voyant que je n'ai plus de vin de palme et que personne ne pouvait en tirer pour moi, je pense alors en moi-même à ce que disaient les anciens, que tous les gens qui sont morts sur cette terre ne vont pas au ciel directement, mais qu'ils

habitent quelque part sur cette terre. Alors je me dis que je découvrirai où se trouvait mon défunt malafoutier.<sup>3</sup>

Ce thème n'est pas une invention d'Amos Tutuola mais c'est plutôt une transformation qu'il en fait. Il le confirme à travers l'ivrogne qui dit que les anciens, c'est-à-dire, la tradition yoruba dont il est originaire, croient en la vie après la mort. Et comme toutes les religions qui croient à cette réalité si incroyable paraît-elle, la vie après la mort ne commence pas directement à la mort de l'individu. En Islam, par exemple, l'âme est d'abord dans un monde appelé barzakh. Plus tard, l'ivrogne apprend que le malafoutier se trouve dans la ville des morts. C'est là qu'il doit aller le chercher.

L'ivrogne trouve son malafoutier dans cette ville extraordinaire mais ce dernier ne peut pas le suivre car les morts ne sont pas faits pour vivre parmi les vivants. Ce thème a aussi été employé dans l'Odyssée d'Homère où Ulysse est obligé d'aller rendre visite aux morts afin de retrouver le chemin de retour chez lui. La vie après la mort est donc un emprunt que l'auteur transforme dans son œuvre.

### 1.3. La jeune fille dédaigneuse

Ce thème est très répandu dans les contes ouest-africains. Dans cette partie de l'Afrique, les jeunes filles sont réputées pour leur matérialisme poussé. On leur reproche souvent leur amour pour l'argent. De plus, elles n'en font qu'à leurs têtes lorsqu'il faut choisir leurs futurs époux. Ce choix est traditionnellement réservé aux parents. Pour leur apprendre à respecter le choix de leurs parents et même de ne pas se marier à un individu pour sa richesse et sa beauté physique, on leur raconte ces contes où la fille qui désobéit aux parents et épouse un étranger, regrette son choix.

La fille de l'homme le plus important de la ville avait un petit commerce et était bonne à marier lorsqu'elle fut enlevée au marché ; avant ça, son père lui disait d'épouser un homme, mais elle n'écoutait pas son père [...] Alors son père la laisse libre et faire ce qui lui plaisait (à elle).<sup>4</sup>

Catherine Belvaude (1989 : 19) observe que cet épisode de « L'ivrogne » est emprunté au thème de la fille dédaigneuse qui est très répandu en Afrique de l'Ouest.

---

<sup>3</sup> *L'ivrogne*, p.11.

<sup>4</sup> *Id.*, p. 21.

J'ai trouvé sur ce thème des contes yorubas, togolais, limba et krio de Sierra Leone, Kono de Guinée forestière, haoussa, peul, gourmanité, bambara et wolof...

Elle affirme que ces contes, quelles que soient leurs origines, sont construits sur le même modèle. Le modèle comprend trois étapes qui sont : Refus des prétendants → départ du village et entrée en brousse ou au pays des esprits → retour parmi les humains. Toutes ces étapes se retrouvent dans « L'ivrogne », mais elles sont retravaillées et transformées par l'auteur au point qu'il semble difficile de les rapprocher.

D'autres thèmes empruntés au conte sont ceux de l'enfant terrible et des énigmes.

#### 1.4. L'enfant-terrible

Le protagoniste de « L'ivrogne » est lui-même un enfant terrible car il ne se nourrit que de vin. Dans la progression de l'œuvre, il finit par épouser la « fille dédaigneuse » qui va lui donner un enfant-terrible.

#### 1.5. Les énigmes

Les énigmes font partie de la littérature orale africaine. Elles servent à inculquer aux jeunes le respect des valeurs familiales. Généralement, les énigmes n'ont pas de solution. Selon Chevrier Jacques (1986 : 306)

L'énigme est le plus souvent utilisée au cours d'une soirée de contes ou de devinettes afin de provoquer ou de relancer la discussion entre participants. Mais, à la différence de la devinette qui appelle une réponse précise, l'énigme ne comporte pas en général de solution satisfaisante [...] la plupart des énigmes s'articulent autour d'un conflit éternel, celui qui oppose le principe de filiation au principe d'alliance.

Dans « L'ivrogne », il y a deux énigmes ; l'une est entre un débiteur et son créancier et l'autre est entre un homme et ses trois femmes qui ont chacune contribué à lui sauver la vie. Dans chacune des énigmes, aucune solution n'est donnée. La deuxième énigme est beaucoup plus proche de la description ci-dessus faite par Chevrier. Dans ce cas, l'énigme oppose le principe d'alliance au principe de restitution (payer une dette, payer son bienfaiteur). L'homme qui avait perdu la vie a été ressuscité par un sorcier après que chacune de ses trois femmes a contribué de sa vie pour transporter l'homme chez le sorcier qui l'a guéri.

## 1.6. Le pastiche

Le pastiche consiste à imiter le style d'un écrivain ou d'un artiste dans son œuvre. Cependant, il faut comprendre que l'imitation du style ne doit pas inclure le plagiat, la parodie et la caricature. Lorsqu'un auteur fait un pastiche, on a l'impression que c'est le style de l'auteur qui écrit, car il arrive souvent que les deux styles soient minutieusement très proches. « L'ivrogne » est écrit dans un style proche de celui de Igbó Olódumàrè (*La forêt d'Olodumare*), ògboju ode nínú igbo irúnmolè (*Les aventures d'un brave chasseur dans la forêt des génies*) de Fagunwa D.O. Par exemple, dans l'épisode du bébé cul-de-sac, Belvaude a rapproché le plus possible la dette de Tutuola à Fagunwa. Elle présente un tableau comparatif de l'évolution du bébé cul-de-jatte dans *LDLB* et *The Forest of a Thousand Daemons* de Fagunwa.

## 2. L'intertextualité à travers « quand »

« Quand » s'annonce par une formule intertextuelle. Comme s'il voulait attirer l'attention de son lecteur sur ce fait, Ahmadou Kourouma commence avec une note explicative du titre de son dernier roman : « aux courtisans ébahis dont aucun ne croyait que la menace serait mise à exécution, Djigui lança la fameuse parole samorienne : « Quand un homme refuse, il dit non. », et joignant l'acte à la parole, il commanda qu'on harnachât son coursier ». C'est, donc, en termes de formule intertextuelle que s'annonce le roman. Les éléments intertextuels y abondent. Ils partent de simples mots à des phrases toutes entières de diverses origines et de formes orale ou écrite. On relève des éléments intertextuels tels que : la citation, l'emprunt, la parodie, etc.

### 2.1. La citation

Selon Olivier Millet (1992 : 5), une citation est

un fait de parole (d'écriture), par définition individuel et unique, qui est repris comme tel – cité – par un autre locuteur ou une infinité de locuteurs.

La citation est annoncée dans la langue écrite par des guillemets. Elle exige que l'on mentionne souvent le nom de son auteur. Elle sert à affermir ce qu'on dit pour convaincre, confirmer ou infirmer ce que dit une autre personne. Dans *Quand*, il y a beaucoup de citations et chacune a une fonction particulière. Nous avons les proverbes, les paroles d'hommes d'affaires et les paroles d'Houphouët-Boigny, ennemi juré d'Ahmadou Kourouma et de Samory Touré.

## 2.2. Le proverbe

Les Dioulas disent ce proverbe : « Quand cinq filous te chapardent deux œufs dans ta basse-cour, laisse-les partir avec leur butin ; tu auras de leurs nouvelles au moment du partage. » (QORODN, 29)

Ce proverbe commence par une formule « Les Dioulas disent ». Par cette formule, nous comprenons que le narrateur, Birahima, nous apprend non seulement qu'il s'identifie à sa tribu mais surtout qu'il partage les croyances et ses modes de raisonnement de la tribu. Le sens du proverbe est de montrer que le vol est une activité qui se termine toujours mal. En présentant ce proverbe sous forme de citation et non sous forme de paraphrase, le roman invite le lecteur à apprécier la culture malinké.

## 2.3. L'allusion

Comme élément intertextuel, l'allusion fait appel à un événement ou un fait supposé connu du lecteur. Ainsi l'auteur et son lecteur partagent-ils cet événement qui peut provenir d'un livre ou de leur culture. Pour comprendre le message voilé sous l'allusion, le lecteur doit pouvoir situer l'allusion dans son contexte historique ou littéraire. Dans « Quand », nous avons relevé deux allusions. La première allusion appartient au contexte de la lutte que les Noirs ont toujours menée contre les discriminations anti-africaines faites par la machine linguistique des Blancs qui, à travers ses livres, ses dictionnaires et ses médias, définit les Noirs comme des primitifs, des êtres inférieurs. C'est ainsi qu'elle se présente :

Quand c'est un groupe de Blancs, on appelle cela une communauté ou une civilisation, mais quand c'est des Noirs, il faut dire ethnies ou tribus, d'après mes dictionnaires.<sup>5</sup>

Cette phrase émise par Birahima est une allusion faite aux définitions souvent discriminatoires qu'on retrouve dans des dictionnaires. Une analyse logique permet de dire que le seul critère de ces différentes appellations est la couleur de la peau. L'allusion est donc une critique du racisme qui continue d'exister malgré l'impression que le monde contemporain nous fait croire que les Noirs et les Blancs sont égaux. Kourouma utilise la conjonction de coordination mais pour marquer une rupture et une opposition entre ces définitions raciales (« mais quand c'est des Noirs »).

---

<sup>5</sup> *Quand*, p. 16.

## 2.4. La parodie

La lecture de « Quand » fait penser à la lecture d'un livre d'histoire et de géographie. En effet, même si l'œuvre demeure une fiction, les réalités décrites se situent entre la fiction et le réel. La fiction cède place au réel de façon définitive lorsque Fanta commence à faire la leçon d'histoire et de géographie à Birahima. Fanta incarne le professeur d'histoire et de géographie. La langue dont elle se sert est non seulement académique mais elle emprunte beaucoup aux manuels d'histoire et de géographie sur la Côte d'Ivoire. Birahima est content et fier d'apprendre auprès de Fanta toute l'histoire et la géographie de son pays déchiré par la guerre.

Elle (Fanta) a commencé par m'annoncer quelque chose de merveilleux. Pendant notre voyage, elle allait me faire tout le programme de géographie et d'histoire de la medersa. J'apprendrais le programme d'histoire et de géographie du CEP, du brevet, du bac.<sup>6</sup>

Lorsque Fanta prend la parole, le lecteur n'est plus en face d'un roman, mais d'un manuel d'histoire-géographie. Le cours que Fanta fait à Birahima, de l'esclavage à l'ère actuelle, n'est pas une invention de l'auteur, c'est plutôt une lecture des manuels d'histoire et de géographie de Côte d'Ivoire. L'usage d'un vocabulaire technique, d'un champ lexical purement historique et géographique illustre bien cette observation.

La parodie est une manière de faire la satire des manuels d'histoire-géographie de la Côte d'Ivoire et se manifeste à travers les propos de Birahima.

Le cours d'histoire de Fanta n'est donc pas un cours d'histoire que font les professeurs d'histoire de la Côte d'Ivoire dans leurs lycées et collèges. Ce n'est pas non plus l'histoire de la Côte d'Ivoire telle qu'on nous la présente dans les manuels d'histoire officiels. Le cours de Fanta, c'est l'histoire brute, vraie et réelle dans sa forme la plus naturelle. Elle explique ce que les autorités ont sciemment omis pour des raisons politiques et égoïstes. La raison est simple, le premier président, bouc-émissaire de la Métropole représentait l'intérêt de la France et non celui des Ivoiriens. En ce qui concerne Birahima, il se moque de l'histoire qu'il parodie dans un langage humoristique et satirique. Birahima est le personnage à travers lequel l'auteur fait une parodie des manuels d'histoire. Parlant des résumés que Birahima fait des leçons de Fanta, Isabelle Constant (2007) fait la remarque suivante :

Ses résumés prêtent à sourire tant ils sont simplificateurs mais ils indiquent aussi, dans certains cas, l'interprétation

---

<sup>6</sup> *Quand*, p. 41

juste qu'on peut avoir d'actes et de circonstances politiques dès lors qu'ils sont dépouillés de leur encodage journalistique ou diplomatique.<sup>7</sup>

Birahima, par ses propos, caractérisés par la parodie, est un personnage qui représente la version kourouméenne de l'histoire ivoirienne. Si Fanta n'a pas la liberté de s'exprimer dans un langage humoristique et grossier, du fait de son statut social et de son niveau intellectuel, Birahima, l'ignorant naïf, rebelle et criminel, se donne toute la liberté d'injurier, de parodier et même de retransmettre, dans une forme très simple, l'histoire de la Côte d'Ivoire. Pour comprendre le sens des parodies, il suffit de lire les manuels sur l'histoire et la géographie de la Côte d'Ivoire. Le roman se présente dès lors comme une réécriture de l'histoire ivoirienne de la période précoloniale à nos jours.

## 2.5. L'emprunt

« Quand » se présente comme la somme de tous les romans écrits par Ahmadou Kourouma. Comme nous l'avons mentionné, le titre du roman est emprunté à la littérature orale malinké. « Quand on refuse on dit non » est une transformation de la parole samorienne « Quand un homme refuse, il dit non ». Cette formule a été utilisée pour la première fois dans le roman *Monnè, outrages et défis*. De plus, l'expression « joignant l'acte à la parole », déjà employée dans *Monnè, outrages et défis* est reprise dans QORODN, mais cette fois-ci elle est un peu transformée : « Et joignant le geste à la parole. » (p. 36). Les emprunts ont été regroupés selon leurs registres (oral/écrit), mots ou groupe de mots, etc.

## 2.6. Mots et expressions

En dehors des emprunts que nous avons relevés dans *Monnè, outrages et défis*, *Quand*, regorgent d'autres mots et expressions déjà employés dans d'autres romans de Kourouma, à savoir *Les soleils des indépendances* et *Allah n'est pas obligé*.

J'emploie des mots comme gnamokodé (putain de ma mère, faforo (cul de mon papa), walahé (au nom d'Allah).<sup>8</sup>

Allah n'est pas obligé de m'accorder tout de suite l'argent à profusion...<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> *Quand*, p. 41.

<sup>8</sup> *Les soleils des indépendances*, p. 15.

<sup>9</sup> *Allah n'est pas obligé*, p. 14.

Les mots et expressions ci-dessus, empruntés aux romans précédents, illustrent que le roman est une manifestation du fait que l'auteur pratique l'intertextualité interne. Comme l'affirme Babatunde Ayeleru (2002 : 76) :

Lorsque l'écrivain reprend un mot déjà utilisé par lui dans un texte précédemment écrit, l'intertextualité est interne, mais quand il utilise des mots ou expressions empruntés de textes d'autres auteurs, l'intertextualité est externe.

De cette assertion d'Ayeleru, nous déduisons aisément que l'intertextualité est, à ce niveau, interne.

### **Conclusion**

L'étude de l'intertextualité à travers les deux œuvres d'étude a permis d'apprécier la théorie intertextuelle selon laquelle toute œuvre est transformation d'autres œuvres qui l'ont précédée ou suivie. Dans LDLB, nous avons pu relever les pratiques intertextuelles qui y abondent. Cette étude a pu démontrer le mérite d'Amos Tutuola. Bien qu'il puise énormément la matière de son œuvre dans la source qui ne tarit pas, la source orale yoruba et africaine, l'auteur de LDLB a su transformer les motifs sur lesquels ses textes ont été bâtis. Comme pour répondre à l'appel de Léopold Sédar Senghor à la culture de l'universel, au rendez-vous du donner et du recevoir, Amos Tutuola est allé plus loin que son prédécesseur D.O Fagunwa en empruntant la langue du colonisateur, langue par excellence de la communication à l'échelle mondiale, pour véhiculer et montrer toute la richesse du folklore yoruba et africain. Partant des thèmes tels que la vie après la mort, la fille dédaigneuse, l'enfant terrible et les énigmes, Amos Tutuola a pu démontrer avec beaucoup d'ingéniosité que l'art oral africain a sa place dans le genre romanesque. Ce message a été compris par ses contemporains qui, de Chinua Achebe à Ahmadou Kourouma, en passant par Wole Soyinka, ont tous donné la place qu'elle mérite à l'oralité africaine dans leurs romans. Cependant, le dernier roman d'Ahmadou Kourouma, QORODN, se distingue non seulement par l'imbrication des genres, mais aussi par une noce littéraire que l'œuvre exhibe de manière inégalable. Isabelle Constant (2007 : 42) conclut en disant :

Kourouma puise abondamment dans plusieurs genres oraux et écrits, en priorité l'épopée mais aussi le conte initiatique, le récit picaresque, le roman d'éducation, le discours professoral, le manuel scolaire, créant une sorte de satire ménipée.

Les œuvres de Tutuola et de Kourouma ont en plus d'une fois montré que l'intertextualité est une théorie qui transcende le temps et l'espace. Qu'elle soit voilée ou manifeste, sous forme de microstructure ou de macrostructure, elle est consciemment ou inconsciemment présente dans l'œuvre. C'est au critique de la retrouver et de l'analyser, car la compréhension de l'œuvre, qui est l'un des objectifs de la critique, en dépend énormément.

### Bibliographie

- Abraham, Michael H. (1981). *Glossary of Literary Terms*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Angenot, Marc (1983). «L'intertextualité : enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel». In *Revue des sciences humaines*, no 189 : 121-135.
- Ayeleru, Babatunde (2002). « La langue de la littérature africaine francophone : Entre une identité et une hybride linguistique ». In *Ibadan Journal of European Studies*, no 3:68-78.
- Bakhtine, Mikhaïl (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard.
- Bakhtine, Mikhaïl (1970). *La poétique de Dostoïevski*. Paris : Seuil.
- Chevrier, Jacques (1986). *Essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire*. Paris : Hatier.
- Constant, Isabelle (2007). « Quand on refuse on dit non: Roman du dire cruel, ou Comment écrire la guerre ? ». In *Nouvelles Etudes Francophones*, Vol.22, no 2: 39.
- Ducrot, Oswald et Tzvetan Todorov (1972). *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Seuil.
- Edwards, Paul (1974). «The Farm and the Wildness in Tutuola's The Palm-Wine Drinkard ». In *Journal of Commonwealth Literature* IX: 57-65.
- Iser, Wolfgang (1976). *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*. Bruxelles : Mardaga.
- Sanusi, Ramonu (2007). « La Langue d'Ahmadou Kourouma dans Allah n'est pas obligé et Quand on refuse on dit non ou la décentralisation du français dit académique ». In *Ibadan Journal of European Studies*, no 7: 279-289.