

UNIVERSITÉ ASSANE SECK DE ZIGUINCHOR



**UFR des Lettres, Arts et Sciences Humaines**

**Département de Lettres Modernes**

Mémoire de Master

Parcours : Etudes littéraires

Spécialité : Littérature africaine

**L'identité narrative dans le roman  
africain postcolonial : les exemples de *Allah n'est pas  
obligé* d'Ahmadou Kourouma et *Terre Ceinte* de  
Mohamed Mbougar Sarr**

Présenté par  
**Samsidine SONKO**

Sous la direction de  
**Pr Daouda DIOUF**  
**Maître de Conférences**

Devant le jury composé comme suit:

**Président : Pr Sangoul NDONG, Maître de Conférences, UASZ**

**Examineur : Dr Joseph Ahimann PREIRA, Maître assistant, UASZ**

**Encadreur : Pr Daouda DIOUF, Maître de Conférences, UASZ**

**ANNÉE UNIVERSITAIRE : 2023-2024**



# UNIVERSITÉ ASSANE SECK DE ZIGUINCHOR



**UFR des Lettres, Arts et Sciences Humaines**

**Département de Lettres Modernes**

Mémoire de Master

Parcours : Etudes littéraires

Spécialité : Littérature africain

**L'identité narrative dans le roman  
africain postcolonial : les exemples de *Allah n'est  
pas obligé* d'Ahmadou Kourouma et *Terre Ceinte*  
de Mohamed Mbougar Sarr**

Présenté par  
**Samsidine SONKO**

Sous la direction de  
**Pr Daouda DIOUF**  
Maître de Conférences

Devant le jury composé comme suit:

**Président : Pr Sangoul NDONG, Maître de Conférences, UASZ**

**Examineur : Dr Joseph Ahimann PREIRA, Maître assistant, UASZ**

**Directeur de mémoire : Pr Daouda DIOUF, Maître de Conférences, UASZ**

**ANNÉE UNIVERSITAIRE : 2023-2024**



## DÉDICACES

*À mon père Ansoumana SONKO que le bon Dieu n'a pas permis de profiter des fruits de son investissement sur mes études.*

*À mon oncle Djiril DIÉDHIOU, je regrette de te perdre pendant qu'on préparait mon mariage*

*À ma chère mère, Aminata DIÉDHIOU, je souffre de ton éternel voyage*

*Alors que j'entamais la deuxième étape de ce projet que tu bénissais tant*

*J'aurais souhaité partager avec vous la joie que procure le résultat de ce travail*

*Que vous ne cessiez de nous exhorter mais Dieu en a décidé autrement.*

*Je me plie à sa volonté et prie pour que vous reposiez en paix.*

*Votre protégée, ma chère épouse Madame Khady Niassy SONKO et nos enfants hériteront de vos sentiments à l'endroit de cet acquis que je voudrais consolider.*

## REMERCIEMENTS

*Je rends grâce à Dieu qui m'a permis de réaliser cet exploit pour lequel l'apport de certaines personnes à des degrés différents a fortement contribué.*

*J'exprime ma profonde gratitude à tous les enseignants de l'Université Assane Seck de Ziguinchor particulièrement à ceux qui se sont investis à nous offrir une formation de qualité.*

*Mention spéciale aux membres du jury :*

*À mon Directeur de Mémoire, Professeur Daouda DIOUF, j'adresse des remerciements appuyés. Celui-ci m'inspire par sa rigueur scientifique, sa disponibilité, son ouverture, son accessibilité et surtout sa générosité intellectuelle. Ses conseils et encouragements ont été une source de motivation, d'engagement et de détermination. Je manque de mots pour lui témoigner ma profonde gratitude mais je me contente de lui dire merci et lui souhaiter le meilleur.*

*Au Président, Professeur Sangoul NDONG, je dois encore de remerciements et beaucoup de respect pour sa rigueur scientifique, sa générosité intellectuelle et la formation de qualité qu'il nous a offerte*

*À mon examinateur, Dr Joseph Ahimann PREIRA, j'exprime ma profonde reconnaissance pour la disponibilité et le sacrifice consentis dans l'évaluation de mon travail.*

*À mes inconditionnels lecteurs, Messieurs Sédar GOUDIAY, Professeur-écrivain au Lycée Ahoune Sané et Younoussé DIÉDHIOU, Principal au CEM de Diannah Kabar pour la disponibilité et leur apport sont incommensurables.*

*Aux enseignants qui ont contribué à ma formation scolaire*

*Aux collègues du CEM de Ndiéba*

*Aux camarades de promotion Pape Cheikh DIÉDHIOU, Mohsine SALL, Karimou DRAMÉ, Mamadou NDAO, Marie Nabou DIÉDHIOU, Oumar Amoro SONKO, Aliou DIAO, tc., pour la bonne collaboration, le partage, les échanges fructueux...*

*À mes parents, frères et sœurs de Thiobon, Kabiline et d'ailleurs*

*À ma chère épouse Madame Khady Niassy SONKO et nos chers qui ont souffert de mes absences pour des cours à l'université ou des activités de recherche*

*Au Maire de la Commune de Djinaky, Monsieur Alphoussény DIÉMÉ, et son équipe municipale*

*Au président l'ADIK, Monsieur Seydou GOUDIABY et tous les membres de ladite association*

*À tous mes tuteurs : Ismaïla DIATTA, Malang Djité DIÉDHIOU, Youssouph Senghor SONKO, Feu Lamine Colio COLY, Feue Binta Sédiouma DIÉMÉ*

*À mes amis et camarades d'âge de « Bassène Karibo »*

# SOMMAIRE

Dédicaces .....	i
Remerciements.....	ii
Sommaire.....	iii
<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>1</b>
<b>PREMIÈRE PARTIE : LA REPRÉSENTATION DE L'IDENTITÉ NARRATIVE.....</b>	<b>9</b>
<b>Chapitre 1 : Les procédés narratifs.....</b>	<b>11</b>
<b>Chapitre 2 : Les types de narrateurs.....</b>	<b>24</b>
<b>DEUXIÈME PARTIE : LES TECHNIQUES ET DISCOURS NARRATIFS.....</b>	<b>37</b>
<b>Chapitre 1 : Les techniques narratives .....</b>	<b>39</b>
<b>Chapitre 2 : Le discours narratif.....</b>	<b>53</b>
<b>TROISIÈME PARTIE : LE CADRE NARRATIF ET LE STATUT DES PERSONNAGES .....</b>	<b>67</b>
<b>Chapitre 1 : Le cadre narratif.....</b>	<b>69</b>
<b>Chapitre 2 : Le statut des personnages .....</b>	<b>82</b>
<b>CONCLUSION .....</b>	<b>97</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>102</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES.....</b>	<b>109</b>

# INTRODUCTION



L'histoire du roman africain est étroitement liée à l'évolution sociologique et politique du continent. Elle est la somme des vécus, des luttes qui ont traversé l'environnement africain. Cela s'est traduit en récits dans les romans d'auteurs africains. En effet, beaucoup d'écrivains négro-africains ont relaté les tourments qui secouent incessamment le continent de la colonisation à nos jours. L'espoir tant nourri, quant à la sortie de cette situation précaire avec l'avènement des indépendances, semble une illusion profonde. Un vent de désillusion souffle avec son lot de souffrances évoquées par des troubles socio-politiques, des diverses formes de violences, des restrictions des droits et des libertés. Face à cette situation douloureuse, inhumaine, les écrivains se montrent sensibles et s'indignent du sort réservé à leurs peuples. Ainsi, grâce à la « puissance créatrice du mot, on luttait [contre l'oppression], contre l'injustice, contre l'exclusion et pour un monde plus moral, plus équilibré, [plus juste et pour la libération de leurs peuples] <sup>1</sup> ». René Maran ouvre la voie avec son roman *Batouala* (1921), suivi par les poètes de la Négritude ou « les vaillants héritiers de la culture négro-africaine<sup>2</sup> » et les romanciers de la post-colonie. Ce roman, au-delà du procès colonial, initie une nouvelle forme d'écriture purement africaine qui servira désormais de référence aux romanciers négro-africains francophones. L'originalité de cette œuvre émeut Léopold Sédar Senghor qui rendant un hommage mérité au Guyanais affirme:

Tout le roman nègre en francophonie procède de René Maran, que l'auteur s'appelle Ferdinand Oyono ou André Demaison. Après *Batouala*, on ne pourra plus faire vivre, travailler, aimer, pleurer, rire, parler les Nègres comme les Blancs. Il ne s'agira même plus de leur faire parler « petit nègre », mais wolof, malinké, éwondo en français. Car c'est René Maran qui, le premier, a exprimé « l'âme noire » avec un style nègre en français.<sup>3</sup>

Pour Senghor, *Batouala* demeure et demeurera un classique de la littérature africaine francophone. René Maran est le théoricien du roman africain d'expression française qui rompt avec le modèle du roman européen. Le roman s'africanise et la langue française va en pâtir car les auteurs l'utilisent pour exploiter les ressources des langues et les arts négro-africains. Ainsi, les Africains prennent leur indépendance littéraire. Chaque écrivain cherche à nous faire découvrir ce que Makhily Gassama appelle « la puissance et l'extraordinaire richesse poétique du de nos peuples<sup>4</sup> ». Ce dernier considérant le succès de l'expérience littéraire de Léon

---

<sup>1</sup> Makhily Gassama. *Politique et poétique au sud du Sahara*. Dakar : abis éditions, 2013, p. 159.

<sup>2</sup> Idem. *Ibid.*, p. 159.

<sup>3</sup> Léopold Sédar Senghor. « Hommage à René Maran ». In : *Liberté I*. Paris : Seuil, 1946, p. 410. Cité par Séwanou Dabla. *Nouvelles écritures africaines. Les romanciers de la seconde génération*. Paris : L'Harmattan, 1986, p. 50.

<sup>4</sup> Gassama. *Op. cit.*, p. 10.

Gontran Damas dans cet exercice, exhorte ses confrères négro-africains à exploiter ce champ fertile qu'il désigne par la métaphore de l'humus et du minéral.

Dès lors, une nouvelle esthétique du roman africain voit le jour et s'accroît avec les auteurs postcoloniaux. Cette dernière intéresse beaucoup de critiques littéraires qui liront désormais les œuvres africaines, non en occidental mais en africain pour découvrir la littérarité de celles-là. C'est le cas de Makhily Gassama qui aborde, dans *Politique et poétique au sud du Sahara*<sup>5</sup>, des thèmes politiques relatifs à la situation présente et au devenir de l'Afrique, mais aussi des questions sur la création littéraire et le développement culturel du continent. De son côté, Séwanou Dabla analyse, dans *Nouvelles Ecritures Africaines Les romanciers de la seconde génération*<sup>6</sup>, la nouvelle orientation thématique et esthétique des écrits des romanciers africains francophones de la nouvelle génération par rapport aux écrits balzaciens. Cela lui permet d'examiner la spécificité du roman africain francophone et d'envisager l'institution du roman négro-africain et, par conséquent, son autonomisation. Quant à André-Patient Bokiba, il examine, dans *Ecriture et identité dans la littérature africaine*<sup>7</sup>, l'identité africaine à travers l'écriture en examinant les aspects identitaires de l'écriture africaine dans la langue française, l'identité en partant du regard critique perceptible dans les œuvres africaines et l'effort déployé par les Blancs pour justifier leur entreprise coloniale. Imeta Akakpo, dans son mémoire de master intitulé : « La représentation de l'enfance dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma et *Contours du jour qui vient* de Léonora Miano <sup>8</sup>», analyse les structures qui concourent au développement mental, physique et affectif de l'enfant. Toutefois il convient de constater que ces critiques ont mis l'accent sur les auteurs de leurs espaces territoriales. Mieux, les romans de notre corpus sont postérieurs à leurs études critiques excepté Akakpo qui aborde le roman de Kourouma du point de vue thématique. Voilà pourquoi le choix de notre sujet s'avère intéressant. Il s'agit, pour nous, d'examiner les aspects esthétique, stylistique du roman postcolonial. C'est dans cette perspective que s'inscrit notre étude : « L'identité narrative dans le roman africain postcolonial : les exemples de *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma et *Terre ceinte* de Mohamed Mbougar Sarr ».

---

<sup>5</sup> Gassama. *Op. cit.*

<sup>6</sup> Dabla. *Op. cit.*

<sup>7</sup> André-Patient Bokiba, il examine dans *Ecriture et identité dans la littérature africaine*. Paris : L'Harmattan, 1998.

<sup>8</sup> Imeta Akakpo. La représentation de l'enfance dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma et *Contours du jour qui vient* de Léonora Miano. Mémoire de Master. Ghana, 2018.

Le choix des auteurs se justifie par leur renommée et leur riche production romanesque. En ce qui concerne Kourouma, il reste un monument de la littérature africaine. Son riche parcours littéraire est sanctionné par des distinctions honorables et ses romans au style original connaissent une grande fortune. Quant à Mohamed Mbougar Sarr, il commence à imprimer ses lettres de noblesse dans la littérature africaine avec son premier roman. Et il continue à faire parler de lui avec ses productions romanesques qui lui valent d'autres prix littéraires attirant ainsi l'attention des lecteurs. Celui-là emprunte le chemin de Kourouma. Mais son dernier roman intitulé *La plus secrète mémoire des hommes*<sup>9</sup> qui lui permet d'acquérir la prestigieuse distinction, le prix Goncourt, finit de le hisser au rang des plus grands écrivains africains. Malgré ses succès littéraires, les chercheurs, les critiques orientant leurs recherches sur ses œuvres semblent moins nombreux ou leurs recherches restent encore moins connues à notre niveau. Ce choix permet de susciter non seulement de l'intérêt porté sur ses écrits mais également de mesurer le poids de son apport dans le champ littéraire africain comparativement aux grands romanciers africains tels que Lopès, Tansi. De plus, Kourouma et Sarr partagent les mêmes convictions, le même combat, la défense et la libération de leur peuple mais surtout la « quête d'une nouvelle esthétique du mot<sup>10</sup> ». Leur apport enrichit l'esthétique romanesque initiée par René Maran et qui ne cesse d'évoluer et de s'étendre au fil du temps.

S'agissant du choix des œuvres romanesques, il convient de noter la transversalité de leur thématique. Ce sont deux romans qui mettent en relief la violence comme matière d'écriture. *Allah n'est pas obligé (ANO<sup>11</sup>)* et *Terre ceinte (TC<sup>12</sup>)* s'inscrivent dans une trame narrative différente. Dans le premier, le romancier ivoirien nous présente un enfant-soldat armé en permanence créant partout des victimes de façon innocente. Dans le second, le Sénégalais nous conduit dans un espace contrôlé par un groupe djihadiste qui y impose un nouveau mode de vie conformément aux principes de l'Islam radical. Les romanciers, par le biais de leurs ouvrages, décrivent la psychose, les actes inhumains des armées dissidentes constituées pour l'essentiel de mineurs dénommés sous le vocable de « enfants-soldats » ou de djihadistes dans cet espace ouest-africain. Ces derniers sont enrôlés pour une cause sur laquelle ils n'ont jamais été suffisamment édifiés par les chefs de guerre, adultes irresponsables et sadiques. Ils sont dressés pour voler, violer, mutiler les bras et jambes, torturer, assassiner, exécuter les

---

<sup>9</sup> Mohamed Mbougar Sarr. *La plus secrète mémoire des hommes*. Paris : Philippe Rey, 2021.

<sup>10</sup> Gassama. *Politique et poétique au sud du Sahara*. Dakar : abis éditions, 2013, p. 159.

<sup>11</sup> Ahmadou Kourouma. *Allah n'est pas obligé*. Paris : Seuil, 2000. Pour le reste du texte, nous allons utiliser l'abréviation ANO pour désigner l'œuvre.

<sup>12</sup> Sarr. *Terre ceinte*. Paris : Présence Africaine, 2014. Pour le reste du texte, nous allons utiliser l'abréviation TC pour désigner l'œuvre.

populations innocentes. Ces actes inqualifiables commis en Afrique occidentale notamment en Côte d'Ivoire, en Sierra Léone, au Libéria, au Mali, et dans d'autres régions de l'Afrique noire indignent bon nombre de romanciers témoins de ces actes barbares dont Ahmadou Kourouma, Mohamed Mbougar Sarr, Alioum Fantouré, Boubacar Boris Diop, Véronique Tadjo entres autres. Par ailleurs, le recours à la violence permet aux romanciers d'examiner un phénomène inhabituel en Afrique : le recrutement spécifique des enfants et surtout des jeunes filles dans les armées ; des faits qui heurtent la conscience populaire. En dépit du combat contre le travail des enfants par des organisations des droits de l'homme, cette situation complique davantage la résolution d'un tel problème. Ces jeunes innocents sans aucune formation militaire doivent désormais faire face à des adultes qui ont acquis une formation militaire. Cela traduit effectivement l'insouciance des révolutionnaires face aux violences faites aux enfants et aux femmes.

Par ailleurs, *Allah n'est pas obligé* confirme la poétique de Kourouma tandis que *Terre ceinte* marque le début d'une carrière littéraire prometteuse pour Sarr. L'originalité de leur style caractérisée par les ruptures narratives, les diverses formes de graphies, la « babélisation<sup>13</sup>» des langues dans ces romans, l'intertextualité, la multiplication des narrateurs sont autant d'éléments sensibles au lecteur accompli. Toutefois, il faut noter que, dans ces romans, les intrigues sont réalisées de façon différente. Chez Kourouma, le narrateur utilise fréquemment des procédés analeptiques pour relater les faits qui se déroulent depuis le village de Togobala jusqu'à la découverte de la fosse commune à Worosso où le corps de Mahan, la tante de Birahima est jeté et des prières formulées pour le repos de son âme. Par contre, chez Mohamed Mbougar Sarr, le narrateur valse entre l'analepse et la prolepse. Il met en relief une narration aux allures réalistes d'une ville, Kalep, située aux confins de l'imaginaire de l'auteur, et qui est soumise par la « Fraternité ». Gérard Genette utilise le terme « anachronie » « pour désigner toutes les formes de discordance entre les deux ordres temporels<sup>14</sup>». Donc, les anachronies constituent une sorte de décalage à l'intérieur d'un récit.

La rupture entre roman occidental et roman africain s'observe. On assiste à un changement de paradigme dans la création littéraire. Les romanciers négro-africains adaptent le roman occidental aux réalités africaines. Il s'agit juste d'une « africanisation du modèle

---

<sup>13</sup> Frédéric Monneyron Joël Thomas. *Mythes et littérature*. Presses Universitaires de France, Col. « Que sais-je ? », 2019, p. 51.

<sup>14</sup> Gérard Genette. *Discours du récit*. Paris : Editions du Seuil, 2007, p. 23.

étranger<sup>15</sup>». Le travail des critiques consiste désormais à relever les aspects esthétiques spécifiques au roman africain. Bokiba et Dabla, pour s'en tenir qu'à ces deux critiques, s'adonnent à cet exercice comme l'indique l'intitulé de leurs ouvrages précités. Cette activité scientifique paraît intéressante en ce sens qu'elle nous permet d'appréhender l'apport de chacun d'eux dans la construction du roman africain car « l'objet de la science littéraire n'est pas la littérature, mais la littérarité, c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire<sup>16</sup> ».

Dans le roman africain, foisonnent des personnages qui participent à construire l'histoire narrative. Ceux-là sont présentés en différentes catégories. Notre sujet « *l'Identité narrative dans le roman africain contemporain : les exemples de Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma et *Terre ceinte* de Mohamed Mbougar Sarr », ouvre un pan de la trame narrative dont les personnages constituent la mise en intrigue. C'est dans ce cadre que s'inscrivent Ahmadou Kourouma et Mohamed Mbougar Sarr, deux romanciers, qui mettent en relief le vécu quotidien des personnages à partir d'une identité narrative. Cette représentation réaliste des œuvres littéraires fait dire à Ngandu Nkashama que « la littérature peut se définir comme un acte d'existence. Par l'intermédiaire de la pratique du texte, un tel préliminaire signifie que l'imaginaire fictionnelle doit pouvoir se prolonger à travers la réalité sociale, et non l'inverse<sup>17</sup> ». Ces derniers ont fait du roman la voix par laquelle une narration se développe. À ce niveau, les romanciers font usage des outils narratologiques pour asseoir une trame avec des personnages aux archétypes différents. D'ailleurs, pour Paul Ricoeur « l'identité narrative représente la troisième composante de l'identité personnelle, laquelle se définit comme la capacité de la personne de mettre en récit de manière concordante les événements de son existence<sup>18</sup> ». Le constat est que la construction d'une telle identité n'est possible que par la fréquentation de récits d'histoires ou de fiction, en vertu d'un « double transfert » : d'une part, le transfert de la dialectique gouvernant le récit aux personnages eux-mêmes, d'autre part, le transfert de cette dialectique à l'identité personnelle.

Notre étude porte sur *L'Identité narrative dans le roman africain postcolonial*. Dans cette étude, nous examinons en profondeur les différents aspects de la narration. Ce qui nous

---

<sup>15</sup> Idem. *Ibid.*, p. 159.

<sup>16</sup> Roman Jakobson. « La nouvelle poésie russe ». (1919). Questions de poétique. Trad. fr. Paris : Seuil, 1973. Cité par Antoine Compagnon. *Le démon de la théorie. Littérature et Sens commun*. Paris : Seuil, 1998, p. 43.

<sup>17</sup> Pius Ngandu Nkashama. *Le livre littéraire. Bibliographie de la littérature du Congo (Kinshasa)*. Paris : L'Harmattan, 1995, p. 26.

<sup>18</sup> Paul Ricoeur. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, 1990, coll. « L'ordre philosophique », p. 149.

conduit à poser la suivante problématique : comment se manifeste l'identité narrative dans les œuvres du corpus ? Pour mieux aborder cette problématique de recherche, il importe de formuler quelques interrogations.

Qui est-ce qui s'identifie ou qu'est-ce qui identifie ? Comment les récits sont-ils organisés dans *Allah n'est pas obligé* et *Terre ceinte*? En quoi le cadre narratif et le statut des personnages contribuent-ils à la construction de l'identité narrative ? Les réponses à ces questions nous conduiront aux hypothèses suivantes :

- C'est le narrateur ou la narratrice, tenant de l'instance narrative, organisateur, distributeur de la parole qui s'identifie. Ce personnage demeure l'élément essentiel de la narration sans lequel le lecteur aura de sérieuses difficultés pour comprendre l'histoire.

- Les aspects de la mise en abyme, l'écriture fragmentaire et « l'éthique de la subjectivité créatrice<sup>19</sup>» d'une part et le discours narratif d'autre part caractérisent l'identité narrative dans ces romans.

- Le cadre spatio-temporel et les personnages romanesques sont révélateurs de cette identité narrative en ce qu'ils renvoient à des lieux et personnages référentiels.

Dans la perspective de vérification des hypothèses ci-dessus, nous utiliserons la méthode d'analyse narratologique. Cette méthode nous permettra de relever les éléments formels communs aux œuvres et ceux spécifiques à chacun de ces romans afin de justifier le choix. Pour ce faire, nous utiliserons la technique appropriée à la recherche scientifique. Pour une meilleure analyse du sujet, nous organiserons notre étude autour de trois axes :

- Le premier analysera la représentation de l'identité narrative dans les romans du corpus. Cela nous amènera à examiner successivement les procédés narratifs et les types de narrateurs qui permettent la réalisation des récits.

- Le deuxième fondera notre réflexion sur les techniques et discours narratifs. Ainsi, notre tâche reposera sur l'analyse des aspects de la mise en abyme, l'écriture fragmentaire, la polyphonie

---

<sup>19</sup> Jean-Fernand Bédia. *Les écritures africaines face à la logique actuelle du comparatisme*. Paris : L'Harmattan, 2012, p. 52.

narrative dans un premier temps et du discours narratif caractérisé par des « intrants langagiers »<sup>20</sup> dans un second temps.

- Le dernier nous permettra d'étudier le cadre narratif et le statut des personnages romanesques. Dans ce cas, une étude minutieuse nous permettra d'abord d'examiner les composantes du protocole narratif et enfin d'étudier le « statut ontologique<sup>21</sup>» des personnages représentés dans les œuvres romanesques des auteurs ivoirien et sénégalais.

---

<sup>20</sup> Dame Kane. « L'Hybridation langagière dans les roman négro-africain : entre subversion du français et réalisme littéraire ». In. *AntipodeS - Études de langue française en terres non francophones*. Brésil : Universidade Federal da Bahia, vol. 2, n° 1, janvier / juin 2019, p. 309.

<sup>21</sup> Christine Montalbetti. *Le personnage*. Paris : Flammarion, 2003, p. 43.

# **PREMIÈRE PARTIE :** **L'IDENTITÉ NARRATIVE**



Après l'accès à l'indépendance, les peuples africains n'ont pas tardé à désenchanter, à sortir de leurs illusions. En effet, « corruption, népotisme, vénalité, despotisme ou incurie<sup>22</sup>», incompetence, démesure caractérisent les leaders politiques africains. Ces derniers ainsi que leurs complices ont fait l'objet de dénonciation par des écrivains négro-africains. Dans la même optique, ceux-ci s'engagent dans un double combat ; celui de la libération des peuples africains sous l'emprise des despotes d'une part et celui de la liberté de création littéraire d'autre part. Cette dernière engendre l'avènement d'une nouvelle écriture du roman négro-africain adaptée aux réalités socioculturelles confirmant ainsi les propos de Roland Barthes qui affirme que « c'est le pouvoir ou le combat qui produit les types d'écriture les plus purs<sup>23</sup> ». C'est en fait cette nouvelle forme d'écriture qui fait l'objet de notre étude. Dans ce cas, nous articulerons notre travail autour de deux axes principaux. Le premier nous permettra d'analyser les procédés narratifs en mettant l'accent sur l'instance narrative, le métarécit et la structure narrative. Le second s'intéressera aux types de narrateurs perceptibles dans ces deux romans.

---

<sup>22</sup>Jacques Chevrier. *Littérature nègre*. Paris : Armand Colin, 1984, p. 135.

<sup>23</sup> Roland Barthes. *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil, 1972. Cité par Mamadou Kalidou Ba. *Le roman africain francophone post-colonial. Radioscopie de la dictature à travers une narration*. Paris : L'Harmattan, 2009, p. 159.

## Chapitre 1 : Les procédés narratifs

L'étude de ce chapitre s'inscrit dans le domaine purement technique. En effet, elle convoque les éléments de forme que les auteurs emploient dans leurs productions romanesques. Cet aspect formel du roman, qui varie d'un auteur à l'autre, est très déterminant dans la compréhension et l'analyse romanesques. En fait, le travail littéraire repose fondamentalement sur les caractéristiques, les spécificités du roman africain. C'est dans ce contexte que Barboza affirme que « l'écriture cesse donc d'être une pure forme, un simple cadre pour devenir un thème dans la dynamique narrative de l'œuvre. Elle permet au narrateur, tout en poursuivant son récit, d'entamer une dissertation implicite sur la théorie du roman<sup>24</sup> ». La littérarité d'une œuvre littéraire est déterminée par ses aspects formels. Ainsi, l'étude de ce chapitre consistera à examiner les différents procédés que l'auteur met en œuvre lors de la production de son roman. Cet examen reposera sur trois aspects fondamentaux. Le premier concernera l'instance narrative, le deuxième reposera sur le métarécit et le dernier mettra l'accent sur la structure narrative.

### 1. L'instance narrative

L'instance narrative permet de déterminer les différents aspects du récit dans une œuvre. L'exercice repose sur deux éléments essentiels qui préoccupent le lecteur : l'histoire racontée et le narrateur. Ce que Gérard Genette montre à travers une série de lecture d'œuvres dans lesquelles sa préoccupation en tant que lecteur varie comme l'illustre cet extrait :

Lorsque je lis Gambara ou le Chef-d'œuvre inconnu, je m'intéresse à une histoire, et me soucie peu de savoir qui la raconte, où et quand ; si je lis Facino Cane, je ne puis à aucun instant négliger la présence du narrateur dans l'histoire qu'il raconte ; si c'est la Maison Nucingen, l'auteur se charge lui-même d'attirer mon attention sur la personne du causeur Bixiou et sur le groupe d'auditeurs auquel il s'adresse.<sup>25</sup>

Ce passage met l'accent sur les éléments que tout lecteur ne peut s'empêcher de chercher à connaître : l'histoire racontée et l'implication « du sujet parlant » par rapport à l'histoire narrée. Autrement dit, il y a des moments où le lecteur s'intéresse plus au fond qu'à la forme et inversement. Dans le premier, l'identité du « sujet parlant » est reléguée au second plan. Dans ce cas, elle n'entrave en rien la compréhension du lecteur. Par contre, dans le second, l'aspect formel s'impose à la compréhension du texte que le narrateur seul peut faciliter ou

---

<sup>24</sup> Pierre Barboza. « Fiction interactive « métarécit » et unités intégratives ». In : *L'image actée : scénarisation numériques*. L'Harmattan : 2006, p. 162.

<sup>25</sup> Genette. *Figure 3*. Paris : Seuil, 1972, pp. 273-274.

compliquer. Ainsi, toute l'attention du lecteur est retenue par le narrateur qu'il cherche à connaître et à suivre de très près pour mieux saisir le texte. C'est l'exemple du roman, *Allah n'est pas obligé* de Kourouma, où le narrateur Birahima révèle son identité dès le début de son récit. Sa longue présentation permet de découvrir la véritable identité du « héros-narrateur<sup>26</sup> » désigné par le « locutif<sup>27</sup> » « je » et ses anaphores. À l'opposé de Bingo, le *Sora*, et son répondeur Tiécoura le *Cordoua* qui disent le *Donsomana* du président dictateur, Koyaga<sup>28</sup>, Birahima s'engage à confesser devant un auditoire: « Voilà ce que je suis ; c'est pas un tableau réjouissant. Maintenant, après m'être présenté, je vais vraiment, vraiment conter ma vie de merde de damné. » (ANO, 10). Ce passage nous installe au cœur de l'univers du récit. En effet, Birahima met l'accent sur l'ethos discursive pour révéler sa véritable identité. À cet, il suspend le récit pour contraindre le narrataire à s'intéresser à sa personne et sa vie. C'est le sens de l'emploi de la figure emphatique marquée par le présentatif « Voilà ... que ». D'ailleurs, l'usage des adverbes « après » et « Maintenant » consiste à opposer deux ordres temporels : ce que l'enfant vient de faire (sa présentation) et ce qui s'en suivra (le récit de sa vie). Dès le début, Birahima précise que le récit sera centré sur lui. Par ailleurs, le choix d'un enfant mineur comme narrateur n'est pas anodin. L'auteur, Kourouma, au-delà du réalisme, cherche à échapper à la censure. C'est pourquoi Birahima, à l'instar du *Cordoua*, se permet des termes choquants sans aucune crainte. Tout cela inscrit l'auteur dans un processus de déconstruction construction du roman africain francophone postcolonial.

Cependant, dans *Terre ceinte*, le lecteur s'intéresse plus à l'histoire qu'à celui ou celle qui la relate. Le narrateur qui demeure un simple témoin n'influence pas du tout la compréhension du récit. Pour cela, il marque sa distance par rapport au texte et recourt à la description, au dialogue, aux commentaires qui abondent dans le récit. De la même manière que Birahima, le narrateur de *Terre ceinte* met à nu les dérives des autorités religieuses qui éprouvent durement leurs concitoyens. Ce texte l'évoque :

La foule, qui attendait depuis les aurores, peinait désormais à contenir ses trépignements : elle s'impatientait, soufflait, sifflait ; il lui fallait maintenant voir mourir. Abdel Karim le sentait. Mais il décida de laisser la dramaturgie se poursuivre, et la nervosité monter encore. Le dénouement lui semblait atteindre la beauté des tragédies que dans cette atmosphère. (TC, 11)

L'utilisation des indices temporels comme l'adverbe de temps « depuis », l'imparfait de l'indicatif et la longue phrase indiquent la situation inconfortable que vit difficilement

<sup>26</sup> Mamadou Kalidou Ba. *Le roman africain francophone post-colonial. Radioscopie de la dictature à travers une narration*. Paris : L'Harmattan, 2009, p. 304.

<sup>27</sup> Idem., *Ibid.*, p. 177.

<sup>28</sup> Kourouma. *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Paris : Seuil, 1998, p. 10.

le peuple. Cette situation est caractérisée par l'isotopie de la souffrance qu'expriment la juxtaposition des verbes « impatientait, soufflait, sifflait » et le substantif, « nervosité ». Cette souffrance dans laquelle se trouve le peuple est voulue et provoquée par Abdel Karim. En réalité, il y voit de la beauté qu'il admire. Cela caractérise son sadisme. D'ailleurs, cet état d'esprit sadique du chef de la Fraternité se poursuit dans la suite du récit romanesque car les exécutions, les mutilations, les châtements vont se multiplier sans état d'âme.

En plus, dans *Allah n'est pas obligé*, l'instance narrative se subdivise en deux dont Birahima demeure le seul narrateur. Celui-ci change de position alternativement. Tantôt il prend en charge le discours par l'usage des déictiques tantôt il s'efface complètement et se réfugie derrière la troisième personne. Cet effacement du narrateur le réduit au rôle de simple témoin qui dit ce qu'il voit ou ce qu'il sait tout court. Il se montre moins important aux yeux du lecteur qui s'intéresse seulement à ce qu'il dit. Ainsi, Birahima, témoin oculaire, révèle les tares des leaders politiques ou des chefs de guerre qui se distinguent par l'excès de pouvoir, la démesure, l'égoïsme. Cela suffit pour comprendre les multiples assassinats contre les opposants, les dérives financières, la corruption, la satisfaction immodérée de leur libido. L'exemple du Colonel Papa le bon illustre ce fait à travers cet extrait : « A Zorzor, le Colonel Papa le bon avait le droit de vie et de mort sur tous les habitants. Il était le chef de la ville et de la région et surtout le coq de la ville. » (*ANO*, 71). Kourouma, sans porter de gants, dénonce la mauvaise gestion des « Pères de la Nation » qu'il cite nommément.

En revanche dans *Terre ceinte* de Mbougar Sarr, plusieurs instances sont assurées par divers narrateurs. Cette forme d'écriture obéit à la nouvelle esthétique romanesque initiée par des écrivains négro-africains de la post-colonie. Le roman devient de plus en plus complexe et s'éloigne du roman colonial africain. Cette transmutation du roman est constatée par le critique Jacques Chevrier qui écrit :

Le changement s'observe également dans la manière de raconter, déroutante pour plus d'un lecteur non averti. Désormais le narrateur omniscient du roman classique cesse d'être l'instance unique du récit et il doit de plus en plus partager ce statut privilégié tantôt avec le héros (...) tantôt avec tel ou tel personnage secondaire projeté sur le devant de la scène.<sup>29</sup>

Autrement dit, la multiplication des narrateurs corrobore avec celle des instances narratives. Les romans du corpus le prouvent suffisamment. En effet, si Kourouma, en plus du narrateur omniscient, utilise son héros Birahima comme narrateur, Mbougar confie ce statut

---

<sup>29</sup> Jacques Chevrier. *Littérature nègre*. Paris : Armand Colin, 1984, p. 149.

aux personnages secondaires comme Aïssata, Sadobo. Même Abdel Karim, personnage principal, joue ce rôle dans son monologue intérieur. Cette multiplication d' « énonciateurs » implique la diversité des récits qu'adoptent les jeunes écrivains notamment Ayó bámi Adébáyó avec son roman *Reste avec moi*, Sédar Goudiaby avec *Les rafales de l'espoir* participant ainsi à l'hybridation du roman africain.

Ce renouvellement esthétique concerne également les aspects de l'oralité, le champ religieux, la forme typographique qui s'invitent dans le roman. Sur le plan de l'écriture, l'insertion abusive de parenthèses dans *Allah n'est pas obligé* témoigne de l'intégration des ouvrages généraux dans le genre narratif d'une part, et de l'autre les caractères en italique dans *Terre ceinte* correspondant en général aux correspondances et au monologue traduisent l'intertextualité générique caractérisée par le genre épistolaire et dramatique respectivement. Les aspects oraux se matérialisent par la présentation du personnage principal, Birahima, dès l'incipit, l'emploi de la formule analogique (« je vais vraiment, vraiment conter ma vie de merdre de damné ») et la présentation de l'auditoire (« asseyez-vous et écoutez-moi. Et écrivez tout et tout ») dans le roman de Kourouma. La description de l'attente et la marche, la séance de lecture de Coran du chef de la Fraternité dans *Terre ceinte* de Mbougar d'autre part le confirment. En plus, la présence du sacré matérialisé par l'isotopie religieuse : le coran, l'Islam modéré et l'Islam radical, les féticheurs grigrimen, l'évocation de l'impureté contribue fortement à l'hybridation du roman. Cette hybridation chez Kourouma obéit à un souci d'originalité quitte à travestir le genre romanesque occidental. D'ailleurs, cela n'est pas surprenant quand on se rend compte que cette innovation opérée dans son roman *Les soleils des indépendances*<sup>30</sup> fut refusée par les éditions françaises pour avoir éprouvé la langue du Colon. Quant à Mohamed Mbougar Sarr, il imite le roman occidental surtout celui du dix-huitième siècle qui réserve une place de choix au genre épistolaire. C'est le cas de *Les lettres persanes* (1972) de Montesquieu. Ce recours à « l'intertextualité épistolaire » repose sur deux faits : création et imitation. C'est dans ce contexte que Compagnon soutient que « la littérature confirme un consensus, mais elle produit aussi de la dissension, du nouveau, de la rupture<sup>31</sup> ».

## 2. Le métarécit

Avant de parler de métarécit, il nécessite que l'on s'intéresse d'abord aux concepts de récit et de métarécit. Ainsi, Gérard Genette définit le récit comme « la succession d'événements

---

<sup>30</sup> Kourouma. *Les Soleils des indépendances*. Paris : Seuil, 1970.

<sup>31</sup> Compagnon. *Op. cit.*, p. 39.

réels ou fictifs, qui font l'objet de discours, et leurs diverses relations d'enchaînement, d'opposition, de répétition<sup>32</sup>». Pour Arsène Blé Kain, « le récit est ainsi la mise dans un ordre spécifique de faits liés à une histoire<sup>33</sup>». Au regard de ces définitions, on peut retenir la présence d'« événements » ou « faits » pluriels dont les rapports varient d'un auteur à l'autre en fonction de l'effet recherché. Il convient alors de retenir l'attention du lecteur sur le rapport qu'entretiennent les faits tout au long du texte. Quant au terme métarécit, on se réfère à la définition que lui confèrent Patric Chignol et Jean Claude Regnier dans le passage suivant :

Nous avons appelé METARECIT, la description de cet espace synthétique pour rendre compte de sa nature même : au-delà du récit d'un auteur, c'est un objet complexe qui retrace un phénomène selon des dimensions multiples. Si le dire de celui qui l'a écrit est bien entendu toujours présent, il se nourrit des dire de l'ensemble des acteurs en formant un réseau interconnecté de significations et de représentations, personnelles et partagées.<sup>34</sup>

L'examen de ce passage indique dès lors la complexité du métarécit et sa dépendance au récit premier qu'il amplifie. Par cette forme d'écriture, l'auteur implique plusieurs aspects de la narration. Là, l'accent est mis sur le caractère dépendant du métarécit qui se contente d'amplifier ou rétrécir les faits du récit. Mais, le rapport entre les faits relatés -réels ou fictifs- que l'auteur intègre au récit avec insistance ou non retient l'attention du lecteur. Cette représentation des faits ne peut se départir de la subjectivité, minime soit-elle, du « scripteur » qui laisse ce qu'il veut faire voir. C'est ce que nous constatons dans les passages décrits, dialogués, etc. Ces aspects textuels sont transversaux aux romans de notre corpus.

Dans *Allah n'est pas obligé*, crée le suspens chez le lecteur curieux et pressé de connaître la suite de l'histoire. Plusieurs stratégies sont employées à cet effet. C'est le sens de la récurrence des portraits sous forme d'oraisons funèbres des « enfants-soldats » auxquelles Birahima s'adonne avec plaisir car il choisit librement les victimes pour qui il s'autorise de faire les oraisons à l'image de Sarah, du Capitaine Kik, le malin, de Sékou Ouedraogo, le terrible. Cette partie textuelle renseigne sur la biographie de ces enfants-soldats restées jusque-là inconnues du lecteur mais également explique les circonstances dans lesquelles les enfants se font recruter comme « small-soldier ».

De même, dans *Terre ceinte*, le narrateur nous entretient sur les circonstances de l'enrôlement d'Ismaïla dans la milice de la Fraternité. Pour cela, il abuse de la fuite de mémoire

---

<sup>32</sup> Genette. *Discours du récit*. Paris : Seuil, 2007, p. 13.

<sup>33</sup> Arsène Blé Kain. « Quand on refuse on dit non d'Ahmadou Kourouma : Une lecture identitaire des origines de la guerre de Côte d'Ivoire ». In : *Carnets*, 5 | 2015, p. 2.

<sup>34</sup> Patric Chignol et Jean Claude Regnier. « La méthode du métarécit ». In : *8eme Biennale Education et Formation INRP*. N°143. France : Lyon, 2006, p. 2.

d'Abdel Karim troublé par la vue de Ndey Joor qui lui rappelle le visage d'Ismaïla Camara. Sa photo qu'il vient de voir du domicile de Malamine fixe ses souvenirs. Le court temps vécu avec Ismaïla dans le désert est plein de souvenirs, d'affection, d'admiration. Le narrateur en fait un long développement de quatorze pages au chapitre 35. Mais, ce qui est plus marquant chez ce jeune garçon, c'est bien son érudition précoce qu'Abdel Karim loue en ces termes :

*Avec Ismaïla pourtant, ce fut différent. Sa connaissance de l'Islam était aussi impressionnante que l'ardeur qui l'habitait dès lors qu'il parlait d'un verset du Coran ou d'un épisode de la vie du prophète. Il anticipait même mes questions et y répondait avec autant de justesse et de précision que s'il se fût agi d'un dévot soufi octogénaire ; et il débordait même leur cadre, pour explorer les sentiers si obscurs de la théosophie. (TC, 293. Souligné par l'auteur)*

Dès le début du texte, Abdel Karim souligne le caractère exceptionnel de la nouvelle recrue grâce à l'emploi emphatique. Ismaïl vient de réussir avec un grand succès son entretien. Les termes « justesse », « précision » et l'expression « un dévot soufi octogénaire » prouvent sa profonde maîtrise du Coran. D'ailleurs, au-delà du Coran, il s'intéresse à d'autres textes sacrés pour mieux consolider ses connaissances. Mais, si Ismaïla intègre la Fraternité par devoir de servir Dieu, les autres miliciens s'y engagent sans conviction et pour diverses raisons. D'ailleurs, beaucoup parmi eux ignorent Dieu et l'Islam qu'ils entendent promouvoir et défendre. Pareil pour les enfants qui s'engagent dans les armées tribales pour s'y trouver refuge ou pour gagner leur vie car « avec les kalashnikov, les enfants-soldats avaient tout et tout » (ANO, 41). C'est le cas de Dantala qui rejoint Banda et son groupe sous le kuka<sup>35</sup> après que son « Malam Junaidu<sup>36</sup> » l'a libéré avec un montant très insuffisant pour le voyage retour. Cette propension à devenir « enfant-soldat » s'explique chez les enfants par une volonté de quitter leur situation de misère. Ce matérialisme infantile se manifeste chez les adultes particulièrement chez les criminels de guerre comme l'indique ce passage :

Quand le dictateur détenteur du pouvoir devenait trop pourri, trop riche, un militaire par un coup d'État le remplaçait. S'il n'était pas assassiné, le remplacé sans demander son reste s'enfuyait comme un voleur avec le pognon. Ce remplaçant devenait à son tour très pourri, trop riche, un autre par un coup d'État le remplaçait et, s'il n'était pas assassiné, s'enfuyait avec le likiri (likiri signifie fric). Ainsi de suite. (ANO, 164)

Dès lors, le projet des conquérants du pouvoir est connu d'avance. Ils sont obnubilés par la richesse, le bien matériel et non le développement de leur pays. Pourtant avant d'y accéder, ils dénoncent avec la dernière énergie la mauvaise gouvernance du président en exercice.

---

<sup>35</sup> Elnathan John. *Né un mardi*. Yaoundé: Ifrikiya. Coll. Kalahari, 2019, p. 21.

<sup>36</sup> Idem. *Ibid.*, p. 19.

Toujours dans la perspective du métarécit, Vermersch utilise trois approches d'élaboration du métarécit à savoir « les observables, les traces et les verbalisations<sup>37</sup> ». Ces approches intimement liées se succèdent dans l'ordre suivant. D'abord l'auteur choisit une histoire qu'il circonscrit dans le temps et l'espace, ensuite il segmente l'histoire en plusieurs séquences et enfin il procède à la mise en scène de chacune d'elles. Cette démarche correspond bien avec les œuvres de notre corpus qui développent toutes la thématique de la guerre. *Allah n'est pas obligé* s'inspire des guerres tribales issues des pays de l'Afrique de l'Ouest comme trame narrative, *Terre ceinte* se fonde sur la guerre de religion au Sahel. L'organisation séquentielle de l'histoire caractérise les divers chapitres au sein desquels l'auteur choisit la forme de narration appropriée à l'idéologie qu'il défend. Ainsi, Kourouma trace un itinéraire à son héros, Birahima, passant d'un lieu à un autre à la recherche de sa Tante Mahan. À travers ce récit, le roman *Allah n'est pas obligé* se rapproche davantage des romans *Maimouna* (1952), *L'aventure ambiguë* (1961) lesquels se singularisent par « une narration simplifiée par une certaine linéarité<sup>38</sup> ». Par contre, *Terre ceinte*, Mohamed Mbougar Sarr fait tourner ses personnages dans un milieu paisible troublé par la violence terroriste. Ainsi, le narrateur évoque la vie antérieure à Kalep avec son ambiance paisible que rappelle le restaurant çinn gui, le bar de Père Badji, le développement du tourisme favorisé par la Bibliothèque de Bantika d'une part, le projet de conquête de Kalep et sa purification par Abdel Karim, sa ferme volonté de découvrir les auteurs du journal, le « *Rambaaj* » d'autre part.

Il en est de même pour la disposition hétéroclite des chapitres. Si on part de la conception de Barboza qui considère le métarécit comme « un récit spécifique [qui] s'est construit à l'intérieur du cadre discursif global défini par l'espace narratif et l'espace documentaire<sup>39</sup> », on peut donc admettre que la multiplication des récits relève de l'écriture du métarécit. Ces récits multiples foisonnent dans les œuvres de notre corpus. *Allah n'est pas obligé* de Kourouma répartit les récits des divers chefs de guerres dans les différents chapitres du roman. L'histoire de Foday Sankho fonctionne comme un métarécit. Par le biais d'une interrogation : « D'abord qui est Foday Sankho, le caporal Foday Sankho ? » (ANO, 164), le narrateur suspend la narration et amène le narrataire à s'intéresser à la personnalité de cette figure historique de la Sierra Leone. On s'aperçoit de l'introduction d'un élément important. Kourouma, par ce procédé, réussit à coller de l'importance à ces personnages contraignant le

---

<sup>37</sup> Chignol et Regnier. *Op. cit.*, p. 2.

<sup>38</sup> Ba M. K. *Op. cit.*, p. 158.

<sup>39</sup> Barboza. *Op. cit.*, p. 4.



lecteur le moins attentif à mieux suivre. La stratégie de l'analepse à travers les oraisons funèbres et l'usage multiple de l'expression « commençons par le commencement » y contribuent fortement. Les descriptions sont l'occasion pour Birahima, le narrateur de Kourouma, de témoigner de la cruauté, de la barbarie des tenants du pouvoir et « des bandits de grands chemin » (ANO, 49) qui « ont droit de vie et de mort sur tous les habitants » (ANO, 71).

Dans le roman de Mohamed Mbougar Sarra, *Terre ceinte*, le récit de la vie du capitaine Abdel Karim permet au narrateur de révéler la personnalité du héros et son degré d'instruction faisant de lui un fanatique illuminé, intelligent capable de soutenir un débat intellectuel de haute facture; donc dangereux. Un nouveau type de fanatique voit le jour ; un fanatique doté d'un esprit critique, qui peut soutenir tout débat sur divers sujets. Longtemps tenue en échec par les promoteurs de l'esprit cartésien, les hommes de religion finissent par se rendre compte que « pour combattre un ennemi, il faut comprendre cet ennemi<sup>40</sup>». Ce souci de connaître l'autre amène certains religieux à s'inscrire dans les écoles ou universités occidentales pour « apprendre chez [les occidentaux] l'art de vaincre sans avoir raison »<sup>41</sup>. C'est l'exemple d'Abdel Karim, de Sheikh<sup>42</sup>. Ce dernier, armé de rhétorique, confond Malam Abdul-Nur<sup>43</sup> lors d'un débat contradictoire sur l'adoption ou le rejet systématique de l'éducation occidentale.

En outre, l'enchâssement de la sourate « *Al kaffirun* » (TC, 180) permet au narrateur de Mbougar Sarr de souligner le paradoxe de la Fraternité. Avec ce mouvement islamique, le libre choix de la foi est banni. Tout le monde doit se conformer aux principes de l'Islam radical et de la charia au risque d'être flagellé, humilié, mutilé voire exécuté. La flagellation de Ndey Joor sert d'exemple. C'est ainsi que les auteurs du « *Rambaaj* » sont ardemment recherchés afin de leur donner le châtement qu'ils méritent à juste titre. Mais, la tâche du chef de la Fraternité n'est pas du tout facile car il trouve, en face de lui, des adversaires coriaces, intelligents. Le duel entre Abdel Karim et père Badji témoigne de la valeur de ce dernier. De même, la qualité de l'argumentation, les références coraniques et les épisodes rappelés attestent la maîtrise des textes religieux par les auteurs. À l'image du capitaine Abdel Karim, les auteurs du journal sont doublement instruits : à l'école occidentale comme à l'école coranique.

---

<sup>40</sup> John. *Op. cit.*, p. 199.

<sup>41</sup> Cheikh Hamidou Kane. *L'aventure ambiguë*, p. 48.

<sup>42</sup> John. *Ibid.*, p. 199.

<sup>43</sup> *Ibid.*

En fait, Abdel Karim reconnaît la valeur de ses adversaires, mesure la portée de leur message et leur connaissance des textes sacrés. Son combat risque de s'annuler s'il n'arrive pas à éliminer ces redoutables ennemis de Dieu. L'auteur recourt aux adversaires de plus haut niveau pour valoriser le combat auquel il est difficile de parier sur le vainqueur. L'utilisation de la lettre personnelle donne lieu à l'expression des sentiments chez les femmes privées de leurs enfants à jamais. Leur échange participe de la « la mise en texte du pathos narratif<sup>44</sup> » car il renseigne sur le mauvais traitement, la violence, l'abandon, l'humiliation qu'elles subissent dans leurs foyers respectifs.

### 3. La structure narrative

Le Petit Robert définit la structure comme « disposition, arrangement des parties (d'une œuvre) : agencement, charpente, composition<sup>45</sup> ». Parler de structure narrative revient donc à indiquer l'ordre de présentation du récit romanesque, sa composition en parties et/ou en chapitres. En d'autres termes, elle renseigne sur la linéarité ou non du récit. Dans ces romans, la narration repose sur la thématique de la guerre à laquelle les héros prennent part. Birahima y participe par contrainte. Il est à la recherche de sa tante Mahan. C'est l'objet de son départ de Togobala et de son aventure au Libéria puis en Sierra Leone où il découvre la tombe de sa tutrice. Son retour à Abidjan le confirme. L'auteur emploie la « technique du voyage [qui] ramène tout à un personnage itinérant<sup>46</sup> ». Par contre, l'engagement d'Abdel Karim émane de sa volonté. Il a choisi de servir, de se battre pour imposer l'Islam dans le « Sumal », y chasser le « Diable », purifier la province. C'est lui en personne qui commande les opérations militaires.

Dans le roman de Kourouma, la narration suit l'itinéraire de Birahima qui change d'espace suivant les traces de sa « seconde mère ». Mais avant, le narrateur nous retient d'abord au village natal du héros, Togobala. Là, il nous édifie sur la situation sociale de Birahima ; « Un vrai enfant de la rue qui dort avec des chèvres et qui chaparde un peu partout dans les concessions et les champs pour manger. » (ANO, 25). Cette situation de l'enfant suscite la curiosité du lecteur qui s'intéresse à la famille de l'enfant. Orphelin de père, l'enfant vit avec une mère handicapée, sa grand-mère et le guérisseur Balla dans une case. Après la mort de sa mère, il fut confié à sa tante Mahan. Par cet héritage sur les enfants, « le sujet créateur<sup>47</sup> » évoque

---

<sup>44</sup> Alexandre Djoulo et Jean-Benoît Tsofack. « La rhétorique du pathos narratif dans L'ainé des orphelins de Tierno Monémbo ». In : *Akofena*, n°001, mars 2020, p. 297.

<sup>45</sup> Josette Rey-Debove et Alin Rey. *Le petit Robert*. Paris : Nouvelle édition mellésin : 2014, p. 2441.

<sup>46</sup> Mohamadou Kane. *Roman africain et traditions*. Dakar : Nouvelle Éditions Africaines, 1982, p. 212.

<sup>47</sup> Georg Lukács. *La théorie du roman*. Denoël, 1968, p. 32.

la solidarité africaine et les croyances aux superstitions notamment la sorcellerie. Si Moussokoroni, son fils et Batifini sont accusés de sorcellerie, de malfaiteurs ; par contre, Balla est présenté comme un sorcier protecteur ainsi que les féticheurs. Cet aspect relevant du surnaturel offre au roman les caractéristiques des « genres oraux africains<sup>48</sup> » et contribue à l'hybridation romanesque.

S'inspirant de la guerre de religion, Mohamed Mbougar Sarr, enferme le Sumal dans un carcan de violence. Cela se traduit par l'ouverture et la fermeture de ce roman par des scènes de violence. La métaphore de « *Terre ceinte* » utilisée comme titre du roman se matérialise parfaitement. Cela se confirme avec l'ouverture du récit principal sur une scène de violence que le « sujet parlant » nous fait voir à travers cette description :

On ouvrit le coffre d'une voiture, et on en tira deux formes qui ressemblaient à des corps humains. Ils étaient nus. Il y avait un homme et une femme. On les fit avancer à coups de crosses dans le dos et parfois, lorsqu'ils résistaient, dans les reins ou entre les omoplates. Ils tombèrent alors, et se relevaient qu'avec peine. Leurs mains étaient liées dans leurs dos. La femme paraissait épuisée, ses jambes flanchaient, et chacun de ses pas donnaient l'impression d'être le dernier. (TC, 15)

L'on observe déjà le traitement inhumain réservé aux jeunes amoureux, l'humiliation subie avant leur exécution. Par-là, l'« énonciateur » témoigne de l'incohérence, la contradiction de la Fraternité dans l'application de la charia islamique. Le portrait macabre que fait le narrateur révèle le degré de cruauté et de sadisme des auteurs de cette violence. L'image du feu qui circonscrit le territoire témoigne de la menace réelle et la main mise que les Djihadistes exercent sur ce peuple qui semble abdiquer, se résigner à leur nouveau sort. Alors, il appartient à la Fraternité de dire tout ce qu'il faut faire et le peuple ne fera qu'exécuter. Nous constatons également le degré d'évolution de la violence à travers ces deux extraits et dont l'ampleur s'accroît au fur et à mesure qu'on avance dans le roman. Elle atteint le summum avec la dernière exécution des auteurs du « Rambaaj » laquelle déclencha la révolte populaire et entraîna plusieurs morts dont les deux condamnés, les bourreaux, les « héros tragiques<sup>49</sup> » père Badji, Abdel Karim, Ndey Joor.

En plus, le renouvellement et l'enrichissement du roman africain se poursuivent de plus en plus. Très loin de circonscire ses frontières, le roman admet tout ce que les autres genres rejettent comme le monologue, les lettres, l'épilogue, les dictionnaires, etc. C'est dans ce contexte sans doute que Lukacs soutient que « le roman apparaît comme quelque chose qui

---

<sup>48</sup> Jean-Fernand Bédia. *Les écritures africaines face à la logique actuelle du comparatisme*. Paris : L'Harmattan, 2012

<sup>49</sup> Lukács. *Op. cit.*, p. 27

devient, un processus<sup>50</sup>». Cette évolution romanesque s'opère au niveau de la catégorisation des « créatures de l'écrivain<sup>51</sup>» dans les romans *Allah n'est pas obligé* et *Terre ceinte*. Deux groupes de personnages se distinguent. D'un côté les décideurs qui donnent des ordres, des orientations à suivre, à exécuter. Ce groupe est composé de chefs de guerres, des dirigeants. C'est le cas du Colonel Papa le bon, de Samuel Doe, de Foday Sankoh, d'Abdel Karim, de Malamine, des féticheurs, etc. Même la distribution de la parole se fait en faveur du groupe de décideurs. L'autre catégorie est constituée d'exécutants les miliciens, les « enfants soldats ». Ces derniers obéissent sans rechigner aux ordres et désirs de leurs supérieurs. Pour matérialiser ce rapport de dépendance entre les catégories de personnages, les romanciers s'inspirent du monde militaire où le respect de la hiérarchie est de rigueur.

Contrairement à Samba Diallo qui revient au bercail avec des idées déconstruites qui occasionnent sa mort par le biais du Fou<sup>52</sup> et Maïmouna qui revient poursuivre sa formation auprès de Yaye Daro<sup>53</sup>, Birahima revient au pays et continue son apprentissage dans un autre roman auprès de Fanta<sup>54</sup>. Or dans *Terre ceinte*, la mort héroïque du héros tragique met fin aux fonctions du narrateur principal. Le retour de la Fraternité est évoqué dans l'épilogue. Cette forme de narration qu'adopte Mbougar confère au roman les caractéristiques du « genre dramatique<sup>55</sup>». Mohamed Mbougar Sarr opte pour la discontinuité narrative à travers son roman, *Terre ceinte*. Cette rupture linéaire est marquée par la pluralité des actions centrées autour de différents personnages. Mieux, la présence du narrateur est marquée grâce aux multiples descriptions constatées dans l'œuvre. L'auteur réserve une place importante à la description. Cela obéit au souci de réalisme puisque son récit demeure une « transfiguration » d'une réalité vécue principalement au Mali. Donc, le choix d'un décor conforme à la réalité reste de rigueur. C'est en ce sens que le narrateur nous oblige à effectuer un passage au désert ; lieu de refuge, d'entraînement de la Fraternité. La présentation de Kalep avant et après l'arrivée des hommes d'Abdel Karim, l'autodafé de la bibliothèque de Bantika, etc, consistent à créer le suspense chez le lecteur.

Par ailleurs, l'évocation de la bibliothèque de Bantika saccagée par la milice est un prétexte dont l'auteur se sert pour montrer la dimension culturelle et historique de l'Afrique

---

<sup>50</sup> Lukács. *Op. cit.* p. 67.

<sup>51</sup> Idem. *Ibid.*, p. 87.

<sup>52</sup> Kane Cheikh Hamidou. *Op. cit.*, p. 186.

<sup>53</sup> Abdoulaye Sadj. *Maïmouna*. Paris : Présence Africaine, 1958, p. 197.

<sup>54</sup> Kourouma. *Quand on refuse on dit non*. *Op. cit.*, p. 41.

<sup>55</sup> Compagnon. *Op. cit.*, p. 41.

et du Mali en particulier d'une part mais aussi les préjugés nourris par les djihadistes à l'endroit du livre, du progrès en général. En réalité, les partisans de la Fraternité sont conscients que les livres constituent une entrave à leur projet car ils prônent la liberté de pensée et d'opinion, luttent contre l'obscurantisme et toute forme d'aliénation. Ce qui est contraire au projet de la Fraternité qui fait de « l'inutilité de la communication, de la paresse devant le langage, une vertu individuelle et collective » (TC, 37). Donc, cet autodafé traduit la conception négative qu'ont certains religieux à l'endroit de l'éducation occidentale. Cette mise en sac de la Bibliothèque de Bantika comme les infrastructures modernes de Kalep à laquelle s'adonne le chef de la Fraternité consiste à faire émerger un pouvoir politique religieux sur les cendres de celui occidental. Cette entreprise d'enterrer l'école occidentale au profit de l'instruction religieuses amène Malam Abdul-Nur à traiter « les gens qui envoient leurs enfants à l'université de Kafiri<sup>56</sup>». Ce dernier, à l'instar d'Abdel Karim qui réduit en centre le contenu de la Bibliothèque de Bantika, recommande ses disciples à abandonner tout ce qui n'est pas en rapport avec l'Islam. Le narrateur le confirme dans cet extrait :

Malam Abdul-Nur supervise cet autodafé, ajoutant du pétrole chaque fois que les objets jetés semblent vouloir étouffer le feu. Chaque fois que les flammes jaillissent du brasier la foule crie : « Allaou akbar ! » Il y a de l'excitation sur les visages et beaucoup sautent en brandissant le poing. Malam Abdul-Nur leur a dit qu'avant de pouvoir véritablement adhérer à son mouvement, ils devaient brûler tous les diplômes scolaires qu'ils possédaient. Ils brûlent également les livres des auteurs Haoussas sous prétexte que ceux-ci corrompent les femmes avec les histoires d'amour illicite. Et ils brûlent les CD de films haoussas, qui d'après lui sont des produits de Kano, une ville de richesses corrompues, d'usure et de décadence.<sup>57</sup>

L'on assiste à une sorte de lavage de cerveau qu'entreprend Malam Abdul-Nur le leader du mouvement islamique. L'objectif est de faire oublier tous les acquis scolaires ou culturels, faire table rase et acquérir de nouvelles compétences, adopter de nouveaux modes de vie conformes aux principes religieux enseignés selon la conception du président du mouvement. Il est bien parti alors pour inculquer à ces disciples le fanatisme pur et dur. Cela se manifeste déjà avec les sentiments de joie exprimés en réduisant en cendre les acquis d'une dure et longue carrière scolaire, en effaçant complètement leur passé. Formatés, ces gens seront prêts à tout même au prix de leur vie pour défendre ce mouvement ou les intérêts de leur Malam.

Tout bien considéré, l'analyse des romans du corpus nous a permis d'identifier les stratégies narratives adoptées dans chacune des œuvres. Si Kourouma trace un itinéraire à son héros qui traverse des espaces géographiques ignorant les frontières physiques, Sarr maintient

---

<sup>56</sup> John. *Op. cit.*, p.106.

<sup>57</sup> Idem. *Ibid.*, p. 191.

les siens dans un environnement hermétiquement fermé. La thématique de la guerre sert à ces deux romanciers de source d'inspiration pour matérialiser les formes de violences. Les femmes, les enfants, les vieillards ne sont pas du tout épargnés. Par ailleurs, cette étude a permis de d'examiner la structure narrative des romans, les récits secondaires. Toutefois, la suite du travail consistera à analyser les types de narrateurs employés dans les romans du corpus.

## Chapitre 2 : Les types de narrateurs

La notion de narrateur constitue un problème chez certains lecteurs surtout les apprenants moins avertis. En effet, la distinction entre auteur, narrateur et personnage est moins évidente pour certains qui les confondent. Ainsi, l'auteur est la personne réelle qui a écrit l'œuvre. Tout de même, son influence sur l'œuvre suscite de vives polémiques. Si d'aucuns considèrent « l'auteur comme principe producteur et explicatif de la littérature<sup>58</sup>», les partisans de la nouvelle critique pensent que « l'auteur n'est jamais rien de plus que celui qui écrit, tout comme *je* n'est rien d'autre que celui qui dit *je*<sup>59</sup>». Ces derniers décrètent la mort de l'auteur qui disparaît après la production de son œuvre et cède la place au narrateur. Ce dernier est un « rôle inventé et adopté par l'auteur<sup>60</sup>». C'est l'« organisateur du discours<sup>61</sup>» qui donne et retire la parole à quiconque, émet des jugements sur des faits et des personnages, crée des décors, des paysages, insère des dialogues entre les personnages de l'histoire qu'il raconte. Quant au personnage, il reste un être fictif qui agit, apparaît ou non suivant la volonté du narrateur. Celui-ci peut-être «hétérodiégétique<sup>62</sup>», «homodiégétique<sup>63</sup>» ou «autodiégétique<sup>64</sup>».

### 1. Le narrateur hétérodiégétique

Le narrateur hétérodiégétique relate son récit avec une certaine démarcation. Il ne joue aucun rôle dans l'action. Lorsqu'il en sait plus que les personnages, il acquiert la qualité de narrateur omniscient qui voit à travers « les murs des maisons et peut sonder les reins et les cœurs<sup>65</sup>» des personnages. Donc, il raconte le récit dans le lequel il ne figure pas lui-même. Il se confond au spectateur, au photographe. Pour marquer sa distance par rapport au récit, le « scripteur »<sup>66</sup> emploie le « délocutif » comme sujet narratif. Cette forme de narration est très présente dans les romans qui constituent notre corpus. D'abord, dans *Terre ceinte* de Mohamed Mbougar Sarr, le narrateur hétérodiégétique s'impose car les trente-deux chapitres parmi les quarante-deux sont racontés à la troisième personne. Les récits principaux sont pris en charge par ce personnage neutre appelé narrateur principal. Celui-là, en qualité

---

<sup>58</sup> Compagnon. *Op. cit.*, p. 55.

<sup>59</sup> Idem. *Ibid.*, p. 55.

<sup>60</sup> Wolfgang Kayser. *Poétique du récit*. 1977, p. 71.

<sup>61</sup> Genette. *Figure III. Op. cit.*, p. 312.

<sup>62</sup> Mamadou Kalidou Ba. *Op. cit.*, p. 174.

<sup>63</sup> Idem, *Ibid.*, p. 175.

<sup>64</sup> Idem. *Ibid.*, p. 175.

<sup>65</sup> Jean Claude Martin. « Les narrateurs du nouveau roman ». In : *Cahiers de l'AIEF*, n°36, 1984, p. 71.

<sup>66</sup> Compagnon. *Ibid.*, p. 55.

d'observateur, transmet ce qu'il voit, ce qu'il entend et ce qu'il connaît des personnages dont il narre l'histoire. Le passage ci-après traduit le niveau hétérodiégétique :

La jeune femme avait ensuite quitté la salle. Malamine avait eu quelques secondes d'absence totale. Il avait semblé ne pas comprendre ce que Madjiguène venait de lui dire. Il était resté ainsi paralysé, sans un mot, la bouche ouverte, les bras ballants. Puis, comme sous l'effet d'un électrochoc, il s'était réveillé de sa petite mort, avait laissé tomber le scalpel qu'il tenait à la main droite, puis s'était retourné vers les quatre hommes qui l'assistaient. (TC, 105)

Dans ce passage, le narrateur rend compte des échanges qu'il a suivis à distance entre Madjiguène et Malamine d'une part et celui de Malamine et ses assistants d'autre part. Cela lui permet de présenter Malamine dans un état de détresse caractérisé par la perte momentanée de contrôle de son corps et de ses facultés mentales qu'il reprendra plus tard. L'emploi des verbes pronominaux de sens réfléchi « s'était réveillé », « s'était retourné », du substantif « absence », et de la métaphore « petite mort » traduit l'effort fourni pour reprendre ses sens. Adoptant « la vision de dehors<sup>67</sup> », le narrateur révèle la particularité des rapports entre les personnages et les niveaux d'importance variable que chacun d'eux a à l'égard du prochain. Il s'agit là d'un être cher à Malamine: son épouse.

Cet attachement pour le prochain caractérise Birahima dont le principal objectif est de retrouver sa « seconde mère » qu'il cherche et suit les traces partout où elle passe. Son enrôlement dans les différentes milices des « seigneurs de guerre<sup>68</sup> », les emprisonnements, rien ne le distrait dans la quête effrénée de sa tante maternelle. Il trouve toujours le moyen de désertier avec son fidèle compagnon pour se rendre urgemment au lieu où la présence de Mahan est signalée. Mais, informé de la fuite de sa tante vers le sud, Birahima se sent abattu et craint beaucoup pour sa tutrice car « elle était en péril majeur » (ANO, 126).

Ensuite, dans *Allah n'est pas obligé* de Kourouma, nous notons l'emploi permanent de la troisième personne qui s'impose dans les quatre derniers chapitres. Cela s'explique par la suspension du récit principal au profit des récits secondaires. En fait, arrêté à Zorzor par la milice du Colonel Papa le bon, Birahima s'oublie pour fournir à son lecteur des informations sur le Colonel Papa le bon. Il faut souligner que le récit principal est narré à la première personne. Donc, la troisième prend en compte les récits secondaires où le narrateur s'abstient de prendre en charge son discours. Même si la narration se réalise avec deux sujets narratifs différents, le personnage narrant demeure le même : Birahima. Cette ambivalence du narrateur

---

<sup>67</sup> Martin. *Op. cit.*, p. 71.

<sup>68</sup> Frédéric Monneyrou Joël Thomas. *Mythes et littérature*. Que sais-je? Paris: Presses Universitaires de France/Humensis, 2019, p. 12.



témoigne de l'innovation que Kourouma, un des « pionniers du nouveau roman africain », apporte à la forme romanesque. Il multiplie les instances narratives. À défaut de se passer du « délocutif », il le relègue au second plan. Ce sujet narratif qui a souvent gardé l'anonymat dans la plupart des romans des « anciens » est clairement identifié. À cela, s'ajoutent les embrayeurs qui intègrent le narrateur dans le récit. Cela manifeste le degré de responsabilité de l'auteur de l'énonciation qui passe de la société fictive à celle réelle pour indexer les autorités.

Même si les écrivains de la seconde génération conservent le « narration extradiégétique<sup>69</sup> », celle-là connaît de profondes mutations. D'abord, ses activités régressent progressivement. En effet, il devient moins prolixe car il partage la « fonction proprement narrative » avec d'autres personnages du roman qu'occasionne la multiplication des récits. C'est pourquoi il se voit contraint de libérer la parole pour permettre aux nombreux et vibrants dialogues de se réaliser au cours du récit. Par-là, les auteurs profitent pour glisser leur personnalité que Kanga nomme l'« auctorialité<sup>70</sup> ». Cet aspect de l'auteur se lit à travers le personnage de Malamine qui décide la publication du journal pour sensibiliser, informer le peuple à l'image de Sarr qui décide de produire un roman sur le terrorisme. Les scènes dialoguées permettent aux auteurs d'évaluer le niveau cognitif de leurs personnages, de confronter leurs idées, de faire passer leurs messages. C'est l'exemple de la mise en scène du désaccord entre les jeunes et les anciens « à propos d'école, de vaccination ou d'autres choses<sup>71</sup> » et du désaccord entre Sibiri et Birama au sujet du mariage de leur sœur Kany<sup>72</sup>.

En plus, le pouvoir d'« ubiquité<sup>73</sup> » du narrateur semble également limité. Certains espaces et personnages échappent à son contrôle. Il est vrai que le narrateur traque sans cesse les personnages principaux tels qu'Abdel Karim qu'il suit jusque dans sa retraite spirituelle et Malamine qu'il épie et viole l'intimité conjugale. Mais, il sera absent à l'enterrement des victimes de la condamnation et chez Aïssata et Sadobo. Ces dernières le relaient et nous édifient sur leur nouvelle vie conjugale, analysent les faits. En outre, Vieux Faye fait office de narrateur dans la cave où le narrateur n'a pu s'introduire. Cette multiplication de narrateurs restreint le champ d'intervention du narrateur hétérodiégétique. Cette restriction de l'espace du narrateur principal s'applique à celui de *Les rafales de l'espoir*<sup>74</sup>. Ce dernier apprend, dans

---

<sup>69</sup> Génette. *Op. cit.*, p. 302.

<sup>70</sup> Kanga. *Op. cit.*, p. 143.

<sup>71</sup> Seydou Badian Kouyaté. *Sous l'orage*. Présence africaine : 1957, p. 25.

<sup>72</sup> Idem. *Ibid.*, p. 51.

<sup>73</sup> Mamadou Kalidou Ba. *Op. cit.*, p. 71.

<sup>74</sup> Sédar Goudiaby. *Les rafales de l'espoir*. Montréal-Canada : Afroquebec, 2018, p. 10

le roman, le récit de Rajil par le biais d'Albert<sup>75</sup> et celui du passage d'Aidodiéna<sup>76</sup> à l'université et au champ de bataille par celui-ci au même titre que le lecteur car n'ayant pas accès à ces lieux. Néanmoins, cette réduction du champ d'intervention du narrateur principal n'annule pas ses attributs de « Dieu-le-père » même s'il y a des personnages qui échappent à son contrôle. Son aptitude à appréhender les pensées et les sens des personnages trouve son sens au chapitre 19 de *Terre ceinte*. D'ailleurs, le narrateur extériorise ce qu'Abdel Karim intériorise pendant le trajet : les réalisations de la Fraternité dans la province de Bandiani en général et dans la ville de Kalep en particulier, ses sentiments (de satisfaction, de bonheur ou de malheur), son courage, etc. La fin du voyage le fit sortir de son rêve : « Le pick-up commençait à ralentir. Abdel Karim émergea de ses pensées et prêta une plus grande attention à ce qui se passait au dehors. Il arrivait à l'hôpital » (*TC*, 129). Il en est de même pour Madjiguène Ngoné qui marchant au milieu de la foule « ne sait que penser d'elle-même » (*TC*, 25). Dans sa réflexion s'invitent les notions de courage, de survie, de dignité et l'appréhension que le peuple réserve à ces termes. Cette situation pensive des personnages de Sarr s'apparente à celle du Prince Johnson qui parvient souvent à trouver la solution à la suite de séries de prières.

Eu égard aux analyses précédentes, on peut admettre que le narrateur hétérodiégétique reste et demeure un personnage qui narre un récit dans lequel il ne figure pas. C'est un rapporteur qui se limite aux aspects apparents même s'il peut se permettre une description morale ou psychologique des personnages. Ce type de narrateur est plus présent dans *Terre ceinte* que dans *Allah n'est pas obligé*. Cependant, il faut souligner la présence de personnages racontant une ou certaines séquences narratives auxquelles ils prennent part.

## 2. Le narrateur homodiégétique

À la différence du narrateur hétérodiégétique, celui dit homodiégétique est un narrateur de second degré qui narre une histoire à laquelle il participe comme personnage. Il joue un double rôle : tantôt personnage, tantôt narrateur. C'est un « personnage-narrateur » qui raconte le récit à la première personne. Cependant, il nécessite de préciser que ce type de narrateur est absent dans *Allah n'est pas obligé* étant donné que l'emploi de la première personne renvoie au personnage principal et non secondaire. Donc l'analyse, pour ce cas précis, concernera spécifiquement *Terre ceinte* de Mohamed Mbougar Sarr. Dans cette œuvre, l'emploi de la première personne renvoie à plusieurs référents dont les plus présents demeurent les deux

---

<sup>75</sup> Goudiaby. *Ibid.*, p. 11.

<sup>76</sup> Idem. *Ibid.*, pp. 78.

correspondantes notamment Sadobo et de Aïssata. Ces deux personnages s'écrivent des lettres pour échanger sur la mort de leurs enfants exécutés, analyser la situation qui sévit dans la province du Bandiani, leur vie de couple. Leur statut de personnages anonymes change pour devenir des narratrices, autrices de correspondances qui suppléent le « narrateur témoin ». c'est ce que révèle ce passage :

Je m'appelle Aïssata et j'étais là. J'aurais aimé que vous soyez là aussi. Oui, j'aurais aimé. J'aurais été moins seule, moins morte. Nous aurions été peut-être plus fortes à deux. Peut-être même que nous aurions réussi à changer quelque chose. (...) Je vous parle depuis tout à l'heure de nous et de notre douleur, de nous devant la douleur mais je ne suis pas de ceux qui pensent qu'on peut vaincre la douleur en la partageant. Je ne cherche pas à la vaincre mais à survivre et la douleur gagne toujours. Survivre la douleur n'est pas la vaincre, c'est seulement la reporter. La reporter encore devant. On la poursuit. Comme on est triste. (TC, p.40-41)

L'examen de ce passage laisse transparaître la situation d'énonciation matérialisée par la circonstance de la mort du couple adultère. L'emploi récurrent des déictiques « je », « vous », « nous » installe la situation de communication entre la locutive et l'allocutive. Ces deux personnages qui partagent le même destin vont se faire connaissance (« je m'appelle ») et poursuivre leurs échanges épistolaires sur des affaires les concernant. En effet, la destinataire, à travers une lettre, va expliquer clairement les raisons de son absence. La première personne, (« je », « nous »), répond aux exigences du genre épistolaire. Il s'agit là du « je » narratif d'un personnage participant au déroulement de l'histoire qu'il raconte. Ces deux personnages conçoivent différemment l'attitude à adopter face à cette situation et chacune d'elles croit avoir fait le meilleur choix. Si Assata pense que sa présence pourrait changer quelque chose ; donc nécessaire, Sadobo soutient le contraire. La mise en scène de ces deux mères souffrant de la mort de leurs enfants nous rappelle la situation de l'héroïne Ramatoulaye qui choisit de rester dans son ménage<sup>77</sup> bien qu'elle soit trahie et Aïssatou qui décide de partir « vêtue du seul habit valable de la dignité<sup>78</sup>».

Par-là, nous constatons une différence d'approche entre les deux auteurs sénégalais qui adoptent des situations similaires mais différentes dans le fond. Si Ramatoulaye prétend que « la confiance noie la douleur<sup>79</sup>», par contre Aïssata, dans *Terre ceinte*, soutient que la douleur est invincible donc il faut juste la subir. Cette remise en cause ou correction de la conception de Mariama Bâ s'applique également à Amadou Hampâté Ba car « on le sait désormais, les choses ont changé : un vieillard qui meurt n'est pas une bibliothèque qui brûle. Il n'a pas sa

---

<sup>77</sup> Mariama Ba. *Op. cit.*, p. 90.

<sup>78</sup> Idem. *Ibid.*, p. 63.

<sup>79</sup> Idem. *Ibid.*, p. 5.

valeur. » (*TC*, 322). Par le truchement de l'intertextualité, Sarr se soucie de rétablir la vérité objectivement. Il est vrai que le phénomène d'acculturation ne favorise pas la transmission et la conservation des connaissances acquises ou héritées de la tradition, mais l'érudition des sages africains ne peut se mesurer aux divers contenus des documents qui abordent des domaines de compétence multiples et variés. En plus, ces documents écrits ne souffriront d'aucun risque d'oubli tant qu'ils sont bien entretenus et conservés. Même leur durée de vie reste de très loin supérieure à celle de l'Africain dont l'espérance de vie dépasse rarement les soixante-dix ans.

La multiplicité des narrateurs réduit le caractère omniprésent du « supra-narrateur<sup>80</sup> » qui se voit relayer par d'autres. Ce rôle est bien assuré par Aïssata et Sadobo qui vont désormais renseigner les lecteurs sur la mort de leurs enfants et leurs funérailles. En fait, ces narratrices évoquent leur vie de couple moins enviable car faite d'humiliation, de dégoût, d'abandon. L'amour, la tendresse, la confiance, l'attention cèdent au mépris, à la haine, à la méfiance, à la violence. Donc l'atmosphère devient invivable. C'est ce que Sadobo exprime grâce à une série de négations et de termes péjoratifs dans ce texte:

Il ne me regarde pas. Il ne me parle pas. Il ne me comprend pas. Il ne m'aime pas. Je ne suis rien à ses yeux, seulement une femme vieillissante, incapable de susciter son désir et son amour. Une femme inutile. Donc une femme à battre. La dernière fois qu'il m'a touchée, c'était pour me battre. Ça fait deux ans que nous n'avons pas couché dans le même lit : je le dégoûte. Mais il me dégoûte encore plus. Il voulait plusieurs héritiers, je ne lui ai donné que Lamine. On a essayé, encore et encore, et encore... Rien. Fausses couches. Enfants mort-nés. Puis le silence de Dieu. Plus de fausses couches. Plus même de mort-nés. Rien que le silence, la sécheresse, l'aridité, la stérilité. Je suis une femme maudite, infertile. Une femme qu'un mauvais génie garde jalousement. (*TC*, 164)

À travers ce texte, Sadobo, en plus de la situation insupportable qu'elle vit dans son ménage, évoque la condition faite à la femme accusée à tort dans les familles africaines même dans celles supposées se conformer aux principes de l'Islam et de la Sunna<sup>81</sup>. Le « je » narratif ne se limite pas à leur propre sort mais à celui de la femme en général car jugée coupable. Évidemment, ce « je » pose les véritables sujets de réflexion sur la condition de la femme, la « Fraternité » et l'avenir de Kalep, l'Homme, la psychologie du peuple, la liberté, etc ; des questions qui incitent à la réflexion, à l'analyse approfondie. Ce sont elles qui renseignent également sur les derniers développements de la révolte, la mort d'Abdel Karim, celle de Ndey Joor blessée par balle, le prolongement de la révolte et le retrait des miliciens dans le désert. Les dernières correspondances de la narration en disent assez. En effet, le narrateur hétérodiégétique qui suivait Malamine et Ndey Joor Camara dans la mêlée demeure encore

<sup>80</sup> Mamadou Kalidou Ba. *Op. cit.*, p. 182.

<sup>81</sup> Pratique de l'Islam consistant à se conformer aux faits et recommandations du prophète Mohamed Paix et Salut sur Lui.

absent. Est-il tué par balle perdue ou s'est-il mêlé à la bataille du côté du peuple ou a-t-il suivi les miliciens dans le désert ? Ce récit homodiégétique est repris à travers la lettre que Tiéma a adressée à Samou.<sup>82</sup>

Cher Samou,

Sans te connaître, j'ai été amené à jouer un rôle dans ta vie. Kany t'a sûrement parlé de moi... J'ai vu le père Djigui. Je lui ai parlé. Il a décidé qu'il interviendrait auprès de Benfa afin que Kany continue ses études. Or, si Kany continue ses études, tu seras son mari. Voilà donc qui est fait.

J'ai appris que tu es un brillant garçon. Sache que Kany est aussi une fille qui mérite beaucoup. Tous les deux, vous avez écorché l'un des plus importants problèmes de chez nous.<sup>83</sup>

Comme bon nombre d'intellectuels, Tiéman pense qu'il faut soutenir la femme, l'élever au rang de l'humanité et participer à son épanouissement. En attribuant la parole directement aux personnages féminins, l'auteur leur permet d'accéder à la tribune pour mieux exprimer leurs maux, leurs plaintes auprès de la société particulièrement masculine. C'est l'occasion saisie pour exprimer leur statut non enviable d'épouse, de mère, de femme. Le cri de cœur lancé par les héroïnes de Mariama Bâ, trouve son écho dans *Terre Ceinte* du Sénégalais Sarr. Dans cette œuvre, les femmes vivent dans des conditions très déplorables. Privées de leurs enfants pour l'éternité, Aïssata et Sadobo sont accusées à tort, abandonnées, humiliées, battues à mort. Cette violence faite aux femmes prend de l'ascension dans ce roman. Ndey Joor Camara en a fait les frais de même que sa fille Rokhaya terrorisée par les coups portés contre sa mère et la présence du chef de la Fraternité Abdel Karim chez la famille de Malamine. Le champ lexical des sentiments se trouve bien fréquenté par l'intervention de la gent féminine.

À travers ce roman, Mohamed Mbougar Sarr opte pour la rupture avec la forme narratologique du roman traditionnel qui repose sur une instance unique. Ce qui explique l'usage du dialogue des genres matérialisé par l'intertextualité épistolaire et « l'intermédialité<sup>84</sup> ». Cette nouvelle « approche médiatique<sup>85</sup> » constitue le fondement narratif de *De purs hommes*. Tout cela conduit à l'introduction de narrateurs secondaires que Dabla appelle des « écrivains potentiels<sup>86</sup> ». La multiplication du « je » narratif se poursuit avec l'implication d'Abdel Karim. Sa voix se fait entendre dans un enregistrement radiophonique. La domination des djihadistes se fait nettement sentir. Ils ont tout contrôlé : la population, leur mouvement, les moyens de communication. Même les acteurs de la presse sont réduits au

---

<sup>82</sup> Kouyaté. *Op. cit.*, p. 147.

<sup>83</sup> Idem. *Ibid.*, p. 147.

<sup>84</sup> Jürgen E. Müller. « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision ». In : *Cinemas*, vol. 10, n°2-3, 2000, p. 106.

<sup>85</sup> Idem. *Ibid.*, p. 107.

<sup>86</sup> Dabla. *Op. cit.*, p. 106.

silence ainsi que le narrateur. Tout le monde reste à l'écoute du chef de la Fraternité et fait attention au moindre mouvement de ses lèvres au point de percevoir même son long monologue. Le référent du « je » narratif est facilement identifiable dans *Terre ceinte*, car employé par des « pseudos narrateurs<sup>87</sup> » identifiés ou dans des « récits intradiégétiques » distincts du « récit principal » par les graphies en italique. Mais, à un moment de la narration, l'auteur arrive à embrouiller le lecteur qui peine à identifier le personnage qui raconte. Cette volonté de confondre ses lecteurs semble manifeste même à travers le cadre spatial et le temps romanesques sur lesquels l'auteur reste implicite. Il est évident que ce narrateur retardataire est un des personnages venus pour la réunion programmée dans la cave. Cependant, le silence de l'énonciateur sur leur ordre d'arrivée confond tout lecteur et le contraint à l'imagination comme nous le remarquons dans ce corpus :

Cela avait pris plus de temps que d'habitude, mais tous les sept avaient une fois de plus réussi à venir. Ceux qui n'étaient pas de Kalep, notamment, avaient eu du retard, à cause des nombreux contrôles qu'ils avaient dû subir au cours de leur voyage. Au moment où j'entrai, Malamine avait la parole.

... la situation nous échappe, il est vrai. Je ne crois qu'aucun de nous n'avait imaginé cela un seul instant. (TC, 186)

Pour lever l'ambiguïté sur le « sujet parlant », il convient de reconstituer les faits de façon chronologique, continuer et multiplier les lectures attentives. D'ailleurs, l'entretien entre Abdel Karim et Père Badji, au chapitre suivant, permet de déterminer le référent du « je ». En effet Père Badji précise : « Vieux Faye, qui venait d'habitude par le car, avait parlé tout à l'heure de son « nouveau scooter ». Il s'en souvenait désormais, et s'en voulait, lui qui d'habitude était si prudent, de n'avoir pas songé à ce détail qui pouvait les condamner. » (TC, 208). Ce passage furtif de la troisième personne à la première (« je ») dévoile l'identité du narrateur hétérodiégétique en l'occurrence Vieux Faye. Cette indiscretion de l'auteur traduit-elle une volonté d'enfreindre les règles narratologiques du roman colonial ? Si l'auteur de *La plus secrète mémoire des hommes* hésite de révéler l'identité du narrateur principal de *Terre ceinte*, Kourouma le nomme de façon explicite. Contrairement au Sénégalais qui emploie la première personne dans les récits secondaires, « le sorcier du roman africain<sup>88</sup> » confie la narration entière de son roman à son héros qui emploie le « je » narratif dans le récit principal.

---

<sup>87</sup> Mamadou Kalidou Ba. *Op. cit.*, p. 180.

<sup>88</sup> Gassama. *Op. cit.*, p. 21.

### 3. Le narrateur autodiégétique

Tout comme le narrateur homodiégétique, celui dit autodiégétique est un personnage intradiégétique qui prend part à l'intrigue. Mais, si le premier demeure un personnage secondaire, le second quant à lui, reste le héros, le personnage principal du récit, de l'histoire qu'il raconte. De ce fait, il raconte son propre vécu, ses propres aventures en utilisant principalement la première personne. Du coup, Mohamed Mbougar se passe de ce dernier puisque l'emploi de la première personne renvoie aux narrateurs secondaires. Donc, ce rôle exclusif au roman *Allah n'est pas obligé* est dévolu à Birahima qui prend en charge la narration. Ce statut est déjà explicité juste après sa présentation car il prétend relater sa vie et invite son auditoire à prendre les dispositions pour mieux suivre et tout retenir. Par ces termes, il accorde une grande importance à son histoire qu'il tient à partager avec tout le monde et qu'il faut retenir entièrement (« Asseyez-vous et écoutez-moi. Et écrivez tout et tout. » (TC, 10)

L'emploi des déictiques traduit la prise en charge énonciative du récit. À cet effet, le narrateur engage sa responsabilité. Toutefois, il convient d'admettre que cette envie de parler de soi a commencé à prendre forme dans la tête de « l'enfant-soldat » après que Sidiki lui a offert des dictionnaires qui lui servent de supports nécessaires à la production de ce récit. Pourtant, c'est son cousin qui l'amène à se décider et à retracer toute son histoire à travers cette œuvre :

C'est à ce moment qu'a choisi le cousin, le docteur Mamadou, pour me demander :  
« Petit Birahima, dis-moi, dis-moi tout ce que tu as vu et fait ; dis-moi comment tout ça s'est passé. »  
Je me suis bien calé, bien assis, et j'ai commencé : J'ai décidé. Le titre définitif et complet de mon blabla est : *Allah n'est pas obligé d'être juste dans toutes ses choses ici-bas*.  
J'ai commencé à conter mes salades pendant plusieurs jours. (Souligné par l'auteur. ANO, 221)

Malgré le voyage qu'il venait de faire en compagnie de Yacouba à travers le Libéria et la Sierra Leone, Birahima reste encore dépendant. Il réagit à la demande de ses supérieurs qui lui servent de guide à l'absence de sa défunte mère Bafitini et celle de sa « tutrice » Mahan. La formation de l'enfant n'est pas encore achevée. Il va poursuivre son apprentissage dans les mêmes conditions -pendant des moments d'instabilité politique ; la guerre tribale- auprès de Fanta qui se chargera désormais de l'instruire<sup>89</sup>. Kourouma semble adopter une nouvelle approche narratologique. Du narrateur extra hétérodiégétique mature et conscient, il confie l'organisation du récit romanesque à un narrateur autodiégétique ; un rôle qu'assume un personnage innocent et inconscient : l'enfant. Cette approche expérimentée dans *Allah n'est*

---

<sup>89</sup> Kourouma. *Quand on refuse on dit non*. Op. cit., p. 42.

*pas obligé* se poursuit dans son roman posthume où le héros Birahima narre son expérience de la vie comme suit : « Après les guerres tribales du Libéria et de Sierra Leone, je croyais que c'était le comble (signifie le summum, l'apogée). Non, le bordel dans la merde au carré continue. Me voilà perdu et vagabondant dans les massacres et les charniers barbares de la Côte-d'Ivoire<sup>90</sup> ». Il joue un double rôle : tantôt narrateur, tantôt héros du récit. Ce changement de style opérationnalisé à travers ses deux derniers romans ne peut passer inaperçu devant un lecteur qui suit de près le style de Kourouma ; un auteur libre et indépendant dans la création d'œuvres littéraires.

Par l'entremise du « je » narratif, le narrateur personnage raconte tout ce qui relève de lui-même du point de vue physique ou moral, sa vie, son parcours. Il fait connaître tout ce qui se passe dans sa tête et qui n'est pas visible comme ses pensées, ses croyances, ses émotions, ses motivations, ses ambitions, ses souffrances, etc. Pour y parvenir, il utilise des marques de l'énonciation.

L'imam a ajouté que ce n'était pas vrai ce que les vieillards crasseux étaient venus raconter. Ce n'est pas vrai que maman mangeait elle-même dans la nuit par sorcellerie dans sa jambe pourrie. Ça m'a refroidi le cœur et j'ai commencé à pleurer ma mère. L'imam a dit que je n'avais pas été un garçon gentil. L'imam, dans le village, c'est le marabout à la barbe abondante qui, les vendredis à treize heures, dirige la grande prière. C'est pourquoi j'ai commencé à pleurer à bien regretter. Et toujours maintenant ça me fait mal, ça brûle mon cœur quand je pense à la mort de maman. Parce que parfois je me dis peut-être maman n'était pas une sorcière mangeuse d'âmes et me rappelle la nuit où elle a fini.  
(...)  
Et moi, j'ai blessé maman, elle est morte avec la blessure au cœur. Donc je suis maudit, je traîne la malédiction partout où je vais. (TC, 29-31)

Dans ce passage, le héros, Birahima exprime ses regrets, sa souffrance, son remord suite aux préjugés qu'il a nourris envers sa maman accusée à tort de sorcière. Il est profondément peiné car il ne trouve plus l'occasion de s'excuser ni de se racheter auprès de sa mère qui a souffert de son ulcère pire d'une accusation qui la sépara de son enfant. Cet extrait laisse transparaître la fonction émotive du narrateur. Au-delà, cet extrait renseigne sur certaines croyances ou pratiques encore vivantes en Afrique telles que la sorcellerie, la superstition, la malédiction... Cela empêche Birahima de croire une seule fois à sa capacité à faire du bien, à réussir sur quoi que ce soit car dit-il « j'avais ses malédictions, la damnation. Je ne ferais rien de bon sur cette terre. Je ne vaudrais jamais quelque chose sur cette terre » (ANO, 26). De plus, l'ulcère de Ma ne peut être guéri que par « la sorcellerie du guérisseur africain ». En réalité, ces croyances traditionnelles africaines très présentes dans les écrits de Kourouma sont perceptibles chez d'autres romanciers. C'est ce qu'on voit avec le Père Benfa qui « faisait des offrandes pour

---

<sup>90</sup> Kourouma. *Quand on refuse on dit non*. Op. cit., p. 14.



conjurer le mauvais sort en période d'épidémie<sup>91</sup>», Yejide ne fait plus confiance au gynécologue et croit sérieusement avoir contracté une grossesse au sommet de la montagne<sup>92</sup>.

Birahima invite d'autres personnages avec qui il raconte le récit par l'emploi du pluriel académique (« nous ») ou du pronom personnel « on » comme sujet narratif. Sous ce rapport, le narrateur renseigne sur les personnages avec qui il partage la vie d'une façon ou d'une autre. Il s'agit là de sa mère, de Balla le sorcier féticheur, de Yacouba le bandit boiteux et d'autres camarades connus dans les différentes factions fréquentées. Cet entourage l'enchaîne dans des préjugés et des théories conduisant à l'inaction, à la résignation, à l'acceptation de l'échec. D'ailleurs, Grand-mère laisse entendre que la souffrance de « Ma » relève de la volonté de Dieu qui lui réserverait une meilleure place dans l'au-delà. De même, l'on renie la médecine moderne jugée inefficace devant certaines maladies mystérieuses comme celle dont souffre sa mère.

L'intervention du narrateur dans le récit traduit sa subjectivité. Cela se justifie par l'usage du pronom de la première personne « je » et ses allomorphes. Il le manifeste également en faisant allusion au fils de l'exciseuse qui « était mauvais » (ANO, 22) et « vraiment méchant comme un vrai adorateur, un ennemi d'Allah » (ANO, 22), aux vieux Bambaras « vilains et sales comme l'anus de l'hyène » (ANO, 22). Le sentiment de rejet apparaît très nettement chez l'enfant à l'endroit des Bambaras cafres, adoreurs, ennemi de Dieu. Par le biais du narrateur, Birahima, l'auteur analyse les causes des guerres tribales qui ont secoué cette partie de l'Afrique de l'Ouest notamment le Libéria, la Sierra Leone, la Guinée, le Nigéria. La haine qu'il manifeste à l'endroit des Bambaras non musulmans traduit l'origine religieuse et ethnique de la guerre. Dès lors, on comprend pourquoi les « Yacous et les Guyos étaient les ennemis héréditaires des Guérés et des Krahns » (ANO, 71). Cette haine inter ethnique est très loin de connaître son épilogue car le racisme s'installe profondément et durablement dans ces pays. Par conséquent, la problématique d'une « identité-racine<sup>93</sup> » se pose véritablement. C'est pourquoi les Malinkés, les Dioulas, tous connus pour leur foi en la religion musulmane sont persécutés, chassés hors du Libéria et de la Sierra Leone car ils n'en sont pas originaires, ils n'y sont que des étrangers venus d'ailleurs. C'est ce que suggère ce passage :

« Tous les Dioulas, Malinkés, Mandingos de tout le Libéria, de toute la Sierra Leone se dirigent vers l'est. Qu'allez-vous faire vers l'ouest ? » nous a-t-il demandé.

---

<sup>91</sup> Kouyaté. *Op. cit.*, p. 25.

<sup>92</sup> Adébayó. *Op. cit.*, p. 66.

<sup>93</sup> Arsène Blé Kain. « Quand on refuse on dit non d'Ahmadou KOUROUMA, Une lecture identitaire des origines de la guerre de Côte d'Ivoire ». In : *Carnets*. N°5 du 30 novembre 2015, p. 4.

Nous n'avons pas eu le temps de répondre, il nous a appris ce qui venait d'arriver d'extraordinaire au Libéria et en Sierra Leone. Tous les Africains, indigènes, noirs sauvages de ces deux pays, plus les noirs américains racistes du Libéria, plus les noirs créols de Sierra Leone s'étaient ligués tous contre les Malinkés, les Mandingos. Ils voulaient les foutre dehors du Libéria et de Sierra Leone. Ils allaient les foutre dehors d'où qu'ils viennent : de la Guinée, de la Côte d'Ivoire ou du Libéria. Ils voulaient les foutre dehors ou les massacrer tous par racisme. (ANO, 206)

D'ailleurs, la xénophobie trouve son expression la plus aboutie. La question de l'appartenance religieuse créant la ligne de démarcation entre animistes et musulmans s'épaissit et affecte la question de l'origine ethnique car l'identité religieuse des citoyens corrobore pour l'essentiel avec celle ethnique. En effet, les Malinkés, les Dioulas, se distinguent par leur foi islamique contrairement aux autres. Cette problématique de l'origine ethnique déclenchera la guerre tribale en Côte d'Ivoire du règne de Gbagbo du moment où « les Bétés ont commencé à chasser les Dioulas et à reprendre les terres du pays bété quand Gbagbo est monté au pouvoir par des élections contestées. Au cours des élections la gendarmerie est allée chercher des Dioulas en ville et les a fusillés comme des lapins.<sup>94</sup>»

Ce choix de l'enfant comme « narrateur-personnage<sup>95</sup> » devient une pratique courante chez les romanciers africains postcoloniaux. Sur ce, les auteurs se cachent derrière des enfants innocents et inconscients pour révéler des vérités crues sans souci. Aucune déformation ou rétention d'information n'est envisagée. C'est l'enfant qui parle de façon très naturelle et délibérée. Nous le remarquons avec son incohérence juste rectifiée avec l'emploi récurrent de l'expression « commençons par le commencement » qui fonctionne dans le roman comme un refrain que Birahima utilise à chaque fois qu'il sent le besoin de tout dire. Ce mineur Birahima comme Ahmed<sup>96</sup>, révèle tout ce qu'il a vu et fait de bon et surtout de mauvais même son intimité avec Rita Baclay, l'épouse du colonel Baclay qui « faisait plein de baisers à [s]on bangala et à la fin l'avalait comme un serpent avale un rat. Elle faisait de [s]on bangala un cure-dent » (TC, 108). L'auteur passe par l'enfant pour se permettre certaines insanités, certaines vérités. Rien de tabou. Tout est permis et tout se dit. C'est un adolescent innocent qui parle. C'est tout. C'est en ce sens que Compagnon déclare que « le roman est la forme de virilité mûrie<sup>97</sup> » c'est-à-dire le genre qui s'apprête à la vérité crue. Derrière cet aveu, on comprend l'exploitation des enfants par des adultes. En plus d'en faire des chairs à canon, ils se servent d'eux pour la satisfaction de leurs besoins libidinaux. Les nombreux viols dont les filles sont victimes l'illustrent

---

<sup>94</sup> Kourouma. *Quand on refuse on dit non*. Op. cit., pp. 16-17.

<sup>95</sup> Mamadou Kalidou Ba. *Op. cit.*, p. 180.

<sup>96</sup> John. *Op. cit.*, p. 45.

<sup>97</sup> Lukács. *Op. cit.*, p. 66.

suffisamment. À l'instar des femmes –couches vulnérables- les enfants arrachent la parole pour dénoncer les abus dont ils sont fréquemment victimes.

En somme, l'analyse de ce chapitre a permis de distinguer trois types de narrateurs. Dans *Terre Ceinte*, nous avons pu repérer deux : le narrateur hétérodiégétique qui raconte l'histoire à laquelle il est étranger. C'est un narrateur témoin qui emploie la troisième personne comme sujet de narration. Le narrateur homodiégétique ou personnage-narrateur, lui, relate le récit dans lequel il figure comme personnage secondaire. Or, dans *Allah n'est pas obligé*, Kourouma réalise le récit grâce au narrateur autodiégétique ou narrateur-personnage, qui reste le héros de l'histoire qu'il retrace. L'emploi alternatif des première et troisième personnes détermine la position de ce narrateur par rapport au récit. Cette étude sur les types de narrateurs multiplie les instances narratives qui affectent sans conteste les techniques et discours narratifs du roman.

**DEUXIÈME PARTIE:**  
**LES TECHNIQUES ET DISCOURS**  
**NARRATIFS**

Depuis sa genèse, la littérature africaine d'expression française connaît une évolution dans tous les domaines. En effet, les écrivains africains ne se sont pas contentés d'imiter le modèle du roman occidental. Ils font preuve d'originalité en y ajoutant des éléments faisant référence à leur origine africaine, à leur identité dans leurs œuvres. Cet apport a contribué à la naissance de la littérature dite africaine qui présente des spécificités du point de vue thématique comme formel. Mais, avec les écrivains notamment les romanciers postcoloniaux, une véritable révolution esthétique s'affirme. Celle-ci suit son cours jusqu'à nos jours car chaque auteur travaille à améliorer son style et à conformer le contenu et la forme de son roman aux réalités locales mais aussi à y imprimer son identité. Les auteurs des romans de notre corpus ne dérogent pas à la règle. Ainsi, la lecture *d'Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma et *Terre ceinte* de Mohamed Mbougar Sarr laisse apparaître des éléments narratologiques caractéristiques du genre romanesque. Cela résulte de l'emploi des techniques narratives caractérisées par la mise en abyme, l'écriture fragmentaire et la polyphonie narrative d'une part et le discours narratifs matérialisés par les interférences linguistiques, la perfection ou la subversion de la langue française et l'ironie narrative d'autre part. Dès lors, nous articulerons notre analyse partielle autour de deux axes à savoir les techniques narratives et discours narratifs.

## Chapitre 1 : Les techniques narratives

Les techniques narratives sont en quelque sorte les procédés, les méthodes que l'auteur utilise dans la production de son œuvre. Chaque auteur y va de son choix et leurs emplois obéissent principalement à ses orientations esthétiques. L'usage de ces procédés d'écriture qu'il intègre dans son œuvre détermine son style et ses propres retouches révèlent son esprit de créativité et son originalité. Il existe évidemment plusieurs techniques de narration dont la présente étude ne saurait suffire pour cerner les contours. Toutefois, nous nous attacherons à relever quelques aspects. Ainsi, notre travail consistera à étudier d'abord la mise en abyme, ensuite les caractéristiques de l'écriture fragmentaire et enfin les éléments de la polyphonie narrative.

### 1. La mise en abyme

Pour mieux aborder cette question, il nécessite de définir l'expression mise en abyme. À ce niveau l'on se réfère aux multiples définitions du dictionnaire Larousse particulièrement celle relative à la sémiologie. Du point de vue sémiologique, la mise en abyme « se dit d'une œuvre montrée à l'intérieur d'une autre qui en parle, lorsque les deux systèmes signifiants sont identiques : récit dans le récit, film dans un film, peinture représentée dans une peinture, etc<sup>98</sup>». Nicolas Piedade juge insuffisant la définition de Barthes qui parle de « la mise abyme, qui consiste en l'insertion au centre d'un blason d'un second blason, plus petit et par conséquent se trouvant comme enclavé dans le premier<sup>99</sup>. Abondant dans le même sens, Craciun définit la mise en abyme comme « une structure de dédoublement qui reflète à l'intérieur d'une œuvre la forme ou le contenu de l'œuvre-cadre<sup>100</sup>».

Considérant ces diverses conceptions complémentaires de la notion de mise en abyme, l'on retient qu'il s'agit d'un petit ensemble dans un autre. Autrement dit la mise en abyme romanesque consisterait à l'implication d'autres procédés étrangers au roman ou les divers enchâssements internes, une sorte de réflexion, de réduplication. Sous ce rapport, ses manifestations sont multiples dans les œuvres de notre corpus. D'abord, le choix de la thématique de la guerre tribale dans *Allah n'est pas obligé* avec l'indication précise des pays comme le Liberia, la Sierra Léone, l'usage onomastique des figures historiques notamment

<sup>98</sup> Rey-Debove et Rey. *Op. cit.* p. 5.

<sup>99</sup> André Gide. *Journal 1889-1939*. Paris : Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1948, p. 41. Cité par Nicola Piedade. « La Mise en abyme dans le roman moderniste : Oscar Wilde, Alfred Jarry, Mário de Sá-Carneiro ». *Mémoire de Master*. Université de Limoges : 2016, p. 8.

<sup>100</sup> Marinela Denisa Craciun. « La technique de la mise en abyme dans l'œuvre de romanesque d'Umberto Éco ». *Thèse de doctorat*. France : Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand II, 2016, p. 3.

Samuel Doe, Charles Taylor, Johnson (*ANO*, 49), Ahmed Tejan Kabbah (*ANO*, 196), Johnny Koroma, Foday Sankoh, (*ANO*, 197) et la précision dans la datation témoignent de la représentativité géographique et historique de l'Afrique occidentale. Cela permet de voir comment Kourouma parvient à transformer la vérité historique en fiction. Cette technique narrative permet au narrateur de « reterritorialiser<sup>101</sup> » cette partie ouest du continent africain. Ce procédé narratif s'opère également dans *Terre ceinte* de Mohamed Mbougar Sarr. Mais la référence à une topographie réelle ou à une indication temporelle précise demeure implicite. Les aspects de réduplication sont suggérés par la découverte de la « Bibliothèque de Bantika » avec son riche contenu :

Des documents rares, des documents historiques, des documents plusieurs fois séculaires, écrits par les anciens (...) et qui racontaient la naissance du Sumal, qui avait jadis été le cœur de l'empire le plus éclatant et le plus puissant de tout le continent. (...). Ces documents étaient la preuve qu'ici aussi, on avait écrit. (*TC*, 308)

Ce passage nous plonge dans l'histoire des empires africains notamment celui du Mali que le narrateur caractérise par des superlatifs de supériorité « le plus éclatant et le plus puissant ». Le narrateur insiste sur l'aspect civilisationnel à travers l'emploi répétitif du substantif « documents » suivi des qualificatifs pour attester la qualité de ces productions. À ce niveau de lecture de *Terre ceinte*, le narrateur suspend le récit et entraîne le lecteur dans une extrapolation le conduisant à explorer les civilisations de l'Afrique occidentale du VI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle marquées par des figures historiques en l'occurrence Soundiata Keita<sup>102</sup> et Kango Moussa<sup>103</sup>. Cette technique correspond à ce que Craciun appelle la « mise en abyme "herméneutique"<sup>104</sup> ». Par ailleurs, la présence de cette Bibliothèque de renommée internationale dément à suffisance ceux qui considèrent l'Afrique comme un continent arriéré, sans histoire. L'expression « ici aussi, on avait écrit » replace le continent au rang des grandes civilisations.

Par ailleurs, certaines caractéristiques de l'intertextualité fonctionnent comme des figures en abyme. Il s'agit des lettres, des transcriptions, des traductions, des communiqués, des séances de lectures et des extraits du Coran. Tous ces éléments textuels très représentatifs dans le roman du Sénégalais Sarr impliquent non seulement la rupture de la linéarité mais contribuent à la complexité, à l'embrouillage du récit. Cela est très manifeste avec l'intrusion de la sourate *Al Kaffirun*: « *Bismi-l-lâhi-r-rahmâni-r-rahîm / Qoul yâ ayyouhâ-l-kaffiroûn / Lâ a 'boudou mâ*

---

<sup>101</sup> Craciun. *Op. cit.*, p. 292.

<sup>102</sup> Fondateur de l'empire du Mali.

<sup>103</sup> L'empereur qui a porté l'empire du Mali à son apogée.

<sup>104</sup> Craciun. *Ibid.*, p. 5.

*ta'boudouïn/ Wa lântoum 'abidoûna mâ a'boud / Wa lâ ana 'bbidoun mâ 'abadtoum / Wa lântoum 'abidoûna mâ a'boud/ Lakoum dînoukoum wa liya dîni.* » (TC, 180. Souligné par l'auteur). Cet extrait coranique rappelant la liberté de croyance et de pratique religieuse contraste avec l'idéologie de la Fraternité. Loin de prôner la tolérance religieuse, la Fraternité promeut l'intolérance entre les religions, combat l'athéisme et « l'islam modéré » pour imposer « l'Islam radical » qui détermine le comportement, l'attitude que doivent adopter désormais les citoyens de la province du Bandiani. Aucun choix n'est permis et le seul qui vaille est celui déjà fait par les hommes d'Abdel Karim. Le narrateur pose la problématique de l'interprétation des textes religieux par certains musulmans ou le choix délibéré de violer les prescriptions divines. Ce qui alimente les guerres de religion. Le recours au texte sacré dans le roman profane témoigne de la difficulté des auteurs à se départir de l'expression de leurs croyances dans leurs diverses productions romanesques mais également du souci de traduire une part de vérité. La parole religieuse refait toujours surface de même que celle africaine caractérisée par l'oralité.

Le combat pour l'indépendance de l'Afrique et du Nègre n'est pas uniquement politique. Il est littéraire également. En effet, certains auteurs travaillent à conformer leurs œuvres aux réalités africaines, à leur donner une identité purement africaine. En cela, ils intègrent beaucoup « d'éléments empruntés à l'oralité dans un roman de facture occidentale<sup>105</sup> ». Kourouma, l'un des initiateurs de ce projet d'écriture, le matérialise dans ses écrits. Son roman *Allah n'est pas obligé* intègre certains aspects du conte comme la répétition. La redondance de l'expression « Commençons par le commencement » (ANO, 52, 83, 138, 161) traduit le souci de rétablir l'ordre narratologique qu'un esprit évasif comme celui de Birahima ne peut s'empêcher de rompre. Cette rupture narrative persiste dans l'œuvre de Kourouma et rend complexe le récit qui s'ouvre aux aspects du conte. Il organise le récit en cinq contes correspondant aux différents chapitres qu'il dit pendant des jours différents à l'image des veillées du *Sora*<sup>106</sup>. En effet, si les débuts de ces récits oraux sont repérables grâce aux différentes formes du verbe « commencer », leurs chutes se réalisent par l'expression du sentiment de dégoût contraignant le narrateur ou le conteur à décider de suspendre le récit : « J'en ai marre ; je m'arrête aujourd'hui » (ANO, 47, 95, 128). Cette « mise en abyme du code<sup>107</sup> » caractérise le roman de Kourouma. Par contre, dans l'œuvre de Sarr, cette écriture en abyme permet de comprendre la motivation de Malamine, sa détermination à combattre la fraternité. Le narrateur le fait remarquer dans ce passage :

<sup>105</sup> Chevrier. *Op. cit.*, p. 125.

<sup>106</sup> Kourouma. *Op. cit.*, p. 9.

<sup>107</sup> Craciun. *Op. cit.*, p. 5



Malamine n'avait d'abord su que faire. À plusieurs reprises déjà, il avait été sur le point de céder au désespoir, d'abandonner et d'abjurer son serment, près de se résigner. Mais chaque fois que son indignation faiblissait, une nouvelle exécution publique avait lieu, et il y allait, bien que ce spectacle lui répugnât. Mais de chaque pierre lancée, de chaque balle tirée, de chaque cri de la foule, de chaque rictus des bourreaux, de chaque plainte d'un supplicié, et de chaque mort, il tirait une force nouvelle. (TC, 61-62)

Dès le début, le narrateur indique l'hésitation de Malamine par le truchement de la négation restrictive « ne ... que ». Il tombe sous le coup de l'inaction comme le matérialise la juxtaposition des infinitifs. À l'instar de Birahima qui ne résiste pas à poursuivre le récit de sa vie, Malamine se voit contraint d'intervenir, de combattre afin de sauver son peuple. Sa conscience l'interpelle, le devoir de servir la justice, la solidarité et l'assistance l'appellent. Tout cela constitue en lui une force qui s'accroît au rythme des exécutions. En fait, l'attitude de Malamine réfléchit celle de l'auteur dont la production de ce roman est motivée par l'exécution d'un couple adultère à laquelle il est témoin comme il le précise dans un de ses interviews.

En plus, tous les romans du corpus adoptent un projet d'écriture similaire. Leurs récits s'inspirent du vécu des personnages ou des auteurs. D'une part, *Allah n'est pas obligé* retrace la vie de Birahima : son enfance au village de Togobala, son séjour au Liberia et en Sierra Leone pendant la guerre tribale. Il s'agit là d'une réduplication de l'histoire du personnage-narrateur qui la retrace. À travers ce fait, il nous offre une matière à réflexion sur l'être humain surtout sur l'Africain et le monde. Dans ce cadre, il met l'accent sur l'aspect ontologique. D'autre part, *Terre ceinte* doit son existence à l'exécution du couple que l'auteur s'inspire pour en faire un roman. La publication du roman symbolise sa participation au combat contre les meurtres faits au nom de l'Islam. De la même manière que Mbougar reste sensible à la situation que vit le peuple malien, Malamine se voit obligé d'agir pour sauver le peuple du Bandiani. Il symbolise en ce sens « la figure en abyme<sup>108</sup> » de l'auteur du roman où il joue un rôle important. Cette « figure en abyme » est une pratique très manifeste chez Kourouma. Ce dernier utilise les mêmes personnages à qui il attribue les mêmes rôles dans des romans différents. C'est l'exemple de Bala le féticheur qui figure dans *Les soleils des indépendances* comme dans *Allah n'est pas obligé* et Birahima personnage autodiégétique d'*Allah n'est pas obligé* et *Quand on refuse on dit non*.

Au demeurant, l'évocation du « zoomorphisme<sup>109</sup> » de Ma sous forme de « buffle » révèle une réalité africaine fondée sur la croyance mystique. D'abord, du point de vue de la

---

<sup>108</sup> Piedade. *Op. cit.*, p. 105.

<sup>109</sup> Bédia. *Op. cit.*, p. 54.

sorcellerie, le narrateur indique deux types de sorciers. D'une part, des sorciers jeteurs de mauvais sort aux gens comme Mousokoroni et son fils, les mangeurs d'âmes à l'image de la mère de Birahima qui s'est métamorphosée en « buffle-génie » ayant tué le fils de la sorcière. D'autre part, des sorciers protecteurs qui sauvent des personnes. C'est le cas de Bafitini qui intervient successivement sous forme de « touraco », de « perdrix » et de « pintade » pour secourir son fils. Mieux, cette connaissance ou pratique ésotérique connote l'africanisation du roman. L'utilisation des fétiches de Yacouba et des amulettes des Kamajors rendant inefficace les balles, l'acceptation des sacrifices qui sauvent plusieurs fois Yacouba et son protégé Birahima, le colonel Papa le bon ; tout cela suggère la présence des caractéristiques du conte merveilleux, du mythe. « Cette greffe exemplaire de l'écriture occidentale sur la parole traditionnelle<sup>110</sup> » est très manifeste dans *Allah n'est pas obligé*. La représentation mythique transparait dans les romans. C'est dans cette optique que le narrateur dévoile l'origine lointaine des Malinkés présentés comme des allochtones et des Bambaras comme des autochtones. Partant de ce fait, le narrateur explore le domaine mythique notamment le mythe d'origine. Dans *Terre ceinte* en revanche, Mbougat l'évoque à travers le feu. Ce feu a une fonction purificatrice. C'est pourquoi les pécheurs sont à l'exécution par le feu de même que la « Bibliothèque de Bantika » et son contenu. Cela atteste que le chef de la Fraternité reste fidèle à sa mission de purification de la ville de Kalep où il parvient à chasser le Diable permettant ainsi aux anges et à Dieu d'y descendre.

En somme, l'analyse partielle de ce chapitre laisse voir les diverses manifestations de la mise en abyme allant de la source de l'historicité du récit à l'usage pluriel de narrateurs et de récits enchâssés. L'implication du discours sacré permet aux auteurs de montrer comment « Allah et [Satan] se disputent l'âme [des citoyens] comme des chiens enragés<sup>111</sup> » et celui de l'oralité rapprochant de ce fait le récit de la réalité. Cette mutation du roman africain se poursuit avec l'écriture fragmentaire qui nous intéresse désormais.

## 2. L'écriture fragmentaire

Le foisonnement de romans dans la littérature africaine ne fait que relancer l'évolution, l'innovation de l'esthétique romanesque. En effet, la touche d'originalité que font montre les auteurs, la liberté qu'ils s'autorisent, les contraintes qu'ils violent multiplient les spécificités esthétiques, thématiques, graphiques, génériques du roman qui devient de plus en plus difficile

---

<sup>110</sup> Chevrier. *Op. cit.*, p. 130.

<sup>111</sup> Gassama. *Op. cit.*, pp. 215-216.

à caractériser du fait de sa complexité, de son hétérogénéité, de son hybridité. Partant de ce fait, nous pouvons admettre la conception d'Ignace Hirigo Taï qui définit l'écriture fragmentaire comme « une écriture africaine qui refuse l'embrigadement dans un carcan de règles préalablement établies mais qui entend avoir pour leitmotiv la liberté, la licence créatrice<sup>112</sup> ». Cela éloigne les écrivains de toute idée de conformisme, d'uniformité, de logique formelle. Le genre romanesque devient élastique et s'ouvre aux autres genres littéraires et dévore toutes les formes. On note une perturbation formelle du roman. Cette perturbation va conduire les critiques à reconsidérer leurs études, à les amender en tenant compte de cette nouvelle forme scripturale. Ce renouvellement concerne plusieurs aspects romanesques dont certains feront l'objet d'analyse.

Dans *Allah n'est obligé* comme dans *Terre ceinte*, la fragmentation de l'écriture s'opère d'abord au niveau du récit morcelé en unités narratives présentées sous formes de chapitres : six (6) pour le premier et quarante-deux pour le second. Ces chapitres qui n'entretiennent aucune relation d'interdépendance et dont l'ordre de succession constitue des histoires en puzzle créent ce que Sélom Komlan Gbanon appelle « un concassement de trames événementielles à l'emporte-pièce<sup>113</sup> ». La narration rompt avec la linéarité opérant des ruptures constamment. En effet, la mise à mort des « jeunes amants [qui] étaient tombés sans un cri » (*TC*, 21) évoquée dès le premier chapitre n'est pas antérieure à la prise de Kalep par la Fraternité et au séjour de celle-ci dans le désert encore moins au restaurant « *çinn-gui* » de Ndey Joor Camara. Par contre, les chapitres d'*Allah n'est pas obligé* dont les histoires ne sont pas liées dessinent l'itinéraire du parcours circulaire de Birahima qui part de la Côte d'Ivoire par Togobala et y revient par Daloa en passant par le Libéria et la Sierra Leone. Dans le roman, l'histoire du Libéria est fragmentée en plusieurs chapitres en fonction des « quatre bandits de grand chemin : Doe, Taylor, Johnson, El Hadji Koroma » (*ANO*, 49) qui se sont partagés le pays. Mais, le narrateur fait intervenir le chef de guerre libérien El Hadji Koroma à la fin du dernier chapitre consacré à l'histoire de la Sierra Leone. Cette suspension narrative est effectuée pour aborder l'histoire de la Sierra Leone afin de mettre en relief la problématique de la xénophobie, du racisme dans ces deux pays de l'Afrique occidentale qu'évoque cet extrait :

Tous les Africains, indigènes, noirs sauvages de ces deux pays, plus les noirs américains racistes du Liberia, plus les noirs créos de Sierra Leone s'étaient ligués tous contre les Malinkés, les Mandingos.

---

<sup>112</sup> Ignace Hirigo Taï. « Jeu de production littéraire et effet de sens : les nouvelles écritures africaines, une poétique du fragmentaire ». In : Damien Bédé et Moussa Coulibaly. *L'écriture fragmentaire dans les productions africaines contemporaines*. Paris : L'Harmattan, Col Espace Littéraire., 2015, p. 201.

<sup>113</sup> Sélom Gbanon. « Le fragmentaire dans le roman francophone africain ». In : Tangence. *Les formes transculturelles du roman francophone*. Montréal : n° 75, 2004, p. 87.

Ils voulaient les foutre dehors du Liberia et de Sierra Leone. Ils allaient les foutres dehors d'où qu'ils viennent : de la Guinée, de la Côte-d'Ivoire ou du Liberia. Ils voulaient les foutre dehors ou les massacrer par racisme. (ANO, 206-207)

Ce passage introduit la problématique de la xénophobie, du racisme. Le narrateur exprime le paradoxe de cette guerre entre frères africains, des frères qui ont vécu les mêmes souffrances, les mêmes humiliations telles que l'esclavage, la domination coloniale, le racisme. Cette exclusion fondée sur « l'identité-racine » s'exprime à travers les termes « indigènes », « américains racistes du Liberia ». L'évocation des pays d'exclusion (Liberia et Sierra Leone) et des pays d'accueil des expulsés (Guinée, Côte-d'Ivoire) permet au narrateur de rappeler l'origine lointaine des groupes ethniques : le mythe d'origine. La redondance du qualificatif noirs et l'emploi du substantif « Africains » précédés de l'adjectif indéfini « tous » exprimant la totalité caractérisent l'étonnement, l'indignation du narrateur de voir les frères de race s'exclure, se répugner et s'en vouloir à mort comme l'indique l'infinitif « massacrer ». Dorénavant, la culture de la paix est bafouée et la haine contre l'autre, le rejet de la différence, le repli sur soi, l'intolérance s'installent. Tout cela constitue des maux qui gangrènent le continent africain et l'Afrique de l'Ouest en particulier. En réalité, pendant que Kourouma s'insurge contre les violences provoquées par le racisme, la xénophobie, Sarr fustige les comportements remettant en cause la cohabitation religieuse.

En outre, la diversité des formes graphiques caractérise fort bien l'écriture fragmentaire. Cela devient fréquent dans les romans de notre corpus. Chez le Sénégalais Mohamed Mbougar Sarr, deux formes d'écriture s'alternent : les caractères normaux et les écritures en italique. Ces italiques renseignent sur trois éléments intégrés au récit romanesque. Premièrement, le genre épistolaire que traduisent les correspondances entre Aïssata et Sadobo remet en cause l'uniformité générique. Deuxièmement, l'implication des « sourates » et des séances de lectures du Coran connotent la cohabitation entre le sacré et le profane. À cela, s'ajoutent les langues arabe et wolof à côté du français. Cela renseigne sur le multilinguisme de l'Africain preuve de son ouverture aux diverses cultures étrangères et sa facilité d'adaptation. Tout cela illustre cette hybridation générique qui n'est pas une tension mais une certaine affirmation identitaire qui participe de l'autonomisation du champ littéraire francophone. Mieux, Mohamed Mbougar Sarr va plus loin en intégrant l'intermédialité dans sa production romanesque. Sur ce, il fait passer à la radio des communiqués que la « Fraternité » adresse « *à toutes les populations du Bandiani* » (TC, 35). Par l'entremise de la radio, la « Fraternité » invite les habitants à se mettre au service de Dieu et menace de punition les contrevenants. Il réitère ce style dans son deuxième roman où ses personnages visionnent une vidéo sur l'exhumation d'un « cadavre

jeté hors du cimetière sous les injures et les crachats gras<sup>114</sup>» dans un cimetière musulman. Cette esthétique du Sénégalais Sarr s'adapte fort bien à la réalité sociale marquée par l'avènement des réseaux sociaux. Mais, elle permet de multiplier les narrateurs et de réduire l'omniprésence du narrateur principal qui s'efface pour récupérer un instant.

En revanche, dans *Allah n'est pas obligé*, les écritures en italiques sont presque inexistantes hormis les formules de prières que les féticheurs font prononcer aux enfants lors de l'opération de réhabilitation des fétiches :

*Mânes des ancêtres, mânes de tous les ancêtres.  
Esprits de l'eau, esprits de la forêt, esprits de la montagne,  
tous les esprits de la nature, je déclare humblement  
que j'ai fauté  
Je vous demande pardon le jour et la nuit aussi. J'ai mangé du cabri en plein guerre.* (Souligné par l'auteur. ANO, 120)

Ce passage laisse transparaître les multiples divinités qu'adorent les Africains. L'énumération de ces divinités à la deuxième ligne témoigne de la spécificité de chaque dieu à un domaine précis. Cela nous rappelle les dieux de la mythologie grecque. Les enfants soldats-confessent leurs péchés avant d'implorer le pardon des dieux et leur protection. Cette pratique religieuse indique les similitudes entre les religions traditionnelles et celles révélées comme le christianisme. À travers ce texte, le narrateur nous fait également constater la variation au niveau de la tonalité narrative. Le narrateur imite le ton des féticheurs en prononçant des formules magiques. Cette répétition ou imitation caractérisant les genres de l'oralité sert à transmettre le pouvoir mystique dans les « sociétés secrètes<sup>115</sup>». Ce que Djigui opère à l'endroit de son neveu Birama<sup>116</sup>. De son côté, Yéguide chante et danse avec les hommes du Prophète Josiah au sommet de la montagne<sup>117</sup>.

Contrairement à Mbougar Sarr qui abuse des italiques, Ahmadou Kourouma, lui, exagère avec les parenthèses qui offrent une particularité à son roman. Ces parenthèses à valeur textuelle offrent au narrateur la possibilité de multiplier des digressions, de casser l'allure de la narration dans ce roman. Avec ces formes d'écriture, plusieurs langues s'invitent dans le récit amenant le narrateur à rompre le fil conducteur de l'histoire pour aider ses lecteurs français ou africains à comprendre. Aussi se permet-il la traduction de certains termes empruntés au malinké et au pidging d'une part et l'explication des termes ou expressions français relevant du

---

<sup>114</sup> Sarr. *De purs hommes*. Paris : Philippe Rey, 2018, p. 13.

<sup>115</sup> Kouyaté. *Sous l'orage*. Op. cit., p. 114.

<sup>116</sup> Kouyaté. *Op. cit.*, p. 126.

<sup>117</sup> Adébáyò. *Op. cit.*, p. 62.

langage soutenu d'autre part. C'est ce qu'on constate avec ces exemples : « Gbaka, automobile » (ANO, 50), « faisait faro, faire le malin » (ANO, 51), « faforo, sexe de mon père, du père ou de ton père » (ANO, 8), « gnamokodé, bâtard ou bâtardise » (ANO, 8), « ordalie, épreuve barbare, moyenâgeuse, de justice », (ANO, 75), « kid, gamin, gosse » (ANO, 51), « ULIMO (United Liberian Movement of Liberia) Mouvement Uni pour la Libération » (ANO, 70), « Ingérence humanitaire : le droit qu'on donne à des États d'envoyer les soldats dans un autre État pour tuer des pauvres innocents chez eux, dans leur propre pays, dans leur propre village, dans leur propre case, sur leur propre natte » (ANO, 129-130), « des puceaux : des garçons vierges. Des garçons qui n'ont jamais fait l'amour » (ANO, 69) « L'énergie du désespoir signifie d'après Larousse la force physique, la vitalité » (ANO, 49).

L'insertion des différents types de dictionnaires dénature profondément la forme du roman. Cette façon d'exprimer « " l'âme noire " avec le style nègre en français», initiée par René Maran, se poursuit et s'élargit aux écrivains africains notamment Henri Lopès, Sony Labou Tansi, Ahmadou Kourouma pour ne citer que ceux-là. D'ailleurs, l'emploi du style nègre en français chez Kourouma lui a coûté le rejet de son premier roman, *Les soleils des indépendances* que les Presses de l'Université de Montréal acceptent de publier avant d'être admis plus tard dans d'autres éditions. Tout le reste de ses romans obéissent à cette exigence: faire « parler son narrateur et ses personnages dans la langue de leur terroir<sup>118</sup>». Ce choix du malinké, du pidging dans le français justifie le recours aux dictionnaires qui subvertissent le roman occidental.

### 3. La polyphonie narrative

La polyphonie est la « combinaison de plusieurs voix, de plusieurs parties dans une composition. Polyphonie instrumentale, vocale - chant à plusieurs voix<sup>119</sup>». Donc il s'agit bien des différentes voies entendues lors de la narration du roman. En cela, nous nous intéresserons aux narrateurs. Pour ce faire, une étude contrastive des romans du corpus s'impose alors.

Il est évident que la narration est assurée par un narrateur. Les romans du corpus ne dérogent pas à la règle. Toutefois le temps de parole varie suivant les narrateurs. Ainsi, dans *Allah n'est pas obligé* nous avons un narrateur prolixe qui cède difficilement la parole. La situation de communication le matérialise: « Petit Birahima, dis-moi tout, dis-moi tout ce que

<sup>118</sup> Sélom Komlan Gbanon. « Le fragmentaire dans le roman francophone africain ». *Op. cit.*, p. 56.

<sup>119</sup> Josette Rey-Debove et Alin Rey. *Op. cit.*, p. 1958.

tu as vu et fait ; dis-moi comment tout ça s'est passé. » (ANO, 221) La parole est à « l'enfant-soldat » qui l'accepte volontiers même si la coutume l'interdit. Il est conscient de ce qu'il fait puisqu'il rappelle la place et le rôle de l'enfant en ces termes :

... Et quatre...Je veux bien m'excuser de vous parler vis-à-vis comme ça. Parce que je ne suis qu'un enfant. Suis dix ou douze ans (il y a deux ans grand-mère disait huit et maman dix) et je parle beaucoup. Un enfant poli écoute, ne garde pas la palabre... Il ne cause pas comme un oiseau gendarme dans les branches du figuier. Ça c'est pour les vieux aux barbes abondantes et blanches, c'est ce que dit le proverbe : le genou ne porte pas le chapeau quand la tête est sur le cou. C'est ça les coutumes du village. (ANO, 8-9)

Birahima transgresse volontairement la coutume qui empêche les enfants de s'épanouir et de jouir de leur liberté. Il est conscient de ce qu'il fait car il précise lui-même ce qui est interdit à tout enfant grâce à l'emploi récurrent de la négation « ne... pas ». À partir de cet extrait, nous remarquons une soif de la parole privée à l'enfant qui l'arrache et la confisque longtemps. Cela est attesté par la rareté et/ou la brièveté des passages dialogués qui sont d'ailleurs absents dans le premier chapitre du roman. L'emploi abusif du discours au style indirect que matérialisent les verbes introducteurs de paroles comme « dire », « expliquer », « déclarer », suivis de subordonnées complétives par « que » témoignent de sa volonté de se substituer à tout le monde. Dans *Terre ceinte*, même si le narrateur est moins prolixe par rapport à Birahima, il n'en demeure pas moins que la voix du narrateur matérialisée par l'emploi de la troisième personne reste dominante dans le récit. C'est bien cette voix qui décrit la marche du peuple et son impatience face à la longue attente que lui fait subir le chef de la Fraternité pour mieux l'éprouver. Elle fait entendre tout ce qui se dit, se prépare dans les endroits secrets ou non et révèle les plans, les stratégies que développent les protagonistes pour justifier un succès ou un échec. C'est l'exemple de l'extrait suivant :

Un journal. Il fallait un journal qui témoignât de la barbarie. Un journal de réflexion sur la folie terroriste. Un journal clandestin. C'est à cette décision à laquelle ils avaient abouti après les multiples réunions qu'ils avaient tenues avant celle-ci. Créer un journal, le distribuer dans la province, encourir le risque d'être découvert, mais le faire néanmoins. Et envisager la situation sous tous ses aspects : politique, religieux, philosophique, militaire, idéologique, tout bonnement humain. Les envisager totalement de leurs origines à leurs conséquences en passant par leurs occurrences factuelles et toute leur complexité. Un journal enfin, surtout pour dire non. Ils étaient tombés d'accord sur ce principe. C'est aujourd'hui que se tenait la première séance de travail. (TC, 76)

Ce texte suggère le travail préalablement fait avec minutie par les acteurs pour arriver à cet accord : produire un journal de protestation. Il faut souligner que tout a été bien étudié, analysé en mal comme en bien, les risques bien examinés. Il s'agit là d'un groupe d'intellectuels très réfléchis qui engagent un combat qui peut leur coûter la vie. Le narrateur révèle dès ce passage la forme de lutte qu'adoptent les protagonistes de la Fraternité. Ils dénoncent une pratique jugée inconcevable sous le couvert de l'anonymat par le moyen de l'écriture.

En réalité, les auteurs partent de ces voix narratives pour dénoncer des actes jugés inadmissibles. En effet, considérant les conditions difficiles dans lesquelles vivent les enfants, Kourouma s'engage dans une lutte sans merci pour les libérer. Et le premier combat demeure leur accès à la parole. En ce sens, il foule au pied les barrières, contraint les anciens à prêter une oreille attentive aux adolescents. À l'image des féministes comme Ken Bugul, Calixthe Beyala, le romancier ivoirien réussit à donner la parole aux enfants. Profitant de cette prise de parole, ils se font entendre, dénoncent les dérives des adultes qui les exploitent, abusent d'eux car ils sont les principales victimes de torture, de viols, d'assassinat, etc. Le phénomène des enfants de la rue l'élucide à suffisance. Cette parole retrouvée leur permet également d'exprimer leurs sentiments de bonheur ou de malheur. Birahima fait part de sa vie de damné. Pour se faire entendre, l'auteur passe par le narrateur pour communiquer avec le peuple. Cette stratégie narrative s'applique au roman de Sarr. D'ailleurs, le journal, à l'image du roman de contestation<sup>120</sup>, sert de moyen de dénonciation, d'incitation du peuple à la révolte face à cette violence exercée sur lui. À travers le narrateur, on voit le parti pris de l'auteur qui engage le combat contre les djihadistes quand on se réfère à ses déclarations sur les mobiles de la production de ce roman. Son attention à la vie quotidienne de son peuple est attestée. C'est ce qui prouve la variabilité thématique de ses œuvres selon le contexte social. *Silence du chœur*<sup>121</sup> mettant en scène l'émigration clandestine l'élucide.

Il est vrai que les narrateurs principaux semblent monopoliser la parole. Mais il arrive qu'ils la cèdent à d'autres qui se font entendre aussi. Dans le roman *Allah n'est pas obligé*, l'auteur le matérialise par l'utilisation du discours rapporté au style direct. C'est ce que nous constatons avec Grand-mère dans le passage ci-après :

« Arrête les larmes, arrête les sanglots, disait Grand-mère. C'est Allah qui crée chacun de nous avec sa chance, ses yeux, sa taille et ses peines. Il t'a née avec les douleurs de l'ulcère. Il t'a donné de vivre tout ton séjour sur cette terre dans la natte au fond d'une case près d'un foyer. Il faut redire Allah koubarou ! Allah koubarou ! (Allah est grand.) Allah ne donne pas de fatigue sans raison. Il te fait souffrir sur terre pour te purifier et t'accorder demain le paradis, le bonheur éternel. »  
(Souligné par l'auteur. *ANO*, 15)

Au-delà de la consolation, ce passage révèle une croyance africaine basée sur le fatalisme, le destin, l'acceptation passive sous prétexte de se soumettre à la volonté de Dieu qui les récompenserait d'un au-delà meilleur. Cette posture de grand-mère s'apparente à la silhouette du missionnaire paternaliste, légitimant la domination coloniale. L'image de Grand-mère amenant sa fille à souffrir en silence et stoïquement rappelle celle du missionnaire

---

<sup>120</sup> Chevrier. *Op. cit.*, p. 99.

<sup>121</sup> *Silence du chœur*. Paris : Présence Africaine, 2017.



invitant le colonisé à se résigner à son sort comme le voudrait Dieu. Les auteurs n'ont pas manqué de dénoncer non seulement la naïveté des population et la cruauté des colonisateurs ainsi que leurs complices mais aussi la passivité des Africains qu'ils appellent à la révolte collective pour se libérer de l'oppression.

En outre, la multiplicité vocalique se réalise par l'emploi du pronom personnel « on » qui laisse entendre des voix de différents personnages. Nous le remarquons à travers le passage ci-dessous :

Nous avons quitté Mile-Thirty-Eight pour Freetown. Là, il saisit trois troncs d'arbre et un peu de paille, il a monté une paillote. (Paillote, d'après l'Inventaire, construction légère.) Il s'est installé là-dedans comme féticheur, comme grigiman fortiche pour changer en eau les balles sifflantes. Le début a été difficile. Moi je faisais le coadjuteur. (Coadjuteur signifie adjoint à un féticheur.) Mais à la fin on a commencé à avoir notre bout de manioc à manger. On n'était pas dans un hôtel quatre étoiles mais on grignotait quand même chaque jour le morceau. C'est à ce moment que tout est arrivé, montrant une fois encore qu'Allah ne dort jamais, qu'il veille sur tout sur terre, qu'il veille sur des malheureux comme nous.

On avait fini par trouver un équilibre entre les hommes du démocrate Tejan Kabbah et ceux des quatre bandits de grand chemin qui écumaient la Sierra Leone. (ANO, 195)

Si le sujet narratif reste encore précis sur le type de narrateur, le travail d'identification de l'auteur de la voix narrative se situe au niveau du passage précité. Dans le premier paragraphe, le sujet « on » renvoie effectivement à Birahima et Yacouba. Et dans le second, on constate un changement de narrateur. Le pronom « on » ne fait plus référence à l'enfant mais plutôt aux médiateurs, aux négociateurs. Il équivaut à la troisième personne du pluriel. Donc on passe du narrateur autodiégétique au narrateur hétérodiégétique qui observe, se démarque de l'histoire qu'il raconte. Cet emploi du sujet « on » conférant aux différents types de narrateurs obéit à un souci d'embrouillage que les auteurs s'adonnent en multipliant des voix narratives. Si la voix dans *Allah n'est pas obligé* est ambivalente, dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* le *Donsomana*<sup>122</sup> du maître chasseur est réalisé par la voix du Sora et de son Cordoua.<sup>123</sup> Le passage de la première personne à la troisième comme sujet narratif apparaît nettement tout au long du récit. En fait, dans *Allah n'est pas obligé* de Kourouma, la polyphonie narrative s'opère à travers les voix du narrateur autodiégétique, Birahima qui s'exprime à la première personne et le narrateur hétérodiégétique qu'illustre l'emploi de la troisième personne comme sujet narratif.

Dans *Terre ceinte*, le narrateur libère souvent la parole en opposant les personnages dans des débats contradictoires comme celui entre Père Badji et Abdel Karim de la page 199 à 211.

---

<sup>122</sup> Kourouma. *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Op. cit., p. 10.

<sup>123</sup> Idem. *Ibid.*, p. 10.

Ces deux interlocuteurs se mesurent non seulement dans la bataille de communication, la précision des questions et réponses, la maîtrise de soi. Le débat entre les auteurs du journal sur la nécessité de le publier ou non élève le niveau. Toujours dans l'élan de faire valoir leur matière grise, contraint-il les personnages dans des réflexions profondes les amenant à proposer des solutions aux divers problèmes auxquels ils sont confrontés. Abdel Karim en fait l'expérience quand il cherche à identifier des auteurs du journal qui compromettent sa mission et qu'il doit donner la punition qu'ils méritent. Suite à de multiples méthodes vouées à l'échec car « *ni les interrogations poussées, ni les perquisitions inopinées, ni même les menaces de représailles exemplaires commises sur la province, c'est-à-dire les biens publics, n'arrivent à les débusquer* » (TC, 285. Souligné par l'auteur). Entre plusieurs alternatives, il arrive à la résolution qui le conduit directement au résultat escompté : l'autodafé des livres de la Bibliothèque de Bantika. Cette stratégie produit les résultats attendus : Déthié et son épouse Codou sont démasqués. Leur exécution est irréversible.

Par ailleurs, à la différence d'*Allah n'est pas obligé*, le narrateur de *Terre ceinte*, à côté des voix expressives, laisse percevoir une voix intérieure perçue par le lecteur. Il s'agit du monologue intérieur défini comme suit par le dictionnaire :

Le monologue intérieur est, dans l'ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieur à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen des phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression du tout-venant.<sup>124</sup>

Eu égard à ce qui précède, par le monologue intérieur, le lecteur sans l'aide de l'auteur pénètre la conscience du personnage. Aussi dans *Terre ceinte* retrouvons-nous le chapitre où le personnage prend la parole non pas pour dialoguer avec un autre ni pour espérer une réponse de qui que ce soit, mais juste pour exprimer sa pensée profonde. C'est le cas dans ce long monologue intérieur d'Abdel Karim que nous retrouvons en entier au chapitre 35. Dans ce monologue, il exprime sa préoccupation sur l'identification des auteurs du journal, revit sa cohabitation avec le fils de Ndey Joor Camara, Ismaïla, mort lors d'une expédition. Les qualités intellectuelles de ce jeune regretté, sa foi, son érudition en Islam font de lui un musulman exceptionnel à l'instar d'Abdel Karim. Ce recours au monologue et à l'épilogue offre au récit les aspects du genre dramatique.

Mohamed Mbougar Sarr dans sa dynamique innovatrice, se démarque de Kourouma en introduisant les médias dans ces récits : la radio dans le premier roman, il se servira d'une

---

<sup>124</sup> Michel Raimond. *Le roman*. Paris : Armand Colin/Masson, 1989, p. 152.

caméra pour réaliser la narration dans son deuxième roman intitulé *De purs hommes*<sup>125</sup>. Ce recours aux média dans le récit ou intermédialité absent dans *Allah*, nous rappelle *Le pleurer-rire* de Lopès où « toute la journée la radio a continué son programme de musique militaire, l'interrompant par intervalles réguliers pour distiller, sans autre commentaire, un communiqué du matin à la voix au ton d'instituteur appliqué<sup>126</sup> ». Dans *Terre ceinte*, le narrateur interrompt la communication entre Ndey Joor Camara et son fils Idrissa pour faire entendre la voix qui se dégage dans le magnétophone laquelle relaie un instant le narrateur :

« ... notre province est destiné à être une province de paix, dévouée au service de Dieu. La Fraternité, par la Volonté de Dieu, est l'instrument de cette paix. Nous invitons toutes les populations du Bandiani, qu'elles soient de Soro, de Bantika, de Kalep, ou de toute autre agglomération, à se joindre à la Fraternité et à l'aider à servir Dieu. On nous a recommandé l'unité, nous devons ... » (TC, 35. Souligné par l'auteur.)

Par ce communiqué, Abdel Karim fait la propagande de la Fraternité qu'il présente comme un outil de pacification qu'il invite les citoyens de la province à adhérer. Pour lui, le rétablissement de cette paix correspond à l'implantation de l'Islam radical qui assure un au-delà meilleur. Dans son entreprise de propagande, le radio reste un outil approprié et accessible à tous pour faire passer le message de façon efficace. Ce texte nous renseigne également sur la zone d'occupation de la Fraternité. Donc, un nouvel État islamique dans un État existant.

Enfin, l'étude de ce chapitre a permis de déterminer les diverses voix perçues dans les romans du corpus. Dans *Allah n'est pas obligé*, la voix narrative est scindée en deux ; l'une venant du narrateur anonyme hétérodiégétique réalisateur du récit, l'autre qui signale l'intervention d'un personnage participant à l'action romanesque. Cependant, dans le roman *Terre ceinte* on note un foisonnement de voix narratives. Ces voix multiples perturbent l'ordre narratologique et favorisent la « composition parcellaire des récits<sup>127</sup> »

---

<sup>125</sup> Sarr. *De purs hommes*. Op. cit., p.10.

<sup>126</sup> Henri Lopès. *Le pleurer-rire*. Paris : Présence Africain, 1982, p. 28.

<sup>127</sup> Mamadou Kalidou Ba. Op. cit., p. 181.

## Chapitre 2 : Le discours narratif

Ce chapitre concerne le travail sur le langage auquel s'adonnent les romanciers africains. Perçu comme « faculté de mettre en œuvre un système de signes linguistiques, qui constitue la langue, permettant la communication et l'expression de la pensée<sup>128</sup>», le langage est différemment employé dans le roman africain dont la forme se renouvelle constamment. Chaque auteur l'adapte à son style, son esthétique, sa tradition, ses origines et se permet toute sorte de retouche. C'est ce que soutient le critique sénégalais Mouhamadou Kane : « Il va sans dire qu'une longue tradition d'oralité pèse sur les œuvres africaines, dont les romanciers n'essaient en aucun cas de s'évader (...). Leur mission première étant de sauvegarder les traditions, elles ne peuvent parvenir à cette fin que par le biais du réalisme.<sup>129</sup> » C'est dire que les écrivains africains affirment leurs origines africaines à travers leurs œuvres. Une simple lecture de l'œuvre suffit pour déterminer son origine et sa culture. Ainsi, l'on s'interroge sur les procédés discursifs employés dans les productions romanesques des auteurs africains. Prendre en charge cette préoccupation nous amènera à analyser d'abord l'implication des langues locales ensuite l'africanisation de la langue dominante et enfin les aspects relatifs à la subtilité linguistique.

### 1. Les interférences linguistiques

Nous entendons par interférences linguistiques l'emploi des mots ou expressions, des tournures issues de la langue maternelle que les romanciers utilisent dans leurs romans. Cette cohabitation linguistique que Daouda Diouf appelle le « partenariat linguistique<sup>130</sup> » caractérise les œuvres de notre corpus. Cela témoigne de l'affirmation de soi que les romanciers du désenchantement font montre. Ces derniers éprouvent une grande fierté à exprimer leur appartenance culturelle et à montrer la richesse de leur culture. D'abord, le nom attribué au restaurant « *çinn gui* » ou la marmite (TC, 30) décline déjà l'origine sénégalaise de la propriétaire, Ndey Joor Camara. Les concitoyens, les frères ethniques désireux de savourer les plats sénégalais s'y rendront désormais créant ainsi une retrouvaille. Ces plats au menu duquel figure le couscous local ou « *cerrê* » renseignent sur une habitude alimentaire car ce genre de mets est très frisé au Sénégal surtout en milieu sérère. Évoquant le restaurant et sa propriétaire,

---

<sup>129</sup>Mohamadou Kane. *Op. cit.*, pp. 60-61.

<sup>130</sup> Daouda Diouf. « Le français dans Le pleurer-rire d'Henri Lopès : entre déconstruction syntaxique, style oral, création néologiste et interférence linguistique ». In : Amoikon Dyhie Assanvo. *Langues, littératures & société : description exclusive, éclectique et pluridisciplinarité*. Abidjan : spécial n°6, Vol. 1, 2021, p. 367.

le narrateur révèle la profession de Ndèye Camara, une activité qui correspond à son rôle de femme de ménage dévolu à la femme traditionnelle. Cette manifestation de l'identité culturelle par le biais de l'usage de la langue locale se poursuit dans le roman de Kourouma. En effet, l'expression des croyances traditionnelles se manifeste grâce aux termes « jibo » ou mauvais sort (*ANO*, 22), « gnama » ou âme (*ANO*, 93). Toute la superstition africaine se révèle à ce niveau. L'homme acquiert des pouvoirs lui permettant d'agir sur son prochain sans que les personnes ordinaires s'en aperçoivent ; jeter du mauvais sort sur autrui, manger les âmes des autres, se ressusciter après la mort pour se venger ou protéger sa progéniture comme le cas de Ma dont la bonne et forte âme vient au secours de son fils et balaie successivement les trois funestes froufrous de la chouette. Tout le combat que mène le colon pour annihiler cette croyance reste vain car le recours aux présages se poursuit surtout dans les récits oraux notamment le mythe, le conte. Par ailleurs, les termes « *Niani* » (*TC*, 146) « *Jambaar* » (*TC*, 37) nous inscrivent dans le domaine de la résistance. Sarr trouve l'occasion de magnifier le sens de l'honneur, du patriotisme, de la bravoure que les Africains ont manifesté face à l'armée coloniale. Ce combat jadis contre l'occupation coloniale est déplacé dans le domaine linguistique. C'est à ce niveau que les écrivains jouent pleinement leurs rôles à l'image des combattants. Ainsi, ils procèdent à une sorte de « géo-centrement des littératures africaines<sup>131</sup> ».

Ensuite, l'usage du langage grossier, injurieux caractérisé par des jurons « faforo » ou sexe de mon, ton ou son père (*ANO*, 11), « gnamokodé » ou bâtard (*ANO*, 13), exprime l'amertume, la colère de Birahima provoquée par de douloureux souvenirs vécus : la mort prématurée de son père, sa brûlure à l'avant-bras, l'ulcère et la mort de sa mère. En employant ces termes, l'enfant passe outre les normes de la tradition exigeant de lui et de tout enfant africain, un bon comportement et un langage correct et respectueux. Birahima semble prendre sa vengeance sur cette tradition qui est à l'origine de la souffrance et de la perte de sa mère. En fait, il s'avère contradictoire que l'exciseuse, qui est à l'origine de l'hémorragie qu'elle arrête par des prières, puisse exiger comme seule et unique récompense, le mariage de Ma à son fils non musulman provoquant un choc culturel défavorable à l'harmonie sociale : la prohibition du mariage entre femme musulmane avec un homme non musulman. Ces pratiques ancestrales rappellent des combats antérieurs portés par des Africains en leur sein : la lutte contre l'excision et le mariage forcé que les romanciers comme Fatou Keita et Seydou Badian Kouyaté dénoncent respectivement dans leurs romans intitulés *Rebelle* (1998) et *Sous l'orage*. En réalité, l'usage

---

<sup>131</sup> Xavier Garnier. « Pour une géocritique des littératures en langues africaines ». In : *Études littéraires*. Vol. 46, n°1, Université de Laval : 2015, p. 21.

de la langue locale, dans les romans africains obéit au souci de conserver la charge sémantique que la langue du Blanc aurait dénaturée, d'exprimer une réalité culturelle mais aussi au « mouvement de retour aux langues africaines<sup>132</sup>». La langue, « Véhicule précieux du patrimoine culturelle<sup>133</sup>», reste un critère identitaire pertinent. Elle détermine l'origine ethnique, raciale, culturelle de l'individu ainsi que son aire géographique.

En outre, l'emploi des langues africaines établit la complicité, le rapprochement entre les locuteurs. Grâce à la langue, les frères ethniques se retrouvent et communient. Dans *Terre ceinte* l'emploi du wolof en milieu bambara, malinké, etc, par un personnage anonyme est une astuce que celui-ci emploie pour interpeler une compatriote, signaler la présence d'un frère wolof. L'usage correcte de la langue : « *Yërmandé, añ wi !* » (Souligné par l'auteur *TC*, 30) témoigne de la bonne maîtrise de celle-ci et rassure quant à son appartenance au groupe ethnique. En agissant de la sorte, il espère bénéficier de privilèges, de traitement de faveur. Mais le silence du narrateur sur la réaction de l'interlocutrice installe le flou dans cette relation. Par contre, dans le roman de Kourouma, la communication en malinké et l'authenticité du ton suffit juste pour que les visiteurs se fassent confiance et se traitent comme des frères de sang. Ce passage ci-après l'exprime suffisamment :

A notre parler, ils ont su que nous étions de vrais Malinkés, pas des Guyos ou des Khrans qui viennent les espionner. Donc nous étions chez nous à Worosso, au camp d'El Hadji Koroma, nous étions bienvenus. Nous étions des patriotes. Nous serons intégrés dans l'armée d'El Hadji Koroma avec les grades que nous avons dans nos corps d'origine. (*ANO*, 215-216)

Ce passage indique que la langue reste le meilleur moyen d'intégration mais aussi de sauvetage et de protection. La confiance et le niveau de responsabilité élevée qu'ont bénéficiés Birahima et ses compagnons le prouvent. Il est à souligner que les interprètes s'en étaient servis pour sauver ou tenter de protéger les leurs. Cela rappelle le « répond-bouche<sup>134</sup> » qui invite Toundi<sup>135</sup> à crier pour donner l'impression d'avoir mal et amener le chef blanc à ordonner l'arrêt de sa flagellation.

---

<sup>132</sup> Lilyan Kesteloot. *Anthologie négro-africaine : la littérature de 1918 à 1981*. Paris : Nouvelle Édition Marabout. Verviers : 1983, p. 11

<sup>133</sup> Dame Kane. « L'Hybridation langagière dans les roman négor-africain : entre subversion du français et réalisme littéraire ». In. *AntipodeS - Études de langue française en terres non francophones*. Brésil : Universidade Federal da Bahia, vol. 2, n° 1, janvier / juin 2019, p. 309.

<sup>134</sup> Amadou Hampaté Ba. *L'étrange destin de Wangrin*. p. 32.

<sup>135</sup> Ferdinand Oyono. *Une vie de boy*. Paris : Julliard, 1956, p. 172.

De plus, la langue perçue comme un « système d'expression orale ou écrite utilisée par un groupe de personnes pour communiquer<sup>136</sup>», sert également de moyen de défense, de résistance. Depuis toujours, malgré « l'idéologie de mépris » des Blancs contre les langues autochtones, les Africains tiennent à leurs langues qu'ils font vivre partout où ils passent. Ce combat de résistance linguistique est porté par les écrivains africains de la première génération qui ont toujours emprunté des termes aux langues africaines. Même la langue mène une résistance farouche contre les langues coloniales en ce sens qu'elle s'oppose à toute traduction sans courir le risque d'altérer le sens du mot. En cela, les lecteurs sont contraints de s'exprimer dans ladite langue grâce à la transcription faite. C'est le cas des termes empruntés au wolof « *Niani* », « *budjukat* », « *battù* » (*TC*, 146), « *Jambaar* » (*TC*, 43) auxquels le narrateur tente de proposer une définition en notes de bas de page pour faciliter la compréhension du lecteur. La langue française présente des difficultés à traduire certaines expressions sans altérer le sens véritable du mot. C'est le cas du terme « *çaga* » ou putain (*ANO*, 85) dont la définition ne suffit pas pour exprimer toute la connotation péjorative que les Sénégalais surtout les Wolofs lui réservent. Si l'expression « *yaay boy* » (*ANO*, 87) traduit maman chérie, elle peut dans un autre contexte exprimer la plainte, la souffrance. Cela confirme les limites de la « langue des dieux ». Même les personnages s'invitent dans ce combat pour la liberté de la langue. Ils s'interdisent de parler français. Et entre Africains la communication se fait en langue locale. C'est pourquoi le personnage de Sembène Ousmane s'étonne fort d'entendre ses compatriotes s'entretenir en français : « Ils étaient tous originaires de l'Afrique Centrale et ils ne parlaient aucune des trois langues soudanaises, le bambara, le peulh ou le sonrhàï<sup>137</sup> ». Pour ce personnage, le refus de communiquer dans sa langue maternelle est un acte de déni de soi que les écrivains africains dénoncent vivement.

Enfin, hormis les langues africaines, nous remarquons l'usage de celles étrangères comme le pidging, une langue proche de l'anglais, et l'arabe. L'utilisation du pidging traduit l'ouverture des africains aux langues étrangères qui trouvent avantageux de s'approprier ces langues qui facilitent la communication entre eux. Mais, il faut souligner que l'auteur se soucie d'une « classe consommatrice<sup>138</sup> » variée du point de vue linguistique qu'il veut prendre en charge. L'usage du pidging à l'aide de l'Harrap's caractérise l'espace anglophone représenté par le Libéria et la Sierra Leone. Cela rappelle les rivalités coloniales justifiant l'occupation

<sup>136</sup> Dame Kane. *Op. cit.*, p. 309.

<sup>137</sup> Ousmane Sembène. *Les bouts de bois de Dieu*. Paris : Presse Pocket, 1973, p. 358.

<sup>138</sup> János Riesz. *Littératures africaines en langues européennes et littérature européenne : Rapport entre texte et champ littéraire*. Paris: Karthala, 2007, p. 72.

anarchique des colonies sans tenir compte des zones géographiques encore moins des frontières étatiques comme nous le constatons dans certains pays. L'usage multiple des langues étrangères dans la partie occidentale de l'Afrique telles que le français, l'anglais, le portugais, l'arabe et les considérations discriminatoires entre autochtones et étrangers venus de pays voisins l'attestent. S'agissant de l'arabe, il remonte à l'expansion musulmane assurée par les berbères des tribus Sahnaja. Son emploi renseigne sur l'appartenance religieuse du locuteur puisque son accès reste limité aux rares musulmans ayant subi les cours coraniques dans des « foyers ardents<sup>139</sup>», des « daaras » ou des écoles coraniques. D'ailleurs, le milieu est caractérisé par cette religion dont l'application de la « sharia » et l'institution de gouvernements islamiques demeurent le plus grand souhait de certains tels qu'Abdel Karim, Abdul-Nur<sup>140</sup>.

## 2. De l'académisme à l'africanisation de la langue française

La production romanesque africaine est, depuis sa genèse, assujettie aux langues métropolitaines. Les romans d'auteurs africains francophones n'ont pas du tout échappé à cette règle. Le français étant réduit à un groupe de jeunes scolarisés s'inscrit dans une dynamique puriste. En ce sens, les locuteurs s'emploient rigoureusement à un usage courant voire soutenu du français. Les fautes de langue sévèrement sanctionnées ridiculisent leurs auteurs. Des efforts pour élever le niveau de langue sont consentis et l'on est respecté quand on manipule bien la langue coloniale. C'est ce que Birama confirme en prévenant ses jeunes frères sur le traitement réservé aux africains par le Blanc : « Les Blancs ne respectent que ceux qui parlent et s'habillent comme eux ; car ceux-là sont civilisés... (...) Les agents de police ne vous épargneront aucun mauvais traitement si vous ne savez pas leur parler correctement la langue du Blanc.<sup>141</sup>» Donc l'usage correct de la langue coloniale s'explique doublement. Pour certains, cela leur permet de s'affranchir et de se hisser au rang des civilisés. Ceux-ci constituent le groupe des assimilés qui imitent le Blanc dans sa manière de parler, de faire. Pour d'autres, l'apprentissage du français devient une contrainte. Ils l'utilisent juste pour éviter l'humiliation, la torture. C'est dans ce sens que la Grande Royale demande aux gens de Diallobé d'« accepter de mourir en [leurs] enfants<sup>142</sup>» à travers leur scolarisation. Mais de nos jours, l'usage de la langue française est un facteur d'unité. En effet, grâce au français un Wolof et un Diola ou un Malinké et un Khran par exemple peuvent se parler et se comprendre.

---

<sup>139</sup> Cheikh Hamidou Kane. *Op. cit.*, p. 20.

<sup>140</sup> John. *Op. cit.*, p. 200.

<sup>141</sup> Kouyaté. *Sous l'orage*. Paris : Présence Africaine, 1973, p. 30.

<sup>142</sup> Cheikh Hamidou Kane. *Ibid.*, p. 98.



En plus, le système de parrainage, de tutorat dans la production littéraire pour l'accès des Africains au titre d'auteur les amène à travailler davantage leur niveau de langue pour se faire accepter de leurs parrains. De même, les éditeurs, les critiques, les académies, les jurys, les colloques, les universitaires que Riesz nomme « les producteurs de sens et de valeur de l'œuvre<sup>143</sup> » tiennent au « purisme » dans les critères de décernement des prix littéraires. Les éditeurs exigeants dans le travail de la langue soumettent, avant toute publication, l'œuvre à un lectorat intelligent qui recommande ou exige des corrections appropriées et valide ou non l'édition de celle-ci. La « littérarité<sup>144</sup> » de l'œuvre est donc définie par les critiques occidentaux qui ignorent les nouvelles réformes esthétiques intégrées au roman négro-africain par les auteurs de la troisième génération. Ahmadou Kourouma en a fait les frais pour avoir manqué à ce purisme linguistique dans son premier roman qui souffrait d'éditeur en France. Les romans de la première génération d'écrivains africains illustrent ce fait quand on se réfère à leur style d'écriture et à leur niveau de langue. Cela se comprend si l'on sait que l'essentiel de leur lectorat est français.

Si les écrivains de la première génération dépendaient des éditeurs occidentaux pour la publication de leurs œuvres, ce problème est résolu avec l'avènement des éditions et des revues africaines qui accompagnent les écrivains africains. C'est le cas des Éditions Présence Africaine (1949), des revues, *L'Étudiant noir* (1935), *Légitime Défense* (1932). Dès lors, les contraintes de publication se posent de moins en moins. Les maisons d'éditions se multiplient en Afrique et facilitent la publication des productions littéraires. De ce fait, le travail de la langue métropolitaine que s'imposent certains romanciers ne peut relever alors que d'un choix stylistique, esthétique. C'est le sens de l'assertion de Bokiba :

[L]'aventure de la création littéraire est une aventure du langage, un jeu- cela n'implique pas la facilité- sur le pouvoir du verbe, sur les multiples ressources du mot. En chaque écrivain africain, nous prétendons qu'il y a aussi un styliste, un esthète qui, respectueux et amoureux de la langue française, sensible aux délices du bien dire, ne cherche pas à briser cet outil auquel il est lié par une sorte d'adultère dont on ne peut se déprendre en l'espace d'une vie.<sup>145</sup>

Ce texte justifie de façon explicite le choix de la langue et son usage perfectionniste. Bokiba bannit toute idée relative au complexe, à l'acculturation et évoque celle du travail de la forme, de l'esthétique ; en somme de la littérarité. Il met l'accent sur l'expression d'un « langage pur et parfait capable de révéler les merveilles cachées aux tréfonds des choses les

---

<sup>143</sup> Riesz. *Op. cit.*, p. 74.

<sup>144</sup> Compagnon. *Op. cit.*, p. 43

<sup>145</sup> Bokiba. *Op. cit.*, p. 24.

plus obscures<sup>146</sup>». De même, l'emploi du champ lexical de l'attachement à cette langue adoptive justifie le soin apporté à celle-ci. C'est dans cette perspective que s'inscrit *Terre ceinte* du récipiendaire du Prix Goncourt : Mohamed Mbougar Sarr. Ce dernier, pour éviter de travestir la langue, attribue la parole aux personnages ayant un haut niveau académique. Par conséquent, le niveau des débats reste élevé. L'écrivain reste fidèle à l'usage courant ou soutenu de la langue. Il tient à cette rigueur même quand il s'exprime en wolof ou en arabe à travers ses personnages. En ce sens, il s'approche de Marouba Fall qui utilise pour l'essentiel des personnages du milieu scolaire représenté par le personnel administratif la directrice Mme Dramé, la surveillante Madame Carréra, l'équipe pédagogique Monsieur Misaal et les apprenantes comme Magumsu Bâ, Salimata Thiam<sup>147</sup>. Même la narration est confiée à un professeur, Monsieur Ndiaye<sup>148</sup>.

En réalité, le style d'écriture de Mohamed Mbougar Sarr repose sur l'emploi correct de la langue française. Par contre, l'auteur d'*Allah n'est pas obligé* choisit l'« africanisation ou créolisation de la langue française, au nom de la pertinence esthétique et du double impératif de dire son identité et de la dire dans un idiome de grande et longue portée<sup>149</sup> ». Il faut rappeler que cette subversion du français est d'abord initiée de manière inconsciente par le colonisateur. En effet, celui-ci, atteint gravement de complexe de supériorité linguistique, trouve le moyen de réprimer et limiter le mieux que possible l'expansion des langues indigènes. Mais ne pouvant accomplir sa fausse mission civilisatrice sans communiquer avec ses administrés non instruits, il s'attache les services d'interprètes ou « collaborateurs de fortune<sup>150</sup> ». Et pour l'essentiel, ces intermédiaires dont le niveau d'instruction est très faible participent à la subversion du français entraînant même les Colons dans ce sens. En fait, les deux ne se comprennent pas ou se comprennent difficilement car « si l'Européen parle bien sa langue, le Nègre ne comprenait pas. Le Nègre parle mal un français que l'Européen ne comprenait pas. L'Européen essayait donc de baragouiner, la mort dans l'âme, à sa façon son doux français que le Nègre encore ne comprenait pas<sup>151</sup> ». L'on s'aperçoit alors de la transmission controversée des messages ou des ordres reçus par le Nègre.

---

<sup>146</sup> Diouf. « Léopold Sédar Senghor, la poésie et l'alchimie ». In. *Université, Recherche et Développement*. Presses Universitaires de Saint-Louis, n° 22, janvier 2012, pp. 25-26.

<sup>147</sup> Marouba Fall. *La collégienne*. Dakar : Nouvelles Éditions Africaines Sénégalaises, 1990, p. 64.

<sup>148</sup> Idem. *Ibid.*, p. 7.

<sup>149</sup> Bokiba. *Op. cit.*, pp. 41-42.

<sup>150</sup> Dame Kane. *Op. cit.*, p. 20.

<sup>151</sup> Bokiba. *Ibid.*, p. 39.

Par ailleurs, le Blanc se voit contraint de dénaturer sa langue. On constate alors une inversion des rôles entre le colonisateur et le colonisé. Ce dernier impose sa volonté. Les théoriciens du nouveau roman africain, Kourouma, Lopes, Tansi, s'inspirent de cette situation pour prendre leur revanche sur la langue coloniale. C'est le sens des propos de Tansi qui déclare : « La langue française me colonise. Je la colonise à mon tour<sup>152</sup> ». Donc, le projet est clair : soumettre la langue coloniale à l'autorité des langues africaines. Les barrières linguistiques, les contraintes relatives à la syntaxe, à la sémantique, au lexique, etc., sont levées. C'est la liberté d'expression et de création littéraire. En œuvrant de la sorte, Kourouma confie la narration de son roman à un adolescent dont le niveau d'étude se limite au cours élémentaire deux. Ainsi, il piétine les mots, déconstruit la syntaxe, bafoue l'orthographe. L'enfant manie la langue à sa guise sans aucune rigueur. Il emploie toute sorte de lexique, de tournures. Les expressions, les tournures employées suffisent pour affirmer que l'enfant parle malinké en se servant juste de mots français. Plusieurs expressions traduisent cette « malinkisation » du français : « La première chose qui est dans mon intérieur » (ANO, 11), « au centre de mon enfance » (ANO, 13), « éteindre tout le mauvais destin » (ANO, 19), « ça me refroidi le cœur » (ANO, 29), « nous avons makou » (ANO, 56), « nous avons continué notre bon pied la route » (ANO, 43), « un mariage scellé avec l'attachement de la cola » (ANO, 24), « il t'a née avec les douleurs de l'ulcère » (ANO, 15). Il s'agit là d'une traduction littérale du malinké en français. Au-delà, il exprime une réalité culturelle africaine. L'amertume ou l'apaisement dépend du cœur qui chauffe, fait mal ou refroidi. Les noix de cola permettent de nouer officiellement des liens, réconcilier les parties mais aussi de signer des pactes entre individus ou groupes sociaux. De même, ces extraits évoquent la croyance africaine au destin d'où l'acceptation de la souffrance et la possibilité de changer ce destin grâce aux sacrifices. En réalité, loin de reprocher à l'enfant les problèmes de langue, le lecteur reconnaîtra en lui des efforts eu égard à son niveau de scolarisation de la même manière qu'on admettra l'innocence de l'enfant dont « le danger de [son] jeu ne [lui] apparut pas clairement<sup>153</sup> ». À ce stade de la narration, Kourouma s'inscrit dans un réalisme romanesque.

En outre, l'africanisation du français se poursuit avec l'intrusion des éléments relevant de l'oralité africaine. Il s'agit principalement de l'emploi des proverbes. « Entité incontournable

---

<sup>152</sup> Richard Tsogang Fossi. «L'hybridité de la langue française dans Un sorcier blanc à Zangali de René Philombe». In. *Multilinguales [En ligne]*, 7/2016, mis en ligne le 31 décembre 2016. consulté le 7 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/multilinguales/684>.

<sup>153</sup> Camara Laye. *L'enfant noir*. Paris : Présence Africaine, 1953, p. 4.

du patrimoine oral <sup>154</sup>», le proverbe est souvent utilisé dans des dialogues, des discussions par des personnes âgées à l'image de Tiémoko qui déclare que « les pintades regardent celle qui les guide<sup>155</sup>» pour exprimer leur obéissance au père Benfa. Il fonctionne comme argument. Et pour attester l'attachement de l'enfant à sa mère, Balla affirme qu'« un enfant n'abandonne pas la case de sa mère à cause des odeurs d'un pet » (ANO, 16). C'est le cas également de Ndey Joor Camara qui déclare que « *çinn su narree neex su baxee xeeñ* » pour dire que « c'est à son fumet qu'un plat annonce son délice » (TC, 32). En plus de sa valeur persuasive, le proverbe sert à transmettre des valeurs, des codes, à répartir les rôles de chacun dans le groupe social. À cet effet, Birahima précise que l'enfant doit écouter les aînés par le truchement de ce proverbe : « Le genou ne porte jamais le chapeau quand la tête est sur le cou » (ANO, 9). Devant les anciens, l'enfant écoute pour apprendre. Cela confirme l'idée d'Amadou Hampaté Bâ qui indique dans *Aspects de la civilisation africaine* (2000) l'accès à la parole au-delà de quarante-deux ans. À partir de ce moment, l'individu achève son apprentissage et commence à enseigner.

L'utilisation des proverbes dans le récit provoque les métamorphoses du roman qui s'adapte au contexte africain caractérisé par l'oralité. De ce fait, Kourouma prouve l'importance de la parole, véritable élément de socialisation, qui rivalise l'écriture dans le récit. Mais l'usage de proverbes, réservés aux sages et aux grands orateurs, par l'enfant manifeste l'indépendance de Kourouma qui brise toute sorte de barrière qu'elle soit de l'esthétique occidentale ou de la tradition africaine. Sa détermination à la liberté ou à libérer les siens se révèle à travers ses écrits notamment avec *Allah n'est pas obligé* où l'auteur recourt à l'ironie dans la narration.

### 3. L'ironie narrative

Cette nouvelle tâche sur l'analyse des œuvres du corpus nous invite à faire une approche stylistique. Un aspect analytique d'un texte littéraire invitant l'aventurier à expliciter l'implicite que l'auteur matérialise grâce aux graphies. Pour mieux aborder ce sujet, il paraît nécessaire de définir la notion d'ironie. Ainsi l'ironie est, selon Le Petit Robert « manière de se moquer (de qqn ou de qqch.) en disant le contraire de ce qu'on veut exprimer. Procédé par lequel on fait entendre le contraire de ce qui est explicité<sup>156</sup>». Cette conception de l'ironie semble la rapprocher du mensonge en ce sens qu'elle dit une chose et en fait penser une autre et de l'antiphrase qui donne le sens contraire de ce qu'on exprime. Loin du mensonge, l'ironie « est

---

<sup>154</sup> Dame Kane. *Op. cit.*, p. 309.

<sup>155</sup> Kouyaté. *Op. cit.*, p. 35

<sup>156</sup> Le Robert. URL: <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/ironie>. Consulté le 20 mars 2022.

une invitation à découvrir le double sens<sup>157</sup>» qu'il faut rechercher dans ce qui est dit et ce qui s'y cache, autrement dit dans l'énoncé et l'énonciation. Cette définition évolue et intègre les propres intentions du locuteur qui accomplit un acte particulier et produit un effet. Le passage ci-dessous suggère une définition du point de vue littéraire :

L'ironie est une manière de persuader quelqu'un en vue de faire réagir un lecteur, un auditeur ou un interlocuteur. Elle est en outre utilisée pour dénoncer, critiquer quelque chose ou quelqu'un. Pour cela le locuteur décrit souvent la réalité avec des termes apparemment valorisants dans le but de la dévaloriser. L'ironie invite donc le lecteur ou l'auditeur à être actif pendant sa lecture ou son audition, à réfléchir et à choisir une position.<sup>158</sup>

Ce texte souligne clairement les fonctions de l'ironie. Elle vise un certain nombre de personnes qui doivent déployer leur intelligence, leur esprit critique pour percevoir le sens. Elle convoque le travail d'esprit du destinataire. C'est un raisonnement à partir duquel l'on peut amener le lecteur ou l'auditeur à se convaincre d'un fait, d'une situation que l'auteur dénonce avec subtilité. Dans les romans de notre corpus, les auteurs utilisent l'ironie narrative pour révéler des faits paradoxaux relevant des actions des personnages. Pour ce faire, l'énonciateur de *Terre ceinte* s'appuie sur la mauvaise conception de l'Islam des milices de la Fraternité ou la pratique détournée de la *Sharia* par les hautes autorités religieuses. L'exécution du couple adultère sert d'illustration :

*« ... à Kalep, deux jeunes gens ont reçu le châtement suprême pour avoir péché. Ils ont eu des rapports sexuels, alors qu'ils n'étaient pas mariés. La flagellation aurait dû être leur châtement. Ils auraient dû recevoir cent coups de bâton. Mais devant leur effronterie et leur refus de se repentir, le capitaine Abdel Karim, commandant des troupes de Kalep, a reçu l'ordre d'El Hadj Majidh, Grand cadi de la Fraternité, juge suprême du Tribunal islamique, de procéder à leur exécution par le feu. Cela s'est fait aujourd'hui dans le plus grand respect de la dignité humaine et... »* (Souligné par l'auteur. TC, 36)

Il est évident que les autorités religieuses maîtrisent bien la loi islamique qu'elles entendent appliquer en toute rigueur. L'emploi du conditionnel passé aux troisième et quatrième phrases et la précision de la nature de la peine à purger et du nombre de coups à recevoir suffisent pour attester leur bonne maîtrise de la loi islamique qu'ils se permettent d'amender, de corriger en y insérant une peine complémentaire : l'« exécution par le feu ». Le choix porté sur la plus haute autorité, le « Grand Cadi » et l'instance suprême, le « Tribunal islamique » caractérisé par des lettres capitales à l'initial des mots porte l'attention sur la gravité de la violation des règles. Par-là, le narrateur révèle le paradoxe des leaders de la « Fraternité » qui entendent appliquer la charia en toute rigueur. En fait, l'auteur persiste dans l'ironie narrative à

---

<sup>157</sup> Danielle Forget. « L'ironie : stratégie de discours et pouvoir argumentatif ». In : *Etudes littéraires*. Vol. 33, n°1. Université de Laval : 2001, p. 51.

<sup>158</sup> Idem. *Ibid.*, p. 33.

travers la description qu'il réalise quand les milices conduisaient le couple adultère au lieu de l'exécution. Le traitement inhumain que subissent les victimes comme le « coup de pied [appliqué au] sexe nu » (TC, 16) du condamné à mort, Lamine Kanté, leur nudité sont autant d'éléments en déphasage avec la loi islamique en vigueur. Le contraste atteint son paroxysme quand Abdel Karim déclare avoir agi « dans le plus grand respect le plus pur de la dignité humaine » (TC, 36). Pire, les promoteurs de l'Islam l'ignorent en réalité et Abdel Karim en est conscient car la Fraternité accepte désormais des « ignares, guère plus instruits que quelques mécréants », de « sombres crétins » (TC, 292) constitués soit d'« orphelins » à la recherche de famille de substitution, soit « d'anciens brigands » (TC, 291) qui cherchent une rédemption soit des révoltés victimes d'un « État » (TC, 291) voleur qu'ils veulent désormais combattre. Il s'agit essentiellement de ce que Goudiaby appelle des « déshérités, des oubliés de la Nation »<sup>159</sup>. Il faut souligner que cette composition de la milice islamique est identique à celle des armées tribales dans *Allah n'est pas obligé*. Moins obnubilés par la foi, ces milices « d'une moralité douteuse » (TC, 201) ne peuvent s'empêcher de commettre des actes bannis par l'Islam. C'est le cas de ce milicien anonyme qui se confie : « Elle avait de magnifiques seins, j'ai eu envie de tirer dedans à défaut de les toucher ! » (TC, 52). Il va sans dire que ce jeune qui pêche en admirant les seins de cette jeune femme ne se défendrait pas le crime si l'occasion s'offrait à lui. En fait, par le truchement de l'ironie narrative, Mbougarr Sarr met à nu les dérives des acteurs de la Fraternité. Ce détour linguistique lui permet de se protéger contre les partisans du djihadisme qui ont fait de l'Islam une religion de violence comme le pensent certains.

En qualité d'écrivains engagés, les romanciers Sarr et Kourouma critiquent avec véhémence les dérives humaines en se servant de la figure de l'ironie. C'est le sens de la description du décor désolant de l'hôpital de Kalep que le narrateur nous offre à travers le mouvement du personnage d'Alioune. C'est un hôpital rempli de victimes de mutilés et qui continue d'en refuser. L'occupation du couloir voire de la cour et la hiérarchisation des patients selon la gravité de leur état et leur classement par ordre de priorité l'attestent. Le narrateur utilise « le langage de l'horreur<sup>160</sup> » pour traduire non seulement la barbarie de la Fraternité mais exprimer son affliction face à la passivité et au silence du peuple de Kalep qui est parfois responsable de cette situation. Cette attitude des Africains irrite même les « individus

---

<sup>159</sup> Goudiaby. *Op. cit.*, p. 12

<sup>160</sup> Patrice Nganang. *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine : Pour une écriture préemptive*. Aggée c. Lomo Myazhiom. Paris : Homnisphère, Coll. Latitudes Noires, 2007, p. 30

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 25

romanesques<sup>161</sup>». C'est le sens de cette interrogation directe que nous relevons dans l'œuvre de Patrice Nganang : « Où étiez-vous quand le génocide avait lieu ?<sup>162</sup> » du reproche qu'il fait à la communauté internationale et surtout aux Africains à travers l'expression : « Le monde était silencieux quand nous mourions.<sup>163</sup> » À ce niveau, l'auteur interpelle le niveau de responsabilité de chacun des personnages du roman voire de chaque citoyen sur les tueries et les handicaps qu'engendrent les guerres religieuses et tribales. Cette dernière nous permet d'embrayer sur le roman de Kourouma où l'auteur manifeste la folie des chefs de guerre Foday Sankoh qui n'épargne personne dans ses opérations de mutilation : « Les amputations furent générales, sans exception et sans pitié. Quand une femme se présente avec son enfant au dos, la femme était amputée et son bébé aussi, quel que soit l'âge du nourrisson. Autant amputer les citoyens bébés car ce sont de futurs électeurs. » (ANO, 169) La projection que le chef fait sur l'avenir paraît dérisoire. Mais l'auteur retient l'attention du lecteur sur la psychologie de ce chef de guerre qui semble voir cette situation se pérenniser au point de vouloir prendre des dispositions adéquates pour l'enrayer.

En plus, il jette un regard critique sur le lot de citoyens invalides qui grossit compromettant l'avenir du pays. En réalité, Foday Sankoh s'oppose à l'organisation des élections car son objectif est atteint : contrôler l'économie du pays, s'enrichir. Cela suffit pour déduire qu'il partage les défauts des gouvernants qu'il combat à savoir la corruption, le détournement de deniers publics. Il se préoccupe moins du faible niveau de développement du pays. Cela s'explique par son refus d'aller vers des élections lui permettant d'accéder au trône afin de mettre en œuvre sa politique de développement que le narrateur ignore ou passe sous silence. Ce qui est marquant dans cette œuvre est que les chefs de guerre sont animés d'un sentiment de vengeance, de haine et d'une forte envie d'exterminer des tribus ennemies. Les rapports conflictuels qu'entretiennent les Yacous et Gyos face aux Krahn et Guérés, rappellent le « sommet de l'horreur<sup>164</sup> » qu'avaient provoqué les tribus rwandaises : Hutu et Tutsi<sup>165</sup>. Si Foday Sankoh s'attaque aux membres du gouvernement et ceux qui leur sont favorables, Samuel Doe s'en prend non seulement aux Yacous et aux Guérés mais aussi aux Gyos de son compagnon de lutte Thoma Quionkpa avec qui il a conquis le pouvoir.

---

<sup>161</sup> Lukács. *Op. cit.*, p. 65

<sup>162</sup> Nganang. *Ibid.*, pp. 39-40

<sup>163</sup> Idem. *Ibid.*, p. 25.

<sup>164</sup> Forget. *Op. cit.*, p. 25.

<sup>165</sup> Tierno Monémbo. *L'ainé des orphelins*. Paris : Seuil, 2000.

Pour révéler les défauts de Doe, le narrateur recourt au discours ironique. Par ce canal, le lecteur évalue le faible niveau cognitif du président qui œuvre maladroitement dans la manipulation qui le conduit à sa perte. En plus, le narrateur poursuit en évoquant la petite histoire que les hôtes racontent sur le « patriotisme [de Samuel Doe], sa générosité. Sur le grand bien qu'il a fait au Libéria entier. Sur son sacrifice sur la patrie. » (ANO, 103). Loin de faire son éloge, le narrateur pointe du doigt les innombrables assassinats occasionnés par Doe et la mauvaise gestion des deniers publics qu'il érige en propriété privée et qu'il partage avec les membres de son ethnie. Les termes mélioratifs (« patriotisme », « générosité », « bien », « sacrifice ») érigés en valeurs cardinales contrastent fort bien avec le comportement et l'attitude de Samuel Doe et par-delà tous les chefs de guerres évoqués dans ce roman. L'auteur utilise ce procédé pour dénoncer vigoureusement les mauvaises politiques sociales, économiques et sécuritaires des leaders africains.

Sur le plan social, les rapports sociaux se détériorent davantage et la haine, le racisme, l'intolérance religieuse s'installent profondément. Les tribus se rejettent et s'en veulent à mort. Tout cela est engendré par des leaders politiques qui prônent ce que Glissant convient d'appeler « identité-racine<sup>166</sup> ». Cette approche exclusive accentue les tensions entre ethnies. Cet échec de la politique sociale affecte l'intolérance religieuse. La différence est inacceptable. La paix se cultive entre les frères ethniques ou religieux et les autres sont vus comme des ennemis à combattre. L'exemple de l'Islam moderne qui s'oppose à l'Islam radical le prouve. Pire, la pratique d'une religion autre que l'Islam radical est bannie à Kalep par la Fraternité qui traite les autres religions de satanique. Sur le plan économique, l'auteur emploie cette figure de pensée pour s'attaquer aux modes de gestion des gouvernants. Ces corrompus qui jurent agir pour l'intérêt de leurs compatriotes cherchent plutôt à transférer les ressources financières dans des banques étrangères à leurs propres noms. Ces malversations sont généralement à l'origine des coups d'États répétitifs. Sur le plan sécuritaire, les narrateurs des romans soumis à notre analyse mettent en relief la facilité d'infiltration des armées tribales. Faire les éloges du chef de guerre, se déclarer de son ethnie et parler sa langue suffisent pour être traité comme tel et avoir les mêmes privilèges que les véritables membres de la tribu. L'auteur indexe le manque de clairvoyance des leaders, leur naïveté qui facilite la tâche aux espions et usurpateurs. Les nouveaux adhérents accèdent aux postes stratégiques et aux prises de décisions. C'est le cas de Birahima et de Saidou au camp de Worosso. La porosité des frontières et la négligence de la

---

<sup>166</sup> Edouard Glissant. *Introduction à une poétique du divers*. Paris : Gallimard, 1996, p. 60.



présence de groupes djihadistes qui s'installent et s'entraînent militairement au vu et au su des autorités gouvernementales et militaires constituent une menace réelle de la sécurité et la paix sociale. Il en est de même pour l'insuffisance du personnel et des équipements militaires qui traduisent l'inefficacité et l'échec des forces de défense et de sécurité que les autorités militaires refusent de reconnaître mais acceptent de façon détournée par des termes comme « retraites stratégiques », « replis » (*TC*, 250). Il s'ajoute l'inefficacité « des stratégies hasardeuses dictées » (*TC*, 250) par le personnel de bureau et qui compromettent la vie du personnel de terrain.

En réalité, l'ironie est une figure de style très présente dans les écrits des auteurs postmodernes. Elle fonctionne comme « un des modes d'organisation de l'implicite langagier<sup>167</sup> ». Le lecteur s'adonne à un travail d'explicitation, d'analyse, de commentaire. Il décrypte les outils linguistiques utilisés par le narrateur pour révéler les véritables intentions du locuteur. Il s'agit effectivement d'indiquer clairement ce que l'auteur dénonce sous le couvert de la fiction. Et ces éléments de dénonciation variables sont repérables dans l'analyse du cadre narratif et du statut des personnages.

---

<sup>167</sup> Forget. *Op. cit.*, p. 51.

**TROISIÈME PARTIE :**  
**LE CADRE NARRATIF ET LE**  
**STATUT DES PERSONNAGES**

L'étude du roman laisse intervenir plusieurs thématiques selon les orientations du chercheur ou lecteur. Parmi ces thématiques le cadre narratif demeure fondamental. En effet, il offre au roman toutes les caractéristiques permettant la réalisation de la narration. À ce niveau on recourt au protocole énonciatif qui permet au chercheur et/ou lecteur de s'orienter dans un univers encore méconnu. Ce protocole narratif emploie très souvent les éléments de la deixis à savoir un lieu, un temps et des personnages. Le recours aux personnages implique déjà une durée de vie dans un espace bien défini. D'où l'intérêt de cette étude partielle. Mais, il convient de rappeler que ce cadre est conçu suivant les aspirations de l'écrivain et ses besoins en création littéraire. Ce qui ne manque pas de déceler des ressemblances et des similitudes dans l'organisation du protocole énonciatif à travers ces deux romans du corpus. Ainsi, pour une meilleure étude de cette partie, nous analyserons dans un premier temps le cadre narratif et dans un second, nous étudierons le statut des divers personnages qui composent « la société du roman<sup>168</sup> ». Cette analyse nous conduira à examiner d'abord l'organisation de l'espace et le sens que les auteurs lui prêtent, ensuite les indications temporelles en exprimant les intentions de l'auteur, enfin nous analyserons à titre indicatif le schéma actanciel pour permettre une meilleure compréhension des actions du sujet narratif. Concernant les personnages, il conviendra de les catégoriser, les caractériser et indiquer leurs symboliques.

---

<sup>168</sup> Imeta Akakpo. « La représentation de l'enfance dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma et *Contours du jour qui vient* de Léonora Miano ». *Mémoire de Master*. Université du Ghana, 2018, p. 20.

## Chapitre 1 : Le cadre narratif

Entendons par cadre, l'environnement, le milieu dans lequel se déroule l'action pendant une période donnée. Ce cadre est déjà explicité par les titres des romans du corpus, *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma et *Terre ceinte* de Mohamed Mbougar Sarr. Pour le premier, l'auteur prouve la liberté d'action de Dieu partout sur la terre. Pour ce faire, il nous promène dans plusieurs pays pour réaliser « le récit de l'homo viator<sup>169</sup>» de son personnage Birahima dans l'espace CEDEAO. Par contre, le Sénégalais circonscrit le mouvement des « individus romanesques<sup>170</sup>» dans un lieu hermétiquement fermé que suggère l'emploi métaphorique du titre. Celui-ci connote l'encerclement, l'emmurement, la fermeture donc la prison et l'anéantissement que symbolisent des flammes perceptibles à la première de couverture. Le recours aux éléments de la géographie physique caractérisés par la végétation et le désert traduisant l'aspect hostile du cadre et la géographie humaine matérialisée par les villages et villes pour caractériser son aspect social sont autant de pistes qu'exploreront les sujets dans leur quête. Mais ces éléments relevant de la géographie romanesque se situent dans le temps qui est tantôt explicité tantôt suggéré.

### 1. L'espace

L'espace est caractérisé par le paysage forestier et désertique. Les auteurs romanesques renseignent, à travers l'espace, sur les difficiles conditions de vie des personnages dans ces lieux. Ces éléments sont choisis diversement selon les écrivains ivoirien et sénégalais pour traduire des réalités vécues ; donc se conformer au principe de vraisemblance du roman africain en particulier. C'est dans cette perspective que Florence Paravy déclare :

L'espace romanesque, tel qu'il s'élabore à travers l'action racontée, les procédures narratives, les thèmes socio-politiques, le symbolisme des éléments et les structures imaginaires, reste donc profondément marqué par les traumatismes historiques et politiques subis par le continent africain, et apparaît dans les textes comme profondément conflictuel et anxiogène.<sup>171</sup>

Autrement dit, au-delà de la fiction, l'espace du roman représente une réalité sociale, politique, culturelle. Paravy note la relation intrinsèque entre l'espace romanesque et sa référence à une quelconque société réelle ou éventuelle. Ce lieu est diversement apprécié suivant les lectures faites. Kourouma en fait le repaire des armées dissidentes des trois pays que

---

<sup>169</sup> Thomas. *Op. cit.*, p. 29.

<sup>170</sup> Lukács. *La théorie du roman*. *Op. cit.*, p. 65.

<sup>171</sup> Paravy Florence. *L'Espace dans le roman africain francophone contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 354.

sont la Côte d’ivoire, le Libéria et la Sierra Leone. Les chefs de guerre y ont implanté leurs camps. Les aventuriers y sont violentés physiquement et moralement. La découverte des crânes humains limitant les camps, l’épreuve de la nudité, les dures séances d’enquête sont autant de formes de violence psychologique subie. C’est dans cette même forêt où les civils comme les milices sont tués, assassinés, violés, torturés. Au regard de ce qui précède, on peut considérer cette forêt comme un « espace sémantiquement dysphorique<sup>172</sup>». Mais au-delà de tout cela, « la forêt constitue un refuge, un abri, un complice<sup>173</sup>». Elle sert de cachette sûre pour des habitants des villages notamment la Mère de Birahima. Grâce à cette forêt, Birahima, Tiécoura, Tête brûlée, Sarah et autres ont échappé aux miliciens fidèles au Colonel Papa le bon tout comme Banda et ses amis aux policiers de la ville. En plus, il apert que les références à la forêt consistent à « conférer un cachet africain à son récit<sup>174</sup>» dans la mesure où le narrateur promeut le patrimoine culturel africain en évoquant les vertus curatives de la forêt et sa valeur culturelle. Le personnage de Balla exerçant les fonctions de guérisseur, de sorcier protecteur, d’adorateur de fétiches et celui de l’exciseuse Mossokoroni sont évocateurs. Tout cela fait dire à Kane que « la forêt symbolise une certaine authenticité africaine<sup>175</sup>». Mais le retour des hommes dans la forêt suggère le retour à l’état barbare, sauvage, naturel. Les guerres sanglantes dénudées de toute humanité avec leurs lots de victimes traduisent cet état de fait. L’exposition de la forêt dense consiste à révéler les richesses naturelles de cette partie du continent qui malheureusement vit encore dans la précarité aggravée par des guerres.

De son côté, le lauréat du prix Goncourt Mohamed Mbougar Sarr oriente sa préférence vers le désert pour en faire un lieu de déroulement de la trame romanesque. De ce fait, il y laisse se former et s’agrandir en toute quiétude l’armée de la Fraternité qui conquerra plus tard les villes du Sumal.

[Abdel Karim] avait arrêté ses études de théologie, et s’était engagé dans la Fraternité, à l’époque où elle se cachait dans le désert, à l’état embryonnaire, et préparait la grande croisade, celle-là même qui, après toutes ces années et bien des luttes, leur avait permis de pénétrer Sumal et de s’emparer de Kalep puis du Bandiani. (TC, 124)

Cette nature hostile se manifeste par l’agressivité, le traitement inhumain que les occupants réservent aux visiteurs non identifiés. L’aventure dans ce lieu devient dangereuse, trop risquée. Ismaïla a manqué in extrémiste un abattement froid puisqu’ « un des hommes avait

<sup>172</sup> Hamadène Karim. « Errance et double identité dans le roman *Passeport* de Azouz Bégag ». *Mémoire de master*. Université d’Oran: 2000, p. 39.

<sup>173</sup> Mohamadou Kane. Op. cit., p. 153.

<sup>174</sup> Idem. *Ibid.*, p. 152.

<sup>175</sup> Mohamadou Kane/ Op. cit., p.53.

même commencé à viser avec son arme » (*TC*, 290) mais Abdel Karim l'avait arrêté. Les djihadistes s'y retirent pour s'organiser, se former militairement en vue de combattre « les impurs » désignés sous le vocable de « kaffr », de les islamiser de gré ou de force. Le décor du roman est conforme au milieu auquel l'auteur fait référence dans son œuvre. Il s'agit de la zone sud saharienne où se réalise cette violence terroriste. Le romancier recourt à l'intertextualité historique. Au fait, l'armée de la Fraternité semble s'identifier aux groupes djihadistes qui se forment et se développent tranquillement dans le Sahara avant d'envahir une partie des pays de ladite zone à l'image des miliciens du Capitaine Abdel Karim dans la province du Bandiani. Contrairement à Kourouma qui effectue un retour vers la forêt pour attester l'état sauvage des africains, Mbougar Sarr, ironise cette barbarie par une sorte d'évolution allant de l'animalité à l'humanité qu'il voile par l'usage de l'Islam. Ce mouvement renseigne sur la fin de la formation militaire et le début de son expérimentation dans une perspective de conquête islamique. Cela rappelle le mouvement Almoravide<sup>176</sup> qui quitta le désert et conquiert l'empire du Ghana. Cela peut exprimer également l'évolution du cadre spatial car toutes les actions se réaliseront dans la ville de Kalep en particulier.

Par espace social, comprenons l'environnement, le milieu où s'épanouissent les populations. Il s'oppose à celui hostile, inhospitalier, sauvage ; domaine réservé aux animaux de façon générale. Cet environnement social est suffisamment représenté dans les romans de notre corpus. L'évocation des villes, des rues, des provinces, de l'hôpital, des familles, de la Cave, du restaurant « *çinn-gui* », de l'Hôtel de ville, de la Bibliothèque dans *Terre ceinte* d'une part, des villages, des villes, des noms de pays, des écoles, de la pension, l'église dans *Allah n'est pas obligé* d'autre part témoignent de la présence d'une « société romanesque ». Ce style commun à ces écrivains africains confirme leur attachement à leur environnement social, le souvenir qu'ils gardent de ces milieux mondains comme privés. Dans *Terre ceinte* du romancier sénégalais, l'espace se limite au milieu urbain plus particulièrement dans la province du Bandiani. La description concerne la ville à travers les différents institutions et établissements publics ainsi que privés. Cet intérêt porté sur la ville permet de comparer la vie des populations de la province avant l'installation de la Fraternité et celle qu'elles vivent actuellement. La différence est nette. Le passé est de très loin meilleur. Le narrateur le montre à travers le personnage d'Alioune regrettant la chute économique : Père Badji constate la rareté des clients,

---

<sup>176</sup> Confrérie de moines guerriers, Berbères sahariens qui, au XI<sup>e</sup> siècle, sous le règne de Yahya Ibn Yacine, entreprirent la conquête du Maroc et y fondèrent une dynastie qui, après avoir conquis la Maghreb central jusqu'à Alger, étendit sa domination sur l'Andalousie (1086), <https://www.larousse.fr/encyclopedie>.

les bars, les hôtels se ferment, les activités touristiques suspendues, les rues, les places publiques deviennent vides. Tous fuient cette ville où les libertés, l'épanouissement des citoyens sont bafoués. Cette ville pleine d'ambiance et de joie est subitement devenue monotone, ennuyeuse, mystérieuse. Le changement est brutal. Elle devient un « espace de restriction et de clôture<sup>177</sup>».

Alioune ne se reconnaît pas dans cet environnement que leur impose la Fraternité :

La nuit kalépoise, comme la nature, avait horreur du vide, et aussi du silence. [Alioune] ressentait ce soir quelque étrangeté à la parcourir, à voir ses grandes allées jadis si gaies s'emplier d'une froide et calme menace. Les rues kalépoises étaient faites pour la marée humaine, les vociférations, les klaxons, les éclats de voix, les lazzis ; leur ôter cela, c'était leur ôter tout charme. Kalep n'était pas de ces cités que la profondeur d'une nuit sans bruits ennoblissait d'un plaisantin mystère : elle ne vivait que des bruits et à travers ses bruits, ses odeurs, ses vagues humaines. Une foi ses rues désertées, Kalep n'offrait plus au regard que son allure fantomatique. (TC, 255-256)

Dans cet extrait, le narrateur compare le mode de vie adopté par des populations et celle que leur imposent désormais les djihadistes. Il regrette amèrement le règne de la Fraternité qui prive Kalep d'une vie paisible, d'une ambiance joyeuse pour installer une vie monotone, triste, horrible. L'usage des termes « vide », « silence », « fantomatique » contrastant fort bien avec l'isotopie de l'animation exprimée par les substantifs « vociférations », « klaxons », « éclats de voix », « lazzis » suscite la peur, le traumatisme chez les populations qui se réfugient dans leurs demeures. Evidemment la force de répression exercée par la police de la Fraternité se déploie dans la ville à travers les rues à la recherche des pécheurs, des auteurs du journal. Les exécutions, les mutilations, le carnage des chiens font de la ville un « espace ensanglanté et tragique<sup>178</sup>» créant un trouble psychologique chez les populations qui adoptent par contrainte cette forme de vie qui leur est étrangère car éloignée de leur réalité sociale, politique et culturelle. À l'image du système colonial français adoptant la politique de « la table rase », les djihadistes sous la direction d'Abdel Karim entendent instaurer de nouvelles valeurs de substitution, combattre, chasser le « Diable », « Satan » dans ce milieu. Donc la tâche consiste à assainir le milieu afin que Dieu puisse y descendre, que l'Islam puisse y prospérer. Ce travail de longue haleine fut réalisé à la grande satisfaction du Capitaine Abdel Karim. Le narrateur en fait un long rapport au détail près :

Il était fier de ce qu'ils avaient réussi à faire de cette ville. Lorsqu'ils l'avaient prise, il y a quatre ans, elle était sale, impure, possédée par le Diable, abandonnée de Dieu. (...) Son cœur frémissait encore au souvenir du spectacle qu'ils avaient trouvé en arrivant : toutes ces femmes indécentement habillées, à l'occidentale, la tête nue, les seins presque découverts, les épaules dénudées, le haut du ventre en l'air, livrant le nombril et l'esquisse démoniaque du creux des reins, les fesses moulées, emprisonnées dans des jeans à l'évidence trop petits ; tous ces lieux de débauche détournant les musulmans de la Voie du Seigneur : ces bistrotts, ces bars, ces boîtes de nuit, (...). (TC, 120-121)

---

<sup>177</sup> Mohamed Kane. *Op. cit.*, p. 41.

<sup>178</sup> Karim. *Op. cit.*, p. 39.

Dans ce passage le narrateur insiste sur le succès honorable de la conquête islamique d'Abdel Karim résultat d'un long et dur travail, d'une patience insondable dans un ferme engagement. L'emploi de la phrase complexe et les nombreuses énumérations expliquent la complexité de la mission accomplie, les acquis de la Fraternité. La ville étant le lieu de propagande des valeurs, la Fraternité, à l'image des mouvements islamistes, fait de la ville la principale cible pour répandre les valeurs de la religion musulmane. Cet attrait repose sur le fait qu'elle reste le principal vecteur d'informations. L'hôpital comme l'hôtel de ville sont les lieux de l'expression de la violence que les éléments d'Abdel Karim font subir aux populations. En effet, l'auteur y fait constater les faits. C'est le cas des exécutions du « *couple adultère* » et de Déthié et son épouse Codou l'un des auteurs du journal « *Rambaaj* » entre autres et des victimes de mutilation : « Une foule de blessés, de familles décimées, des patients hagards et désorientés. La plupart d'entre eux étaient des mutilés : une jambe manquait à celui-ci, à celui-là, une main, parfois un avant-bras ; aux plus infortunés manquaient les deux jambes. » (TC, 96) Tout cela consiste à prouver la vie trouble dans ces milieux où les lieux ouverts sont interdits. Même les familles résignées à s'enfermer dans leurs demeures constatent leur intimité violée par des fouilles ou des visites inopinées. Cela connote, ainsi, la privation des libertés individuelles et collectives. Chez Kourouma les villageois ne se sentent plus en sécurité dans leurs demeures et la moindre détonation de fusil les met tous hors de ces abris pour rejoindre la forêt. Le narrateur l'exprime dans l'extrait ci-dessous :

Tous les villages que nous avons eu à traverser étaient abandonnés, complètement abandonnés. C'est comme ça dans les guerres tribales : les gens abandonnent les villages où vivent les hommes pour se réfugier dans la forêt où vivent les bêtes sauvages. (...) Et 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 avions tirées. (TC, 91-92).

Les territoires ivoiriens, libériens et sierra léonais constituent le théâtre des guerres civiles liées aux dérives des leaders politiques qui cherchent à se maintenir au pouvoir à tout prix en créant la haine, la vengeance entre les citoyens, les ethnies et les religions de la même patrie. Kourouma demeure toujours dans la critique des dirigeants africains qui peinent encore à inscrire leurs États dans la voie de développement malgré l'existence d'énormes ressources. De même, il s'indigne de la naïveté des populations qui se laissent manipuler par des gens qui nourrissent les mêmes ambitions que ceux qu'ils combattent et se retournent contre eux une fois installés. Le voyage de Foday Sankho auprès des sanguinaires Houphouët, Kadhafi, Eyadema rappelle les voyages initiatiques du président dictateur Koyaga que le *Sora* conseille dans le roman *En attendant le vote des bêtes sauvages* :



Vous ne devez, Koyaga, poser aucun acte de chef d'État sans un voyage initiatique, sans s'enquérir de l'art de la périlleuse science de la dictature auprès des maîtres de l'autocratie. Il vous faut au préalable voyager. Rencontrer et écouter les maîtres de l'absolutisme et du parti unique, les plus prestigieux des Chefs des quatre points cardinaux de l'Afrique liberticide<sup>179</sup>.

Contrairement à Koyaga qui s'ouvre à ses collègues Présidents pour des conseils dans la gestion de l'État, Fodé Sankoh et les autres chefs de guerre cherchent auprès de ceux-ci de la force, du soutien moral et matériel afin de combattre leurs ennemis. Leur accueil par ces Présidents clarifie les rapports qu'entretiennent les présidents souteneurs et leurs collègues menacés d'éventuels coups d'État. Ce passage confirme la fidélité de Kourouma dans la dénonciation des présidents qui ont trahi leurs peuples. En effet Koyaga comme les chefs de guerre recevront de ces leaders que de pires conseils fatals à leurs peuples. C'est le sens de l'emploi de termes « dictature », « autocratie », « absolutisme », « parti unique », « Afrique liberticide ». L'étude du cadre spatial laisse paraître une ressemblance dans le changement de l'espace qui évolue suivant la mobilité du narrateur et/ou du personnage principal suivi de très près. Cette forme narrative est très frisée dans le roman africain. Toutefois certains auteurs contraignent leurs héros à demeurer dans les limites du territoire national ou dans une zone du pays en l'occurrence Maïmouna<sup>180</sup>, Adiodiéna<sup>181</sup>. Et d'autres par contre conduisent leurs héros au-delà des frontières nationales. C'est le cas de Malimouna<sup>182</sup>, Samba Diallo<sup>183</sup>. Mais, ce cadre spatial est déterminé par un temps.

## 2. Le temps

Un des invariants du récit, le temps est un élément indispensable de l'identité narrative. Il est selon le dictionnaire Larousse une :

Notion fondamentale conçue comme un milieu infini dans lequel se succèdent les événements ; un mouvement ininterrompu par lequel le présent devient le passé, considéré souvent comme une force agissant comme une quantité mesurable ; une durée plus ou moins définie dont quelqu'un dispose.<sup>184</sup>

Cette conception du temps implique alors la notion de succession, de mouvement. Les actions, les faits s'inscrivent dans un segment temporel, dans une durée. Ils peuvent être réactualisés ou projetés. En réalité, l'identité narrative participe de la temporalité romanesque. En ce sens la parole devient un indicateur de temps très pertinent. Ce que Paul Ricœur exprime en ces termes : « Pour avoir un présent, [...] il faut que quelqu'un parle ; le présent est alors

---

<sup>179</sup> Karim. *Op. cit.*, p. 183.

<sup>180</sup> Héroïne d'Abdoulaye Sadjou dans son roman *Maïmouna*, Paris: Présence africaine, 1952.

<sup>181</sup> Héros de Sédar Goudiaby, *Les rafales de l'espoir*, Montréal-Canada: Afroquebec, 2018.

<sup>182</sup> Héroïne de Fatou Keita, *Rebelle*. Abidjan : Nouvelles Éditions Ivoiriennes, 1998.

<sup>183</sup> Héros de Cheikh Hamidou Kane. *Op. cit.*

<sup>184</sup> Dictionnaire de français Larousse. [En ligne] URL :

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/temps/77238>. Consulté le 25 mars 2023.

signalé par la coïncidence entre un événement et le discours qui l'énonce ; pour rejoindre le temps vécu à partir du temps chronique, il faut donc passer par le temps linguistique, référé au discours.<sup>185</sup>» Cet extrait laisse paraître deux temporalités distinctes : celle caractérisée par des événements et celle marquée par la narration. Les expressions « temps chronique » et « temps linguistique » suffisent pour distinguer ces deux aspects temporels qui méritent un examen minutieux à travers les œuvres de notre étude.

Dans le roman les événements sont décrits par le récit. Si l'on considère que « le récit est une séquence deux fois temporelle... : il y a le temps de la chose-racontée et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant)<sup>186</sup>», alors il convient d'étudier cette dualité temporelle du récit. Entendons par « temps de la chose-racontée », le temps de l'histoire qui traduit le temps factuel, intérieur, psychique, vécu par une conscience. Ce temps est diversement manifeste dans les œuvres de notre corpus. Tout d'abord, les deux œuvres rappellent les guerres claniques ou ethniques et religieuses qui secouent l'Afrique de l'Ouest en particulier. Cette situation qui tend à se généraliser semble prendre naissance avec le génocide rwandais, le « philosophème de notre temps<sup>187</sup>». En effet, suite à ce génocide qui a entraîné la production de nombreuses œuvres romanesques notamment *L'aîné des orphelins* (2009), *Le livre des ossements* (2011), les auteurs s'intéressent de plus en plus à l'écriture de la violence. Nombreux en ont fait un thème de prédilection. Cette thématique consiste à mettre en relief les dérives émanant des actions des gouvernants : les exactions des peuples, les mutilations rehaussant le lot des handicaps, le phénomène des enfants de la rue, la mal gouvernance, etc. On note alors une volonté manifeste de pointer du doigt l'échec persistant des gouvernants africains qui peinent, non seulement, à sortir le continent du sous-développement mais l'enfoncent dans la pauvreté, des guerres, instaurent la haine, l'intolérance. En plus, la pratique de l'animisme par le féticheur Balla, la sorcière Moussokoroni et l'ethnie bambara indiquent la difficulté des Africains à se passer de la tradition. Cela entraîne le syncrétisme religieux. Ce combat dirigé contre les « kaffr » dans *Terre ceinte* suggère la résistance de la tradition africaine face aux valeurs importées du monde occidental et arabe. L'évocation de la bibliothèque de Bantika renforce l'historicité du récit romanesque. Le narrateur fait un clin d'œil sur les civilisations de l'Afrique occidentale.

---

<sup>185</sup> Ricœur. *Temps et récit*. Tome III. Le temps raconté. Paris : Éditions du Seuil, 1985, p. 197.

<sup>186</sup> Genette. *Temps et récit*. Op. cit., p. 89.

<sup>187</sup> Nganang. *Op. cit.*, p. 27.

En plus, Kourouma semble souffrir de cette situation inoubliable à son niveau d'où l'emploi massif du temps chronique matérialisé par le temps calendaire :

Ce pays a été un havre de paix, de stabilité, de sécurité pendant plus d'un siècle et demi, du début de la colonisation anglaise en 1808 à l'indépendance, le 27 avril 1961. (...) Avec les indépendances, le 27 avril 1961, les noirs nègres sauvages eurent le droit de vote. Et depuis, dans la Sierra Leone, il n'y a que coups d'État, assassinats, pendaisons, exécutions, et toute sorte de désordre, le bordel au carré. (ANO, 161-162)

Ce passage laisse voir deux périodes antinomiques de l'histoire de la Sierra Leone : une époque paisible marquée par la colonisation et une période douloureuse que caractérisent les indépendances. L'emploi de la négation restrictive (« n'... que) suivi de l'isotopie de l'homicide le justifie. Dès lors le lecteur partage la déception de l'auteur qui n'a su attendre longtemps pour la manifester avec son roman *Les Soleils des indépendances*. De même, Sarr met en parallèle le passé nostalgique de la Ville de Kalep connue pour son ambiance paisible, son débordement humain, son animation et la nouvelle vie qu'impose la Fraternité. L'auteur exprime un sentiment de regret sur la venue de la Fraternité et s'invite au combat pour la libération de la province. Comme les indépendances, la Fraternité représente le malheur des populations de Kalep.

Par ailleurs, si Kourouma utilise des « indicateurs » historiques pour manifester la marche du temps, Mbougat se réfère au « temps cosmique » ou temps universel. Cela permet d'attirer l'attention du lecteur sur la sensibilité temporelle du narrateur. En temps de paix, le narrateur suit de près l'évolution temporelle, variation jour et nuit et les segments de la journée qu'il indique grâce aux horaires :

Le bouche à oreille aidant, la réputation du talent de Ndey Joor Camara pour la cuisine avait vite fait de se répandre au-delà des frontières de Kalep. Toutes ses tables étaient occupées dès dix heures trente, pour le déjeuner, et dix-huit heures, pour le dîner, alors même qu'on mangeait deux ou trois heures plus tard, d'habitude, à Kalep. (TC, 29)

L'évocation des repas (« déjeuner » et « dîner ») indique la variation jour et nuit ; la période d'activité et celle d'inactivité. Cela montre le degré d'importance des repas. Toute activité se suspend pendant les repas qui réunissent des familles en Afrique. Par contre, le narrateur renseigne la souffrance qu'endurent les Africains pour accéder à la nourriture. Les longues heures d'attente sont assez évocatrices. Cette perte de temps indique aussi le manque d'activité des Africains confirmant leur état de pauvreté.

En réalité, l'analyse séquentielle permet de montrer l'ordre de succession des événements ou des segments temporels de l'histoire. Il serait pertinent de confronter cette

temporalité historique à celle du discours. Cette dernière implique une perturbation de la première. La référence temporelle ne se fonde plus ni sur le « temps social<sup>188</sup>», ni sur le « temps cosmique » encore moins sur les « connecteurs » historiques mais plutôt sur les « anachronies narratives<sup>189</sup>» provoquant ainsi un désordre chronologique. Genette distingue deux catégories d'anachronie : l'analepse<sup>190</sup> qui consiste à évoquer après coup un événement antérieur au moment de l'histoire alors que la prolepse<sup>191</sup> permet d'anticiper sur un événement qui se produira ultérieurement. De ce point de vue, l'analepse reste très présente dans le roman de Kourouma. Le narrateur revient sur des faits antérieurs à l'histoire qu'il raconte. En effet, le narrateur observe fréquemment une rupture du fil de l'histoire et conduit l'auteur ou le lecteur au passé des personnages pour le reprendre après. C'est ce que nous constatons dès le début du récit suite à la formule analogue (« je vais vraiment, vraiment conter ma vie de merde, de damné »), le narrateur convoque sa vie d'enfance que traduit ce passage :

Avant de débarquer au Libéria, j'étais un enfant sans peur ni reproche. Je dormais partout, je chapardais tout et partout pour manger. (...). J'étais un enfant de la rue. Avant d'être un enfant de la rue, j'étais à l'école. Avant ça, j'étais un bilakoro au village de Togobala. (...). Avant tout ça, j'ai marché à quatre pattes dans la case de maman. Avant de marcher à quatre pattes, j'étais dans le ventre de ma mère. Avant ça, j'étais peut-être dans le vent, peut-être un serpent, peut-être dans l'eau. On est toujours quelque chose comme serpent, arbre, bétail, ou homme ou femme avant d'entrer dans le ventre de maman. On appelle ça la vie avant la vie. (ANO, 11)

Ce texte met en relief le rapport d'antériorité que traduit l'emploi récurrent de l'adverbe « avant » et la locution adverbiale « avant tout ». Dès le début du récit, le narrateur observe une rupture narrative et contraint ses auditeurs ou lecteurs à être attentifs à la présentation de soi. Ce procédé permet de retenir l'attention de l'auditoire. Le parallélisme des espaces géographiques : « Libéria » et « Togobala » sous-tend la priorité du premier. Cette suspension narrative permet au narrateur de remonter le passé de façon chronologique. Aux événements du passé récent succèdent ceux du passé lointain.

Le temps de la narration demeure par essence celui de la fiction. En dépit de leur volonté d'« appliquer l'histoire à la littérature<sup>192</sup>», les écrivains ne se détournent pas de leurs objectifs. En effet, même s'ils mentionnent des dates ou faits historiques précis dans leurs œuvres, un travail d'adaptation est réalisé. Ce qui explique la restriction ou l'extension temporelle dans le

---

<sup>188</sup> Marcel Nouago. « L'espace et le temps romanesque : deux paramètres poétiques de lisibilité de l'échec de la quête dans L'aventure ambiguë de Cheikh Hamidou Kane ». In : *Revue semestrielle Inter culturels Francophone*, n°13, 2008, p. 4.

<sup>189</sup> Genette. *Figure III. Op. cit.*, p. 92.

<sup>190</sup> Idem. *Ibid.*, p. 92.

<sup>191</sup> Idem. *Ibid.*, p. 92.

<sup>192</sup> Genette. *Op. cit.*, p.15.

récit. En fait, la guerre civile amorcée au Libéria en 1991 a commencé de 1961 à 1997 dans le roman. De même, les faits relatés de la vie du narrateur Birahima ainsi que la guerre au Libéria ne sont pas datés. Les auteurs se servent de cette forme d'écriture comme moyen de protection. À ce niveau les indices temporels varient selon les circonstances et les impressions qu'offre le romancier. Ce dernier manipule le temps à sa guise. Il se donne le droit, la liberté de choisir les faits à relater, les précisions ou les embrouillages à faire. Ce qui fait que Kourouma se passe de la date de naissance de Birahima ; même le jour de sa naissance est ignoré de ses parents.

Les termes matin, jour, nuit, avant, après, etc., sont fréquents dans le corpus et servent de repère temporel. Ils indiquent la conception de la chronologie chez les africains qui se contentent de la variation jour et nuit, matin et soir, avant et après pour situer les actions dans un rapport de temps. De même, l'usage des temps verbaux au passé illustre le flou que le narrateur réserve au lecteur. Celui-ci doit faire preuve d'attention, d'intelligence pour comprendre le temps de la fiction. En fait, les écritures réalistes associent deux temps : le temps de l'événement et le temps de la narration. Ces deux temps présentent le vécu des personnages.

### 3. Le sujet narratif

La pertinence de l'étude du sujet narratif trouve sa justification dans l'affirmation de l'auteur de *La théorie du roman* Lukács qui définit le roman en ces termes :

Le roman est la forme de l'aventure, celle qui convient à la valeur propre de l'intériorité ; le contenu en est l'histoire de cette âme qui va dans le monde pour apprendre à se connaître, chercher des aventures pour s'éprouver en elles et, par cette preuve, donne sa mesure et découvre son essence.<sup>193</sup>

La lecture de ce passage renseigne sur deux invariants de la deixis : l'espace indiqué par le terme « monde » et le personnage exprimé par le vocable « âme ». Ici la notion d'individu, de personnage, en un mot du sujet narratif ; l'un des constituants indispensables du récit romanesque, est fondamental. Le théoricien du roman inscrit le sujet dans une dynamique de quête de soi, d'action, de transformation. En effet, au terme de cette aventure, le sujet découvrira qui il est véritablement tout comme le lecteur le saura : ses qualités, ses faiblesses, son état psychologique. En outre, l'étude du sujet narratif permet de voir l'évolution de la trame narrative, son degré de perturbation. Cela se perçoit dès l'ouverture ou la dramatisation des récits. Genette parle début « in media res<sup>194</sup> » ou dramatisation immédiate quand le narrateur sans détour attaque directement le récit et de dramatisation de retardée quand il fait un retour

---

<sup>193</sup> Lukács. *Op. cit.*, p. 85.

<sup>194</sup> Genette. *Op. cit.*, p. 92.

en arrière pour présenter le décor de l'histoire. Ces formes d'ouverture caractérisent les romans *Allah n'est pas obligé* et *Terre ceinte*. Dans le premier, le narrateur s'abandonne à la digression : la présentation de soi, l'évocation de sa vie d'enfance à Togobala. Birahima exagère dans la digression et crée du suspens chez l'auditoire comme chez le lecteur. Il consacre tout un chapitre avant d'attaquer le sujet proprement dit de l'histoire que le personnage Mamadou ainsi que l'auditoire ou le lecteur attendent avec impatience. Cette technique narrative correspondant à « l'ouverture dialoguée » permet à Kourouma de renvoyer l'instance narrative ou de retarder son apparition.

Par contre Mohamed Mbougar Sarr sans passer par quatre chemins s'attaque directement au récit. Il le réalise par l'usage des énoncés types du récit notamment l'attente, la marche que le narrateur évoque dès le début du premier chapitre. Ces types d'ouvertures qu'adoptent différemment les auteurs des romans de notre corpus permettent d'analyser les transformations des personnages sujets narratifs. Ces transformations varient d'une œuvre à l'autre suivant la technique narrative qu'adopte son auteur. Greimas propose plusieurs schémas d'analyse : le schéma actanciel, le schéma narratif, la structure modale, la structure profonde. Ainsi, pour le cas de notre étude, nous nous référerons au « modèle actanciel fourni par Greimas [qui] repose sur une matrice de six actants, définis selon trois axes sémantiques : la communication, le désir, l'épreuve<sup>195</sup> ». Ces axes correspondent aux couples actanciels « Sujet/Objet, Destinateur/Destinataire, Adjuvant/Opposant<sup>196</sup> » ainsi matérialisés :

**Destinateur → Objet → Destinataire**

↑

**Adjuvant → Sujet ← Opposant<sup>197</sup>**

Ce « modèle actanciel<sup>198</sup> » communément appelé schéma actanciel inventé par Greimas est un outil narratif qui favorise l'analyse du récit par l'entremise de six actants. Il renseigne sur les relations qu'entretiennent les actants car chacun d'eux accomplit, à chacune de ses interventions, certaines fonctions, joue un rôle spécifique qui participe à faire avancer l'histoire. Ces actants peuvent être des personnages, des animaux, des végétaux, des objets

<sup>195</sup> Montalbetti. *Op.*, cit., p. 55.

<sup>196</sup> Idem. *Ibid.*, p. 55 .

<sup>197</sup> Idem. *Ibid.* p.55.

<sup>198</sup> Idem. *Ibid.*, p. 21.

(sentiments, désirs, maladie, amour, etc.). Il importe alors de préciser le rôle de chacun des actants en rapport avec les œuvres soumises à notre analyse.

Le sujet est le personnage principal chargé d'accomplir une mission autrement dit le problème qui est à l'origine de son aventure, de son histoire. Ce rôle est assuré dans les œuvres de notre corpus par Birahima et Abdel Karim respectivement dans *Allah n'est pas obligé* et *Terre ceinte*.

L'objet représente l'objectif de la recherche, la quête du sujet. Dans le roman du sénégalais Sarr la pratique de la charia, l'application de « l'Islam radical » reste l'objet d'Abdel Karim. Cet objet est souvent représenté par une chose et rarement par un personnage. Cependant dans le roman *Allah n'est pas obligé* Mahan, à qui est confiée la garde de Birahima, constitue l'objet de la quête de ce dernier.

Le destinataire est celui qui conduit le sujet à la quête de l'objet. C'est bien lui qui détermine la mission du sujet. Il est en quelque sorte l'élément perturbateur car son intervention entraîne des transformations au niveau des personnages, les actions se multiplient et se succèdent. Dans *Allah n'est pas obligé*, le conseil de famille et surtout Grand-mère amènent Birahima à accomplir une mission. Ce dernier ira désormais à la recherche de sa « seconde mère » auprès de qui il doit vivre. Dans *Terre ceinte* de Mbougarr Sarr, la Fraternité, le service de Dieu, le devoir envers Allah conduisent Abdel Karim à promouvoir l'Islam, à faire appliquer l'Islam radical, à « chasser le Diable » et permettre aux anges et Dieu de descendre dans la province du Bandiani.

Le destinataire est évidemment celui à qui profite de l'action du héros comme Mahan que Birahim s'aventure à chercher dans un espace miné par des guerres tribales. Cette mission que Birahima tente d'accomplir est aussi à l'avantage de la survie de la tradition dans une Afrique en pleine mutation culturelle. Quant à Abdel Karim, il rend service à la communauté Islamique particulièrement aux partisans de « l'Islam radical ».

Les adjouvants, il s'agit essentiellement des facilitateurs, des éléments favorables à l'accomplissement effectif de la mission du sujet. Dans le roman de Kourama, Yacouba, Mamadou, Saydou, Sékou participent à la recherche de la tante de Birahima. De même, la langue Malinké permet à Birahima et Yacouba de vaquer à leurs occupations avec moins de crainte, le kalachnikov leur assure sécurité pendant que la forêt facilite leur fugue. L'action du

chef de guerre El Hadji Koroma qui accueille les Malinkés en vue de les mettre à l'abri de leurs ennemis favorise la découverte de la tombe de celle-là par ses fils mettant fin à la mission. Il faut noter que Saydou et Mamadou partagent la même mission que Birahima bien qu'ayant des destinataires différents. En effet, si Saydou est Mandaté par Mamadou, ce dernier s'engage dans cette mission par devoir ; il s'agit de sa propre mère qu'il cherche. Or dans *Terre ceinte*, Abdel Karim, en plus de sa foi en Dieu, se voit aidé dans sa mission par les milices, le jeune érudit, Ismaïla, le peuple qui participe à la lapidation des victimes. L'autodafé de la bibliothèque de Bantika lui facilite d'explorer une piste qui le conduit à certains membres des auteurs du journal le « *Rambaaj* ».

Les opposants constituent des obstacles à l'accomplissement de la mission du héros. C'est le cas des superstitions, des guerres tribales, du Malinké, d'une part et des auteurs du « *Rambaaj* », du peuple, du modernisme, des bourreaux de Ndey Joor, de la Bibliothèque de Bantika, d'autre part. En analysant ce modèle actanciel, l'on s'aperçoit que « [plusieurs] acteurs peuvent représenter le même actant, et qu'un acteur peut représenter plusieurs actants<sup>199</sup> ». En effet, un actant peut être à la fois un adjuvant et un opposant. Cette ambivalence des actants assumant des fonctions controversées crée ce qui convient d'appeler le syncrétisme actanciel. C'est ce qu'on observe avec le peuple qui tantôt agit en faveur de la Fraternité en ce sens qu'il admet passivement l'action de la Fraternité, participe activement à la lapidation de la femme tantôt il s'oppose aux bourreaux de Ndey Joor comme le combat qu'il livre contre les hommes d'Abdel Karim lors de l'exécution de Déthié et son épouse Codou. De même, la croyance aux superstitions annonçant de mauvais signes aux voyageurs notamment les « froufrous de la chouette », « le cadavre du lapin au milieu de la route » décourage Birahima et Yacouba qui étaient sur le point de renoncer à leur aventure. Ce sont ces mêmes superstitions qui les arment de courage. En effet, la charité que leur recommande Sékou les rassure à poursuivre leur route. Par ailleurs les fétiches et « les sacrifices exaucés » qui sauvent plusieurs fois Yacouba et son protégé Birahima sont illustratifs. Cette double fonction des actants caractérise les personnages de Kerfa<sup>200</sup>. Celui-ci attentif aux anciens dans le conflit de génération constitue une entrave au projet de Kany mais son intervention auprès de certains sages contribue au dénouement du problème.

---

<sup>199</sup> Oswald Ducrot. A. J. Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode* [compte-rendu], 1966, p. 123.

<sup>200</sup> Kouyaté. *Op. cit.*, p.163.



## Chapitre 2 : Le statut des personnages

L'analyse textuelle d'un récit ne peut passer outre celle des personnages sans courir le risque d'être incomplète ou incompréhensible<sup>201</sup>. En effet, le texte est explicité par les actions, les pensées, les comportements des personnages. Ce qui fait dire à Montalbetti que « le personnage apparaît comme une entité de texte qui entre en interrelation avec les autres, qui évolue dans l'horizontalité du récit, qui assure le mouvement même de la narration, coud ensemble les épisodes, et coïncide entièrement avec la somme des énoncés qui l'évoquent<sup>202</sup> ». Cette notion de personnage que les théoriciens, les sémioticiens, les linguistes, les philosophes, etc., attribuent le statut ontologique d'« actant », d'« acteur », de « personne...grammaticale », de « lieu de transfert » pour désigner les êtres animés et inanimés comme dans les contes crée davantage le flou chez le lecteur moins averti. Xavier Garnier l'explique en affirmant que « les romans vont se servir des personnages pour raconter le passage de personne pleine à l'individu vide<sup>203</sup> ». Abondant dans le même sens, le critique Mansour Dramé se montre beaucoup plus précis en insistant sur des propriétés à titre indicatif. Pour lui, « un personnage représente une somme d'informations. Il se compose d'indices à savoir un nom qui lui est propre, un physique, des comportements, des pensées, un langage, une situation sociale.<sup>204</sup> » Autrement dit, l'un de ces indices suffit juste pour attester l'existence ou la présence de personnage. Désormais, il se posera moins de difficultés pour repérer un personnage dans un texte ou une œuvre. En effet, ces indices constitueront de pertinents critères d'identification à l'aide desquels nous nous référerons dans le cadre du recensement et du classement des « individus romanesques » suivant leur statut de personnages principaux, secondaires ou anonymes.

### 1. Les personnages principaux

La notion de personnage principal dans le genre narratif était jadis une fonction du héros. Ce concept de héros connaît une extension du point de vue sémiologique. Dans son article « Qu'est-ce qu'un héros ?<sup>205</sup> », Marc Tourret définit la notion de héros du point de vue psychologique, philosophique, anthropologique, historique, caractérisé par le service, le commandement, la

<sup>201</sup> Carole Rasmusen. « A quoi sert le personnage ? ». Québec français, n°124, 2001, p. 66.

<sup>202</sup> Montalbetti. *Op. cit.*, p. 21.

<sup>203</sup> Xavier Garnier. « Personnage et principe d'individuation dans le roman africain ». In. Emmanuel Lozerand (dir.) *Drôles d'individus. De la singularité individuelle dans le Reste-dumonde*, Paris : Klincksieck, 2014, p. 389-400

<sup>204</sup> Mansour Dramé. *L'interculturalité au regard du roman sénégalais et québécois*. Paris : L'Harmattan, 2001, p. 39.

<sup>205</sup> Marc Tourret. « Qu'est-ce qu'un héros ? ». In. *Inflexions*. Editions Armée de Terre, n°16, 2011, pp. 95-103.

surhumanité<sup>206</sup>. Cette valorisation du héros se dégrade au fil du temps dans le domaine littéraire notamment dans la littérature africaine. On assiste alors à un processus « de figurativisation, de déréalisation et d'homochromie<sup>207</sup> ». Ainsi, du point de vue littéraire, le héros se confond au personnage principal. Il s'identifie grâce au rôle déterminant qu'il joue dans l'évolution de l'intrigue, son apparition constante. Hamon le détermine selon le niveau de complexité, les rôles joués<sup>208</sup>.

Il apparaît que ces aspects relatifs au personnage principal caractérisent les héros de *Terre ceinte* et *Allah n'est pas obligé* autour desquels s'organisent les intrigues. En effet, par l'entremise de ces personnages, les auteurs posent la problématique des guerres qui secouent cette partie de l'Afrique. Dans *Terre ceinte*, Mohamed Mbougar Sarr présente Abdel Karim comme un jeune théologien qui, après des études, choisit de servir Dieu. Pour ce faire, il s'engage dans la conquête islamique du côté de la Fraternité. Cette mission le conduit au désert du Sahara où il recrute et forme une armée de miliciens avant de conquérir la ville de Kalep et d'autres localités du Bandiani. Donc, il s'agit là d'un chef religieux et militaire qui forme ses hommes du point de vue militaire comme religieux, développe des stratégies de guerre, donne des ordres à exécuter. À l'opposé, Kourouma présente Birahima dans *Allah n'est pas obligé* comme un enfant vulnérable qui s'aventure, en compagnie d'un adulte, Yacouba, dans un espace dangereux, hostile à la recherche de sa tante qui doit désormais assurer son éducation, sa formation, sa prise en charge. Mais, pour se mettre à l'abri du besoin et des armées ennemies, il choisit de se faire enrôler comme « enfant-soldat » qui dorénavant agira conformément aux ordres de ses divers chefs de guerre à qui il offre ses services.

En confrontant ces deux personnages centraux, on se rend compte de leur différence apparente. D'un côté, nous avons un homme libre, indépendant, « accompli, équilibré, mûr, aguerri par (...) la formation sur les bancs de l'école [occidentale et coranique]<sup>209</sup> », un jeune théologien doublé de fanatique intelligent à qui est confiée une mission : implanter un régime politique basé sur la charia. Cette pratique de la charia l'amène, non seulement à combattre les autres pratiques islamiques et croyances jugées de satanique mais à exécuter, mutiler ou châtier

---

<sup>206</sup> Touret. *Op. cit.*, p. 96.

<sup>207</sup> Désiré Boadi Ano. « Figurativisation, déréalisation et homochromie du héros dans le roman africain francophone ». In : NZASSA [en ligne]. URL: <https://nzassarevue.net/admin/img/paper/26.%20ANO%20Boadi%20D%C3%A9sir%C3%A9.pdf>. Consulté le 29 janvier 2024.p. 306.

<sup>208</sup> Philippe Hamon. « Pour un statut sémiologique du personnage ». In. *Littérature*. n°6, 1972, p. 100.

<sup>209</sup> Ibrahim Ba. « Les personnages de roman chez les africains francophones ». In : *Liens*, n° 15. FASTEF/UCAD, 2015, p. 184.

les pécheurs à la hauteur de leur crime. Ce qui fait de lui un violent, un dictateur religieux. De l'autre, nous avons un « oublié de la nation », un drogué en permanence armé d'un kalashnikov qui crée des victimes sur son passage. Avec une candeur amusée ou une naïveté feinte de ce jeune raté de l'école française, l'auteur nous fait constater les dérives, les exactions, les abus, les injustices des hommes politiques. Birahima relate les massacres que ces derniers font subir au peuple qui les ont portés au pouvoir. Thomas Quionckpa et les membres de sa tribu Gyos en ont fait les frais avec Doe. Toujours dans son récit, il évoque également les manipulations, l'exploitation abusive des enfants, des femmes par les adultes particulièrement les chefs de guerre qui les réduisent en chair à canon et/ou en objet sexuel. Pareil pour Yacouba qui convainc Birahima à voyager avec lui au Libéria. Son principal objectif n'est pas de conduire Birahima chez sa tante mais y exercer sa profession de Féticheur grigiman ; un métier très rentable dans ces foutus pays de guerre.

Dans les romans, tous les deux protagonistes se révèlent comme « des machines à tuer<sup>210</sup> » des assassins de premier ordre. Mais, si Abdel Karim le fait au nom de Dieu, Birahima apparaît comme une victime contrainte de le faire pour rester en vie. De ce point de vue, le chef de la police islamique est perçu comme une « fonction dynamique<sup>211</sup> » ou sujet du verbe faire. Par contre, Birahima devient support de de description, de jugements, de commentaires ou « fonction panoramique<sup>212</sup> » et objet d'attention, d'observation, de description ou « fonction focale<sup>213</sup> ». Il est présenté comme un enfant vulnérable qui nécessite protection et assistance. Sa situation sociale le témoigne suffisamment. Il s'agit d'un orphelin qui vit dans un milieu très modeste. À cet égard, Birahima fonctionne comme un héros qui « assume la charge émotionnelle pouvant provoquer compassion, sympathie, joie, chagrin, curiosité chez le lecteur.<sup>214</sup> » Les lecteurs des romans constituant notre corpus manifestent de la compassion à l'endroit des victimes et s'indignent contre l'égoïsme, la cruauté et le cynisme des auteurs de crimes à savoir Abdel Karim, Johnson, Foday Sankoh, pour ne citer que ceux-là. Tous ces trois se singularisent par leur propension aux massacres collectifs, aux mutilations publiques provoquant ainsi une violence psychologique qui dépasse l'entendement. En fait, au-delà du lecteur, l'auteur se trouve même affecté par ces sentiments. Ahmadou Kourouma ne déroge pas

---

<sup>210</sup> Diouf. « La figuration d'un humanisme littéraire dans Allah n'est pas obligé d'Ahmadou Kourouma ». In : Kouassi Kouamé Brice (Dir.). *Visages, état et sens de l'humanisme au XXI<sup>e</sup> siècle*. Acte de colloque les 22 et 23 2018, p. 191.

<sup>211</sup> Yves Reuter. « L'importance du personnage ». In: *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°60, 1988, p. 12.

<sup>212</sup> Idem. *Ibid.*, p. 12.

<sup>213</sup> Idem. *Ibid.*, p. 12.

<sup>214</sup> Idem. *Ibid.*, p. 50.

à la règle. Il demeure profondément sensible à la situation douloureuse que vivent les enfants de Djibouti à qui il dédie ce roman. D'ailleurs, comment peut-il rester indifférent puisque le rôle de tout écrivain engagé réside dans la prise en charge des problèmes de sa société ? Partant de cette œuvre, il leur apporte, non seulement son soutien moral, mais s'engage dans un processus de sensibilisation en vue de la protection des enfants, de la résolution de ce problème. C'est ainsi qu'il pose le phénomène des enfants de la rue qui préoccupe les organisations de la société civile, les organisations non gouvernementales entre autres. En ce qui concerne Mohamed Mbougar Sarr, il tombe sous le coup de l'émotion suite à une exécution qu'il a suivie à travers des médias. Même s'il ne l'exprime pas par le biais de son héros principal, Abdel Karim, il le fait par l'entremise du Docteur Malamine Camara. Ce dernier, ne pouvant souffrir de voir le Capitaine Abdel Karim faire exécuter, sans cesse, autant de victimes surtout les femmes, décide d'intervenir pour mettre un terme à cela. Ce qui le conduit à la production puis à la publication d'un journal de dénonciation, le «*Rambaaj*».

Il apparaît que tous les deux auteurs restent sensibles aux situations que vivent les couches vulnérables. Dans ce cas, leur attention à l'égard des femmes auxquelles ils offrent une place de choix dans la trame romanesque est manifeste. En effet, Ndey Joor Camara traverse tout le roman et constitue une baisse de tension entre son mari Malamine et le chef de la Fraternité qu'elle hypnotise par le regard. Ce duel entre l'époux de Ndey Joor et le Chef de la police islamique engendre une confrontation de perspective. Pour le premier, la pratique de l'Islam et l'adhésion à une religion doit émaner d'un libre choix alors que le second traité de « fanatique froid » considère l'Islam radical comme le seul valable et les autres sont à combattre et à faire disparaître. Mahan, quant à elle tient l'évolution de l'intrigue. Son mouvement conditionne celui du sujet dont elle constitue l'objet. Toutefois, ces personnages féminins vivent dans des situations difficiles, dégradantes, humiliantes dans l'univers du roman. Elles subissent toutes les formes de violence masculine. La première souffre non seulement des coups mortels de son bourreau pour avoir manqué de couvrir sa tête mais surtout de la discorde au sein de sa famille. S'agissant de la seconde, elle souffre de la violence conjugale et du « droit de la femme ». Elle, non plus, n'est pas épargnée par les conséquences de la guerre qui la réduit au statut de veuve condamnée à quitter cette terre étrangère. Tout compte fait, ces femmes sont révélatrices d'une vision. Ndey Joor Camara symbolise la femme idéale, tendre envers son mari et leurs enfants, sereine, réconciliatrice, promotrice de la paix. C'est grâce à elle que Malamine est resté en vie. De son côté, Mahan à travers Birahima qu'elle hérite traduit « les rapports traditionnels dans les sociétés africaines [qui] assuraient la prise en charge des enfants restés

sans parents, ces derniers étant remplacés par d'autres membres de la famille ou par la communauté<sup>215</sup>». Toutefois, Kourouma rend impossible la perpétuation de cette pratique africaine en rompant tout contact entre le neveu et sa tante. Effectivement, Birahima ne verra ni sa tante ni son corps. Il se suffit juste d'un recueillement devant la fosse commune dans laquelle son corps a été jeté.

Au terme de l'analyse sur les protagonistes romanesques, il appert qu'ils jouent divers rôles importants dans le déroulement de l'histoire. Malamine un conquérant islamique ordonnant des châtiments aux pécheurs, Birahima, un enfant innocent, exploité, transformé en meurtrier. Les protagonistes féminins symbolisent la violence faite aux femmes. Tout de même, ces personnages centraux sont renforcés par d'autres personnages dont l'intervention renforce et élucide la vision, l'idéologie que l'auteur développe par le biais du héros.

## 2. Personnages secondaires

Il s'agit essentiellement des personnages dont l'apparition dans le récit romanesque est moins fréquente par rapport aux personnages principaux<sup>216</sup>. Hamon les désigne sous l'appellation de « simples rôles<sup>217</sup>» eu égard à leur fonction ou à leur qualification moindre. Malgré leur fréquence moindre, ils exercent une influence sur la vie antérieure, actuelle ou ultérieure des personnages principaux. C'est en ce sens que Dramé affirme que « les personnages secondaires interviennent ainsi pour rendre sympathique ou digne d'intérêt le personnage central<sup>218</sup>». Dans les romans que nous analysons, on note la présence des groupes de décideurs composés des figures militaires, des auteurs du journal le « *Rambaaj* » d'une part, les enfants, les femmes, les membres de la famille de Birahima et de Malamine d'autre part.

Dans les romans, les enfants constituent la couche la plus représentative. Les auteurs s'en servent pour exprimer les conséquences horribles de la guerre. Ces enfants sont les plus impactés. Il s'agit principalement des orphelins dont les parents sont affreusement assassinés, des homicides, des abandonnés, des brigands, des victimes de vols de l'État, etc. Ceux-là, pour trouver des familles de substitution, d'autres amis, s'épargner des poursuites, se venger de leurs malfaiteurs, s'engagent dans les armées tribales ou djihadistes. En réalité, À cet égard, les

---

<sup>215</sup> Ewa Kalinowska. « L'enfant dans la littérature française et francophone ». In : *Chaire de culture et de langues françaises*. Université d'Opole : 2018, p. 1.

<sup>216</sup> Karim. *Op. cit.*, p. 18.

<sup>217</sup> Hamon. *Op. cit.*, p. 100.

<sup>218</sup> Dramé. *Op.cit.*, p. 50.

auteurs manifestent leur étonnement doublé d'indignation face au recrutement massif de combattants sans tenir compte de leur maturité physique et psychologique. Leur inaptitude à exercer cette fonction militaire justifie les caricatures que leur font les auteurs. Kourouma les considère du point de vue de leur faiblesse. Ce sont « des gosses hauts comme ça... hauts comme le stick d'un officier. (...) Des tenues de parachutiste trop larges, trop longues pour eux. Des tenues de parachutiste qui leur descendent jusqu'aux genoux, des tenues de parachutiste dans lesquelles ça flotte. » (ANO, 52). Pour Sarr, Ismaïla qui ressemble aux Djihadistes par le port d'un « long caftan noir, qui ne laissait paraître que ses pieds », par sa physionomie (« visage marqué et brûlé par le soleil », « une barbe de deux ans », TC, 290) et sa voix « mûre, grave, celle d'un homme » (TC, 291) demeure encore un jeune homme pubère et inapte à la guerre. Il l'avoue lui-même à son chef: « *Je ne suis pas fait pour la guerre, lieutenant. Je ne suis fait pour aucune guerre même pour la guerre sainte. Mais je ferais celle-ci, non comme une marque de fierté, mais comme un devoir envers Allah.* » (TC, 295).

En considérant la précédente analyse, l'on s'aperçoit de l'hypocrisie, le cynisme, l'égoïsme des chefs de guerre qui se soucient uniquement de leur conquête au détriment de la vie des enfants qu'ils transforment en chairs à canon. Ismaïla de *Terre ceinte*, Sékou le terrible, Sosso la panthère, Jean Bazon ou Johnny la foudre d'*Allah n'est pas obligé*, tous morts lors des affrontements armés illustrent ce fait. Mais, si pour connaître Ismaïla, le narrateur nous introduit dans les pensées du chef de la Fraternité, Birahima révèle la véritable identité des « small-soldiers » et les circonstances de leur enrôlement grâce aux oraisons funèbres. Par exemple, Sarah est une fille naturelle, transformée en vendeuse par madame Kuiki. Victime de viol, elle est admise dans un orphelinat qui a cessé de fonctionner à cause de la guerre. À cet effet, elle se défend dans les bars avant de rejoindre la faction du Colonel Papa le bon. Neutralisée et mise hors d'état de nuire par son amant Tête brûlé, elle servira de festin aux fourmis magnans. Jean Bazon ou Johnny la foudre, lui, est un homicide qui intègre les « enfants-soldats » pour éviter les poursuites policières. En réalité, les enfants sont perçus comme une couche vulnérable manipulée, exploitée et maltraitée par des conquérants. Parlant toujours de la vulnérabilité des enfants, nous pensons également à la gent féminine qui subit aussi les affres de la guerre.

Dans *Terre ceinte* comme dans *Allah n'est pas obligé*, les femmes sont présentées comme des souffre-douleur. Tous les maux qui gangrènent la société, à défaut de les cibler directement, ne les épargnent pas du tout. Elles sont victimes de flagellation, Sadobo (TC, 87, 117), d'accusations de sorcellerie à l'image de la vieille Jeanne (ANO, 64), Bafitini, l'exciseuse Moussokoroni (ANO, 25), de viols suivis d'assassinat comme Fati, Sita (ANO, 80,186) ou

d'exécution notamment Aïda, la fille d'El Hadj Seydou et d'Aïssata (*TC*, 34), tuées lors des affrontements militaires à l'instar de Sœur Adja Gabrielle Aminata (*ANO*, 189). En plus, de cela, elles subissent la violence conjugale érigée en règle dans la société traditionnelle voire coloniale. Le narrateur le confirme à travers cet extrait : « Partout dans le monde, une femme ne doit pas quitter le lit de son mari même si le mari injurie, frappe et menace la femme. Elles ont toujours tort. C'est ça qu'on appelle le droit de la femme. » (*ANO*, 31) Mais, ce droit commence à être contesté, attaqué par les femmes en questions. Mahan reste intransigeante au sujet du divorce avec son violent mari. De son côté, Sadobo même si elle reste dans le foyer conjugal malgré ce qu'elle endure, résiste au système de patriarcat. Elle s'oppose catégoriquement à toute décision unilatérale de son mari et exige la prise en compte de son avis sur des questions concernant leur famille. Ce combat pour l'émancipation de la femme se poursuit et aboutit à l'accès à la parole. C'est dans cette dynamique que s'inscrit l'intertextualité épistolaire systématisée par les correspondances de Aïssata et Sadobo reflet du couple d'amies Ramatoulaye et Aïssatou<sup>219</sup>. Conscientes de la nécessité du combat à mener pour leur bien-être social, elles arrachent la parole pour se faire entendre, défendre leur cause, s'émanciper. Au regard de ce qui précède, on peut affirmer que ces œuvres fonctionnent comme « un plaidoyer [fort] pour l'épanouissement de la femme africaine victime des pratiques rétrogrades de la tradition et de la violence conjugale au foyer<sup>220</sup>».

En outre, la présence familiale offre aux romans un caractère réaliste. Chaque roman s'identifie à un type de famille. Dans son roman, Kourouma présente la famille élargie africaine composée des grands-parents, des parents, des enfants, des cousins, etc. À l'opposé, Sarr met exergue la famille nucléaire regroupant seulement les parents et les enfants. Cette différence se précise davantage. D'un côté, le narrateur nous promène dans une famille très modeste vivant dans la promiscuité, l'insalubrité au cœur d'une case remplie de décoctions aux odeurs exécrables où tous les occupants sont régulièrement présents. De l'autre, le narrateur nous conduit dans une famille présentant de bonnes conditions vie. Cela se lit à travers l'habit, une villa où chacun occupe une chambre, le salon, la cuisine, le réfrigérateur. En plus, tout le monde a une occupation. Les bons résultats d'Ismaïla à l'école, ses rapports avec ses professeurs et son attachement aux documents mystérieux suffisent pour déduire que c'est un bon élève.

---

<sup>219</sup> Mariama Bâ. *Op. cit.*, p. 5.

<sup>220</sup> Diouf.. *Op. cit.* p. 188.

Partant de ces représentations familiales, les auteurs évoquent les thématiques de la tradition et de la modernité. Ainsi, dans *Allah n'est pas obligé*, Kourouma s'attaque aux pratiques rétrogrades encore en vigueur dans certaines zones rurales. Dans ce milieu, rien n'est ordinaire, tout est signe. La croyance à la superstition que Kane appelle « la grande tare de notre époque<sup>221</sup> », au fatalisme bat son plein. La naissance de Ma est chargée de mystère. Les hurlements des hyènes, les cris des hiboux sont le présage d'un avenir sombre que confirme son infirmité, sa vie de merde. De même, le fils de l'exciseuse est tué par sorcellerie tout comme Ma est victime de la sorcellerie de Moussokoroni et son fils. En liant l'état de Ma à Moussokoroni, le narrateur insiste sur les conséquences néfastes de l'excision qui provoque une violence psychologique chez les femmes car « à chaque cérémonie d'excision, le génie de la brousse prend une jeune fille parmi les excisées. Le génie la tue, la garde comme sacrifice. » (ANO, 20). En effet, au-delà de ce fait, il montre l'échec des autorités et des organisations non gouvernementales qui se glorifient d'avoir annihilé cette pratique ancestrale qui continue de faire des victimes. Cela implique aussi l'échec de la modernité envahissante face à la tradition qui résiste encore en milieu rural. Les malades ne font plus confiance à la médecine moderne et se ruent vers celle traditionnelle incarnée par Bala le féticheur et guérisseur, les grands chefs de guerre comptent sur les fétiches pour remporter le combat et non sur leurs compétences et stratégies militaires, ni sur les moyens logistiques mis à leur disposition. À l'inverse, Sarr se réfère à la modernité grâce à l'instruction, l'intellectualisme des personnages. Il met en exergue les principes de liberté, de droit, de démocratie. Ismaïla illustre ce fait en décidant son adhésion à la Fraternité et en adoptant une vie solitaire face à l'étonnement général de ses membres de la famille. Au nom du droit, Idrissa attend des explications au sujet du bannissement de son frère aîné. Néanmoins, cette liberté qui faisait le charme de la ville de Kalep est vite bafouée avec l'avènement de la Fraternité. Cette dernière parle, réfléchit et décide pour le peuple qu'elle finit de faire croire à « l'inutilité du langage ».

Enfin, viennent les décideurs des actes posés par les exécutants ou qui influencent la réaction du peuple. Il s'agit des figures militaires qui peuplent *Allah n'est pas obligé* et des amis de Malamine qui occupent l'espace romanesque de *Terre ceinte*. Nous avons là un groupe incarnant la violence et un groupe résistant pour sauver la vie des citoyens. Tous ces personnages jouent le même rôle : « ils agissent pour servir ou desservir<sup>222</sup> » autrement dit ce sont des « agents [qui] remplissent les fonctions d'assistants ou d'opposants<sup>223</sup> ». Cependant, la

---

<sup>221</sup> Mohamadou Kane. *Op. cit.*, p. 129

<sup>222</sup> Dramé. *Op. cit.*, p. 51.

<sup>223</sup> Idem. *Ibid.*, p. 51.



fonction d'opposant semble plus manifeste car tous ces guerriers constituent des obstacles aux sujets en quête. Premièrement, les figures militaires compliquent la tâche à Birahima contraint de perdre du temps dans certaines factions, d'attendre le retour temporaire du calme pour reprendre sa quête. Deuxièmement, les amis de Malamine remettent en cause le projet d'Abdel Karim. Par le truchement du « *jambaar* », ils révèlent les incohérences de la Fraternité, ses abus, ses dérives, la distance qu'elle observe vis-à-vis de l'Islam, du Dieu qu'elle pense servir. Ils installent le doute non seulement dans l'esprit du peuple mais leur inculque l'idée de révolte, de résistance. Agissant sous le coup de l'émotion, Déthié et son épouse Codou sont vite démasqués, arrêtés puis exécutés publiquement.

Par ailleurs, dans *Allah n'est pas obligé* Charles Taylor, Samuel Doe, le Prince Johnson, Elhdji Kororma, Ahmed Tejan symbolisent la barbarie, l'absurdité. Ils apparaissent comme des catalyseurs de tension, des conquérants, des assoiffés du pouvoir; donc capables de toute formes de violence, de manœuvres, d'exactions pour arriver à leurs fins. Ils fonctionnent comme des « consciences uniquement acharnés par l'argent et le mal<sup>224</sup> ». Au contraire, les auteurs du *Journal*, symbolisent une cause à défendre : la liberté, la tolérance religieuse, l'égalité, la vie des populations. Ils se muent en protecteurs, en humanistes.

Kourouma emploie des personnages militaires pour témoigner l'horreur de la guerre dans l'espace libérien et sierra léonais. De même, l'usage des « personnages référentiels<sup>225</sup> » tels que Houphouët-Boigny, Kadhafi, Éyadéma, Abacha offre au texte un ancrage réaliste et favorise la construction d'une illusion réelle. L'évocation de ces dirigeants qui demeurent encore à la tête des États exprime la problématique de la limitation des mandats présidentiels en Afrique et l'alternance qui sont à l'origine des guerres civiles, des coups d'États permanents dans le continent.

De son côté, Sarr met en scène des personnages intellectuels de compétences variées. Ce sont des patriotes qui symbolisent des valeurs. Et cette valeur constitue une part de l'Homme qui se résume à Malamine: « Déthié était la Liberté. Codou était la Justice. Ngoné était l'Égalité. Vieux Faye était le Refus. Alioune était la Beauté. Le Père Badji était le Mystère. Tout cela constituait l'Homme. » *TC*, 77). Et chacun doit se battre pour ne pas faiblir et maintenir sa part d'homme, en somme sauvegarder Malamine, la société.

---

<sup>224</sup> François Mauriac. *Le romancier et ses personnages*. Paris : Édition Buchet/Chastel, 1984, p. 12.

<sup>225</sup> Montalbetti. *Op. cit.*, p. 33.

### 3. Les personnages anonymes

Les personnages anonymes sont des individus que le narrateur présente de façon très brève d'une part, qu'il nomme collectivement ou indique la présence sans leur attribuer de nom d'autre part<sup>226</sup>. Il s'agit évidemment des personnages dont le nom, les détails ou l'identité particulière ne sont pas fournis par le narrateur ou sont peu développés. Ils sont souvent représentés de façon générique, symbolique. Ils représentent une groupe social, professionnelle, des expériences et apparaissent souvent dans des récits de guerres, historiques, etc. Dans les œuvres du corpus, nous distinguons deux types de personnages anonymes : les combattants et les civils. Alors, l'analyse contrastive d'*Allah n'est pas obligé* de Kourouma et *Terre ceinte* de Mohamed Mbougar Sarr déterminera la manière dont chaque auteur explore les réalités de la vie des « figures anonymes ».

Dans ces romans, les auteurs mettent en scène des récits de guerre. Et l'usage de personnages guerriers qui vont former les différentes armées ou factions demeure un impératif. Toutefois, il est à souligner que l'enrôlement des combattants diffère d'une œuvre à l'autre. Dans *Allah n'est pas obligé*, l'engagement militaire derrière un chef de guerre devient obligatoire : soit on est allié soit on est ennemi. Et le recrutement ne tient pas compte de l'âge ni du sexe. Tout le monde devient milicien. Seulement le narrateur distingue deux catégories de combattants. D'une part, les « small-soldiers » constitués de puceaux et de vierges. Ils sont pris en charge par le chef de guerre et utilisés dans des missions d'espionnage. D'autre part, nous avons des soldats composés d'individus matures parce qu'ils font l'amour. Ils doivent désormais se prendre en charge. Ce sont des grands combattants, la grande force guerrière.

Or dans *Terre ceinte*, le recrutement réservé uniquement aux personnages masculins est volontaire et soumis à des exigences. Le chef de la Fraternité reçoit les candidats, leur fait un examen, les accepte ou les remercie. Dans cette milice, il n'y a pas de distinction. Tout le monde est au même pied et s'identifie par leurs turbans. Le narrateur les présente comme des gens dangereux, menaçants, des épouvantails semant la terreur partout où ils se présentent. S'ils sont rigoureux dans la correction, l'application de la charia, tout de même, ils sont de mauvais pratiquants. Ils buvaient, et festoyaient, gais, joyeux, insouciant et ivres. Ce sont des gens non lucides ; donc incapables de réfléchir sur les conséquences de leurs actes. Le narrateur les

---

<sup>226</sup> Karim. *Op. cit.*, p. 18.

nomme collectivement car menant des actions communes. Parfois, il détache du groupe certains qu'il peint dans leur action comme les trois milices victimes de la vindicte populaire.

Ensuite, toutes les factions ont un seul objectif : implanter un régime islamique et un seul ennemi : la garnison de Kalep. De ce fait, toutes les factions de la Fraternité se rassemblent, planifient et harmonisent des plans de guerre en vue de gagner la guerre. Ce qui n'est pas le cas dans *Allah n'est pas obligé* où chaque faction fait face à plusieurs fronts. Par exemple, la faction de Samuel Doe fait face à trois ennemis : Taylor, Johnson et El Hadji Koroma et vice et versa. Dans cet univers romanesque, chaque tribu cherche à gouverner et monopoliser le pouvoir.

Cependant, *Allah n'est pas obligé* se singularise par l'implication des mercenaires professionnelles dénommés les Kamajors. Il s'agit d'une association ésotérique et initiatique, constituée de grands chasseurs, initiés, puissants magiciens, devins, chasseurs traditionnels et professionnels. Ce sont des mercenaires de guerre qui offrent leur service à ceux qui les sollicitent. L'auteur mesure le danger que constituent ces professionnels de la guerre dont certains se serviraient pour déstabiliser le pays. En plus, leur évocation permet de mettre en évidence le cannibalisme africain mais aussi de révéler la posture de certains Africains qui combattent l'Afrique. À ce groupe anti-africaniste, s'ajoute celui des afro-américains et des patrons associés qui pillent les ressources de leurs propres pays. Grâce à ces mercenaires, le narrateur montre comment les leaders politiques parviennent à monter les Africains contre eux-mêmes. Cette stratégie est également utilisée par l'Occident qui engage les institutions africaines comme l'OUA, la CEDEAO à s'ingérer dans les affaires intérieures des pays.

Même si on note des différences d'approche dans ces deux œuvres, il n'en demeure pas moins qu'elles partagent des points communs. En effet, les combattants sont formés pour massacrer, créer des victimes et obéir aux ordres de leurs chefs respectifs. C'est ce qui se manifeste avec les tortures, les mutilations, les assassinats, les exécutions. Ils sont tantôt des instruments de violence tantôt des victimes. À cet effet, Abdel Karim ordonne la mutilation des bras des bourreaux à Ndèye Joor pendant qu'Onika Baclay décrète la mort des voleurs qu'ils soient soldats ou civils. Partant de là, les narrateurs révèlent des réalités vécues dans ces milieux. Ce qui corrobore les propos du critique Mansour Dramé selon qui « créer des personnages relève du souci de dépeindre et de révéler les impératifs et les conformismes d'un milieu qui infléchira la signification des dits personnages : leurs actions, les symboles attachés à leurs projets d'existence ou à leurs drames.<sup>227</sup> ». Toujours dans la perspective de produire les

---

<sup>227</sup> Dramé. *Op. cit.*, p. 38.

« effets du réel », le narrateur nous transporte vers des expériences ou des faits vécus. C'est ce que nous explorons avec le racisme, l'intolérance religieuse. Pour ce faire, les narrateurs regroupent les personnages civils suivant leur appartenance ethnique, religieuse, professionnelle.

Les civils constituent la couche la plus représentative qui subit les conséquences de la violence guerrière. Même si tous les auteurs les identifient suivant leur appartenance religieuse, Kourouma en plus de l'identité religieuse, insiste sur celle raciale. À titre illustratif, nous citons les Malinkés, les Bambaras représentés dans le roman de Kourouma et du peuple pratiquant l'Islam radical, l'Islam modéré et des kaffr de l'œuvre de Sarr. Cette particularité dans la représentation de la population civile nous amènera à analyser les groupes séparément d'un roman à l'autre en vue d'examiner les motivations et les choix des romanciers.

En opposant les Bambaras aux Malinkés dans la guerre tribale au Libéria, les créoles et les afro-américains aux étrangers constitués de Malinkés et de Dioulas, Kourouma met l'accent sur « l'identité racine » ou « l'identité anthropique » pour exprimer le racisme, la xénophobie qui sévit dans cette zone ouest africaine. Sur ce, le narrateur convoque des éléments du mythe d'origine pour distinguer les autochtones des allochtones. De ce fait, il considère les Bambaras comme les vrais autochtones, les vrais propriétaires de la terre pendant que les Malinkés demeurent des étrangers originaires du Niger, des étrangers venus d'ailleurs et que « l'on retrouve pourtant dans tous les pays sahéliens de l'Afrique de l'Ouest que sont la Guinée, le Mali, le Sénégal, le Burkina<sup>228</sup> ». En plus, l'emploi des termes péjoratifs par le narrateur à l'endroit des familles Bambaras (Lobis, Sénoufos, Kabiès) qu'il qualifie d'adorateurs, de cafres, d'incroyants, de féticheurs, de sauvages, des sorciers, en résumé d'hommes nus indique le parti pris de ce dernier en faveur des familles Malinkés (Kourouma, Cissokho, Diarra, Konaté) qu'il considère comme « des gens biens qui ont écouté la parole d'Allah » (ANO, 20). Ce sentiment de rejet, d'exclusion s'accroît avec la religion. La cohabitation, la communion, le dialogue inter religieux deviennent presque impossibles. L'interdiction aux musulmans de vin, de viande de porc et de tout autre animal égorgé par un cafre, le mariage entre une musulmane et un cafre remet en cause la possibilité d'un quelconque partage, métissage creusant davantage le fossé entre musulmans et non musulmans.

Si l'origine de la guerre dans *Allah n'est pas obligé* est clanique, dans *Terre ceinte*, les causes de la guerre sont à rechercher dans le fait religieux. La mission d'Abdel Karim est claire :

---

<sup>228</sup> Kourouma. *Quand on refuse on dit non*. Op. cit., p. 17.

combattre l'islam modéré et les *kaffr*, imposer le vrai islam et l'appliquer dans toute sa rigueur sans concession. Aucune tolérance ne sera faite à quiconque. L'application de la charia concernera tout monde qu'on soit musulman ou non. C'est ce qui ressort des propos du Capitaine :

- ... Quiconque transgressera la Loi sera puni selon le châtement prévu dans le Noble Coran. Je m'en chargerai personnellement. Sans pitié. Je ne reculerai devant aucun scrupule. Je n'en aurai pas, et appliquerai les châtements de la Loi, *in Sha Allah*. Rappelez-vous, habitants de Kalep que la Loi est la Voie du Salut. Ne l'oubliez jamais et que nul ne s'avise de penser que les critiques venues d'Occident, qui considèrent la Loi comme une barbarie... (TC, 15)

À travers ce texte, le narrateur explicite la décision du chef de la Fraternité concernant l'application généralisée de la Loi islamique. Les pronoms indéfinis « Quiconque », « nul » le terme générique « habitants de Kalep » le précisent davantage. Par ce discours, il exprime son engagement ferme à servir Dieu et avertit les contrevenants. Le moment est bien choisi pour faire passer le message et privilégier sa transmission. C'est le moment d'appliquer la dite Loi au couple de pécheurs. Ainsi joint-il l'acte à la parole. Mais, le narrateur constate des contradictions dans la pratique de l'islam conformément aux enseignements du Coran comme le prétend Abdel Karim. La lecture de la sourate *Al Kaffirun* à la page 180 qu'il traduit à l'intention du lecteur révèle la contradiction de cette mesure contraignante du chef de la Fraternité. Contrairement à ce qu'il entend faire, la sourate privilégie la liberté de croyance. Cela suffit pour affirmer que l'islam est en vérité une religion de paix. Seulement la violence de certains adeptes ou fanatiques amènent d'autres à le traiter de violent à tort.

Hormis les armées en conflit, le reste de la population civile demeure la principale victime de violence policière ou militaire. Sarr présente un peuple insaisissable qui est tantôt complice et participe à la lapidation des victimes, tantôt se révolte contre la Fraternité, tantôt subit avec résignation les bavures policière. Le narrateur en fait un cas en nous présentant le décor horrible de l'hôpital de Kalep : des hommes blessés, lépreux, ou amputés, moignons sanguinolents, étendus, endormis, gémissant, criant, délirant, des femmes enceintes, des vieillards étendus, cadavres mal conservées (94-95). Pailleurs, Kourouma témoigne l'extermination du clan Gyos : « [Doe] tortura affreusement Thomas Quionckpa avant de le fusiller. Sa garde prétorienne se répandit dans la ville et assassina presque tous les cadres gyos de la République de Libéria. Leurs femmes et leurs enfants. » (ANO, 101). Tout cela suffit pour montrer comment les civils ont souffert de ces guerres dont ils ne sont pas les auteurs.

En définitive, l'appropriation du corpus nous a permis de percevoir le nombre important de la « population » romanesque que nous ne pouvons déterminer avec précision. En effet, aux multiples personnages identifiés nommément, s'ajoute une masse importante suggérée collectivement soit par appartenance clanique, religieuse, professionnelle ou sexuelle. Sur ce, nous remarquons un nombre beaucoup plus important dans *Allah n'est pas obligé* que dans *Terre ceinte*. La catégorisation se réalise en fonction des rôles joués. D'abord les personnages principaux constituent le groupe de personnages qui conduisent la trame mais également qui ont pouvoir de décision. Leur fréquence d'apparition et le moment choisi ou « distribution référentielle<sup>229</sup>» et leur mode d'apparition ou « autonomie différentielle<sup>230</sup>» sont entre autres des indicateurs pertinents. Ensuite, la deuxième catégorie concerne, pour notre étude, les personnages secondaires composés essentiellement des adjuvants et opposants très en vue dans les textes et qui peuvent aussi prendre des décisions et les faire appliquer. Enfin, la dernière correspond à ceux qui sont réduits au silence et à l'exécution des ordres reçus. Ceux-ci agissent dans la masse au sein de laquelle ils se démarquent rarement pour faire une brève apparition ou font objet d'annonce. Leur détachement permet d'attirer l'attention du lecteur sur eux mais aussi de constater une punition. Reuter les range dans la hiérarchie de la « fonction différentielle<sup>231</sup>». Dans ces diverses catégories nous relevons également des « personnages référentiels<sup>232</sup>» que le narrateur convoque en qualité d'« immigrants<sup>233</sup>» ou de « substituts<sup>234</sup>» comme les présidents africains à l'image de Kadhafi, Houphouët, Eyadéma, Abacha et Birahima respectivement. Mais il faut admettre que le héros romanesque à la différence de celui de l'histoire, de la légende, de l'épopée, etc., est « réduit à un crapule, un vaurien, une canaille, un poltron, un personnage faible, démissionnaire, pleutre, faillible et éligible à la mort<sup>235</sup>». De protecteurs, ils sont devenus des tueurs, des assassins, des sanguinaires. C'est l'exemple type de Birahima et Abdel Karim.

L'analyse des personnages a permis de mieux percevoir le rôle indispensable du personnage qui demeure le « garant de la cohérence » et « la référence des enjeux de l'histoire<sup>236</sup>» mais aussi son rôle déterminant dans l'analyse spatio-temporelle. En effet les aspects temporels et spatiaux semblent déterminés par les personnages. L'évocation

---

<sup>229</sup> Reuter. *Op. cit.*, p. 12.

<sup>230</sup> Idem. *Ibid.*, p. 12.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>232</sup> Montalbetti. *Op. cit.*, p. 21.

<sup>233</sup> Thomas Pavel. *Univers de la fiction*. Seuil : 1988, p. 53.

<sup>234</sup> Idem. *Ibid.*, p. 53.

<sup>235</sup> Ano. *Op. cit.*, p. 310.

<sup>236</sup> Reuter. *Ibid.*, p. 9.

onomastique des personnages historiques suffit pour situer le temps et le lieu du déroulement de l'action de la même manière que l'usage des éléments toponymes conduit au repérage de personnages référentiels.

# CONCLUSION



En somme, l'analyse nous a permis d'explorer les différentes dimensions de l'identité narrative présentes dans les romans africains postcoloniaux en nous appuyant sur les exemples d'*Allah n'est pas obligé* de Kourouma et *Terre ceinte* de Sarr. Il apparaît clairement que ces auteurs utilisent des techniques et discours narratifs variés pour mettre en lumière et exprimer l'identité africaine à travers leurs récits, offrant ainsi une perspective riche et nuancée à ce thème complexe. Cette identité caractérise fort bien les œuvres de notre corpus. Plusieurs éléments justifient ce fait. Il s'agit principalement des procédés, des techniques, des discours et du cadre narratifs de même que le statut des personnages romanesques. Partant de l'étude de ces aspects romanesques, le lecteur s'aperçoit que les œuvres font référence à cette partie de l'Afrique de l'Ouest minée par ces formes de violence. Effectivement, l'analyse a montré que les auteurs adaptent à leurs œuvres les réalités socio-politiques, culturelles locales. Cela s'est avéré avec Kourouma et Sarr.

En outre, l'analyse semble confirmer les hypothèses de départ. En premier lieu, l'hypothèse principale nous amène à constater l'effectivité de la représentation de l'identité narrative. Dans ces œuvres, l'instance narrative est perturbée par des ruptures observées en permanence. Celles-ci sont marquées par l'usage du métarécit. Celui-ci se présente sous forme de d'oraisons funèbres, de récits de personnages tels que Foday Sankoh, Samuel Doe (*Allah n'est pas obligé*), Abdel Karim, Ismaïla (*Terre ceinte*), de dialogues passionnants, de descriptions, de commentaires ou explications. Il en est de même pour le morcellement des récits en chapitres qui n'observent aucune cohérence logique quant à leur agencement. L'utilisation de ces procédés obéit à la volonté des auteurs de rompre avec l'instance unique qui caractérise le roman traditionnel. Mais, il convient de préciser que même si Kourouma et Sarr semblent avoir des similitudes dans la thématique et l'innovation stylistique, il n'en demeure pas moins que leurs œuvres présentent des formes de narration différentes.

Cette rupture narrative s'opère également par l'usage de narrateurs multiples. Dans *Allah n'est pas obligé*, l'instance narrative est tenue par le personnage principal, Birahima, qui s'empare de la parole qu'il confisque. Ce dernier adopte des points de vue différents conformément à l'emploi de la première ou troisième personne. Le recours au narrateur autodiégétique et celui dit hétérodiégétique varie selon que Birahima engage ou non sa responsabilité par rapport à son discours. Par contre, dans *Terre ceinte*, l'instance principale est assurée par un narrateur hétérodiégétique qui s'exprime à la troisième personne pendant que la narration des récits secondaires est confiée aux narrateurs potentiels qui emploient le pronom

« je ». Le premier anonyme se charge du récit principal d'où l'emploi permanent de la troisième personne tandis que le second correspond aux narrateurs potentiels qui se chargent les récits secondaires comme Aïssata, Sadobo, Abdel Karim. Mais, si Kourouma utilise la technique du voyage centré sur un personnage migrant qui ouvre l'espace en passant d'un pays à l'autre, Sarr enferme ses personnages et le lecteur dans un carcan de violence. L'usage de la métaphore *Terre ceinte* et l'image du feu matérialisée à la première de couverture l'illustrent suffisamment.

En deuxième lieu, l'appropriation des œuvres nous fait découvrir une écriture rebelle, révolutionnaire. Un grand bouleversement esthétique amorcé par les écrivains de la deuxième génération suit son évolution jusqu'à la dernière. Ceux-ci privilégient la liberté de création, la réforme du roman traditionnel en refusant l'imitation, le conformisme, l'uniformité esthétique. Chacun s'évertue à y apporter du nouveau en employant une technique et un discours narratifs appropriés au milieu et adaptés aux réalités socio-culturelles et politiques. Dans les romans du corpus, l'analyse a permis, d'abord, de mettre en lumière la pratique de la mise en abyme et ses diverses formes notamment les figures en abyme que Sarr matérialise par les correspondances d'Aïssata et Sadobo. D'autres formes de mise en abyme notamment la mise en abyme herméneutique, fictionnelle, les figures en abyme, l'usage des substituts, etc, caractérisent les romans. Ensuite, le travail a consisté à repérer les aspects de l'écriture fragmentaire. Cela nous amène à considérer les fragments de récits provoqués par des interférences verbales, des écritures en italique, les marches, l'usage des ouvrages généraux, des extraits du Coran, la catégorisation des personnages. Enfin, l'analyse polyphonique a concerné les diverses voix qui se dégagent dans le récit. Sous ce rapport, *Allah n'est pas obligé* laisse résonner la voix ambivalente de Birahima faisant de lui un narrateur prolix. Dans *Terre ceinte*, d'autres voix narratives contraignent le narrateur principal à observer des pauses. La troisième personne renvoie au narrateur principal et celle de la première « je » s'identifie aux divers narrateurs secondaires éparpillés dans le texte. En fait, les techniques narratives attestent l'évolution esthétique du roman africain. Cette mutation formelle du roman africain se manifeste également au niveau des discours narratifs.

Sur ce registre, les romanciers s'investissent dans le travail de la langue française qu'ils essaient d'adapter aux langues locales. Ce fut une belle occasion pour eux d'imposer celles-ci et d'offrir à leurs œuvres un cachet africain authentique d'où l'usage des proverbes, des termes ou expressions malinkés d'une part et wolofs d'autre part. L'intrusion des langues étrangères comme le pidging dans *Allah n'est pas obligé* et l'arabe dans *Terre ceinte*, au-delà du français,

dénote l'ouverture et la facilité d'adaptation des Africains. Il faut également noter l'emploi de la figure ironique qu'ils utilisent pour mettre à nu les dérives des leaders politiques et religieux du continent. Mais si Sarr s'illustre dans l'usage courant ou soutenu de la langue française ou arabe, Kourouma s'investit à les subvertir, les éprouver autant qu'il le peut. Aussi se venge-t-il en colonisant à son tour les langues métropolitaines.

En dernier lieu, l'étude des œuvres a révélé la contribution du cadre narratif et du statut des personnages dans la mise en œuvre de l'identité narrative. Examinant le cadre narratif, les auteurs présentent leurs sujets dans un espace miné par la violence. Dans *Allah n'est pas obligé*, le cadre spatial s'ouvre sur trois pays : Côte d'Ivoire, Libéria et Sierra Léone. Cette ouverture offre une échappatoire aux populations qui se réfugient dans des zones moins dangereuses. Or dans *Terre ceinte*, l'auteur nous installe au cœur du Sahel, principalement dans la ville de Kalep, complètement fermé empêchant la fuite des populations. Dans ce roman, on distingue deux types d'espaces : l'espace ouvert qui est le lieu d'expression de la violence et l'espace clos qui assure la sécurité aux occupants. Mais il est parfois troublé par des visites inopinées des miliciens. Il faut noter que le mouvement des populations des villages vers la forêt dans le roman de l'Ivoirien traduit le retour de l'homme à l'état sauvage dans le roman alors que le départ du désert vers la ville par les conquérants djihadistes dans celui du Sénégalais annonce l'atrocité de la violence. L'étude temporelle distingue le temps du récit du temps de la narration. Le temps du récit correspond au contexte, au temps chronique et cosmique. Il nous situe dans la période postcoloniale marquant la déception, le regret des auteurs car les nouveaux dirigeants sont pires que les autorités coloniales. Cette mauvaise politique de gouvernance est la conséquence des guerres tribales, du terrorisme. Le temps de narration implique la chronologie ou non du récit. Kourouma privilégie l'emploi des analepses. Cela justifie l'emploi abusif des temps du passé surtout l'imparfait de l'indicatif et du présent de narration. Concernant Sarr, il allie analepses et prolepses. L'étude des personnages a permis aussi de déterminer les personnages principaux, secondaires et anonymes. Elle a consisté à déterminer leurs caractéristiques sociales, psychologiques, professionnelles, culturelles, leur symbolique et le rôle que joue chacun d'eux dans la manifestation de cette identité. Ainsi, nous sommes parvenus à identifier les décideurs des exécutants et les victimes qui subissent les actions de ces deux groupes des personnages.

L'identité narrative, comme nous venons de le voir, est caractérisée par un ensemble d'éléments repérables au niveau des différentes parties constitutives. Cette étude a permis de

montrer l'apport des auteurs à la construction du roman africain et à la formation d'une nouvelle génération à la critique littéraire et d'examiner en profondeur les nouvelles approches narratologiques et ses implications dans le renouvellement esthétique des œuvres du corpus. En définitive, l'analyse sur l'identité narrative dans le roman africain contemporain : les exemples *Allah n'est pas obligé* et *Terre ceinte* s'est révélée très intéressante. Toutefois, elle gagnerait davantage à être approfondie sur un corpus beaucoup important de romans africains postcoloniaux dans la perspective d'une thèse de doctorat. Cela permettrait de mieux appréhender la littérature postcoloniale et postmoderne du roman africain.

# **BIBLIOGRAPHIE**

## 1. Oeuvres du corpus

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

SARR, Mohamed Mbougar. *Terre ceinte*. Paris : Présence Africaine, 2014.

## 2. Autres romans des auteurs du corpus

### A. Ahmadou Kourouma

KOUROUMA, Ahmadou. *Les Soleils des indépendances*. Paris : Seuil, 1968.

KOUROUMA, Ahmadou. *Monnè, outrages et défis*. Paris : Seuil, 1990.

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

KOUROUMA, Ahmadou. *Quand on refuse on dit non*. Paris : seuil, 2004.

### B. Mohamed Mbougar Sarr

SARR, Mohamed Mbougar. *Silence du cœur*. Paris : Présence Africaine, 2017.

SARR, Mohamed Mbougar. *De purs hommes*. Paris-Dakar : Philippe Rey-Jimsaan, 2018.

SARR, Mohamed Mbougar. *La plus secrète mémoire des hommes*. Paris: Philippe Rey, 2021.

## 3. Autres romans d'autres auteurs

ADEBAYO, Ayòbámi. *Reste avec moi*. Yaoundé : Flore Zoa, 2019.

BÂ, Amadou Hampâté. *L'étrange destin de Wangrin*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1973.

BA, Mariama. *Une si longue lettre*. Dakar : Nouvelles éditions africaines sénégalaises, 1979.

BOTO, Eza. *Ville cruelle*. Paris: Présence Africaine, 1954.

GOUDIABY, Sédar. *Les rafales de l'espoir*. Montréal-Canada: Afroquebec, 2018.

CAMARA, Laye. *L'enfant noir*. Paris: Présence Africaine, 1953.

JOHN, Elnathan. *Né un mardi*. Yaoundé: Ifrikiya, Coll. Kalahari, 2019.

KANE, Cheikh Hamidou. *L'aventure ambiguë*. : Paris : Julliard, 1961.

KEITA, Fatou, *Rebelle*, Présence africaine: Nouvelles Éditions Ivoiriennes, 1998.

KOUYATÉ, Seydou Badian. *Sous l'orage*. Paris: Présence africaine, 1957.

LOPES, Henri. *Le pleurer-rire*. Paris: Présence Africaine, 1982.

MONÉNEMBO, Tierno. *L'aîné des orphelins*. Paris: Seuil, 2000.

OYONO, Ferdinand. *Une vie de boy*. Paris: Julliard, 1956.

SADJI, Abdoulaye. *Maimouna*. Dakar : présence africaine, 1952.

SEMBÈNE, Ousmane. *Les bouts de bois de Dieu*. Paris: Presse Pocket, 1973, « 10-18 », 1975.

#### 4. Etudes critiques sur la littérature africaine

##### A. Articles

BA, Ibrahima. « Les personnages de roman chez les africains francophones ». In : *Liens*, n° 15. FASTEUF/UCAD, 2015, pp. 172-201.

BAROZA, Pierre. « Fiction interactive « métarécit » et unités intégratives ». In. *L'image actée : scénarisation numériques*. Paris : Laboratoire des Sciences de l'Information et de la Communication, 2006, pp. 99-121.

BISANSWA, Justin. « Aux sources des littératures d'Afrique et des Antilles ». In : *Québec français*, n°127, 2002, pp. 24-29.

DIOUF, Daouda. « Léopold Sédar Senghor, la poésie et l'alchimie ». In. *Université, Recherche et Développement*. Université Gaston : Presses Universitaires de Saint-Louis, n° 22, janvier 2012, pp. 25-40.

DIOUF, Daouda. « La figuration d'un humanisme littéraire dans Allah n'est pas obligé d'Ahmadou Kourouma ». In : Kouassi Kouamé Brice(Dir). *Actes du colloque Visages, état et sens de l'humanisme au XXI<sup>e</sup> siècle* les 21 et 22 juin. Université Félix Houphouët Boigny : 2018, pp. 187-198.

DIOUF, Daouda. « Le français dans Le pleurer-rire d'Henri Lopès : entre déconstruction syntaxique, style oral, création néologiste et interférence linguistique ». In : Amoikon Dyhie Assanvo (Dir.). *Langues, littératures & société : description exclusive, éclectique et pluridisciplinarité*. spécial n°6, Vol. 1, Abidjan : 2021, pp. 359-370.

DJOULO, Alexandre et TSOFAK. Jean-Benoît. « La rhétorique du pathos narratif dans L'ainé des orphelins de Tierno Monémbo ». In. : *Akofena*, n°001, mars 2020, pp. 289-298.

KALINOWSKA, Ewa. « L'enfant dans la littérature française et francophone ». In : *Chaire de culture et de langues françaises*. Université d'Opole : 2018, pp. 1-10.

KANE, Dame. « L'Hybridation langagière dans les roman négo-africain : entre subversion du français et réalisme littéraire ». In : *AntipodeS - Études de langue française en terres non francophones*, vol. 2, n° 1, janvier / juin 2019, pp. 307-317.

KANGA, Konan Arsène. « Parcours, auteurs et sujets migrants : Fatou Diome et Abdourahman Waberi ». In : *Non Plus*, Vol.VI, N°11. Université de Lausanne : 2017, pp. 141-153.

GARNIER, Xavier. « Personnage et principe d'individuation dans le roman africain ». In: Emmanuel Lozerand (dir.) *Drôles d'individus. De la singularité individuelle dans le Restedumonde*, Paris : Klincksieck, 2014, pp. 389-400.

GARNIER, Xavier. « Pour une géocritique des littératures en langues africaines ». In : *Études littéraires*. Vol. 46, n°1, 2015, pp. 21-30.

GBANON, Sélom Komlan. « Le fragmentaire dans le roman francophone africain ». In: Tangence. *Les formes transculturelles du roman francophone. N° 75, Université de Laval : 2005*, pp.83-105.

TAÏ, Ignace Hirigo. « Jeu de production littéraire et effet de sens : les nouvelles écritures africaines, une poétique du fragmentaire ». In : Damien Bédé et Moussa Coulibaly. *L'écriture fragmentaire dans les productions africaines contemporaines. Université Félix Houphouët Boigny, Col Espace Littéraire.*, 2015, pp. 197-210.

THÉRIAULT, Barbara. « La sociologie, mise en abîme. Essai avec la participation non autorisée de Milan Kundera ». In. *Eurostodia*, vol. 9, n°1, 2014, pp. 41-50.

## **B. Ouvrages**

BA, Mamadou Kalidou. *Le roman africain francophone post-colonial. Radioscopie de la dictature à travers une narration*. Paris : L'Harmattan, 2009

BEDIA, Jean-Fernand. *Les écritures africaines face à la logique actuelle du comparatisme*. Paris : L'Harmattan, 2012.

BOKIBA, André-Patient, *Ecriture et identité dans la littérature africaine*, L'Harmattan, 1998

CHEVRIER, Jacques. *Littérature nègre*. Paris : Armand Collin, 1984.

DABLA, Séwanou, *Nouvelles Ecritures Africaines. Romanciers de la seconde génération*, Paris : L'Harmattan, 1986

DRAMÉ, Mansour. *L'interculturalité au regard du roman sénégalais et québécois*. Paris : L'Harmattan, 2001.

GASSAMA, Makhily, *Politique et poétique au sud du Sahara*. Dakar : abis éditions, 2013

KANE, Mohamadou. *Roman africain et traditions*. Nouvelle éditions africaines. 1983, p. 212

KESTELOOT, Lilyan. *Anthologie négro-africaine : la littérature de 1918 à 1981*. Paris : Nouvelle Édition Marabout. Verviers : 1983.



MOUMOUNI-AGBOKÉ, Robert Ayaovi Xolali. « Le roman africain à la recherche d'une identité littéraire ». Paris : L'Harmattan, 2022.

MAURIAC, François. *Le romancier et ses personnages*. Paris : Édition Buchet/Chastel, 1984.

NGANANG, Patrice. *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine: Pour une écriture préemptive*. Aggée c. Lomo Myazhiom. Paris: Homnisphère, Coll. Latitudes Noires, 2007.

RIESZ, János. *De la littérature coloniale à la littérature africaine*. Paris : Karthala, 2007.

### **C. Mémoires**

AKAKPO, Imeta. « La représentation de l'enfance dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma et *Contours du jour qui vient* de Léonora Miano ». *Thèse de Doctorat*. Université du Ghana, 2018.

KARIM, Hamadène. « Errance et double identité dans le roman *Passeport* de Azouz Bégag ». *Mémoire de Master*. Université d'Oran, 2000.

PIECADE, Nicola. « La Mise en abyme dans le roman moderniste : Oscar Wilde, Alfred Jarry, Mário de Sá-Carneiro ». *Mémoire de Master*. Université de Limoges : 2016. André Gide. *Journal 1889-1939*. Paris : Gallimard. coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1948.

### **D. Thèses**

CRACIUN, Marinela Denisa. « La technique de la mise en abyme dans l'œuvre de romanesque d'Umberto Eco ». *Thèse de doctorat*. France : Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand II, 2016.

## **Études théoriques sur le roman**

### **A. Articles**

CHIGNOL, Patric et REGNIER, Jean Claude. « La méthode du métarécit ». In : *8eme Biennale Education et Formation INRP*. N°143. France : Lyon, 2006, pp. 11-24.

DUCROT, Oswald. « A. J. Greimas, Sémantique structurale. Recherche de méthode ». [compte-rendu]. IN : *Homme*, vol. 6-4, 1966, pp.121-123.

FORGET, Danièle. « L'ironie: stratégie de discours et pouvoir argumentatif ». In: *Etudes littéraires*. Vol. 33, n°1, 2001, pp. 41-54.

HAMON, Philippe. « Pour un statut sémiologique du personnage ». In: *Littérature*, n°6, 1972. Littérature. Mai 1972. pp. 86-110.

MARTIN, Jean Claude. « Les narrateurs du nouveau roman ». In. Cahiers de l'AIEF, n° 36, XXXV congrès. New-York, le 20 juillet, 1984, pp. 69-83.

MÜLLER, Jürgen E. « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision ». In : *Cinemas*, vol. 10, n°2-3, 2000, pp. 105-134.

RASMUSEN, Carole. « A quoi sert le personnage? ». In : *Québec français*, n°124, 2001, pp. 64-66.

REUTER, Yves. « L'importance du personnage ». In: *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°60, 1988, pp. 3-22.

TOURRET, Marc. « Qu'est-ce qu'un héros? ». In. *Inflexions*, n°16, Éditions Armée de Terre, 2011, pp. 95-103.

## **B. Ouvrages**

COMPAGNON, Antoine. *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*. Paris : Seuil, 1998.

GENETTE, Gérard. *Figure 3*. Paris : Seuil, 1972.

GENETTE, Gérard. *Discours du récit*. Paris : Seuil, 2007.

GLISSANT, Edouard. *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard, 1996.

KAYSER, Wolfgang et al. *Poétique du récit*. Paris :1977.

LUKÁCS, Georg. *La théorie du roman*. Paris: Denoël, 1968.

MONTALBETTI, Christine. *Le personnage*. Paris: GF Flammarion, 2003.

PAVEL, Thomas. *Univers de la fiction*. Paris : Seuil, 1988.

RAIMOND, Michel. *Le roman*. Paris : Armand Colin/Masson. 1989.

RICŒUR, Paul. *Temps et récit*. Tome III. Le temps raconté. Paris: éditions du Seuil, 1985.

RICOEUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1990.

THOMAS, Frédéric Monneyron Joël. *Mythes et littérature*. Paris : Presses Universitaires de France, Col. «Que sais-je?», 2019.

## **6 Ouvrages généraux**

### **A. Dictionnaires**

REY-DEBOVE, Josette et Alain. *Le petit Robert. Dictionnaire de la langue française*. Paris : Nouvelle édition mellésine, 2014.

GARNIER, Yves et VINCIGUERRA, Mady. *Le Petit Larousse illustré*. Paris : Larousse, 2007.

## B. Ouvrage de méthodologie

CHIMOUN, Mosé. *Méthodes contrastives des recherches et de rédaction des travaux scientifiques*. Saint-Louis : Éditions Serigne Fallou Mbacké, « Collection Interlittératures », Série Générale 1, 2017

## 7. Webographie

ANO, Désiré Boadi. « Figurativisation, déréalisation et homochromie du héros dans le roman africain francophone ». In : *NZASSA [en ligne]*. URL: <https://nzassarevue.net/admin/img/paper/26.%20ANO%20Boadi%20D%C3%A9sir%C3%A9.pdf>. Consulté le 29 janvier 2024.

FOSSI, Richard Tsogang. « L'hybridité de la langue française dans Un sorcier blanc à Zangali de René Philombe ». In. *Multilinguales [En ligne]*, 7/2016, mis en ligne le 31 décembre 2016. consulté le 7 avril 2017. URL : <http://journals.openedition.org/multilinguales/684>.

KAIN, Arsène Blé, « *Quand on refuse on dit non* d'Ahmadou Kourouma : Une lecture identitaire des origines de la guerre de Côte d'Ivoire ». In : APEF. *Carnets [En ligne]*, Deuxième série - 5 | 2015, mis en ligne le 30 novembre 2015. URL : <http://carnets.revues.org/370>. Consulté le 20 novembre 2020.

Larousse, Dictionnaire de français. [En ligne] UR : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/temps/77238>. Consulté le 25 mars 2023.

Le Robert. URL: <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/ironie>. Consulté le 20 mars 2022.

# TABLE DES MATIÈRES

Dédicaces .....	i
Remerciements.....	ii
Sommaire .....	iii
<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>1</b>
<b>PREMIÈRE PARTIE : LA REPRÉSENTATION DE L'IDENTITÉ NARRATIVE.....</b>	<b>9</b>
<b>Chapitre 1. Les procédés narratifs.....</b>	<b>11</b>
1. L'instance narrative.....	11
2. Le métarécit.....	14
3. La structure narrative.....	19
<b>Chapitre 2 : Les types de narrateurs.....</b>	<b>24</b>
1. Le narrateur hétérodiégétique.....	24
2. Le narrateur homodiégétique.....	27
3. Le narrateur autodiégétique.....	32
<b>DEUXIÈME PARTIE : LES TECHNIQUES ET DISCOURS NARRATIFS.....</b>	<b>37</b>
<b>Chapitre 1. Les techniques narratives.....</b>	<b>39</b>
1. La mise en abyme.....	39
2. L'écriture fragmentaire.....	43
3. La polyphonie narrative.....	47
<b>Chapitre 2 : Le discours narratif.....</b>	<b>53</b>
1. Les interférences linguistiques.....	53
2. De l'académisme à l'africanisation de la langue française.....	57
3. L'ironie narrative.....	61
<b>TOISIÈME PARTIE : LE CADRE NARRATIF ET LE STATUT DES</b>	
<b>PERSONNAGES.....</b>	<b>67</b>
<b>Chapitre 1. Le cadre narratif.....</b>	<b>69</b>
1. L'espace.....	69
2. Le temps.....	74
3. Le sujet narratif.....	78
<b>Chapitre 2 : Le statut des personnages.....</b>	<b>82</b>
1. Les personnages principaux.....	82
2. Les personnages secondaires.....	86
3. Les personnages anonymes.....	91

<b>CONCLUSION .....</b>	<b>97</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>102</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES.....</b>	<b>109</b>