

# *SOCIOTEXTE*

*Revue de sociologie de l'Afrique littéraire*

ISSN 2518-816X

*NUMERO n°05*

*Novembre 2019*

## ORGANISATION

Directeur de publication : Madame **Virginie KONANDRI**, **Professeur titulaire** de Littérature comparée, Université Félix Houphouët-Boigny (Abidjan, Côte d'Ivoire).

Directeur de la rédaction : Monsieur **David K. N'GORAN**, **Professeur titulaire** de littérature comparée, diplômé de Science politique, Université Félix Houphouët-Boigny (Abidjan, Côte d'Ivoire).

Secrétariat de la rédaction : Monsieur **Koné KLOHINWELE**, **Maître de Conférences**, spécialiste d'études africaines anglophones à l'Université Félix Houphouët-Boigny, (Abidjan, Côte d'Ivoire).

### Comité scientifique

- Prof. ADOM Marie-Clémence (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. AKINDES Francis (Université Alassane Ouattara, Bouaké, RCI)
- Prof. BERNARD Mouralis (Université de Cergy-Pontoise, France)
- Prof. BERNARD de Meyer (Université du Kwazulu natal, Afrique du sud)
- Prof. COULIBALY Adama (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. DIANDUE Bi-Kacou (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. FONKOUA Romuald (Université de Paris IV, Sorbonne nouvelle, France)
- Prof. HALEN Pierre (Université de Metz, France)
- Dr. AKASSE Clement (Howard University, Washington DC, USA)
- Prof. KONANDRI A. Virginie (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. KOUAKOU Jean-Marie (Université, Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. MAGUEYE Kasse (Université Cheik Anta Diop, Dakar, Sénégal)
- Prof. MEKE Meite (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. Sissao Alain, (Université de Ouagadougou, Burkina Faso)
- Prof. SORO Musa David (Université Alassane Ouattara, Bouake, RCI)
- Prof. ISAAC Bazié, (Université du Québec à Montréal, Canada)

### Membres de la rédaction :

- Prof. COULIBALY Daouda (Université Alassane Ouattara, Bouaké, Anglais)
- Prof. Lezou Aimée Danielle (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Lettres Modernes)
- Prof. N'GORAN K. David (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Lettres modernes)
- Prof. Soko Constant (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Sociologie)
- Prof. SYLLA Abdoulaye (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Lettres Modernes)
- Prof. YEO Lacina (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Allemand)
- Dr. Angoran Anasthasie (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, portugais)

- Dr Konaté Siendou (Université Félix Houphouët-Boigny, Ontario, Anglais)
- Dr Koné Klohinwele (Université Félix Houphouët-Boigny, Anglais)
- Dr Kouakou Séraphin (Université Félix Houphouët-Boigny, Lettres modernes)
- Dr Imorou Abdoulaye (Université du Kwazulu Natal, études françaises)
- Dr Soumahoro Sindou (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Anglais)
- M. Dobra Aimé (Université Félix Houphouët-Boigny, Doctorant, Lettres modernes)
- M. Gbazalé Raymond (Université Félix Houphouët-Boigny, Doctorant, Lettres modernes).

## SOMMAIRE

**Christian ADJASSOH, Université Alassane Ouattara, Bouaké, Côte d'Ivoire**

*Le mot : fondement de la musicalité dans la poésie rimbaldienne*

**Toro Justin OUORO, Pingdewindé Issiaka TIENDREBEOGO, Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou, Burkina Faso**

*L'adaptation théâtrale du roman Les Bouts de bois de Dieu de Sembene Ousmane au Carrefour international de Théâtre de Ouagadougou : de la théâtralité d'une écriture à sa romanisation sur les planches*

**Ernest BASSANE, Université Norbert ZONGO/ Koudougou, Burkina-Faso.**

*De l'écriture de la guerre à la guerre de L'écriture dans Allah n'est pas obligé d'Ahmadou Kourouma*

**Klohinlwélé KONE, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan, Côte d'Ivoire**

*Entre affirmation et mise en crise de la culture : une lecture critique du rite du porteur dans The Strong breed de Wole Soyinka.*

**David K. N'GORAN, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan, Côte d'Ivoire**

*Le Répertoire des Héros dans le Champ littéraire : des portraits de Frantz Fanon dans quelques textes romanesques africains.*

**W. Zacharia TIEMTORÉ, ENS-Université Norbert ZONGO, Burkina Faso**  
*La créativité dans les pratiques pédagogiques universitaires comme socle pour une éducation au développement durable*

**KOUASSI Akissi Florence ABOUA, Université Félix Houphouët Boigny Abidjan, Côte d'Ivoire**

*La réécriture de l'histoire Post-Conflict dans Reine Pokou de Véronique Tadjo.*

**David K. N'GORAN, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan, Côte d'Ivoire**

*La Clinique Littéraire : réflexion sur un objet manquant dans le champ de la critique africaine*

**KOUKOUNGNON Déhi Armand Didier, Moussa COULIBALY, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan, Côte d'Ivoire.**

*Le donsomana comme élément brachypoétique du désastre transculturel et de didactique Politique*

**OUATTARA KIGNAMAN-SORO Yelly Kady, Université Félix Houphouët-Boigny Abidjan, Côte-d'Ivoire.**

*Mémoire coloniale, fragments et ironie dans « Les propos abracadabrants d'un colonisé » d'Alain Mabanckou*

**A. Mia Elise ADJOUANI, Université Félix-Houphouët-Boigny, Abidjan, Côte d'Ivoire.**

*« Diaspora noire » : de l'état des lieux à une approche comparatiste dans les littératures afro-américaine et africaine francophone.*

**Jean-François, DALLY, département de Sociologie, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan, Côte d'Ivoire**

*Construction des appartenances religieuses dans le champ politique à Abidjan*

**AMIEN Assémien Josiane Juliette Ehui-Bla, département de Sociologie, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan, Côte d'Ivoire.**

*Représentation sociale de « Le Médiateur de la République » dans la résolution des conflits en Côte d'Ivoire*

**MAKOSSO Jean Claude Giscard, Université Marien N'gouabi, Congo**

*La question du sous-développement dans Le Mandat (version Filmique) de Sembene Ousmane.*

## **DE L'ECRITURE DE LA GUERRE A LA GUERRE DE L'ECRITURE DANS *ALLAH N'EST PAS OBLIGE* D'AHMADOU KOUROUMA**

*Ernest BASSANE*

Université Norbert ZONGO/ Koudougou ; Burkina-Faso.

### **RESUME**

Le présent article s'inscrit dans le cadre de l'écriture événementielle dans laquelle la réalité se confond presque avec le fictionnel. Elle autorise une immersion dans le phénomène de la guerre dont la narration se veut un témoignage vivant des péripéties et des coulisses d'un drame humain. En amont de l'évocation de la guerre, s'impose une façon d'écrire totalement aux antipodes des normes de l'écriture classique. Au demeurant, la recherche met en discussion l'horreur et l'art pour apprécier comment les deux entités s'influencent mutuellement. En définitive, on réalise que pour le romancier convoqué, faire de la guerre un sujet de création artistique procède avant tout d'une démarche de sensibilisation et de bannissement de tout conflit. La preuve est cet ardent désir du principal concerné (Birahima) de confesser ses égarements dans l'espoir d'être racheté pour retrouver une vie sociale plus équilibrée et apaisée.

Mots-clés : violence-événement-narration-intrigue-écriture

### **ABSTRACT**

The present communication is inscribed in the framework of factual writing in which reality mingles with fiction. It allows an immersion in the phenomenon of war the narration of which is a living testimony of the ups and downs and the slides of a human tragedy. Above the evocation of war, a way of writing totally opposed to the classical norms of writing is indispensable. On the whole, the research puts in debate horror and art to appreciate how the two entities mutually influence each other. Finally, we notice that the summoned novelist, the use of war as a topic of artistic creation proceeds before all of a process of sensitization and banishment of any kind of conflict. The proof is this burning desire of the main concerned (Birahima) to confess his deviations in the hope of being redeemed to find a more balanced and peaceful life back.

Keys-words : violence-event-narration-intrigue-writing

### **INTRODUCTION**

Pour définir la guerre, nous sommes tentés de dire qu'elle est l'expression la plus achevée de la violence en considération des dégâts humains, sociaux, psychologiques, économiques, infrastructurels que tout conflit charrie en amont comme en aval du théâtre des opérations. Cette réalité de la guerre impose que son actualité n'épargne personne étant donné qu'un grand mystère semble l'entourer. En d'autres termes, la guerre est une grande inconnue et si ses débuts peuvent être connus, sa fin et ses ramifications relèvent simplement du mystère : pensons simplement au sort des tirailleurs sénégalais et à toute l'Afrique, obligés de payer le

prix fort dans un affrontement dont les motivations leur étaient profondément étrangères. Voilà pourquoi Manuela Bertone (1991 : p.25) soutient que « la guerre a obligé les diverses couches sociales à se rapprocher, à se connaître, à s'apprécier réciproquement grâce à la souffrance dans les formes de vie exceptionnelles qui déterminent une plus grande sincérité et un contact plus proche avec l'humanité « biologiquement » parlant ». La littérature a su traiter de la guerre comme intrigue pour rendre compte de ses relents.

Mais qu'est-ce que Kourouma projette comme rapport à la guerre à travers « cette écriture qui cantonne l'évènement tantôt à un élément spectaculaire déchiré en une pléthore de poncifs, tantôt à un élément carton-pâte servant de cadre romantique aux tribulations d'un héros déchiré » selon le mot de Anne Laure Bonvalot (1991 : p.142). Notre réflexion consistera à examiner les liens qui se construisent entre l'évènement (la guerre, la violence) et le texte (l'écriture, la création) ; ou autrement les rapports entre le factuel et le fictionnel. Quelles constances et quelles transformations s'opèrent au niveau des personnages acteurs ? Quelles significations nouvelles revêtent les espaces et les frontières ? Quelles influences s'exercent sur le style et le discours du narrateur dans un tel contexte d'écriture ?

## I- CONSIDERATIONS THEORIQUES

La question que soulève notre sujet est prioritairement celle de savoir ce que l'évènement et plus précisément la guerre apporte à la création romanesque et en retour ce que le roman fait comme usage, appropriation de la guerre.

Cette perspective fonde notre réflexion autour de la double dimension esthétique et éthique du récit de la guerre. Dans ce sens, il s'agira pour nous d'examiner le roman *Allah n'est pas obligé* sous l'angle d'une écriture performative où « le fictionnel se propose de prendre en charge les lacunes et les silences d'un discours dominant volontiers oublieux et partiel, le récit romanesque entrant ainsi en résonnance ou en dissonance avec le discours historiographique, dont il reproduit et dévoile le caractère inmanquablement médiat et orienté » suivant l'analyse de Anne Laure Bonvalot (1991 : p.75)

Ainsi, s'agira-t-il de voir ici comment l'écriture va suppléer la tricherie des comptes rendus classiques qui, bien souvent, se cantonnent à des approches calculées, montées, loin de refléter le vrai visage de ce qui s'est réellement passé. L'historiographie apparaissant inefficace pour traiter de la guerre car, pouvant déformer à dessein ses péripéties les plus cruciales, il revient pour ainsi dire de recourir à une approche qui alterne une triple perception de l'intrigue du roman à savoir le fictionnel, l'historique et le divers étant entendu que, comme le relève si bien Marie Laure Acquier ((2012 :p.102), « les frontières conventionnelles entre littératures fictionnelle et/ou engagée s'en trouvent remises en cause et des genres généralement éloignés de l'engagement se rapprochent de son champ, par la prise en charge qu'il opère de l'évènement et des événements en une nouvelle forme de rapport au temps. » La démarche de l'analyse se voudrait d'autant plus performative que le roman qui fait l'objet de notre étude se singularise par une espèce de bicéphalisme au niveau de son contenu qui semble être l'œuvre d'un narrateur à la solde d'un scribe plus que rompu au sujet de la guerre : Birahima, le narrateur est un enfant –soldat certes mais Kourouma l'écrivain est un ancien démobilisé de la guerre d'Indochine et qui influence la relation de cette mésaventure par le premier.

## PRESENTATION DE L'ŒUVRE

Birahima connut à peine son père brutalement décédé alors qu'il ne se déplaçait qu'à quatre pattes. Sa mère, elle, handicapée et trainant sur " les fesses " ne peut faire que le minimum pour son éducation, d'où son entrée précoce dans la réalité de la rudesse de la vie, et qui commence à endurcir son jeune cœur. A la mort de sa mère qui ne tarda pas non plus, il fut confié au trafiquant Yacouba pour qu'il le conduise au Libéria à sa tante qui y vit.

Mais le Libéria est en guerre. Leur voyage est très heurté à cause des multiples barrages montés par les chefs de guerre et contrôlés par des small-soldiers (enfant-soldats) ; totalement transfigurés par les drogues que leurs maîtres leur servaient pour les rendre encore plus cruels. Après avoir été traumatisé par les enfants du colonel Papa le bon à côté de son guide Yacouba, il finit par prendre du plaisir à l'horreur et intègre le champ de bataille. Commence alors pour lui, un très long périple qui le conduira au-delà du Libéria, en Sierra-Leone. La vie d'enfant-soldat se révèle être celle d'un paria, où l'on assiste indifférent à toutes les formes de barbaries : viol des jeunes filles et femmes, amputation des membres de l'ennemi, mort atroce du frère d'armes abandonné aux fourmis. Tout ceci se déroule grâce à la couardise d'acteurs multiples : religieux, féticheurs, marabouts, communauté internationale. Dans un français approximatif parce que n'ayant pas eu la chance de poursuivre les études, le narrateur repêché par son oncle, le Docteur Mamadou qui le ramène vers sa Côte d'Ivoire natale et qui lui demande de raconter un peu son aventure, sans ambages, fait un grand déballage. Dans la posture d'un reporter peu scrupuleux, Birahima dévoile les mesquineries mais aussi la méchanceté des adultes et des détenteurs de la force publique qui sacrifient l'avenir des nations africaines, naturellement riches sur l'autel de leurs intérêts égoïstes.

### I- L'ÉCRITURE DE LA GUERRE : UNE ÉCRITURE FACTUELLE.

Une écriture factuelle s'entend la narration d'un fait presque à chaud eu égard au caractère très actualisé des détails ajoutés au statut de celui qui raconte. En effet, on est dans l'écriture fictionnelle quand le narrateur prend une certaine distance par rapport au récit, obligé quelquefois de recourir à tout type de recoupements pour retrouver les grandes articulations de son discours. Dans le cas présent, on a affaire à un narrateur intra-diégétique, homo-diégétique un narrateur qui est un personnage du roman, c'est-à-dire, de l'histoire racontée, mais qui également en maîtrise tous les compartiments. C'est précisément ce cas de figure qui s'offre au critique dans *Allah n'est pas obligé* car, Birahima, le narrateur le dit si bien d'ailleurs : « Maintenant, après m'être présenté, je vais vraiment, vraiment conter ma vie de merde, de damné. Asseyez-vous et écoutez-moi » p.10 Si la technologie permet de faire des récits, il reste toutefois que le discours direct tenu par un témoin d'un événement marque plus que tout. La nette différence entre les deux types de récits se traduit par le fait que dans le deuxième cas, le conteur s'assimile ou se confond à son récit, alors que dans le premier cas, la dimension historiographique semble l'emporter car, on se rend vite compte de la volonté insidieuse de « manipuler » les faits. Ainsi, pour un même récit, le conteur est soit un « livreur » quand il a vécu les faits rapportés ou un manipulateur quand il exploite les données d'un fait. Aussi, Birahima, en tant que « livreur » d'une expérience vécue, emploie pour ainsi dire une poétique de collage d'éléments hétéroclites mais significatifs pour donner sens et essence à ce qu'il raconte. C'est ce que justement Kourouma exerce à travers le statut de son narrateur, qui fait de la guerre un hyper-événement, fabriqué et entretenu par des acteurs spéciaux, aux ambitions et aux rôles eux-mêmes partagés. Il s'agit tout d'abord des chefs de guerre. Le narrateur présente les chefs de guerre comme les premiers et principaux animateurs de la guerre et les nomme : Johnson, Koroma, Robert Sikié, Samuel Doe, Charles Taylor, Papa le bon avec

des mouvements bien organisés à savoir l'ULIMO (United Liberian Movements of Liberia) ; le LPC (Liberian Peace Conseil) et NPEL qui essaient tout le pays avec des objectifs bien clairs : Ne céder à aucun prix la moindre portion de terrain au mouvement conquérant. Ceci passe par des contrôles très minutieux de tous les voyageurs, accompagnés d'une forme de taxation pour entretenir les troupes sur le terrain : « nous avons commencé à descendre un à un, l'un à la suite de l'autre. Un soldat s'occupait des bijoux. Il arrachait les boucles d'oreilles et les colliers et les mettait dans un sac que tenait un autre. Les enfants-soldats décoiffaient, déshabillaient, déchaussaient chacun. Si le caleçon était beau, le prenaient » p.55. Outre les voyageurs, les populations faisaient aussi les frais des protagonistes de la guerre. Ils subissent les descentes musclées des pillards instrumentalisés par des chefs de guerre, eux-mêmes à la solde de déstabilisateurs déguisés en parrains de l'un ou de l'autre mouvement. Il s'agit de « Compaoré le dictateur du Burkina, Houphouët Boigny le dictateur de la cote d'ivoire et de Kadhafi le dictateur de Lybie » dont Birahima explique l'implication dans l'alimentation de la guerre : « ou ils sont malhonnêtes comme Taylor, ou c'est ce qu'on appelle la grande politique dans l'Afrique des dictateurs barbares et liberticides des pères des nations. » p.66. Ainsi des villages sont mis à sac, les populations dépouillées de leurs biens et obligées de quitter tout ce qu'elles avaient de plus cher en ces lieux. Car voilà, comment les enfants soldats procèdent : « on commença à fouiller les cases du village. Une à une. Bien à fond. Les habitants avaient fui en entendant les rafales nourries que nous avons tirées...nous prenions tout ce qui était bon à grignoter » p.92. Cet état des faits, relatés par le narrateur renseigne sur la souffrance des populations en temps de guerre quand bien même, elles ne sont pas concernées par le sujet. Dans ce sens, on comprend aisément que la guerre est une nébuleuse, en ce que ce sont surtout les innocents, les plus faibles qui paient le prix fort. La description de la façon dont les populations sont traumatisées met au goût du jour une des formes les plus absurdes de la violence. Au demeurant, on peut dire que la guerre coûte cher socialement. Elle animalise l'homme, la victime se trouvant obligée d'errer, aux prises avec les situations les plus deshumanisantes. Du fait de la guerre, des pères se sont vu obligés d'abandonner certains membres de leurs familles, d'autres ont assisté impuissants à la mort de leurs progénitures des suites de maladies qui auraient pu être traitées et guéries aisément en temps normal. D'autres parents, en situation de réfugiés se sont transformés malgré eux en mendiants, arpentant les artères des villes d'accueil pour rechercher leur pitance, d'autres enfin, les moins forts ont fini par céder à des vices comme la délinquance, la prostitution, le vol. Au fait, on se rend compte que les effets de la guerre sur les populations restent le risque de la radicalisation, d'où cette sorte de culture et de perpétuation du déséquilibre, car un homme traumatisé, humilié, dépouillé ne saurait construire qu'une société elle-même fragile, violente, instable où ne prévalent que la règle et la loi du plus fort. Cette perception est d'autant importante dans le cas du roman de Kourouma que Floriant Mahot Boudiat reconnaît que « une écriture de l'évènement n'impliquerait pas seulement une vision historique, descriptive, mais également un discours sur la crise, la rupture, voire la révolution ». Dans le prolongement des discours sur la crise, il y a les horreurs de la guerre. Sans état d'âme, le narrateur brosse un sombre tableau des maltraitements de la guerre à travers la drogue, le sexe et la mortification du corps. La drogue a été un moyen perfide pour endurcir le cœur des enfants soldats, et les faire adhérer à la cause des chefs de guerre. A côté de la drogue, il y avait l'alcool réservé aux chefs. Mais l'un dans l'autre, les conséquences sont les mêmes car, sous l'effet des excitants, des frères d'armes sont vite arrivés à commettre l'irréparable. Du reste, l'assassinat du Colonel papa le bon, chef militaire par le soldat Tête brulée, un de ses hommes, ne s'explique autrement que par les effets conjugués de l'alcool et de la drogue. Après que Papa le bon eut pris son whisky et devenu frivole, il n'incarne plus le chef de guerre respecté et respectable. Voilà pourquoi, il se met à



menacer ses hommes : « je vais vous tuer tous, je vais vous tuer tous...il a décroché son kalache sous sa soutane et a tiré deux rafales en l'air » p.84, ce à quoi répond Tête-brulée aussi par une toute autre folie : « Tête-brulée s'est saisi de l'arme et comme il est dengue, le petit- là, il a tiré sur le colonel papa le bon couché à même le sol. Il a vidé tout le chargeur de l'arme » p.84.85

L'alcool et la drogue constituent un véritable fléau pour nos sociétés contemporaines. Leur usage dans la guerre prouve combien celle-ci n'est point du domaine de l'homme réfléchi. L'abus d'alcool comme de la drogue conduit leur consommateur à des dérives. Alcoolique comme drogué sont des êtres en sursis, dont la propre vie ainsi que celle des autres sont banalisées et vite supprimées pour très peu.

Le sexe et la sexualité sont devenus en ce temps, des objets de parjure et d'assouvissement d'un désir de puissance toujours plus grand. Et le narrateur en parle sans scrupule, en commençant par lui-même : « ils m'ont commandé de joindre la forêt. J'ai refusé et suis resté le bangala en l'air .je m'en fous de la décence .je suis un enfant de la rue ». p.56

Les abus sexuels sont surtout l'œuvre des chefs de guerre comme le colonel papa le bon : « il discutait avec les femmes des soldats et parfois, dans une bouffée de rire, ça frappait sur les fesses des femmes si elles étaient très jolies... » p.74

La question de la sexualité touche même le monde des religieux, socialement reconnu comme un milieu respectueux d'une certaine sacralité du sexe. Mais « les religieuses, ça portait des cornettes pour tromper le monde : ça faisait l'amour comme toutes les femmes, ça le faisait avec le colonel papa le bon. Parce que le colonel papa le bon était le premier coq du poulailler » p.79. Si l'on peut dire que la banalisation du sexe chez les adultes est une question de libre arbitre, il en est autrement pour les enfants qui font les frais de cette obsession libidinale. C'est le cas de Fati et de Birahima : « au bord de la piste menant à la rivière une des filles fut trouvée violée et assassinée. Une petite de sept ans, violée et assassinée ». p.79

Birahima, lui sera la victime de Rita Baclay, épouse du colonel Baclay, en charge des enfants-soldats : « et après les repas, me demandait tout le temps de me déshabiller et j'obéissais. Elle me caressait le bangala, doucement et doucement.....elle faisait plein de baisers à mon bangala et à la fin l'avalait comme un serpent avale un rat. Elle faisait de mon bangala un petit cure-dent. Je quittais sa maison en sifflotant, gonflé et content » p.108. Cette orgie est sans nul doute, une des formes les plus perfides de la guerre. Birahima est encore jeune pour vivre des expériences pareilles. Une des conséquences les plus immédiates de sa mésaventure reste la chosification de la femme et la culture d'une image frivole à l'endroit de toutes les femmes.

L'abus d'excitants conduit à la banalisation de la morale et de l'éthique à travers l'explosion de la sexualité devenue un simple jeu de plaisir. Mais, tout ceci conduit aussi à un surdimensionnement du goût de l'horreur chez les protagonistes. L'une des images les plus féroces et les plus saisissantes dans la peinture du tableau de guerre dans Allah n'est pas obligé reste ce que nous appelons les dégâts humains. En effet, la description du traitement infligé à l'ennemi laisse simplement voir une sorte de paroxysme de l'anthropophagie et de dénégation de toute morale humaine chez les belligérants. Que l'on s'entretue, c'est la loi de la guerre mais choisir de donner la mort par les moyens les plus odieux ou tout simplement le faire en ''dépécant'' l'autre comme dans un film de fiction relève vraisemblablement de l'abomination la plus impensable. Voyons comment meurent certains protagonistes de la guerre comme la pauvre Sarah : « Il lui a envoyé une rafale dans les jambes et l'a désarmée. Elle a hurlé comme un veau, comme un cochon qu'on égorge---- Il l'avait laissée seule à côté du tronc, seule dans son sang, avec ses blessures. Les fournis magnans, les vautours allaient en faire un festin » ».

p.87. La banalisation de la vie humaine s'accompagne d'un mépris de la mort aussi. Car en Afrique traditionnelle, le droit au sépulcre est une règle d'or sauf pour les gens passibles d'actes dont la gravité constitue une menace à la cohésion de la communauté tout entière ; encore que là aussi, le coupable bénéficie d'inhumation quoique sommaire. Ici, ce sont les bêtes qui ont la charge d'accomplir l'ultime geste qui agréé la mort : cacher le corps. Ce sont en effet, les fourmis et les vautours qui le mutilent une deuxième fois pour le faire disparaître. Dans la guerre, certaines victimes sont laissées dans un état de mi- vie ; mi- mort. C'est le cas de l'enfant- soldat Kik : « Trois gaillards ne suffirent pas pour tenir Kik. Il hurlait, se débattait, criait le nom de sa maman et malgré tout, on coupa sa jambe juste au genou. On jeta la jambe à un chien qui passait par là ». P.98

Dans d'autres cas, les raisons des amputations musclées étaient des plus absurdes. En Sierra Léone on amputait les membres supérieurs pour que faute de bras, les populations ne puissent pas voter car il fallait à tout prix empêcher le vote des citoyens : « Foday donna les ordres et des méthodes ; et les ordres et les méthodes furent appliqués. On procéda aux manches courtes et aux manches longues. Les manches courtes, c'est quand on ampute les avant-bras du patient au coude, les manches longues, c'est lorsqu'on ampute les deux bras au poignet. Les amputations furent générales, sans exception et sans pitié. Quand une femme se présentait avec son bébé au dos, la femme était amputée, le bébé aussi quel que soit l'âge du nourrisson. Autant amputer les citoyens bébés car ce sont des futurs électeurs » p.168. Enfin, l'horreur des horreurs reste la manière dont l'un des grands protagonistes de la guerre, à savoir Samuel Doe, a été torturé sous le pilotage de son frère ennemi Prince Johnson : « Le Prince Johnson commanda qu'on coupe les doigts de Samuel Doe, l'un après l'autre et, le supplicé hurlant comme un veau, il lui fit couper la langue. Dans un flot de sang, Johnson s'acharnait sur le bras, l'un après l'autre. Lorsqu'il voulut couper sa jambe gauche, le supplicé avait fait son compte : il rendit l'âme » p.136.

La guerre est une longue nuit qui phagocyte la conscience et la lucidité humaines. Puisque dans le vertige du tourbillon de la guerre, les hommes deviennent successivement fous, cruels et sadiques.

Sinon que dire des hommes qui consomment de la chair humaine par désir de vengeance et / ou de puissance. Car, « Pour paraître plus cruel, plus féroce, plus barbare et inhumain, un des officiers de Johnson mangeait la chair humaine. Le cœur de Samuel Doe fut réservé à cet officier qui en fit une brochette délicate et délicieuse » p.137.

## II- COMMENT DIRE LA GUERRE ?

L'écriture de la guerre, telle que nous la concevons se veut être une description articulée et saisissante des facettes les plus pathétiques d'une réalité qui se nourrit des apports controversés et mesquins de plusieurs acteurs. Sont de ceux-là, les vendeurs d'illusions de tout acabit, sous le masque de féticheurs dotés de pouvoirs extraordinaires à même de faire triompher le bénéficiaire des adversités les plus redoutables. Dans ce sens les pratiques occultistes vont alimenter tous les camps des belligérants avec ce que cela va impliquer comme complexification et comme aggravation de la guerre. Voilà ce qui constituait une sorte de viatique pour l'un des protagonistes de la guerre, le colonel Papa le bon selon les témoignages du narrateur : « Il y'avait des choses dont papa le bon ne se séparait jamais : les clés de l'arsenal, son éternel Kalach et le grigri de protection contre les balles--- ça dormait, mangeait, priait et faisait l'amour avec ces choses-là, le Kalach, les clés de l'arsenal et le gri-gri de protection contre les balles ». p.69 Justement, ce gri-gri était le fait d'un homme ; Yacouba le féticheur, le

‘grigri man ‘, devenu un acteur de l’ombre incontournable de la guerre et qui profite de son statut pour amasser de la fortune. La guerre fait aussi ses heureux, voilà pourquoi « Yacouba ne manquait jamais de boulot. Non, jamais ! Yacouba était riche comme un moro-naba. Il envoyait l’argent au village de Togobala, à ses parents, aux griots et à l’almany, tellement il avait de l’argent de reste » P.73.

Seulement, dans les contradictions des féticheurs, ce sont les enfants soldats qui paient le prix fort. Face à la mort à répétition des enfants-soldats, les féticheurs payés pour sécuriser leur vie se lancent dans une guerre de prestige qui finit par heurter la colère du Général, qui menaçait puisque « le choix fait par l’un des grigriman était automatiquement rejeté par l’autre. Onika fut obligée de donner de la voix et menacer avant que l’entente puisse s’établir entre le grigriman féticheur et le grigriman musulman » p.119. En d’autres circonstances, le recours aux forces occultes prend l’allure d’un véritable syncrétisme chez les chefs de guerre : « Johnson avait un féticheur, un féticheur chrétien. Dans les recettes de ce féticheur, il y avait toujours des passages de la bible et toujours la croix qui traînait quelque part. Johnson était content de rencontrer Yacouba, un féticheur musulman...les combattants allaient compléter les fétiches chrétiens par des amulettes constituées de versets de coran gribouillés en arabe »p 133. Enfin, les féticheurs deviennent quelques fois des combattants déguisés en confréries : « il se trouve en Sierra Leone, comme dans tous les pays de l’Afrique de l’ouest une franc maçonnerie groupant les chasseurs, ces grands initiés, ces puissants magiciens et devins, c’est le kamajor » p.179. Ces différentes forces reconfigurent la guerre et lui donnent une tournure totalement subversive.

L’écriture de la guerre, on s’en rend aisément compte est une mise en scène des éléments les plus significatifs qui ressuscitent les moments les plus marquants des conflits. Voilà pourquoi Iouri Lotman (1973 : p.89) pense que « l’écriture de la guerre consiste à raconter la violence d’un interdit, un fait qui a eu lieu bien qu’il n’eut pas dû avoir lieu ». La particularité de l’objet de la narration induit l’emploi d’une structure narrative et stylistique qui aide à compenser l’absence d’images. Dans le cas de *Allah n’est pas obligé*, le choc des horreurs de la guerre semble avoir eu pour conséquence directe une hybridation du narrateur de sorte qu’il « ne cesse, exemplairement, de creuser le langage pour lui faire (re) trouver une vibration, un tremblement que l’usage habituel, courant, le figeant à tout instant, lui fait perdre » selon Marc Courtieu (1991 : p.124). Birahima se démarque du point de vue discursif par une double caractéristique : la collision linguistique qui constitue en elle-même une véritable cassure car, le narrateur le dit lui-même : « pour raconter ma vie de merde, de bordel de vie dans un parler approximatif, un français passable, pour ne pas mélanger les pédales dans les gros mots, je possède quatre dictionnaires. Primo le dictionnaire Larousse et le Petit Robert, secundo l’Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire et tertio le dictionnaire Harrap’s » p.9. D’ailleurs cette disposition inaugure et on le vérifie tout au long de l’œuvre, un usage abusif de ces ouvrages, créant un vrai chao discursif du fait d’un recours excessif à des éclairages pour se faire suivre et comprendre. En vérité, même si le narrateur annonce quatre dictionnaires pour se faire comprendre, il use de quatre registres de langue qui s’entrechoquent avec pour effet de projeter la truculence d’un discours propre à un locuteur lui-même dans le vertige de sa mésaventure.

Il s’agit en effet, du français ivoirien que l’inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire clarifie, des mots français trop savants que les dictionnaires Larousse et le Petit Robert nivellent, des anglicismes que Harrap’s éclaire et enfin du dioula qui est la langue d’origine de Birahima. Le choc des langues produit ce qu’il est convenu d’appeler la guerre de

l'écriture, en ce sens que les normes et les repères d'une narration régulière, structurée voire châtiée s'en trouvent purement et simplement méprisées.

La deuxième caractéristique est l'insolence, la barbarie sémantique des mots qui semble être à l'image de l'état d'esprit du narrateur. Cette nouvelle posture relève de ce que nous appelons la guerre de l'écriture qui s'entend comme la transgression des règles d'emploi et d'écriture du français.

### III- VERS UNE MALINKINISATION DU DEBRIDEMENT DISCURSIF.

Pour Madeleine Borgomano (1998 : p .203), « en abordant un roman africain, il est important de ne pas se laisser leurrer par la familiarité linguistique. » Ainsi, dans *Allah n'est pas obligé*, le narrateur, en recourant avec profusion aux terminologies de la langue Dioula pour rendre son récit, est animé par l'idée de dire les faits dans la cruauté de leur signification. Les langues africaines ont en effet cette particularité et cette richesse de posséder des mots qui constituent à eux tous seuls, le passé, le présent et le futur d'une réalité ou encore de contenir dans leurs réalités les plus profondes et les plus complètes, les expressions d'une idée ou d'une pensée donnée. Ainsi, nous avons recensé des mots dioula dont l'analyse du sens culturel renseigne sur l'état d'âme et d'esprit du narrateur en situation de conflit :

fafaro (sexe de mon père) ; gnamakodé (bâtard ou bâtardise) ; walaké (Au nom d'Allah) ; gnamas (force immanente mauvaise qui suit celui qui a tué une personne innocente) ; bilakoro (garçon non circoncis) ; Allah Koubarou (Allah est grand) ; karoté (poison opérant à distance sur la personne visée) ; djibo (fétiche à influence maléfique) ; gnoussou-gnoussou (sexe de femme) ; gnona-gnona (dare-dare) ; ouya-ouya (va nu pieds) ; gnamokodé (putain de ma mère) ; Kasaaya-Kasaaya (dingues).

Ce recensement de mots et expressions malinké permet de comprendre quelque chose de fondamental, confirmé par le fait que le roman même se termine par cette ultime formule : fafaro (cul, bangala de mon père) ! Gnamokodé (putain de ma mère) ! p. 22

Il y a une explosion rageuse d'une démente discursive qui va de paire avec l'état névrotique du narrateur à telle enseigne qu'on se fonde à croire que la guerre des hommes s'est déportée sur un autre front pour devenir une guerre linguistique. A analyser la démarche du narrateur, on s'aperçoit qu'il « fornique » la langue française pour la mettre au service du malinké, exactement comme dans les habitudes de certaines cours royales en Afrique traditionnelle, notamment en pays mossi du Burkina -Faso où quand le chef murmure c'est à son porte-parole (le chef du tam-tam parleur) de relayer la nouvelle aux administrés. Ainsi le français devient comme une langue seconde dans ce contexte avec pour mission d'essayer non sans maladresse d'expliquer le malinké. C'est justement pour cette raison que l'expression fafaro est tantôt traduite sexe de mon père, ou du père ou de ton père. p.8 ; et gnamokodé comme bâtard ou bâtardise ou encore putain de ma mère. Par ce choix, on assiste à une violation sémantique des constructions françaises obligées de re-dire ce que manifestement elles ne sont pas habilitées à traduire. Au-delà de cette première considération, on remarque également que *Allah n'est pas obligé* est un roman de distorsion et de violence linguistiques à travers l'insistance sur les mots fafaro et gnamakodé employés comme métaphores obsédantes dans le roman. Plus loin, l'expression de violence se déploie dans toute son ampleur quand on s'arrête sur la gravité de ces concepts en contexte africain. Parlant du père en effet, son nom reflète toujours le respect et la dévotion dans nos traditions africaines. Face à des situations très importantes, voire fatidiques, on peut invoquer son nom pour marquer la sincérité de ce que l'on fait ou dit. Son nom est encore plus sacré quand il n'est plus vivant. En ce moment, son évocation fait œuvre

de mémoire, d'autorité et de pacte avec les ancêtres. Or, ici, le narrateur l'évoque de la plus abjecte des façons à travers ce qu'il a de plus intime et de plus symbolique. De fait, il faut simplement conclure à une banalisation, à une désacralisation des rapports père-fils à travers cette façon hautement dépréciative, injurieuse d'évoquer le père par le fils. Au demeurant, il s'agit du summum du sacrilège qui peut être comparé à un parricide par le fait d'un langage inédit pour l'évoquer. Sexe de mon père voulant dire simplement « honte à mon père à travers l'exposition de ce qui ferait sa dignité, à savoir son intimité ». Concernant le « gnoussou-gnoussou » utilisé pour évoquer la partie intime de la mère, l'analyse est la même, car ce choix procède tout simplement du meurtre, puisque tout au long de l'œuvre, le narrateur fait régulièrement preuve de sadisme à l'endroit de cette mère qui, déjà était victime d'une infirmité : « Chaque nuit elle mangeait avec d'autres sorciers les âmes et dans l'ulcère de sa propre jambe. C'est pourquoi sa plaie ne pouvait jamais guérir ; personne dans le monde ne pouvait guérir l'ulcère pourri. C'est elle-même, ma mère, qui voulait marcher sur les fesses avec la jambe droite en l'air toute sa vie parce qu'elle aimait manger la nuit les âmes des autres et dévorer sa plaie » p.25. Ce passage traduit sinon la haine du moins l'indifférence et la condamnation, dirions-nous, sans preuve, donc de violence regrettable du fils à l'endroit de la mère. Dans *Allah n'est pas obligé*, la violence idéale s'est traduite à travers les mots et constructions malinké et repris par le français mais aussi par une violation des règles et normes d'écriture de la langue française. Elle confirme un état de dépression voire de marginalité car en Afrique traditionnelle, un des signes les plus connus de la folie reste l'écart langagier. Ceci indique l'état névrotique Birahima dans le vertige de la guerre que son jeune âge ne lui permet pas de supporter même s'il en est devenu par la force des événements un acteur de premier plan.

#### IV. DE LA DESTRUCTURATION NORMATIVE DU FRANÇAIS.

Dès l'entame du récit, le narrateur a bien indiqué qu'il se préoccuperait très peu des règles et conventions élitistes et académiques de l'écriture, car non seulement telle n'était pas sa mission (il a une mission d'enfant-soldat) mais en plus il n'avait pas fait de longues études : « Mon école n'est pas arrivée très loin ; j'ai coupé cours élémentaire deux » dit-il. p 8. Après avoir ainsi annoncé les couleurs, le récit se révélera un condensé de bavures aux règles d'écriture à travers une grammaire, une orthographe et un vocabulaire incohérents, souvent malpropres, donc burlesques à la limite. Voici quelques-unes de ces fautes qui heurtent et bravent les normes d'écriture, constituant par ce fait une forme de violence faite à la langue :

- ...suis insolent comme barbe d'un bouc P.8 : il manque je (je suis) ; et la (la barbe).
- Suis dix ou douze ans P.12 : il manque je (je suis). En plus on dit j'ai dix ou douze ans et en français courant, je suis âgé de dix ou douze ans.
- C'était un type chic, formidable P.13. On dit : c'était un homme bien.
- Il t'a née avec les douleurs de l'ulcère P.15. On dit : tu es né quand son ulcère était déjà à un stade avancé.
- Matin cinquième jour, je suis parti P.25 : il manque (au) : au matin du cinquième jour, je partis (passé simple) au lieu de je suis parti.
- Mon papa n'avait pas eu le temps de lui apprendre la façon acrobatique de se bien recourber sur maman pour appliquer des enfants, vu que maman marchait sur les fesses P28-29... L'expression est impudique.
- Sa jambe a continué à pourrir à cause qu'il n'y avait plus personne pour la guérir P.29. On dit : sa plaie s'est infectée parce qu'il n'y avait personne pour la soigner
- Ils m'ont commandé de joindre la forêt P.57 : mauvais accord. On dit : Ils m'ont sommé de rejoindre la forêt.

- Ça allait le débusquer sous n'importe quelle forme ça se cachait : il allait le débusquer où qu'il se cachât. P.62
- On mangeait comme cinq et il restait toujours du reste. On dit : on mangeait à satiété et il en restait.
- Sarah... d'avoir acheté des friandises avec le pognon, Sarah eut beau dire que c'était un petit voyou P.89 : Sarah.... d'avoir acheté des friandises avec le butin, Sarah eut clamé que c'était un petit voleur.

## CONCLUSION

La guerre est un événement jamais souhaité ou désiré par les esprits bien-pensants. Et comme tel, soutient Marie Laure Acquier(2012 :p.62) : « réfléchir à la relation de la littérature à l'évènement, c'est penser conjointement le narré et le dit, l'autonomie (de la littérature) et ce qui l'en détache, pour peut-être dépasser l'aporie qui les a longtemps contraints à s'opposer ». Notre étude s'est voulue un exercice de mise en rapport de comment la littérature (l'écriture) rend compte de la guerre et en retour comment la guerre impacte l'écriture. Le roman *Allah n'est pas obligé* nous a paru le mieux indiqué pour deux raisons. D'abord, le statut du narrateur homo-diégétique et intra- diégétique et qui du fait de cette position se fait à la fois acteur et témoin du conflit libérien. A l'analyse, il ressort qu'écrire la guerre, c'est évoquer à la loupe de la mémoire les détails des péripéties qui ont nourri le théâtre des opérations. Ceci permet de mettre en rapport ou en opposition l'histoire, la géographie, les acteurs et les articulations de l'évènement. D'une telle manière de procéder, il résulte que l'écriture de la guerre se veut pour l'essentiel une écriture de la mémoire. Ensuite, le statut de l'auteur lui-même qui est un démobilisé de la guerre d'Indochine et qui enrichit son œuvre de cette touche qui en fait un roman d'anticipation ou d'avertissement à l'endroit des pays africains en particulier sur les dangers imprévisibles de la guerre.

Du point de vue de l'écriture, elle s'est présentée débridée, avec un style à la fois vulgaire et excessif. Elle s'est construite à l'image de la nature même de la guerre qui se veut le centre et le lieu du désordre, de la calamité, de l'inimaginable. Ainsi, si en dépit des quatre dictionnaires utilisés, Birahima, le narrateur n'a pas réussi à dompter son discours et partant son écriture pour la rendre digeste, Kourouma veut très simplement faire une sorte de parallélisme de formes pour dire à travers ce style truculent que les dégâts de la guerre sont très difficiles à réparer quel que soit le niveau de mobilisation des secours. De là, on peut aboutir à la réflexion que pour l'auteur ivoirien, le mieux pour les hommes c'est de travailler à préserver la paix qui demeure un trésor dont on n'évalue la valeur que lorsqu'on l'a perdu.

En définitive, plus qu'une œuvre de fiction, *Allah n'est pas obligé* est un roman de pédagogie de la paix.

## BIBLIOGRAPHIE

ACQUIER (M.L.) :2012, La relation de la littérature à l'évènement (XIXe – XXIe siècles), Paris, L'Harmattan.

BERTONE (M.) :1991, Détail d'un événement : la grande guerre saisie par Mussolini, Paris, Gallimard.

BONVALOT (A.L.) :1991, Poétique de l'évènement et renouvellement de l'écriture engagée : L'écriture performative dans le roman en marche d'Isaac Rosa, Paris, Gallimard.

BORGOMANO (M.) :1998, Ahmadou Kourouma, le « guerrier » griot, Paris, l'Harmattan.

COURTIEU (M.) : 1991, De l'événement et de la littérature romanesque. Propositions pour une typologie, Paris, Gallimard.

KOUROUMA (A.) :2002, Allah n'est pas obligé, Paris, Seuil.

KOUROUMA (A.) :1998, Yacouba, le chasseur africain, Paris, Gallimard Jeunesse.

LOTMAN (I.) :1973, La structure du texte artistique, Paris, Gallimard.