L'ALTERITE DU PERSONNAGE CHEZ AHMADOU KOUROUMA

Mihaela Chapelan
Maître de conférences, Université « Spiru Haret »

Abstract : When we set out today to analyze the character of a narrative, we have to consider certain methodological precautions. Even if the character is a category that could be seen as unhistorical, the modalities used in the construction of the character, as well as the way the critics apprehend this notion, differ greatly. To render the particularities and the relevance of the character for the francophone writer Ahmadou Kourouma, we borrowed concepts originating from a multiplicity of theoretical horizons, principally semiotics (Greimas, Hamon), pragmatics (Maingueneau) and socio-critics (Bourdieu), that we combined with some anthropological categories, such as alterity.

Keywords: character/person, reference, otherness, francophone literature

Ahmadou Kourouma reste l'une des voix les plus puissantes et les plus déroutantes de la littérature francophone contemporaine. Son œuvre n'est pas très vaste, mais les quatre grands romans qu'il a publiés à partir de 1967 jusqu'à 2003, l'année de sa mort, ont réussi à l'imposer comme une conscience artistique mais également éthique de premier rang. Les nombreux prix littéraires qu'il a remportés (Amerigo Vespucci, Renaudot et le Goncourt des lycéens) témoignent de cette consécration.

Pourtant, son parcours biographique n'est pas commun pour un écrivain de nos jours, notamment si l'on regarde du point de vue de la grande « métropole » européenne. Né en Côte d'Ivoire, Ahmadou Kourouma s'engage comme tirailleur dans l'armée française durant la guerre d'Indochine. À la fin de la guerre, il va en France pour suivre des cours qui n'ont rien à voir avec le métier d'écrivain, car il se préparait à devenir ingénieur. Lorsque la Côte d'Ivoire obtient son indépendance, il rentre au pays, mais constatant que le nouveau pouvoir tourne à la dictature, il préfère s'auto-exiler, pour marquer ainsi son opposition.

Dès son premier titre (*Les soleils des indépendances)* et jusqu'à son dernier roman (*Allah n'est pas obligé)* Ahmadou Kourouma s'avère être un écrivain engagé, qui n'arrête pas de parler des innombrables problèmes auxquels est confronté le continent africain. Ainsi, après la chronique des combats cruels pour l'indépendance, il revisite l'histoire de la colonisation dans *Monné, outrages et défis*, celle des dictatures dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* et, dans *Allah n'est pas obligé*, il ajoute un autre thème qui depuis des décennies fait périodiquement la une des actualités sur l'Afrique, à savoir celui de l'enfance noire ou de l'enfance volée.

La construction textuelle de cette thématique est supportée par le personnage principal du roman, un enfant ivoirien de dix ou douze ans, confié après la mort de sa mère à un marabout du village pour le conduire au Libéria, chez une tante qui, selon la tradition, était devenue sa tutrice, sa « seconde maman », celle à laquelle revenait la charge de le « nourrir, l'habiller et avait seule le droit de [le] frapper, de l'injurier et de bien l'éduquer » . (Kourouma, 2000 : 36)

Mais Yacouba, le marabout, s'avère être un imposteur et un faux-monnayeur, qui ne part pour Liberia que pour échapper à la poursuite des autorités et pour faire fortune comme fabricant d'amulettes (« grigriman ») et guérisseur. Il n'hésite pas à insinuer dans la tête de l'enfant l'idée que devenir enfant-soldat est un statut enviable, qui résoudrait tous ses problèmes. De toute façon, le petit Birahima n'a pas vraiment le choix, car à plusieurs reprises ils tombent dans les mains de divers chefs de guerre ou bandits de grand chemin (ce qui

BDD-A27510 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:11:22 UTC)

souvent revient au même), et si Yacouba s'en sort grâce à ses supposés pouvoirs magiques, très estimés «car il ne restait plus au Liberia que des chefs de guerre et des gens qui avait trop peur de mourir », pour l'enfant, l'unique modalité de ne pas se faire abattre est de se rendre utile comme soldat. Son errance désemparée à travers un pays écartelé et mortifié par toutes sortes de factions rivales, rappelle au lecteur avisé d'un côté Fabrice del Dongo, le personnage stendhalien de *LaChartreuse de Parme*, et son désarroi au milieu du désastre de la guerre de Waterloo, et de l'autre, Candide, le personnage de Voltaire du conte homonyme. Sauf que par rapport à ces exemples européens, dans le cas des guerres tribales africaines l'horreur dénoncée atteint des limites difficilement supportables et le protagoniste est forcé de perdre sa candeur et son optimisme, car pour survivre il est obligé non seulement de souffrir toutes sortes d'exactions mais aussi de devenir, à son tour, bourreau.

Lorsqu'on se propose aujourd'hui d'analyser le personnage d'un récit, il faut prendre certaines précautions méthodologiques. Même si le personnage est une catégorie qu'on pourrait considérer anhistorique, vu qu'il a depuis toujours été la clef de voûte de tout récit, les modes de construction du personnage diffèrent de *l'Epopée de Gilgamesh* à Balzac, à Proust, aux Nouveaux romanciers ou aux écrivains postmodernes. Et ce qui diffère peut-être encore plus, c'est la modalité dont la critique envisage la notion de personnage. Longtemps on a appréhendé le *personnage* surtout sous son rapport avec la *personne*, d'où les lectures de type fusionnel, d'identification avec les personnages positifs et de rejet des personnages négatifs, typiques pour ce qu'on pourrait appeler l'enfance de la réception. Et même si depuis Aristote déjà les critiques et les théoriciens faisaient la distinction entre *personne* et *personnage*, mettant en évidence que le personnage n'était qu'une *mimesis,* unereprésentation et non pas une personne réelle, il n'en reste pas moins que la réussite d'un romancier ou d'un dramaturge était souvent jugée à l'aune de critères qui avaient justement tendance à gommer cette différence, tels que : la capacité d'illustrer de manière « vivante » une certaine typologie sociale ou humaine (et j'insiste sur l'épithète « vivante » car on la retrouve fréquemment dans les commentaires littéraires traditionnels), ou bien la complexité de la vie intérieure du personnage. Et la recherche obstinée de certains critiques ou lecteurs à identifier, dans la multitude de personnages qui peuvent peupler l'univers imaginaire créé par un auteur, celui qui est le porteur privilégié de sa vision sur le monde ou sur l'art, témoigne du même paradigme de pensée théorique, sauf que, dans ce cas, on accorde à la catégorie du personnage non seulement un rôle descriptif par rapport à l'œuvre littéraire, mais aussi un rôle herméneutique.

Une véritable rupture entre *le personnage* et la *personne* ne se produit qu'avec la mise en place des théories des formalistes russes, plus particulièrement celle de Propp, qui pour la première fois envisage le personnage uniquement sous l'aspect de ses fonctions narratives. Les structuralistes français se situent dans la même lignée et leurs analyses continueront à examiner le personnage sous un aspect fonctionnel, mettant en évidence ses fonctions narratives et sémiotiques et évacuant complètement la dimension de la personne (vr. Barthes, Greimas) et les approches psychologisantes.

Parallèlement, tout un pan de la littérature expérimentait d'autres types de personnages, brisant l'unité des traits et leur constance (exigées par Aristote) et mettant en scène des personnages instables, inactifs, flous, hétérogènes, poreux. Ainsi Lucien Goldmann semble avoir raison quant il décrète la dissolution progressive et la disparition du héros ou du personnage individuel.

Mais en réalité aucune rupture épistémologique n'est aussi radicale qu'on le pense à ses débuts et, après l'essoufflement de la méthode structuraliste, on assiste à un retour sur beaucoup de questions théoriques qui semblaient être définitivement résolues. Il ne s'agit bien évidemment plus de revenir au même point, en renonçant à toutes les avancées effectuées, mais plutôt de corriger certaines exagérations, d'intégrer ce qui mérite d'être conservé et

BDD-A27510 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:11:22 UTC)

d'aller plus loin. Ainsi Philippe Hamon dans son article *Pour un statut sémiologique du personnage* continue à définir le personnage comme un ensemble de traits décrits par des mots, donc comme une construction du texte, un « être de papier » (ou un « être linguistique »), mais aussi comme un signe, étant chargé de significations qui dépassent le seul contexte intratextuel.

La pragmatique et les nouveaux concepts théoriques qu'elle élabore permettent à leur tour une ré-examination des relations entre *personne* et *personnage*. Ainsi le *Dictionnaire encyclopédique des Sciences du langage* (paru sous la direction d'Oswald Ducrot et Tsvetan Todorov) affirme sans hésitations que même si le problème du personnage est avant tout linguistique, « refuser toute relation entre personnage et personne serait absurde : les personnages représentent des personnes, selon des modalités propres à la fiction ». Catherine Kerbrat-Orecchioni dénonce elle aussi le mythe de l'auto-représentation qui se trouve aux fondements d'une bonne partie de la littérature et de la critique moderne : « Tout texte réfère – dira-t-elle- c'est-à-dire renvoie à un monde (préconstruit ou construit par le texte lui-même), posé hors langage. » (Kerbrat Orecchioni, 1992 : 28).

Ce type de démarche qui ne laisse plus de côté les relations de l'œuvre avec son contexte, mais qui ne les envisage plus d'une manière déterministe, de cause à effet, me semble assez efficace pour approcher le personnage construit par un écrivain comme Kourouma, dont l'intention référentielle est bien évidente. Certains critiques l'ont d'ailleurs appelé « le meilleur politologue de l'Afrique », mais ce serait injuste que cet aspect oblitère les autres dimensions de ses romans, Kourouma étant sans l'ombre d'un doute un écrivain à part entière, qui sait tirer avec une grande maîtrise les ficelles de son monde fictionnel et jouer simultanément sur les renvois à la réalité africaine, mais aussi sur l'auto-référence et l'intra-référence.

Pour rendre compte le plus près possible de l'importance de son personnage, il me semble qu'il ne faut pas se réduire à un seul type d'approche, j'ai donc emprunté des concepts provenant de plusieurs horizons théoriques, notamment des sémiotiques de l'agir (Greimas, Hamon), de la pragmatique et de la socio-critique (Bourdieu), que j'ai combiné avec certaines catégories anthropologiques, comme par exemple celle de l'altérité.

L'un des problèmes les plus épineux qui pèsent sur l'authenticité d'un roman raconté à la III^{e} personne est celui de la justification de l'accès du narrateur aux sentiments et aux pensées non extériorisés du personnage. Ahmadou Kourouma le contourne en adoptant tout le long de son roman la forme de l'auto-récit, du témoignage et de la confession à la première personne. Comme l'ont déjà démontré des critiques tels que Philippe Lejeune, Jean Rousset et tant d'autres à leur suite, la relation qui s'institue entre un narrateur à la première personne et l'actant ou le protagoniste du récit n'est jamais complètement identique, une distance s'installe inévitablement entre le « moi » qui raconte et celui qui a vécu les événements. Il y a d'une part le narrateur éclairé, qui connaît l'issue des événements et qui est capable de dénouer la confusion de ses sentiments et de ses mouvements antérieurs, et de l'autre le protagoniste qui agit « en aveugle ». La distance plus ou moins grande qui s'institue entre ces deux instances est liée parfois à l'écart temporel qui sépare l'acte de la narration de l'action proprement-dite, mais le plus souvent cela tient tout simplement à un choix esthétique de l'auteur. Il existe ainsi des narrateurs qui s'identifie étroitement avec leur propre passé, ne faisant preuve d'aucune espèce de supériorité dans l'interprétation et manifestant ainsi un accord presque total entre les deux subjectivités (comme, par exemple, dans *Portrait de l'artiste* de James Joyce).

Mais même lorsque le narrateur devient quelqu'un d'autre que celui qui a vécu l'histoire, il reste que le pronom personnel « je » continue à associer l'une à l'autre ces deux personnalités et permet ainsi le double privilège d'être sujet en même temps qu'objet de l'introspection.

BDD-A27510 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:11:22 UTC)

En ce qui concerne le roman de Kourouma, celui-ci se trouve à mi-chemin entre ces deux attitudes, car une distance s'installe, certainement, mais elle n'est pas infranchissable. D'ailleurs, le « moi » narrateur la franchit avec beaucoup de liberté, instaurant parfois une ambigüité au sujet de l'origine des commentaires. De la sorte, le lecteur lui-même se voit obligé d'imiter la posture du narrateur et de parcourir continuellement, dans les deux sens, l'axe temporel qui relie le narrateur lucide qui fait retour sur son « moi » passé et ce « moi » plongé dans l'ignorance. Mais en même temps, il doit constater leur superposition presque totale, véritable tour de passe-passe narratif, rendu possible par ce que Joyce appelait dans la préface de *The Ambassadors* « la terrible fluidité de la confession ».

Dès l'incipit du roman, le personnage principal de Kourouma, procède à une auto-caractérisation explicite, en six points, où il tente de donner une image suffisamment complète de ses traits définitoires, en précisant son nom, son ethnie, son état social, ainsi que certaines particularités du caractère :

> *Et d'abord …et un…M'appelle Birahima. Suis p'tit nègre. Pas parce que suis black et gosse. Non ! Mais suis p'tit nègre parce que je parle mal le français. C'é comme ça. Même si on est grand, même vieux, même arabe, chinois, blanc, russe, même américain ; si on parle mal le français, on dit on parle p'tit nègre, on est p'tit nègre quand même. Ca, c'est la loi du français de tous les jours qui veut ça.*
> *Et deux…Mon école n'est pas arrivée très loin ; j'ai coupé cours élémentaire deux […]*
> *Et trois…suis insolent, incorrect comme barbe d'un bouc et parle comme un salopard […] Je dis pas comme les nègres noirs africains indigènes bien cravatés : merde ! putain ! salaud ! J'emploie les mots malinkés comme faforo ! (Faforo ! signifie sexe de mon père ou du père ou de ton père). Comme gnamokodé ! (Gnamokodé signifie bâtard ou bâtardise) […]. Les Malinkés, c'est ma race à moi.* (Kourouma, 2000 : 9)

En analysant ce fragment, on peut constater que dès le début le personnage se place dans une altérité multiple, de nature raciale, ethnique et linguistique, mais que les points de rapport sont également multiples : tantôt cette altérité s'installe par rapport à la race blanche (repère dominant soumis continuellement à la subversion), tantôt, comme on le verra par la suite, par rapport aux autres ethnies noires (les Bambaras, les Cafres, les Guérés, les Krahns, les Yacous, les Gyos) ou tout simplement à des catégories sociales, comme par exemples celle des « nègres noirs africains indigènes bien cravatés ». L'altérité linguistique, qui est peut-être la plus importante pour notre démarche et pour celle de l'auteur lui-même, se définit par rapport à la langue française normée, officielle, qui a tendance à niveler les locuteurs au nom de ce que Bourdieu appelait « un communisme linguistique » fondé sur l'illusion d'une possible maîtrise égale de la langue.

Mais ce rejet orgueilleux de la part des locuteurs « légitimes » de la langue française, ceux qui ont inventé l'expression *p'tit nègre*, ne rend pas timide et respectueux Birahima. L'insolence qu'il reconnaît être son trait de caractère principal se manifeste aussi à l'égard de la langue française, dont il se sert pour faire son témoignage, mais sans hésiter de la remettre en cause et de la métisser, en incluant des termes ou des expressions du langage malinké ou du *pidgin*[1].

[1] Le *pidgin* est une forme simplifiée de langage, qui consiste en un mélange de deux ou plusieurs langues, présente une grammaire et un vocabulaire rudimentaires et sert comme moyen de contact entre des groupes de locuteurs divers, surtout dans les relations commerciales de l'Extrême Orient. Le mot provient de la prononciation chinoise erronée (« pigeon ») du mot anglais « business ».

BDD-A27510 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:11:22 UTC)

Tout personnage narrateur qui réfléchit sur son acte de parole constitue une mise en abîme de la posture d'auteur. Birahima n'en fait pas exception, ses nombreuses réflexions sur l'élaboration de son propre témoignage se constituant en un métatexte riche en significations.

D'ailleurs dans l'incipit du roman, avant de fournir l'auto-caractérisation que nous avons déjà analysée, les toutes premières lignes font preuve de l'importance dans l'économie globale du roman de cette dimension autoréflexive, en se constituant en un mini-commentaire sur le choix du premier élément distinctif d'une œuvre, à savoir son titre : « Je décide, le titre définitif et complet de mon blablabla est *Allah n'est pas obligé d'être juste dans toutes ses choses ici-bas*. Voilà. Je commence à conter mes salades. » (*Ibidem*)

Cette reprise à l'intérieur du texte d'un élément qui, malgré son importance, reste normalement paratextuel, n'est pas anodine, ses rôles étant multiples. Comme on peut bien le remarquer, chez Kourouma il ne s'agit pas d'une reprise identique, un complément du titre étant fourni (« d'être juste dans toutes ses choses ici-bas »), ce qui fait progresser le texte et explicite pour toute une catégorie de lecteurs (notamment pour ceux qui ne proviennent pas de l'horizon culturel musulman) le recours à ce titre un peu vague. En même temps, cet ajout a le rôle d'une anticipation, en prévenant les lecteurs que l'histoire qu'ils vont lire n'est pas à circonscrire dans une vision optimiste sur le monde ou dans une morale humaniste traditionnelle, toute faite. Ainsi, ces premières lignes ont la fonction un peu paradoxale de servir d'ouverture mais en même temps de clôture, de conclusion, plaçant d'emblée le récit assumé par le narrateur - personnage dans une relation spéculaire complexe.

Pour reprendre les termes de Lucien Dallënbach, il s'agit là d'une triple mise en abyme, celle de l'histoire, mais surtout celle du code et celle de la lecture. Les mots utilisés par le narrateur pour qualifier sa propre histoire (« blablabla », « salades »), légèrement dévalorisants et appartenant au registre familier, signalent, quant à eux, le caractère ironique et auto-ironique du récit, cette ironie accompagnée d'une lucidité amère constituant l'une des particularités essentielles du code romanesque de Kourouma ainsi que de son personnage. Le présentatif à valeur déictique «voilà » établit une première forme d'adresse aux lecteurs, cette conscience de la présence et du rôle de ce deuxième pôle de tout acte de communication est une des constantes de ce texte.

Comme tant d'autres écrivains africains qui ont choisi d'écrire en français, Ahmadou Kourouma se trouve confronté à une double exigence : celle de se rendre intelligible auprès d'un public occidental, mais aussi celle de s'adresser au public indigène. Son personnage principal partage lui-aussi cette préoccupation, prouvant par cela même qu'il remplit à l'intérieur du récit la fonction d'agent (Greimas) mais qu'il représente à la fois une véritable figure d'auteur. Conscient du fait que son témoignage « est à lire par toute sorte de gens : des toubabs (toubab signifie blanc) colons, des noirs indigènes sauvages d'Afrique et des francophones de tout gabarit » (*Ibid.* : 11), le petit Birahima s'attarde longuement au cinquième point de son auto-description sur le problème de l'expression en français, une langue qu'il maîtrise mal, car il n'est pas allé à l'école, et qui de toute façon reste une langue autre par rapport à la tradition et à la culture indigènes.

Pour résoudre ce problème il décide de faire appel régulièrement à plusieurs dictionnaires :

> *Pour raconter ma vie de merde, de bordel de vie dans un parler approximatif, un français passable, pour ne pas mélanger les pédales dans les gros mots, je possède quatre dictionnaires. Primo le Dictionnaire Larousse et le Petit Robert, secundo l'Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire et tertio le dictionnaire Harrap's. […] Le Larousse et le Petit Robert me permettent de chercher, de vérifier et d'expliquer les gros mots du français de France aux noirs nègres indigènes d'Afrique. L'Inventaire des particularités explique les gros mots africains*

BDD-A27510 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:11:22 UTC)

> *aux toubabs français de France. Le dictionnaire Harrap's explique les gros mots pidgin à tout francophone qui ne comprend rien de rien au pidgin.* (*Ibidem*)

Des explications puisées dans les dictionnaires cités sont parsemées tout le long du roman et se constituent en un metatexte dont le rôle dépasse largement celui de fournir de simples équivalences linguistiques. Données le plus souvent entre parenthèses, elles permettent une véritable « malinkisation » de la langue française, introduisant dans le circuit littéraire francophone toute une série de mots malinkés, autant de *culturèmes* qui aident les lecteurs occidentaux à brosser dans leur esprit un tableau haut en couleurs de la vie africaine (ex. : « canaris (Canari signifie d'après *l'Inventaire des particularités lexicales*, vase en terre cuite de fabrication artisanale » (*Ibid.* : p. 15) ; « bilakoro (garçon non circoncis) » (*Ibid.* : 13) ; « gnamas (…l'ombre qui reste après le décès d'un individu) » (*Ibid.* : 12) ; « donson ba : maître chasseur qui a déjà tué un fauve noir ou un génie malfaisant » (*Ibid.* : 16), « djibo (fétiche à influence maléfique) » (*Ibid.* :24), « cola (graine comestible du colatier, don rituel » (*Ibid.* : 30), etc.), en leur attirant l'attention sur les différences non seulement linguistiques mais surtout socioculturelles qui séparent le monde africain du monde occidental.

Par contre, les expressions ou mots français choisis pour être expliqués semblent souvent aléatoires, pouvant correspondre aux lacunes linguistiques de l'enfant, comme par exemple : « francophones de tout gabarit (gabarit signifie genre) » (*Ibid* : 11) ; « en prime : […] d'après Larousse, en prime signifie ce qu'on dit en plus, en rab » (Ibid. : 12) ; « emmitouflé […] signifie enveloppé » (*Ibid.* : 14) ; « Allah n'est pas obligé d'accéder (accéder signifie donner son accord) » (*Ibid.* : 21), etc. Mais parfois, l'explication n'est qu'un prétexte pour développer un véritable réquisitoire contre une situation politique ou sociale jugée inacceptable, comme dans le cas de l'expression « prix cadeau », empruntée au langage publicitaire standard et dont il se sert comme leit-motif pour décrire la situation créée par les guerres tribales au Libéria :

> *Les soldats-enfants et les soldats, pour se nourrir et pour satisfaire leurs besoins naturels, vendent au prix cadeau tout ce qu'ils ont pris et ont gardé. C'est pourquoi ont trouve tout à des prix cadeau au Libéria. De l'or au prix cadeau, du diamant au prix cadeau, des pistolets et des kalachnikov ou kalach, cadeau, tout et tout au prix cadeau.* (*Ibid.* : 54).

D'autres fois, la fonction de ces explications lexicales se situe au pôle opposé, constituant une modalité à portée de main, la seule dont l'enfant dispose, d'interrompre la description d'un état de fait trop insupportable, ménageant ainsi une pause de normalité au milieu de la violence généralisée, devenue le lot quotidien de tout un pays.

Ce metatexte complexe, qui assure à la fois des fonctions référentielles et auto-référentielles, évolue sur la base de deux procédés complémentaires : d'un côté la progression (certains mots ou expressions déjà présentés sont considérés comme acquis et sont utilisés sans plus fournir d'autres explications, ce qui oblige parfois le lecteur inattentif de revenir sur sa lecture) et de l'autre, la répétition. Comme on le sait, la répétition est un procédé essentiel pour la tradition orale, et le style de la majeure partie des écrivains francophones africains garde ses empreintes. Ahmadou Kourouma ne fait pas exception, l'oralité de ses romans est évidente et consciente, visant justement à s'apparenter au style des conteurs traditionnels, mais tout en jouant là-dessus et en le détournant pour l'appliquer à la réalité contemporaine, très éloignée, quant à elle, des contes exemplaires et moralisateurs racontées lors des longues veillées paisibles. Ainsi, en reprenant presque à l'identique des formes traditionnelles, Kourouma réussit à les contaminer de son ironie corrosive, qui s'insinue parfois au détour

BDD-A27510 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:11:22 UTC)

d'un seul mot, comme par exemple dans l'incipit du roman *En attendant le vote des bêtes sauvages*, où le narrateur, un « sora », musicien de la confrérie des chasseurs, commence l'histoire de Koyaga avec les paroles traditionnelles des conteurs, mais en modifiant la formule d'adresse: « Président, général et dictateur Koyaga, nous chanterons et danserons votre donsomana en cinq veillées » (Kourouma, 1994 : 10).

En analysant les répétitions du roman *Allah n'est pas obligé* on constate, à côté de formules toute faites, la récurrence des « gros mots » malinkés, qui sont presque toujours accompagnés de leur traduction en français. Cela ne doit pas surprendre le lecteur, car Birahima avait averti dès le début qu'il était insolent « comme barbe d'un bouc ». Mais bien que l'effet de réel, obtenu par la concordance entre ce parler et l'état social du personnage, ne soit pas à exclure, l'usage répété des jurons acquiert également d'autres significations. Ainsi, les jurons qui reviennent constamment dans la bouche de Birahima représentent la mise en discours de l'altérité d'un être privé d'une parole sociale autorisée, mais qui durant son parcours d'initiation dans l'horreur de la guerre devient conscient de son exclusion. Les mots grossiers utilisés presque *ad nauseum*, notamment « Faforo ! » « Bangala ! », « Gnamokodé ! » - équivalents de l'explétif anglais « Fuck ! » - deviennent de véritables « mots-pierres », son seule arme pour exprimer sa révolte. Devant le sort qui lui est fait, il ne lui reste que de s'indigner à sa façon, en refusant les canons linguistiques du français policé et en s'enfonçant dans la pratique langagière du déshérité, qui peut certainement choquer les tenants d'une langue dite « pure », mais qui sait également remettre en question, faire douter du bien fondé de l'ordre du monde et, par cela même, réussit à l'ébranler, du moins dans nos esprits.

BIBLIOGRAPHY

Bibliographie primaire:
Kourouma, Ahmadou, 2000. *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil.
Kourouma, Ahmadou, 1994. *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil
Kourouma, Ahmadou, 1990. *Monné, outrages et défis,* Paris, Seuil
Kourouma, Ahmadou, 1970. *Les Soleils des indépendances,* Paris, Seuil

Bibliographie critique :
Bessis, Raphaël, 2004, *Dialogue avec Marc Augé. Autour d'une anthropologie de la mondialisation*, L'Harmattan, Paris.
Bourdieu, Pierre, 2003. *Si le monde m'est supportable, c'est que je peux m'indigner*, Paris, Editions de l'Aube.
Deleuze, Gilles et Guatari, Félix, 1980. *Mille Plateux*, Paris, Minuit.
Ducrot, Oswald et Todorov, Tsvetan (dir.), *Dictionnaire encyclopédique des Sciences du langage*
Hamon, Philippe, 1983, *Le Personnel du roman*, Genève, Droz.
Jodelet, Denise, 2005, *Formes et figures de l'altérité*, Presses universitaires de Grenoble.
Lecercle, Jean Jacques et Riley, Denise, 2002, *The Force of Language*, Basingstoke, Palgrave.
Maingueneau, Dominique, 2004. *Le discours littéraire, paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.
Meizoz, Jérôme, 2007. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine.
Kerbrat Orecchioni, Catherine, 1992. « Le texte littéraire : non-référence, auto-référence ou référence fictionnelle », in *Texte*, no 1, Toronto, Trinity College.

BDD-A27510 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:11:22 UTC)