

**République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de L'Enseignement Supérieur et
De la Recherche Scientifique
Université Abderrahmane Mira – Béjaia-**

**Faculté des Lettres et des Langues
Département de français**

Mémoire de master

Option : Sciences des textes littéraires

Tragique et écriture oblique dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou
KOUROUMA

Présenté par :

M^{elle} LARBI Nadia

Le jury :

M^{elle} MADI Samia, présidente
Mr. BOUSSAID Abdelouahab, directeur
Mm. NASRI Zoulikha , examinatrice

2016-1017

Remerciements

Je ne saurais assez remercier Mr BOUSSAID Abdelouahab pour sa confiance et son enthousiasme pour mon sujet de recherche, ses précieux conseils et ses suggestions auxquelles ce mémoire doit beaucoup.

Je lui suis reconnaissante pour son infaillible disponibilité à faire avancer ce travail comme il se doit.

Je tiens à remercier mes amis pour leur soutien et leur présence constante avec moi, surtout Sonia et Lila. Je remercie également ma famille et tous ceux qui ont contribué, de près ou de loin, à l'élaboration de ce mémoire.

Dédicace

Je dédie ce modeste travail aux personnes qui ont beaucoup souffert pour moi, et auxquelles je ne cesserai pas de penser :

Ma mère et mon père chez qui le verbe se fait proverbe

A mon frères YOUCEF et mes sœurs SABRINA, HANIA, DJEDJIGA et son mari TONTON SASSI, à ma petite nièce NIHALE.

A toute ma famille, mes cousins et cousines, surtout SMAIL et NABIL.

A mes collègues enseignants de l'école Ait Maamar, ainsi qu'à mes chers élèves qui m'ont prouvé que l'innocence existe toujours.

A toutes les personnes qui ont contribué à la réussite de mon parcours universitaire.

Introduction

La littérature négro-africaine est complexe. Il s'agit d'une nouvelle littérature qui apparaît durant la période coloniale se « solidarisant historiquement » avec le continent noir. Au tout début, elle n'est qu'une pâle réplique des romans réalistes occidentaux racontant des histoires banales de la vie quotidienne nègre. Mais au fil du temps, cette littérature acquiert une maturité et un sens de l'engagement dû au racisme que subit ce peuple durant plusieurs décennies de colonisation.

C'est l'avènement d'un nouveau courant littéraire, la Négritude, un courant qui défend et réclame toute une culture et un patrimoine nègre avec un statut égal à celui de la culture occidentale en affirmant « l'être dans le monde noir », ainsi que le dit le célèbre propos de J.-P. Sartre : « négation de la négation de l'homme noir ».

Parmi les exemples les plus connus, nous pouvons citer une épopée de DJIBRIL TAMSIR NIYAN, *Sondjata*, une œuvre maîtresse qui témoigne d'un engagement littéraire et d'une prise de conscience par rapport à la situation que vit l'Afrique noire. Cela s'accroît encore plus avec l'avènement d'une nouvelle génération d'écrivains qui suivent le même mouvement engagé mais avec plus de violence dans leurs écrits à l'instar de Césaire dans son chef-d'œuvre *Cahier d'un retour au pays natal* où il attaque et condamne explicitement le mouvement colonial. Les écrivains noirs, selon Senghor, revendiquent « l'ensemble des valeurs culturelles de l'Afrique noire » et rejettent une « certaine image du Noir paisible, incapable de construire une civilisation ».

Mais après les indépendances, une plume innovatrice fait révolution sur le plan littéraire, c'est Ahmadou KOUROUMA, auteur d'origine ivoirienne qui constate que la tendance de l'engagement contre le colonisateur et la civilisation européenne n'est plus d'actualité. La réalité sociale change et automatiquement la réalité littéraire subit le même sort. D'où l'homologie entre les deux univers sur laquelle insiste GOLDMANN dans sa théorie.

KOUROUMA comprend que la situation africaine de la fin des années 90 et au début des années 2000 nécessite une nouvelle conception littéraire. Il se lance alors dans l'écriture de sa première œuvre, *Les soleils des indépendances*, un roman ironique, sarcastique qui rapporte la réalité de l'Afrique profonde à cette époque-là. Plusieurs œuvres succèdent à celle-ci. Ils s'agit, entre autres, de : *En attendant le vote des bêtes sauvages*, *Quand on refuse on dit non*, *Allah n'est pas obligé*. Ce dernier est publié le 12 août 2000 chez Seuil. Un roman qui a été l'objet de plusieurs travaux dont nous pouvons citer *la mémoire discursive dans Allah n'est pas obligé ou la poétique de l'explication du « blablabla » de Birahima* de Christiane Ndiaye, mais aussi *la peinture du conflit politique dans Allah n'est pas obligé d'Ahmadou*

KOUROUMA, un mémoire fait en 2003 par Onyinyechi Nene ANANABA au sein de l'université Covenant.

Il raconte l'histoire de Birahima âgé de 11 ans qui perd ses parents. Il est décidé qu'il soit adopté par sa tante Mahan qui est en fuite au Liberia. C'est ainsi que les cousins décident de le faire accompagner par le féticheur Yacouba ; « *Pour m'accompagner à partir, il m'a appris des tas d'autres choses sur le Liberia (...) des choses merveilleuses. Là bas il y avait la guerre tribale. Là bas les enfants de la rue comme moi devenaient des enfants soldats (...) small-soldiers. Les small-soldiers avaient tout et tout.* »¹ En route vers ce pays ravagé par la guerre tribale, les deux voyageurs sont arrêtés par plusieurs groupes armés. Lors de ces arrestations, le petit est engagé en tant qu'enfant-soldat et Yacouba en tant que grigriman. Toujours à la poursuite de la tutrice, ils transitent vers la Sierra Leone où leur sort ne variera pas. Leur Itinéraire s'arrête au camp du général Koroma au village Worosso où ils dénichent le corps de la tante Mahan. C'est ce récit que décide Birahima de nous raconter avec authenticité et autant de véracité en passant en revue tous les détails vécus avec ses semblables dans les différents camps militaires.

Le récit en question est narré donc dans un français petit nègre. Du coup, il reprend à son compte tous les ressorts de l'oralité africaine. Au comble, l'enfant-narrateur nous raconte la série des drames vécus : massacre, razzias, vols, viols, prostitution, crimes, guerres civiles, guerres tribales, etc. mais en alternant ces événements avec des tournures humoristiques faisant siennes le sarcasme, l'ironie, le burlesque, le comique...

C'est donc la jonction des deux registres comique et tragique qui attire notre attention dans le roman de Kourouma et qui suscite chez nous l'intérêt d'explorer autant que faire se peut cette alternance antagonique.

Compte tenu des données ci-dessus, nous partant de l'idée ferme selon laquelle *Allah n'est pas obligé* est traversé par un souffle tragique que ponctuent des fragments relevant de l'humour qui tente d'édulcorer et d'adoucir l'intensité des événements racontés.

En guise de réponses provisoires à ce questionnement, nous posons comme étant juste que cette alternance tente d'édulcorer et d'adoucir l'intensité et l'horreur des événements racontés.

¹ - KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, Le seuil, Paris. P43.

La jonction antagonique du tragique et de l'humour met en place une poétique attestant une écriture tragique entrecoupée et ponctuée par une écriture oblique.

Pour mener à bien notre réflexion, nous comptons recourir à une démarche pluridisciplinaire afin de pouvoir faire des incursions multiples qui nous aideront à cerner, dans la mesure du possible, le déploiement et l'étoilement de l'alternance antagonique du tragique et de l'humoristique en œuvre dans *Allah n'est pas obligé*.

A cet effet, nous nous proposons de recourir à la sociocritique pour saisir un éventuel penchant de notre corpus vers le tragique de par les données du hors texte. En plus, nous convoquerons les acquis théoriques genettiens pour interroger les éléments du paratexte susceptible de nous mettre sur notre piste de recherche énoncée précédemment.

S'ensuivra un appui sémiologique et narratologique pour mettre en relief le noyau de notre réflexion. En dernier lieu, nous ferons une incursion poétique pour mettre en valeur le côté scriptural qui, par le biais de l'écriture oblique, concourt à produire l'alternance en question.

Afin de réussir notre gageur, nous comptons donner à notre travail le cheminement suivant : Le premier chapitre sera une orientation qui présentera le résumé du roman, les concepts clés et tentera de saisir une probable piste du tragique et de l'humour en interrogeant les données du hors texte et du paratexte. Le second chapitre consistera en une incursion sémiologique par l'étude du signifié et du signifiant du personnage et narratologique en proposant une grille séquentielle qui montrera l'alternance du tragique et de l'humour dans notre corpus. Le troisième élément de ce second axe sera axé sur l'interprétation de notre grille. Le troisième chapitre tentera d'examiner les mécanismes de l'écriture du tragique en œuvre dans le texte, à savoir la fatalité et la malédiction, l'espace infrahumain et l'errance. Le dernier axe de notre travail portera sur l'écriture oblique, déployée comme un édulcorant et un « sédatif » du tragique traversant de bout en bout *Allah n'est pas obligé*.

Chapitre I : Repères et orientation

Ce premier chapitre se veut introductif dans la mesure où il propose un résumé du roman, les concepts clés qui nous convoquerons à chaque fois que le besoin se fait sentir et tentera de frayer une piste susceptible de nous révéler la portée tragique de notre roman à partir des éléments du hors texte. Dans cette optique, nous aborderons ces éléments en respectant cet ordre.

I-1-Un résumé aux accents tragiques

Birahima, est un « *p'tit nègre* »² qui raconte son histoire. Son niveau d'instruction ne dépasse pas le cours élémentaire. Il se veut insolent de par le registre de langue qu'il emploie, registre familier et grossier. Il est un descendant de la lignée des Malinkés éparpillés un peu partout dans l'Afrique. « *Suis, dit-il, dix ou douzeans* ».³

Dès le début du roman, il annonce que son histoire est horrible : « *vie de merde, de bordel de vie* »,⁴ dans la mesure où il se dit « maudit » à cause du mal qu'il fait à sa mère dont l'ombre le poursuit. Telle est la description qu'il se fait de lui en six points. Après sa présentation, il s'engage dans le récit de son enfance. Selon lui, avant son départ au Liberia, « *il est un enfant de la rue* »⁵, un broussard partageant sa vie entre la forêt et la case de sa maman handicapée : « *La jambe droite, qu'elle appelait sa tête de serpent, écrasée, était coupée, handicapée par l'ulcère.* »⁶

La maman de Birahima est surnommée Batifini. Elle est née à Siguiri. La nuit de sa naissance, beaucoup de mauvais signes apparaissent pour présager un avenir funeste à cette femme et ce malgré beaucoup de sacrifices. Le premier malheur que subit la maman est celui de l'excision où l'hémorragie faillit l'emporter et faire l'objet d'un sacrifice au génie de la brousse, à Togobala (au Horodougou). C'est l'exciseuse aux pouvoirs surnaturels qui la sauve au dernier moment et arrête le saignement. Toutefois comme Batifini est la plus belle des excisées, elle exige qu'elle se marie avec son fils, descendant des Barbares. La famille de la jeune fille refuse le prétendant et marie leur fille au fils de l'imam du village. C'est pourquoi l'exciseuse et son fils jettent un mauvais sort sur la jambe droite de la maman. Dès lors, la gangrène commence à attaquer sa jambe droite, chose que ne peuvent pas soigner les guérisseurs traditionnels, les féticheurs et les médecins blancs. L'ulcère de la mère à Birahima fait d'elle une grande mangeuse d'âmes. Son fils découvre ce rapport anthropophagique et devient un enfant de la rue. Balla et sa grand-mère le récupère. Sa maman meurt épuisée par l'ulcère qui lui dévore la jambe. Quant au papa, Birahima ne le connaît pas. Normalement, c'est à l'oncle Issa de reprendre la maman. Mais comme il ne s'en est jamais occupé en l'absence de l'époux, le village ne veut pas de lui.

² - KPORPOMA, *Ahmadou, Allah n'es pas obligé*, Op cit, P.09.

³ - Ibid, P.11.

⁴ - Ibid, P.13.

⁵ - Ibid, P.14.

Balla, le féticheur, embrasse l'islam et s'engage dans un mariage à Blanc avec la maman.

La tante Mahan quitte son premier mari qui la maltraite. Elle épouse un autre et part vivre au Liberia. Elle revient pour assister aux funérailles (septième et quarantième jour) de la maman à Birahima. La justice confie la garde des enfants de Mahan à son premier mari. Celui-ci les envoie à l'école française. L'un d'entre eux (Mamadou) devient médecin.

La réunion de la famille décide de confier Birahima à sa tante dans le but de l'éloigner de Balla car celui-ci lui apprend une culture qui n'est pas musulmane. Birahima, n'ayant pas le droit de quitter son village avant l'épreuve de l'initiation, accomplit cette épreuve en l'espace de deux mois. Cependant, la tante Mahan, poursuivie par son premier mari, quitte le village vers le Liberia sans emmener son protégé.

Pour que Birahima rejoigne sa tante au Liberia, le village désigne Yacouba, (féticheur, multiplicateur de billets) poursuivi par la justice après avoir perdu toute sa fortune, fuit au Ghana où il fait aussi un trafic qui lui implique des poursuites judiciaires, chose qui le pousse à rentrer au village sous le nom de Tiécoura pour l'accompagner chez sa tante. Yacouba veut profiter de la guerre tribale qui ravage le Liberia en exerçant son métier de féticheur. Au début du voyage, l'enfant de la rue et le bandit boiteux rencontrent plusieurs mauvais présages, mais Yacouba, grand Hadji qu'il est, les détourne grâce avec la récitation du Coran. En route, ils se rendent chez un féticheur nouvellement arrivé qui n'est autre que Sekou. Cela se passe en 1993.

Selon le narrateur-héros, il y a quatre grands bandits au Liberia : Samuel Doe, Taylor, le Prince Johnson, El Hadji Kourouma. C'est dans ce pays que vit sa tante, un pays où les bandits se partagent tout.

Suite à un faux barrage, Birahima et Yacouba rejoignent le camp de Papa le bon à Zorzor, un colonel de l'NPFL sous le commandement du bandit Taylor, où Birahima obtient le grade de Lieutenant ; Yacouba devient grigiman.

Mais après l'assassinat de Papa le bon, Birahima, laissant son grade de capitaine, accompagné de Yacouba, rejoint le camp de ULIMO à Niangbo où réside la tante Mahan.

Dans le troisième chapitre, Birahima raconte l'histoire de Samuel Doe, président du Liberia appartenant au camp d'ULIMO, dictateur qui arrive au pouvoir par un coup d'état. Il organise par la suite des élections qu'il remporte à 99,99% et élimine tous ses courants.

Continuant leur chemin, les deux compagnons arrivent au camp de ULIMO dirigé par le général Onika Baklay (la sœur de Samuel Doe), Yacouba regagne son poste de grigiman et Birahima celui d'enfant soldat. Onika commande la ville de Sanniquellie, une ville très riche en or mais des voleurs viennent voler les patrons associés, chose qui touche à la réputation d'Onika Baclay et qui risque de faire fuir les investisseurs. C'est pourquoi Baclay est dans l'obligation de réagir et de récupérer les patrons associés en s'attaquant à la ville de Niangbo. Durant l'attaque, plusieurs enfants-soldats sont morts et la ville n'est prise qu'au troisième essai grâce à Tête brûlée, un enfant-soldat qui, à lui seul, réussit à prendre Niangbo.

Dès leur arrivée là-bas, Yacouba et Birahima partent à la recherche de Mahan, après une indication de Sekou. Leur quête n'aboutit à rien : la tante n'est pas sur les lieux. Ils y dénichent la dépouille de son mari en état de décomposition. Onika, heureuse d'avoir retrouvé sa réputation, fête sa victoire avec toute son armée. Cependant, une nouvelle arrive pour informer le général que la ville de Sanniquellie est tombée sous les mains de l'NPFL. La générale et son armée prennent la route vers le nord pour se joindre aux militaires d'ULIMO. Quant à Birahima et son compagnon, ils vont vers le sud à la recherche de Mahan.

Après une journée de marche, ils tombent sur un village contrôlé par les forces du prince Johnson, Birahima rejoint l'armée des enfants-soldats et Yacouba renoue avec son métier de féticheur. Le prince, pour nourrir toute son armée, s'attaque à plusieurs villes et même à une institution religieuse de Monrovia, une institution gérée par la mère supérieure Marie Béatrice. Un conflit se déclenche entre et ne prend fin qu'avec l'intervention de l'ECOMOG qui réconcilie les deux chefs, Johnson et la mère Marie Béatrice.

Le narrateur Birahima dévie son récit et verse dans l'histoire de la Sierra Leone, la succession de ses présidents, une succession qui se fait loin de la démocratie : le premier président est secondé par son frère; les autres sont renversés par des coups d'état, ce que Birahima appelle le « bordel », et ce jusqu'à l'arrivée au pouvoir du président Valentine Strasser. Celui-ci est donc appelé à lutter contre la corruption et aussi contre son ennemi Foday Sankoh qui s'accapare de tous les endroits stratégiques de la Sierra Leone. Des élections sont programmées afin de nommer un nouveau président. Foday Sankoh les conteste. C'est pourquoi le gouvernement lui donne le poste de vice président.

La suite du récit montre que Birahima et son compagnon sont admis dans l'armée de Foday Sankoh, sous le commandement du général Fieffi. Le narrateur invoque l'histoire de la sœur Hadja Gabrielle Aminata qui lutte pour sauvegarder la virginité des jeunes filles de son institution. Elle repousse l'attaque des chasseurs du Kamajor. Au cours d'une bataille, une balle ennemie fait d'elle une martyre, chose qui est respectée et sacralisée par les chasseurs du Kamajor.

Une espèce d'équilibre est retrouvé entre les différentes forces en conflit en Sierra Leone : les forces du Kamajor, celles du président élu démocratiquement Ahmed Tejan Kabbah, celles de l'opposition de Foday Sankoh, celle du général Koroma et les forces de l'ECOMOG.

Le 27 Mai, un putsch des troupes d'opposition proclame le général Johnny Koroma président et Foday Sankoh comme vice-président. Le conseil de sécurité condamne le coup d'état et exige le respect des résultats du vote. Dès lors, l'OUA, la CDEAO (Nigéria), l'ONU interviennent contre l'AFRIC et le RUF. Les négociations entre ces parties n'aboutissent pas.

En se dirigeant vers l'ouest, Birahima et Yacouba rencontrent à nouveau Sekou qui les informe que Mahan, à l'instar de tous les autres Malinkés, est partie rejoindre le camp de Hadj Koroma dans l'est. Les deux voyageurs prennent la direction du camp de Worosso à la recherche de la tante Mahan, mais ils arrivent en retard : la tante Mahaan rend l'âme après

avoir refusé l'aide des l'ONG par solidarité avec Hadji Koroma. Les dernières pensées de la tante vont à Birahima. C'est ce que rapporte un témoin de Togobala. Birahima rencontre son cousin Mamadou, le fils de Mahan, et commence à lui raconter son histoire à l'aide des dictionnaires que lui a offert Sidiki, le témoin du camp de Worrosso.

I-2-Concepts clés

Tout travail de recherche implique des concepts de base dont la fonction essentielle demeure la fixation du sens de certains mots susceptibles de revêtir d'autres valeurs dans certains contextes donnés. Ceux que nous proposons sont les suivants : l'écriture oblique, l'humour, le tragique, la dérision, fatalité. Des concepts auxquels nous ferons appels à chaque fois que le besoin se fait sentir.

I-2-1-L'écriture oblique :

« Est oblique ce qui n'est pas droit », une définition de ce concept que nous avons l'habitude d'entendre, mais il est judicieux de souligner que sa définition littéraire est porteuse d'un grand sens.

« *Dire sans dire : stratégie oblique* »⁷ : tel est le titre d'un article de la revue numérique *Fabula*, un titre qui nous intrigué. Mais un peu plus tard et au cours de notre lecture de ce même article, une autre définition nous éclaire davantage sur le sens de cette notion : « *l'oblique à défaut de la ligne droite de la parole directe, du sens obvie, de la tentation (ou de la possibilité) de tout dire (...) les voix/voies empruntées, les moyens rhétoriques mis en œuvre en vue de contourner l'interdit (...) de déjouer la censure.* »⁸ Autrement dit, et en suivant la piste de cette citation, l'écriture oblique est utilisée pour détourner ou dire autrement ce que l'écrivain pense afin d'éviter les poursuites judiciaires et la censure. Cependant, plusieurs moyens sont utilisés dans le but de réussir à détourner ou à dire autrement ces pensées qui peuvent gêner l'esprit collectif, ainsi celui qui utilisera les stratégies de l'écriture oblique fera partie d'une minorité dominée par la sphère politique, sociale ou même religieuse.

Parmi ces moyens et ces outils d'écriture « encodage oblique » nous allons citer quelques-uns qui seront développées dans les chapitres à suivre :

- **Sur le palan de la tonalité ou des registres :**
 - Le comique

⁷ - [www.fabula.org/actualites/dire sans dire](http://www.fabula.org/actualites/dire-sans-dire).

⁸ - Ibid.

- L'ironique
- Le pathétique

- **Sur le plan de la rhétorique et des figures de style :**

- La comparaison
- L'ironie
- L'antithèse
- L'hyperbole
- La métaphore

I-2-2-L'humour

Afin d'atteindre de plus près notre but, une définition de l'humour est indispensable à notre démarche. D'abord, il est judicieux de mentionner que ce concept fait l'objet de plusieurs définitions :

Selon le dictionnaire du français *Le Robert* c'est une forme d'esprit qui consiste à présenter, à raconter la réalité de la vie avec drôlerie, ironie, que cette réalité soit insolite, absurde ou désagréable. Elle a raconté ses vacances ratées avec beaucoup d'humour. Il a le sens de l'humour: il s'exprime avec humour, il sait voir les choses comiques dans toutes les situations. Dans le dictionnaire de français *Larousse* l'humour est « *une forme d'esprit qui s'attache à souligner le caractère comique, ridicule, absurde ou insolite de certains aspects de la réalité ; marque dans cet esprit un discours, un texte, un dessin, etc.* »⁹

Tout ce que nous venons de citer sont des définitions qui prennent l'humour au premier degré, comme un simple mot de la langue française. En littérature, le domaine qui nous intéresse, Jean-Marc Moura, dans son ouvrage *Le Sens littéraire de l'humour*, rappelle que celui-ci est une notion à la fois très galvaudée et qui échappe à la théorisation : « *l'humour calvaire des définisseurs.* »¹⁰ Il est donc important de dire que l'humour est une notion qui est apparue d'abord dans le théâtre comme une réaction contre le tragique, L'humour serait « *une communication différée à intention esthétique, sémiotiquement complexe, dont la particularité est d'engendrer chez le lecteur une forme très singulière de sourire* »¹¹, l'humour dans les œuvres littéraires a toujours eu une dimension critique et c'est ce qui nous intéresse le plus,

⁹ Disponible sur : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/haine/38852>

¹⁰ - Disponible sur le site : www.fabula.org/acta/document6317.

surtout que cela est en dans notre corpus. L'humour peut ainsi être un moyen de détourner le sérieux mais aussi de le présenter d'une façon implicite : Selon J.-M. Moura, « *l'humour déplace le sérieux bien plus qu'il ne le contredit ou l'annule* » sorte « *une ironie déliée du sérieux.* »¹²

Nous ne pouvons pas parler de l'humour sans parler du croisement des registres. Dans notre roman, l'humour se croise avec le tragique, ce qui nous donne une sensation étrange (des rires mélangés aux larmes), l'humour opère à l'intérieur du tragique, le détourne et le bouleverse. De là, une définition du tragique s'impose à fin que les contours de notre problématique se précisent nettement.

I-2-3-Le tragique

De prime abord, il est nécessaire de souligner que ce concept est difficile à définir de par l'ambiguïté qui l'entoure, surtout à cause de la confusion qu'il y a entre tragique et tragédie.

L'origine de ce mot remonte à l'antiquité grecque. Selon le *Dictionnaire de philosophie* : « *tragique du latin d'origine grecque tragicus* »¹³, malgré l'information que nous donne cette citation, le sens de ce concept, jusqu'à maintenant reste non acquis. Et pour mieux le cerner nous proposons une autre définition, le tragique est donc un : « *principe philosophique qui est inscrit au cœur de la tragédie, mais qui peut parcourir n'importe qu'elle autre œuvre littéraire (...)* L'essence du tragique réside dans l'ambiguïté des forces qui président à la fatalité. »¹⁴ Autrement dit, le tragique dépasse les frontières de la tragédie pour épouser d'autres genres et notions littéraires.

Le tragique peut renvoyer au « *caractère d'une situation où l'homme avec sa liberté, est en lutte contre une fatalité ou un destin qui tend à l'écraser.* »¹⁵ C'est-à-dire que l'homme en tant qu'amoureux de sa liberté est toujours confronté à un destin, une instance supérieure qui prend toujours le dessus.

Cependant nous retrouvons deux sortes de tragique :

¹²- Ibid.

¹³ - BARANQIN N, DUGUE. J, RIBES. F, *Dictionnaire de philosophie*, Armand Colin. Paris, 2000, P. 301 .

¹⁴ - *Dictionnaire de critique littéraire*, Bordas, 2001.

¹⁵ - BARANQIN.N, DUGUE.J, RIBES.F, *op.cit*, P. 301.

- Le tragique antique : conflit de l'homme avec le destin et les dieux.
- Le tragique moderne : conflit de l'homme avec lui-même.

Cependant, ce qui nous intéresse le plus est la dimension littéraire du tragique, une dimension qui sera expliquée dans la citation suivante : « *le tragique dévoile l'homme en proie à une transcendance qui peut être divine, politique ou destinale devant faire face à un choix qui l'emmènera à méditer sur sa condition et dont les conséquences en terme d'action pourront s'avérer fatales.* »¹⁶

Pour Alain Beretta « *est tragique ce qui montre à l'homme qu'il ne peut pas contrôler sa vie.* »¹⁷ Cette citation renvoie directement à la notion de fatalité, une notion qui est très présente dans notre corpus d'étude. Celle-ci, à l'époque antique est causée par les dieux, dans le monde actuel elle est causée par d'autres éléments tels que la société, l'économie, la politique. Le tragique mène le personnage à une fin irrévocable contre laquelle il lutte jusqu'au bout mais en vain.

I-2-4-La fatalité

La fatalité est une manifestation du tragique, une forme parmi d'autres, de ce vaste champ d'expression littéraire qui est le tragique. Elle se confond avec lui. Elle est le caractère de ce qui est inéluctable. Elle se différencie du fatalisme qui est un trait négatif dans certaines religions même s'il est issu de la même racine *fatum* en latin. La fatalité est souvent associée au « Dieu » et au « Ciel » dans les œuvres tragiques telle *Phèdre* de Jean Racine ; autrement dit, c'est ce que l'homme ne peut pas éviter (la mort). Par exemple, l'expression « c'était fatal » signifie c'était prévu, « cela devait arriver »

« *D'une manière ou d'une autre, le tragique se manifeste toujours par les effets néfastes d'une force supérieure à l'homme, contre laquelle il reste impuissant et qu'on peut résumer par le mot fatalité.* »¹⁸

Mais dans le monde moderne un autre type de fatalité se met en avant : la fatalité sociale, mais le principe de l'homme dépourvu de sa liberté reste cependant le même dans les

¹⁶ - GLIN Gaël, « *Qu'est ce que le tragique ?* ». http://crdp.ac-paris.fr/d_college/res/dossier_tragedie.pdf.

¹⁷ - Alain, Beretta, *Le tragique*, Ellipses, Paris, 2000, p. 23.

deux cas de figure : « Cette fatalité, explique Kedim youcef, quelle soit divine ou sociale dans les deux cas de figure, elle nous met en scène des personnages qui sont dans une posture passive où ils encaissent et subissent... »¹⁹

I-2-5-Dérision

« La dérision est une moquerie envers quelque chose ou quelqu'un, sous forme d'ironie. Tourner en dérision indique donc la volonté de faire preuve de dérision en vers une situation ou quelqu'un, en influençant ainsi l'opinion.»²⁰ Selon Larousse : « la dérision est synonyme de moquerie dédaigneuse, raillerie mêlée de mépris, sarcasme. »²¹ Elle signifie aussi tourner en ridicule.

Chacun de ces concepts sera convoqué à chaque fois que le besoin se fait sentir afin de nous aider à mieux approcher l'enjeu de notre questionnement. Cependant, avant d'entrer dans le vif du sujet, nous tenterons de vérifier si l'alternance du tragique et de l'humour est préluée par les données du hors texte et du paratexte. Qu'en est-il ?

I-3-Un hors texte favorable au tragique

La naissance d'une œuvre littéraire dépend de beaucoup de facteurs extratextuels qui déterminent sa portée. L'œuvre littéraire est une création humaine et l'humain est un être de société, une société qui influence et qui l'influence. Ainsi la production littéraire ne peut-être que le résultat de cette confluence entre l'homme et sa société.

Claude Duchet appelle ce phénomène « la mise en texte »²², ce qui signifie selon Marc Angenot « la prise en charge spécifique par le texte romanesque du discours social. »²³ En d'autres termes, le texte romanesque puise son inspiration et ses thèmes de la société. Il s'agit donc de la mise en texte de la société.

En rapport avec notre roman, *Allah n'est pas obligé* est le résultat des faits sociaux que vit la société négro- africaine de l'époque :

¹⁹ - KEDIM, Youcef, *l'écriture du tragique dans les chemins qui montent de Mouloud Feraoun*, mémoire de magistère, université Abderahman Mira, 2007/2008.

²⁰ - www.l'internaute.com.

²¹ - www.Larousse.fr.

²² - <http://www.Scienceshumaines.com> » que sait la littérature.

²³ - Ibid.

L'Afrique des décennies 1990/2000 offre l'image d'un continent ravagé par des conflits ethniques : « *qu'il s'agisse du Liberia, de la Sierra Leone, de la Côte d'Ivoire (...) l'ethnicité est tenue pour principal responsable de conflits* »²⁴, des guerres tribales animées par les enfants-soldats. Cette partie de l'Afrique, récemment, récemment indépendante, beigne dans la guerre : des chefs de guerre dirigent, commandent leurs propres armées, des armées qui sont constituées d'enfants entre dix à quinze ans, sous le nom des enfants- soldats.

La corruption, la mort, la famine, les fléaux sociaux sont autant de facettes d'un contexte tragique favorable à la naissance d'une œuvre tragique. Toutefois, est-ce que le lectorat s'attend à ce genre de livres.

I-3-1-Horizon d'attente et réception :

Au cours de la seconde moitié du vingtième siècle, une attention particulière est attribuée à l'activité de lecture et à l'interprétation des textes littéraires. Ainsi, le lecteur cesse d'être un simple spectateur et devient un acteur participant à l'obtention du sens de l'œuvre littéraire: « *une fabrication duelle qui engage d'une part un certain nombre de propriétés décrites dans le texte et d'autre part leur activation et leur complémentation dans l'imagination du lecteur.* »²⁵

Ainsi à chaque lecture un nouveau sens de l'œuvre littéraire se met en avant : le lecteur et son interprétation donnent naissance à une actualisation de ces œuvres. C'est cela que nous appelons l'activité de réception, comme il est important de dire que la réussite d'une étude de la réception ne peut en aucun cas négliger l'époque de l'œuvre littéraire :« *le succès qu'ont les poèmes homériques ne peut absolument pas être dissocié de l'époque et des rapports de production qui ont donné naissance à l'œuvre d'Homère.* »²⁶

Deux théoriciens donnent naissance à deux orientations de la théorie de réception :

La première est celle de l'étude des pratiques effectives de la réception et son initiateur est Hans- Robert Jauss ;la seconde est celle de l'étude des effets inscrits dans le texte, c'est « *l'Ecole de Constance* » de Wolfgang Iser et de Jauss.

²⁴ - www.universalis.fr/encyclopedie/afrique.

²⁵ - R. Boudon, F. Bourrieaud, *Dictionnaire critique de la sociologie*, PUF, Paris, 1982.

²⁶ - H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, P.39.

La réception est la « *perception d'une œuvre par le public (...). Etudier la réception d'un texte, c'est accepter que la lecture d'une œuvre est toujours une réception qui dépend du lieu et de l'époque où elle prend place.* »²⁷ D'après cette définition, nous pouvons comprendre que la réception implique deux concepts : celui de la « la lecture », et celui « public » : « *L'esthétique [de la réception] juge l'œuvre d'art, non pas en elle-même, mais eu égard à l'effet qu'elle est susceptible de produire sur la sensibilité et l'affectivité de celui qui la considère.* »²⁸ Autrement dit, à chaque nouvelle lecture de cette œuvre, le public lecteur lui donne une nouvelle vie et un nouveau sens et cela à partir de ses valeurs et de l'espace socioculturel dans lequel le lecteur il évolue.

Allah n'est pas obligé raconte l'histoire d'un enfant conduit par la fatalité à devenir enfant-soldat qui commet des crimes à fin de gagner de l'argent et d'assurer sa survie.

C'est par le biais de cette histoire qu'Ahmadou KOUROUMA attire notre attention sur. C'est sa façon de sensibiliser le monde en faveur de l'Afrique de l'ouest en recourant à un style puisé de la vieille tradition orale des pays africains. Son roman peut être évalué et lu comme un cri de détresse dévoilant le vécu amère et la destinée funeste des enfants de l'Afrique de l'ouest. En rapport avec ce qui se passe dans cette région, *Allah n'est pas obligé* constitue un acte de solidarité historique avec les peuples africains. Dès lors, nous pouvons parler d'un contexte favorable à la naissance de l'œuvre.

Toutefois, le public a ses attentes et ses exigences que les critiques appellent l'horizon d'attente, c'est à dire un contrat qui s'établit entre l'auteur et ses lecteurs, toute une tradition et des habitudes qui ont forgé le rapport auteur-lecteur. Selon Jauss, l'horizon d'attente est : « *Le système de références objectivement formulable qui pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux: l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne.* »²⁹ Ainsi, le public lecteur se fait déjà une idée du contenu de l'œuvre dès qu'on lui annonce le courant auquel il appartient, ses thématiques et surtout dès la lecture

²⁷ - GARDE-TAMINE, Joëlle, HUBERT, Marie Claude. *Dictionnaire de critiques littéraires*, Ed. Armand Colin, Paris, 2002, P 174.

²⁸ - A Heidegger cité par A. Boutot, *Heidegger, Que sais-je*, Puf, 1989, P.103.

²⁹ - Disponible sur : <http://livre-monde.com/attentes-de-lectures-attentes-de-lecteurs-lhorizon-est-dans-les-yeux-et-non-dans-la-realite/>

du nom de l'auteur sur la couverture du roman. Du coup, l'auteur soit il s'y conforme ou il transgresse les habitudes des lecteurs.

Ahmadou KOUROUMA en tant qu'auteur connu pour son engagement envers la cause Africaine devait, à cette époque de l'histoire africaine, faire preuve d'engagement. En ce sens, il déclare dans une interview à la RFI, la raison qui le pousse à écrire *Allah n'est pas obligé* : « *c'est pour, dit-il, dénoncer lesort de mes camarades qui étaient toujours en prison que j'ai alors écrit mon premier roman* »³⁰, une raison qui témoigne d'une écriture pleinement engagée. Compte tenu du hors-texte, nous pouvons dire que notre corpus est porteur de beaucoup de résonances tragiques faisant écho à celles du contexte. Est-ce la même chose pour les éléments périphériques du roman ?

I-3-2-Etude du paratexte

Notre corpus est accompagné d'un certain nombre d'éléments paratextuels. Ces derniers peuvent nous faire découvrir le roman avant même d'en faire la lecture grâce aux informations que nous pouvons obtenir à partir de ces éléments. D'où la nécessité de les étudier. « *Le paratexte, Explique Genette, est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public.* »³¹ C'est-à-dire « *le paratexte est lui-même un texte : s'il n'est pas encore texte, il est déjà du texte.* »³² Autrement dit, le paratexte est en lui-même un texte et un code de significations. Vu l'orientation sémantique que peut donner un paratexte, il est judicieux d'aborder ses éléments pertinents susceptibles de nous apporter des éléments de réponse à notre questionnement.

I-3-2-1-La première de couverture

I-3-2-1-1 Le titre

Le titre est le premier élément que le lecteur regarde quand il s'apprête à acheter une œuvre littéraire : « *c'est le premier signe que l'œil du lecteur embrasse avant toute autre chose.* » Il fait à la fois la publicité de l'œuvre et se veut un résumé de son contenu. Ainsi, il est clair que le titre a une grande importance dans la commercialisation de l'œuvre littéraire.

³⁰ - [www. Rfi.fr](http://www.Rfi.fr)

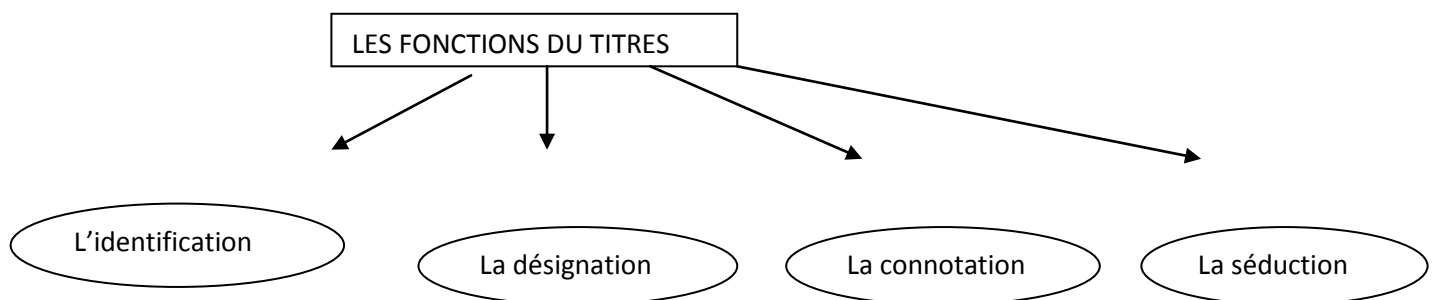
³¹ -GERRARD,GENETTE,Seuil,ed du seuil,1987, introduction.

³² - Ibid.P.13.

Cette notion se définit comme étant « *ce signe par lequel l'œuvre s'ouvre : la question romanesque se trouve dès lors posée, l'horizon de lecture désigné, la réponse promise (...) l'activité de lecture, ce désir de savoir ce qui se désigne dès l'abord comme manque à savoir et possibilité de connaître (donc avec intérêt) est lancée.* »³³ Selon Leo.Hoek, l'un des titologue fondateur de la titrologie moderne, le titre est « *ensemble de signes linguistiques(...) qui peuvent figurer en tête d'un texte pour désigner, pour en indiquer le contenu global et pour allécher le public visé.* »³⁴ Le titre est donc ce petit élément qui paraît sur la première de couverture d'une œuvre littéraire ou artistique. Il peut être choisi uniquement par l'auteur ou l'artiste mais l'éditeur peut aussi avoir son mot à dire. En somme, c'est lui qui établit le premier contact de l'œuvre avec le lecteur.

Pour Genette, Le titre, c'est bien connu, le nom du livre et comme tel il sert à le nommer, c'est-à-dire à le désigner aussi précisément .que possible et sans trop de risques de confusion ; distingue les œuvres les unes des autres.

Le titre, pour Genette, comporte quatre fonctions qui sont :



L'identification est la fonction qui sert en premier lieu à identifier l'œuvre littéraire, à lui donner une identité. Selon Vincent Jouve, il est la carte d'identité de l'œuvre littéraire.

- **La fonction descriptive** décrit le texte en indiquant son contenu mais cette description du fond textuel se manifeste de différentes manières. D'abord, le titre peut décrire le contenu du texte, l'histoire, l'intrigue, ce qu'appelle un titre thématique. Mais le titre peut se limiter uniquement à sa forme en construisant un titre rhématique. Comme il peut

³³ - Leo Hoek, Cité par GERARD, GENETTE, *Seuils*, Seuil, 1987, P.60.

³⁴ - Cité par GERARD GENETTE in *Seuils*, Seuil, Paris, 1987, P.83.

rassembler les deux à la fois et créer ce qu'on appelle un titre mixte. Comme il peut donner naissance au titre ambigu qui peut désigner la forme et le fond du texte.

A. **Titre thématique** : c'est un titre, il est vrai, désigne au même temps la forme et le contenu du texte littéraire. Ce même titre a plusieurs types :

a) Littéral : un titre qui désigne directement le thème du texte, nous l'appelons aussi un titre directe ou latéral proleptique lorsqu'il désigne le dénouement de l'histoire.

b) Métonymique : il fait allusion à un élément secondaire, ce qui va doter le texte littéraire d'une valeur symbolique.

c) Métaphorique : c'est faire appel au symbolique à fin de décrire le contenu du texte.

d) Antiphrastique : c'est évoquer le contraire de ce que le texte annonce.

B. **Titre rhématique** : c'est un titre qui indique le genre auquel appartient le texte en question. Le titre rhématique peut être :

a) Générique : qui indique un genre précis.

b) Paragénérique : un titre moins précise un élément de la forme du texte.

C. **Titre mixte** : désigne à la fois le fond et la forme(thématique et rhématique).

D. **Titre ambigu** : désigne le texte ou son contenu d'une manière équivoque.

- **La fonction séductive** : elle sert à séduire le lecteur en s'appuyant sur plusieurs stratégies à l'instar des jeux de mots, de sonorités, de la transgression des règles grammaticales,

- **La fonction connotative** :

Selon G Genette, cette fonction englobe les différentes acceptions que le titre peut connoter en dehors du thème et du rhème.

Convoquées pour le diagnostic de notre titre, ces notions théoriques nous en dévoilent plusieurs fonctions à la fois. D'abord, notre titre est thématique puisqu'il fait référence au sujet et non à la forme ; attractif, séductif qui appâte le lecteur dès le premier contact : *Allah n'est pas obligé* touche à la fibre religieuse : « Allah », nom commun masculin renvoyant à la religion musulmane et à Dieu en tant que entité religieuse, puissance suprême, créateur qui est à l'origine du monde.

« *n'est pas obligé* » : une négation de l'obligation d'Allah. Une négation qui peut avoir des connotations de latitude omnipotente, omnisciente et omniprésente. De cela, nous avons déduit que c'est un titre à fonction connotative.

Notre titre apparaît pour la première fois quand la grand-mère de Birahima, le personnage principal de notre corpus, dit à la mère de celui-ci qu'elle ne doit pas se plaindre de sa maladie parce que « Allah n'est pas obligé d'être juste dans toutes ses choses », la réplique que Birahima va répéter plusieurs fois tout au long du roman pour exprimer son impuissance envers les événements qu'il vit, son destin qui lui échappe entre les mains. Celanous renvoie au tragique et à la fatalité. D'où l'intérêt d'aborder les autres éléments du paratexte, comme l'image.

Au cours de notre exploitation de cette image nous devons suivre une méthode logique :

A. Une description objective de ce que nous voyons :

Une image d'un enfant noir vêtu d'un treillis jaune tenant entre les mains une arme à feu, qui peut être une kalachnikov, en posant la tête sur celle-ci.

Cette image se trouve en bas de la couverture avec un arrière plan bleu.

B. Mise en contexte de l'image :

Cette image fait partie d'une couverture réalisée par François Roca, une couverture réalisé en 2000, au cours des nombreuses guerres tribales qui dévastent l'Afrique noire.

C. Interprétation de l'image :

L'image rappelle le contexte de la guerre tribale africaine animée par des enfants de dix à quinze ans. Elle rappelle aussi le personnage principal de notre roman, à savoir l'enfant soldat Birahima.

L'image, comme que le titre nous pousse encore à mettre un pas dans le bain du tragique.

Après l'analyse de la première de couverture, l'analyse de la quatrième de couverture est indispensable..

I-3-2-1-2-Présentation de la quatrième de couverture :

Le nom de l'auteur et le titre du roman se présentent tout en haut de la page. S'ensuit une courte présentation du contenu de l'œuvre : « *Kalachnikov en bandoulière, Birahima tue des gens pour gagner sa vie. Pas plus haut que le stick d'un officier, cet enfant-soldat du Liberia raconte. L'errance, la guerre, les pillages, les massacres, les copains qui tombent sous les balles... témoin lucide et fataliste, il offre l'image terrifiante d'une Afrique qui sacrifie ses enfants.* »

Ce petit paragraphe nous fait la synthèse de tout ce qui sera dit dans tout le texte, mais aussi sur la dimension tragique qui sera maîtresse dans notre roman car le héros se présente comme « *témoin lucide et fataliste* », la fatalité sera la caractéristique de notre personnage, du coup nous auront un personnage tragique.

« *Maintenant, après m'être présenté, je vais vraiment, vraiment conter ma vie de merde de damner* »

I-3-2-1-3- L'épigraphe

« *Dans ce magnifique livre, la vie palpite dans chaque phrase, brûlante comme un remord, acide comme un reproche* »

Une épigraphe est une citation placée en tête d'une œuvre ou d'un chapitre pour suggérer le contenu du livre. Son existence n'est pas fortuite. Elle a comme but d'orienter la lecture est de rendre l'imagination plus productive. Pour Genette, l'épigraphe est une « *citation placée en exergue, généralement en tête d'une œuvre ou de partie d'œuvre ; en exergue signifie littéralement hors d'œuvre, ce qui est un peu trop dire : l'exergue est ici un bord d'œuvre, généralement au plus près du texte.* »³⁵

Ainsi, selon Genette l'épigraphe suggère la partie qu'elle précède et met le lecteur en attente de ce qui va suivre. Elle a aussi comme but « *d'augmenter la sensation, l'émotion*

³⁵- G.GENETTE,, *Seuils*, Op. Cit. ,P. 120.

(...), si émotion il peut y avoir et non pas présenter un jugement plus au moins philosophique sur la situation »³⁶, cela veut dire que l'épigraphe provoque chez le lecteur une certaine curiosité, chose qui l'incite à lire l'œuvre à fin d'y répondre aux questions qu'il se pose. En plus, l'épigraphe peut aussi indiquer une préoccupation, une idée personnelle propre à l'épigrapheur (celui qui est responsable de la disposition des épigraphes et du choix des épigraphiés).

L'épigraphe de notre quatrième de page est une citation, comme nous l'avons déjà mentionné, du *Figaro littéraire* qui est un hebdomadaire de huit pages en supplément du quotidien le *Figaro* qui paraît chaque jeudi. Il est considéré comme l'antichambre de l'Académie. Cette citation résume en elle-même tout notre corpus d'étude: les remords et les reproches font allusion un mal de vivre, à une douleur contenue entre les lignes de ce roman.

La dédicace est aussi un élément paratextuel non moins important que les autres. Elle cite nommément la personne à l'intention de laquelle est écrit le roman. Elle est en rapport direct avec le réel. « *Aux enfants de Djibouti : c'est à votre demande que ce livre a été écrit* » fait référence à un phénomène qui marque tout un continent. Cette innocence enrôlée de force dans des guerres civiles et tribales n'est que synonyme d'une malédiction entraînant des enfants innocents dans des malheurs atroces rien que pour survivre. Y a-t-il plus tragique qu'un enfant qui tue et qui se tue sans le vouloir ?

Compte tenu des éléments abordés précédemment, il apparaît que le tragique est bien légitimé de par le contexte qui a présidé à la naissance du roman. Il est également inscrit dans le paratexte qui le prélude manifestement et explicitement. Toutefois, l'humour n'est pas du tout évoqué et évacué. C'est pourquoi il faut continuer notre exploration en faisant une incursion textualiste afin d'affirmer ou d'infirmer ou d'affirmer nos postulats de départ. Ce sera l'objet du chapitre suivant.

³⁶ - Œuvres intimes pléade, 2, P 129, sur la pratique stendhalienne de l'épigraphe, CF.M. Abrioux, « intertitre et épigraphes chez Stendhal ». Poétique 69. Fevr 1987 .

Chapitre II : Analyse sémio-narratologique de l'alternance du tragique et du discours oblique

II-1-Un personnage à résonances tragiques

Après avoir survolé les éléments périphériques, nous allons interroger le texte lui-même en commençant par une étude du personnage :

D'abord, il est indispensable de commencer par une définition de ce concept :

Le personnage est un « *être de papier* », « *la représentation d'une personne dans une fiction (...) dans une œuvre littéraire, picturale, cinématographique.* »³⁷, c'est-à-dire il est une réincarnation de la réalité sur le papier et dans la fiction, mais il est loin d'être une personne réelle, chose qu'Aristote explique ainsi: « *simples supports d'action qui servent avant tout au déroulement de l'intrigue. Créés à l'intention des hommes, ils ne sauraient être confondus avec les hommes « en chair et en os.* »³⁸C'est ce que R. Barthes appelle « l'effet de réel ». Et si Alain Robbe-Grillet affirme qu' « *un personnage tout le monde sait ce que le mot signifie*³⁹ », la définition de ce concept n'est pas évidente. Ainsi pour mieux élucider le mystère qui tourne autour de cette notion, il est judicieux d'interroger son origine.

Le personnage est une notion d'origine théâtrale. Cependant, cette notion connaît son apogée avec le développement du roman et surtout avec l'avènement du réalisme/naturalisme au XIX^{ème} siècle où le personnage obtient non seulement un portrait physique mais aussi un portrait moral et même une identité. En témoignent les œuvres de Balzac et de Zola.

La notion en question est remise en cause au cours du XX^{ème} siècle. Le nouveau roman, opposé radicalement au réalisme, voit dans le personnage une futilité. C'est à partir de cette réflexion que sont nés des romans sans personnages ou avec des personnages flous sans aucun trait distinctif ni aucune identité, une pensée que Jean-Marie Schaeffer, dans *Le*

³⁷ - Historique-littéraire-personnage.Pdf : disponible sur le site lewebpedagogique.com » files » 2014/03.

³⁸ - Pierre Glaudes & Yves Reutre, *Le personnage*, Presse universitaire de France, P. 05.

³⁹ - Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau Roman*, 1963, P.27 .

nouveau dictionnaire Encyclopédique des sciences de langages contredit clairement : « Il existe une relation non contingente entre personnage fictif et personne : le personnage représente fictivement une personne. »⁴⁰ Cette idée est réfutée par les nouveaux romanciers.

Plusieurs d'autres théoriciens ont abordé la notion, très complexe du personnage dans différents buts, mais celle qui nous intéresse le plus est celle que développe Philippe HAMON dans *Pour un statut sémiologique du personnage* dans le but de catégoriser notre personnage à savoir *Birahima* dans la catégorie de héros ou d'antihéros.

D'abord, HAMON définit le personnage du point de vue sémiologique comme étant : « un morphème doublement articulé », c'est-à-dire que chaque personnage a un signifié et un signifiant, et que son sens sera défini par un faisceau de relations, de ressemblances, d'oppositions. Le personnage, selon T. Todorov, est une forme vide que viennent remplir les différents prédicats (verbes / attributs) par effet cumulatif du texte. Ainsi, le personnage acquiert un sens au fur et à mesure que nous avançons dans la lecture ; autrement dit, au début, le personnage n'est qu'une page blanche qui prend du sens avec la lecture (effet de boule de neige).

Pour différencier entre les personnages, HAMON traite le personnage comme une unité de sens. Il affirme que « chaque œuvre oppose ses personnages selon des traits distinctifs, certains ont plus d'importance que d'autres, selon les fonctions que chaque personnage assume et le sexe, mais il est important à savoir que le sexe n'est pas que féminin et masculin, il y en a aussi les non sexués. »⁴¹ En outre, le premier contact entre le lecteur et le personnage se fait sur le plan du signifié (le nom), une rencontre et un contact qui laisse au début un blanc sémantique qui se remplit de sens au fur et à mesure et ce n'est que vers la fin de la lecture de l'œuvre que nous arrivons à le saisir.

Selon HAMON, le personnage fonctionne en corrélation avec les autres unités du récit; autrement dit, nous ne pouvons pas comprendre (saisir) le personnage en l'isolant du reste du texte : c'est le même fonctionnement que celui du morphème linguistique qui s'attache à d'autres morphèmes pour produire un sens. Sans cela, HAMON dit qu'il est dépourvu d'autonomie linguistique.

Pour un statut sémiologique du personnage distingue trois catégories de personnage :

- 1) La catégorie des personnages référentiels: c'est-à-dire les personnages historiques, mythologiques, allégoriques ou sociaux (représentatifs d'une classe sociale) ; autrement dit,

⁴⁰ - Jean-Marie , SCHAEFFER, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences de langage*, 1995, P. 623.

⁴¹ - Philippe, HAMON , « *Pour un statut sémiologique du personnage* », in *Poétique du récit, OP Cit*, P-P. 115-180.

les personnages référentiels sont des personnages qui sont clairement identifiables dans la réalité ou ce que nous appelons le hors texte qui est une catégorie qui sert à la production de *l'illusion du réel* qui s'obtient grâce à l'encrage référentiel du texte.

- 2) Les personnages embrayeurs : (voix narrative), ce sont les marques de la présence de l'auteur dans le texte, « *des porte-parole, des chœurs, des interlocuteurs socratiques, des bavard.* »⁴² Ce sont aussi les délégués du narrateur.
- 3) Des personnages anaphores : « *ce sont des signes mnémotechniques pour le lecteur, ils sont prédicateurs, ou bien ils ont une mémoire etc. (...) Ce sont des éléments à fonction organisatrice et cohésive.* »⁴³ Autrement dit, ce sont les personnages anaphoriques qui sèment les indices à travers le texte.

Pour la distinction des personnages au sein d'une communauté romanesque, HAMON, propose six (6) paramètres d'analyse à travers lesquels nous pouvons considérer et prouver l'importance des personnages au niveau du texte (confirmer si le personnage est héros).

Le premier paramètre que propose HAMON dans son analyse est ce qu'il appelle :

- La qualification différentielle : elle s'intéresse à la quantité de qualifications attribuées à chaque personnage et aux aspects de leurs manifestations : il s'agit de voir si les personnages sont plus au moins *anthropomorphes*, c'est-à-dire s'ils renvoient aux hommes. S'ils apparaissent dans des descriptions physiques, psychologiques et sociales. Le départage peut se faire en se basant sur ce premier paramètre que nous pouvons appliquer dans le but d'étudier le degré d'importance de notre personnage principal.

Birahima a, en tant que personnage narrateur, commencé sa narration par se présenter : « *M'appelle Birahima, suis p'tit nègre, (...) je parle mal le français (...) mon école n'est pas arrivée très loin ; j'ai coupé cours élémentaire deux.* »⁴⁴, « *Suis dix ou douze ans, (...) je parle beaucoup (...) j'ai tué beaucoup de gens, (...) j'ai été un enfant soldat.* » Dès le début, notre personnage principal se forge une étiquette (un signifié discontinu qui est composé du nom, prénom, surnom, appellation, titre ...) Nous avons aussi des informations sur son statut social : « P'tit nègre » veut dire qu'il n'a pas beaucoup fréquenté l'école. Nous retrouvons également la descendance de Birahima, à savoir le nom de sa mère et son

⁴²- www.academia.edu/philippe_Hamon.

⁴³-Ibid.

⁴⁴- KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, OP Cit, P.09.

appartenance sociale : «*les malinkés, dit-il, c'est ma race à moi.*»⁴⁵ De ce fait, nous arrivons à la déduction suivante : Birahima est un personnage anthropomorphe qui jouit d'un portrait psychologique, physique, social et d'une étiquette sémantique riche. Ainsi, selon HAMON, Birahima est un personnage important dans ce roman mais un seul paramètre n'est pas suffisant. D'où la nécessité de faire appel au deuxième paramètre.

- La distribution différentielle : selon HAMON, ce procédé se rapporte au nombre d'apparitions du personnage dans le texte à des moments plus au moins importants dans l'histoire. Il s'agit d'un procédé purement quantitatif et tactique, stratégique, (un certain type de personnages comme le héros apparaît plus au moins longtemps avec un rôle et des effets plus au moins importants). Birahima, en tant que personnage principal, apparaît tout au long du roman étant donné qu'il raconte sa propre histoire (sa propre vie), toute l'histoire tourne autour de lui.
- L'autonomie différentielle : ce rapport tient compte de la liberté attribuée au personnage sur le plan de sa mobilité dans l'espace et de ses relations avec les autres personnages (des relations d'affinité et de conflit). Autrement dit, le personnage héros jouit de plus de liberté par rapport aux autres personnages, il est mobil dans l'espace textuel et crée des relations avec les autres personnages (amour, amitié, cruauté, haine ...). Sur le plan de l'espace, ce personnage parcourt plusieurs pays d'Afrique; puis sur le plan de ses relations avec les autres personnages, il s'attribue une latitude dans ses relations avec les autres personnages : avec son compagnon de voyage Yacouba, ses camarades de front ainsi que tous les autres personnages de cette histoire.
- Le procédé de la fonctionnalité différentielle : selon le même théoricien, ce paramètre se rapporte sur un premier plan aux prédicats fonctionnel (aux actions) attribué au personnage ainsi qu'à l'origine de ça création (personnage cité ou personnage décrit), parce que le personnage héros ne peut pas être juste cité, il doit être décrit. Le cas de Birahima qui a jouit d'une description sur le plan physique et morale.
- Le commentaire explicite : selon HAMON, tout au long du récit les personnages, en général et le héros en particulier, font l'objet d'un commentaire dans lequel il est question d'évaluer leur savoir vivre (attitude), leur savoir faire (activité) et leur savoir dire (parole).

Ce paramètre appliqué sur le personnage de Birahima, nous donnera le constat suivant : notre personnage principal est aussi le narrateur, donc il est doué d'un savoir dire : il prend la parole dans toutes les parties de cette histoire. C'est la même chose pour le savoir faire et le savoir vivre. C'est le sujet des actions les plus importantes du récit.

⁴⁵ -ibid. P.11.

- La redondance des marques grammaticales : selon HAMON, « *le personnage est un de ces lieux et un de ces centres privilégié (...) qui concentre les récurrences du nom propre et le « je » de la coréférence et des substituts qui sont déjà un facteur de redondance*⁴⁶ . Autrement dit, le nom du personnage héros se répète plusieurs fois au fil de l'histoire. Tel est le cas de Birahima, mais aussi des substituts lexicaux et grammaticaux qui renvoient à lui, comme le pronom personnel « je » et ses surnoms « p'tit nègre », « enfant soldat ». De ce fait, le constat précédent se confirme. D'après cette grille d'analyse, nous pouvons conclure que Birahima est un personnage qui appartient à la catégorie des personnages héros.

Julien GREIMAS propose d'étudier le personnage par le biais du schéma actantiel.

Si pour HAMON le personnage est un signe ou morphème vide qui se remplit de sens au fur et à mesure que nous avançons dans la lecture, GREIMAS quant à lui considère le personnage à partir des actions qu'il opère dans le récit. Le personnage est donc pour lui une force agissante, un actant qui fait dérouler l'histoire. Ainsi les personnages cités n'ont aucune place dans la théorie de GREIMAS. Inspiré par les travaux de PROPP qui distingue 31 fonctions du personnage, le théoricien simplifie son étude et sépare les personnages en deux catégories :

D'abord les personnages actants : ils ne sont pas très nombreux, ce sont des forces agissantes abstraites et communes à tous les récits, c'est-à-dire ce sont des catégories de personnages que chaque récit doit avoir.

La deuxième catégorie est celle des acteurs qui est la représentation de la première.

GREIMAS définit la conception de son schéma ainsi : sa simplicité réside dans le fait qu'il est tout entier axé sur l'objet du désir visé par le sujet et situé comme objet de communication entre destinataire et destinataire, chose qui signifie que tout le récit tourne autour de la quête ou l'objet du désir.

Le schéma que propose GREIMAS s'articule autour de plusieurs axes :

- Axe de la communication (axe du savoir) : c'est un axe qu'animent le destinataire et le destinataire.
- Axe du vouloir (le désir ou la quête) : c'est l'axe le plus important. Il est animé par le sujet et l'objet, c'est-à-dire le personnage principal et le but qu'il veut atteindre sont soumis à deux forces antagoniques : les adjuvants qui leur viennent en aide et les

⁴⁶ - www.academia.edu/philippe_Hamon.

opposants, comme leurs nom l'indique, s'y opposent et font tout pour empêcher la réalisation de la quête.

- Axe du pouvoir (l'épreuve) : un axe animé par les opposants et les adjuvants.

Les personnages que nous soumettons à cette analyse sont : Birahima, sa mère, sa grand-mère, Yacouba (son compagnon), Sékou, les chefs de guerre (la sœur Béatrice, le dictateur Charles Taylor, Samuel Deo, prince Johnson).

D'abord, nous allons commencer par une petite biographie de Birahima : enfant de dix ou douze ans qui vit d'abord avec sa mère infirme, un enfant de la rue sal et maladroit, avant qu'il ne devienne orphelin. A la mort de sa maman, il quitte son pays pour rejoindre sa tante, sa tutrice, en Sierra Leone. C'est là que Birahima accompagné de Yacouba, sorcier musulman, tomberont entre les mains des chefs de la guerre tribale. Ils y sont incorporés d'office pour survivre.

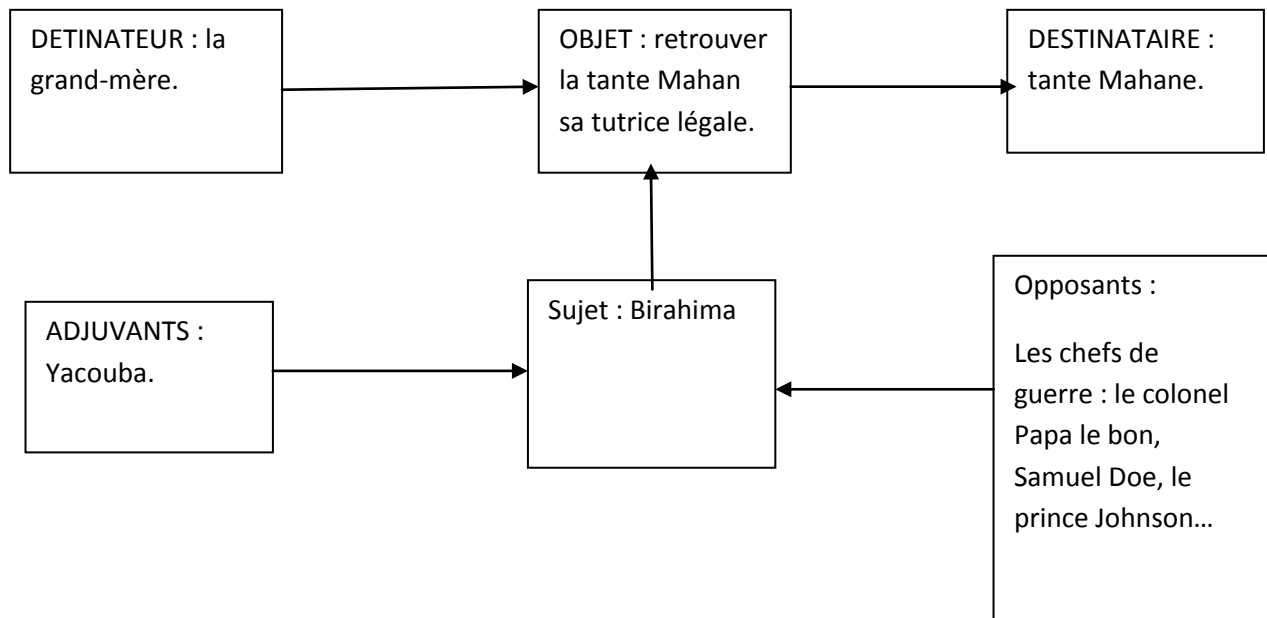
Le personnage de Yacouba vient en deuxième position. C'est lui qui accompagne Birahima tout au long de son voyage. Traficant de billets, escroc et sorcier, il connaît plusieurs pays d'Afrique.

La mère et celui de la grand-mère sont deux personnages que nous rencontrons dès le début de l'histoire. La mère incarne le tragique de l'histoire, sa maladie incurable et sa souffrance nous plonge dans une réalité pathétique; la grand-mère reste un personnage introductif de la fatalité qui régit notre corpus d'étude et cela en répétant la phrase suivantes « *Allah n'est pas obligé d'être dans toutes ses choses* ».

Le personnage Sékou est un personnage qui fait des apparitions brèves tout au long de notre roman, des apparitions très importantes dans la mesure où c'est lui qui indique à Birahima le chemin à prendre.

La tante Mahan est le personnage que Birahima cherche tout au long du roman,. Elle est sa tutrice légale qui voyage dans différents pays d'Afrique à fin de fuir la guerre la violence de son premier mari qui la poursuit sans cesse.

Les chefs de guerre tels que le colonel Papa le bon, Samuel Doe, le prince Johnso... nourrissent la guerre tribale avec des armées de soldats et d'enfants- soldats. C'est dans ces armées que Birahima et Yacouba essayent de gagner leurs vies.



Ainsi, d'après notre lecture pour ce schéma actanciel, une réalité tragique se met en avant, et ce par le contraste entre les adjuvants et les opposants de notre sujet. Birahima butte contre plusieurs obstacles qui l'empêchent de réaliser l'objet de sa quête. Mais qu'est-ce qui fait de notre personnage un personnage tragique ?

Le personnage tragique existe depuis l'antiquité grecque. Aristote affirme que ce genre cherche à inspirer la peur et la pitié : le héros tragique à cette époque est connu par le conflit qu'il vit, soit avec les dieux ou avec les hommes ou même avec lui-même. Il est aussi connu par la fatalité qu'il subit et par la mort à laquelle il est toujours confronté et qui est, la plupart du temps, son but suprême.

Le héros tragique « ne peut pas être ni complètement bon, ni complètement méchant, il se doit donc d'être médiocre. » Cela est expliqué par Aristote qui dit que le héros tragique « sans être un parangon (un modèle) de vertu et de justice, tombe dans le malheur non pas à cause de ses vices ou de sa méchanceté mais à cause de quelque erreur.⁴⁷ » Cette citation met l'accent sur le terme malheur. Notre corpus est traversé de bout en bout par cette tonalité qui fait consonance avec la fatalité.

⁴⁷ - www.maxicours.com

Chez les grecs, « *le héros tragique n'apparaît pas comme un individu autonome et responsable. En effet, il s'agit plutôt d'un être déroutant, contradictoire et incompréhensible, il participe à l'action mais il la subit en même temps, il est coupable et pourtant innocent.*⁴⁸ » Cette citation nous révèle plusieurs caractéristiques néfastes du héros tragique : « un être contradictoire », « incompréhensible », « qui participe à l'action, mais surtout qui l'a subit ».

Compte tenu de ces caractéristiques, Birahima se veut un personnage tragique. En témoigne le tableau ci-dessous :

Caractéristique d'un personnage tragique	Birahima
La fatalité et malédiction	« <i>Allah n'est pas obligé d'être juste dans toutes ses choses</i> » « <i>je vais vraiment, vraiment conter ma vie de merde, de damné</i> » « <i>Je n'allais plus jamais la revoir. Ça c'est Allah qui a voulu-ça.</i> » « <i>je suis maudit, je traîne la malédiction où je vais</i> »
Contradiction :	« <i>Enfant-soldat</i> »,
L'épreuve de la mort :	<i>et les corps qui étaient mitraillés, remitraillés, et partout du sang, beaucoup de sang, le sang ne se fatigue pas de couler</i> »

A travers ce tableau, il devient indéniable que Birahima est un personnage tragique dans la mesure où il subit la fatalité et le malheur, de par la malédiction ; il subit également le tragique de la guerre qui devient une nécessité. En tout cas, ce personnage se manifeste comme une pâture à la mort qui le poursuit partout.

Cependant, cette tonalité, en œuvre dans le texte, se trouve concurrencée par une autre qui la désamorce, l'ébrèche, l'émousse et édulcore son amertume. Il s'agit de humour avec

⁴⁸ www.maxicours.com.

toute ses facettes qui tendent à se constituer en un discours oblique tournant en dérision les situations dans lesquelles se trouvent le narrateur-héros.

Après donc avoir révélé des résonances tragiques ponctuant le parcours du héros dans notre corpus, il devient donc judicieux d'explorer minutieusement ce souffle tragique en rapport avec les autres tonalités du roman qui lui font concurrence. Ce sera l'objet du prochain axe de ce chapitre qui tentera une incursion narratologique par le biais d'une analyse séquentielle

II-2-Etude séquentielle de l'alternance du tragique et de l'oblique

Cet axe a pour objectif de montrer l'existence de plusieurs autres tonalités qui emboîtent le pas au souffle tragique qui caractérise notre roman. A cet effet, nous proposons une grille qui tentera de mettre en relief les différents tons les tonalités transversales de l'humour qui viennent entrecouper, chevaucher et s'alterner avec le tragique. Cette grille tentera également de montrer la nature des éléments tragiques et humoristiques que déploie et étoile *Allah n'est pas obligé*. C'est dire que ce tableau nous aidera à nous révéler les procédés scripturaux et scripturaires faisant de notre corpus un roman d'une grande qualité littéraire. C'est pourquoi notre analyse séquentielle doit être exhaustive.

La page	<i>Elément relevant du tragique</i>	<i>Nature</i>	<i>Elément relevant de l'humour</i>	<i>Nature</i>	<i>Contexte et espace</i>
09	« Allah n'est pas obligé d'être juste dans toutes ses choses ici bas »	<i>Fatalité.</i>	« Je décide le titre définitif de mon blablabla »	<i>comique</i>	<i>Birahima commence à raconter son histoire (souvenir)</i>
09	« Mon école n'est pas arrivée très loin »	<i>L'ignorance.</i>	« l'école ne vaut rien même pas le pet d'une vieille grand-mère »	<i>Locution idiomatique qui implique du sarcasme</i>	
10	« Même avec la licence de l'université on est pas fichu d'être infirmier ou	<i>Fatalité.</i>			

	<i>instituteur »</i>				
10	<i>« on connait un peu mais pas assez, on ressemble à ce que les nègres noirs africains appellent une galette au deux faces brisée »</i>	<i>Perte des repères et de l'identité,</i>			
10	<i>« faforo – gnamokodé »</i>	<i>Vulgarité qui va se répéter tout au long du roman, un signe du chaos.</i>			
12			<i>« voila ce que je suis, c'est un tableau réjouissant »</i>	<i>ironie</i>	
16			<i>« aucun villageois ne devait aller chez lui, mais en réalité tout le monde entait dans sa case la nuit »</i>	<i>moquerie et hypocrisie</i>	<i>Birahima parle du féticheur Balla</i>
17	<i>« arrête les larmes, arrête les sanglots disait grand-mère. C'est Allah qui a créé chacun de nous avec sa chance »</i>	<i>la fatalité</i>			<i>Birahima raconte les souffrances de sa mère</i>
17	<i>« je n'ai jamais craint les odeurs de ma maman. Il y a dans la case toutes les puanteurs. Le pet, la merde, le pipi, infection de l'ulcère »</i>	<i>Un mélange de tristesse et de mélancolie : (registre scatologique).</i>			
17	<i>« c'est dans ces odeurs que j'ai mieux mangé, mieux dormi »</i>	<i>La nostalgie</i>			

24	« on a soigné la petite plaie ; elle n'a pas guéri mais a commencer le pied, a bouffer le mollet »	La page 24, le malheur	« l'infirmier était musulman et ne pouvait pas mentir »	La page 24, Ironir	
24/ 25	« pour qu'un fonctionnaire soit bon pour le malade, apporter un poulet au fonctionnaire ça a toujours été coutumes en Afrique »	La page 24-25, la corruption.	« Il lui a dit que sa maladie n'est pas une maladie pour blanc, c'est une maladie pour africain noir nègre et sauvage »	La page 25, sarcasme	
28	« à partir de ce jour, j'ai su que j'ai du mal à ma maman, beaucoup de mal »	le regret			la mort de la mère de Birahima
31	« grand-mère a dit que mon père est mort malgré tout le bien le bien qu'il faisait sur terre parce que personne ne jamais les mois d'Allah et que le tout puissant du ciel s'en fout, il fait ce qu'il veut, il n'est pas obligé de faire juste »	La page 31, la fatalité.			
32	« je suis maudit, je traîne la malédiction où je vais »	, le désespoir, et la fatalité. La malédiction			
33			« partout dans le monde une femme ne doit pas quitter le lit de son mari même si le mari injure, frappe et menace la femme. Elle a toujours tort. C'est ça qu'on	IRONIE.SAR CASME	la mort de la mère et l'arrivée de la tante de Birahima, celui-ci raconte l'histoire de sa

			<i>appelle le droit de la femme. »</i>		<i>tante.</i>
33	<i>« à cause des droits de la femme, les deux enfants ont été arrachés à leur mère et confiés à leur père »</i>	<i>Un passage qui unit l'humour et le tragique, une ironie et une injustice. La page 33</i>	<i>« à cause des droits de la femme, les deux enfants ont été arrachés à leur mère et confiés à leur père »</i>	<i>Un passage qui unit l'humour et le tragique, une ironie et une injustice. La page 33</i>	
36	<i>« j'ai fermé les yeux et mon prépuce est tombé ça fait très mal mais c'est cela la loi chez les malinkés »</i>	<i>La page 36, la fatalité, Birahima sur l'aire de la circoncision, il se prépare pour partir avec sa tante au Liberia.</i>	<i>« On a pas besoin d'être sur l'aire de la circoncision pour savoir que là bas on coupe quelque chose ».</i>	<i>La page 36, le rire.</i>	
38			<i>« l'homme qui était revenu, tout le monde savait qu'il s'appelait bien Yacouba mais chacun devait oublier son nom de Yacouba et l'appeler Tiecoura »</i>	<i>Absurdité, rire : le retour de Yacouba, le personnage qui va raccompagner Birahima tout au long du roman. La page 38.</i>	
39			<i>« Il est devenu riche et exportait plein de paniers de colas par bateau à Dakar (...) par mouillage des barbes ou bakchiche des</i>	<i>La page 39, l'oralité, le comique.</i>	

			<i>douaniers ».</i>		
41			<i>« Yacouba blessé, hospitalisé a été guéri par Allah parce qu'il courbait tous les jours ses cinq prières ».</i>	<i>Le sarcasme, la page 41.</i>	
42	<i>« à Abidjan, quand les policiers voient un bandit avec une arme à la main ils ne discutent pas avec lui, ils les abattent sans forme de procès, comme un gibier, un lapin. »</i>	<i>La page 42, absence de justice, chaos.</i>			
	<i>« enfant-soldat »</i>	<i>L'innocence prise au piège. La page 44.</i>			
45	<i>« tout à coup à gauche, une chouette a fait un gros froufrou est sortie des herbes et a disparu dans la nuit (...)Tiecoura a dit qu'un chouette qui sort à gauche du voyageur est mauvais présage pour le voyageur »</i>	<i>La page 45, pessimisme.</i>	<i>« il s'est assis à réciter trois autres sourates fortes du coran et trois terribles prière du sorcier indigène. Automatiquement, un touraco a chanté à droite, Yacouba s'est levé et a dit que le chant du touraco est une bonne réponse »</i>		
49			<i>« voilà ce que j'avais à dire aujourd'hui. Je m'arrête aujourd'hui. Walahé ! fafourou (sexe de mon père) ! Gnamokodé (batard) ! »</i>	<i>La page 49, grossièreté.</i>	
51	<i>« quand on dit</i>	<i>La page</i>			

	<i>qu'il y a guerre tribale dans un pays, ça signifie que des bandits de grands chemins se sont partagé le pays (...) les richesses (...) les hommes. »</i>	<i>51, le tragique : la guerre</i>			
	<i>« la moto chargée de notre protection circulait devant, n'a pas pu stopper net au signal du bout d'homme. Les gardes qui étaient sur la moto avaient cru que c'étaient des coupeurs de route, ils ont tiré. Et voilà le gosse, l'enfant-soldat fauché, couché, mort, complètement mort. Walahé ! faforo ! »</i>	<i>La guerre- la mort ; page 53</i>			
	<i>« les oiseaux de la forêt ont vu que ça sentait mauvais, se sont levés et envolés vers d'autres cieux plus reposants »</i>	<i>La page 53, la peur</i>			
<i>53/ 54</i>	<i>On voyais déjà le gâchis : la moto flambait et les corps qui étaient mitraillés, remitraillés, et partout du sang, beaucoup de sang, le sang ne se fatigue pas de couler »</i>	<i>La page 53/54, le chaos.</i>	<i>« des enfants-soldats faisaient le faro avec des kalach. Des kalachnikov en bandoulière. Tous en tenue de parachutiste. Des tenues de parachutiste trop larges, trop longues pour eux, des tenues de parachutiste qui</i>	<i>La page 54, l'embuscade, le premier contact de Birahima avec la guerre tribale. La moquerie.</i>	

			<i>leur descendent jusqu'aux genoux, des tenues de parachutiste dans lesquelles ça flotte »</i>		
56	<i>« Et quand le gâchis est fait, bien fait, ça s'est enfin arrêter »</i>	<i>La guerre, la page 56</i>			
			<i>« je tremblai, mes lèvres tremblaient comme le fondement d'une chèvre qui attend un bouc (...) j'avais envie de faire pipi, de faire caca, de tout et tout. Wallahé ! »</i>	<i>La page 58, moquerie et rire.</i>	
			<i>« quand j'ai vu ça, j'ai repris ma musique d'enfant pourri : « je veux aller à Niangbo, je veux devenir un soldat-enfant. Faforo ! Wallahé ! Gnamokodé ! »</i>	<i>La page 58 : moquerie.</i>	
			<i>« Wallahé ! le colonel Papa le bon était sensationnellement accouré »</i>	<i>La page 59, moquerie. L'arrivée d'un nouveau personnage. Le colonel</i>	

				<i>Papa le bon.</i>	
			<i>« le colonel Papa le bon est descendu du 44 en pleurant. Sans blague, en pleurant comme un vrai gosse ! »</i>	<i>La page 59, moquerie.</i>	
<i>61</i>			<i>« nous l'avons suivis. Nous, c'est-à-dire Yacouba, la mère du bébé et votre serviteur, c'est-à-dire moi-même, l'enfant de la rue en chaire et en os »</i>	<i>La page 61, humour-rire. Birahima rejoint le camp du colonel Papa le bon.</i>	
			<i>« les Malinkés sous leurs grands boubous paraissent gentils et accueillants alors que ce sont des salopards de racistes ».</i>	<i>La page 61, moquerie et dérision.</i>	
<i>62</i>	<i>« le camp était limité par des cranes humains hissés sur des pieux. »</i>	<i>La page 62, la cruauté de la guerre.</i>	<i>« tout le village est sorti des cases. Par curiosité, pour voir. Les gens ont suivi le 44 avec les corps. Par habitude et parce que les gens sont tous des couillons de suivistes. Ça a fait une véritable</i>	<i>La page 62, moquerie</i>	

			<i>procession »</i>		
	<i>« la foule venait d'instant en instant et ça s'inclinait devant le corps et ça jouait à être triste comme si dans le Liberia-là on tuait pas tous les jours en pagaille des innocents et des enfants. »</i>	<i>La page 62, l'hypocrisie.</i>	<i>« dans le chants mélodieux, le colonel Papa le bon scandais de temps en temps « Capitaine Kid » et tout le cortège gueulait après lui « Kid, Kid ». Fallait entendre ça on aurait dit un bande d'abrutis. »</i>	<i>La page 62, moquerie.</i>	
68			<i>« Et voila le bandit devenu un grand quelqu'un »</i>	<i>La page 68, ironie du sort.</i>	
70			<i>« les réfugiés étaient les plus peinards dans le pays. Tout le monde leur donnait à manger (...) Mais on acceptait là que des vieillards et des vieillardes, autrement dit c'était con : moi je ne pouvais pas y aller. Gnamokodé (bâtard) »</i>	<i>Humour, la page 70.</i>	
71	<i>« Dans ce centre le colonel Papa le bon enlevait à un mangeur d'âme sa sorcellerie »</i>	<i>La page 71, la sorcellerie, l'ignorance. Birahima décrit le camp du colonel Papa le bon.</i>	<i>« ça dormait, mangeait, priait et faisait l'amour avec ces choses là, le kalach, les clés de l'arsenal et le grigri de protections contre les balles. »</i>	<i>La page 71, la moquerie.</i>	
	<i>« il y avait aussi une catégorie de</i>	<i>La page 71,</i>	<i>« Walahé ! parfois le petit robert</i>	<i>La page 71, le rire.</i>	

	<i>prisonniers qu'on ne pouvait caser dans aucune des catégories : c'était les maris des femmes que le colonel Papa le bon avait décidé d'aimer »</i>	<i>l'injustice, comme nous remarquons aussi du sarcasme.</i>	<i>aussi se fout du monde »</i>		
72	<i>« les femmes subissaient des exercices de désenvoutement. Les séances de désenvoutement se faisaient en tête à tête avec le colonel Papa le bon (...) on disait que pendant ces séances le colonel Papa le bon se mettait nu et les femmes aussi »</i>	<i>La page 72, le vice.</i>	<i>« l'établissement à désensorceler pour les femmes était une pension. Une prison de luxe sauf que les femmes n'avaient pas le droit de sortir »</i>	<i>La page 72, ironie</i>	
73	<i>« 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. »</i>	<i>La page 73, l'absence de la justice, et une touche de sarcasme.</i>			
74			<i>« les soldats-enfants, on nous nommait à des grades pour nous gonfler »</i>	<i>La page 74, la moquerie</i>	

			<p>« le colonel m'apprit lui même le maniement de l'arme c'était facile, il suffisait d'appuyer sur la détente et ça faisait tralala... Et ça tuait ; les vivants tombaient comme des mouches. »</p>	<p>La page 74,</p>	
			<p>« je suis fortiche dans la protection contre les balles. C'est pourquoi je suis venu au Liberia. Au Liberia. Au Liberia où y a la guerre tribale, où partout se promènent des balles qui tuent sans crier gare. »</p>	<p>La page 74, Birahima et Yacouba intègrent les rends de l'armée de Papa le bon.</p>	
	<p>« s'il y avait jugement, s'il y avait un procès, il restait dans le temple jusqu'à midi. Le temple servait de palais de justice parce que les accusés juraient sur Dieu et sur les fétiches. Les épreuves étaient faites par ordalie. (Ordalie est un grand mot, ça signifie épreuve barbare, moyenâgeuse, de justice.) »</p>	<p>L'injustice, l'absence des lois qui régissent tout un pays.</p>			
78			<p>« Après l'infirmerie, le colonel Papa le bon commandait</p>	<p>La page 78,</p>	

			<i>l'instruction militaire, c'était la même chose que l'instruction religieuse et l'instruction civique et ça c'était la même chose que les sermons. »</i>		
81	<i>« les religieuses, ça portait des cornettes pour tromper le monde ; ça faisait l'amour comme toutes les femmes, ça le faisait avec le colonel Papa le bon. Parce que le colonel Papa le bon était le premier coq du poulailler et parce que c'était comme ça dans la vie de tout les jours. »</i>	<i>La page 81, un passage qui rassemble encore une fois l'humour et le tragique.</i>	<i>« Le colonel Papa le bon pleurer à chaudes larmes, ça aussi c'était un spectacle qui valait le déplacement »</i>	<i>La page 81, moquerie.</i>	
	<i>« un matin au bord de la piste menant à la rivière, une des filles fut trouvée violée et assassinée. (...) le spectacle était si désolant que le colonel Papa le bon en a pleuré à chaudes larmes (...) ça aussi c'est un spectacle qui méritait le déplacement. »</i>	<i>La page 81, la mort et le vice. En plus d'humour sous forme de moquerie dans la dernière phrase ;</i>			
	<i>« Alors on passa à l'ordalie. Un couteau fut placé dans un réchaud aux charbons</i>	<i>La page 83, la cruauté et l'ignorance,</i>			

	<i>ardents. (...) Les accusés ouvrirent la bouche (...) mais quand avec la lame le colonel Papa le bon se dirige vers Tête brulée, le commandant Tête brulée recula et couru pour sortir de l'église. »</i>	<i>les croyances erronées.</i>			
	<i>« Alors là nous avons tout pillé, tout casser et incendié. Et nous avons pris aussitôt après pied la route. Dare-dare, vite vite.</i>	<i>La mort du colonel Papa le bon, la fuite des enfants soldats. La page 85, le chaos, le pillage.</i>			
88			<i>« les Malinkés ou Mandingos sont bien reçus partout parce qu'ils sont tous des combinards fieffés. Ils sont de tous les camps, ils bouffent à toutes les sauces. »</i>	<i>, les enfants-soldats sont en route pour rejoindre l'ULIMO, et Birahima nous explique les principes de ce mouvement. La page 88, le sarcasme, se moquer de l'hypocrisie de Malinkés.</i>	
90			<i>« Le père de Sarah s'appelait</i>	<i>La page 90, le rire, la</i>	

			<p><i>Bouké ; il était marin. Il voyageait et voyageait, ne faisait que ça et on se demandait comment il a pu avoir le temps de fabriquer Sarah dans le ventre de sa mère. »</i></p>	<p><i>moquerie.</i></p>	
			<p><i>« Sa mère, elle vendait du poisson puorri sur le grand marché de Monrovia et de temps en temps s'occupait de sa fille »</i></p>	<p><i>La page 90, moquerie, sarcasme.</i></p>	
100			<p><i>« Le sergent Samuel Doe nomma au grade de général le sergent Thomas Quionkpa et le sergent Thomas Quionkpa nomma le sergent Samuel Doe au grade de général. »</i></p>	<p><i>La page 100, moquerie.</i></p>	
101			<p><i>« Même les voleurs de poulets de basse-cour le savent et se le disent : quand</i></p>	<p><i>La page 101, rire.</i></p>	

			<i>on réussit un coup mirifique avec un second, on jouit pleinement du fruit qu'après avoir éliminé ce second »</i>		
			<i>« et sous les applaudissements de toute l'assistance, il se mit en civil comme le dernier ouya-ouya du coin. »</i>	<i>La page 102, la moquerie.</i>	
			<i>« Et la constitution fut un dimanche matin votée à 99,99% des votants. A 99,99% parce que 100% ça faisait pas très sérieux. Ça faisait ouya-ouya. »</i>	<i>La page 103, l'ironie.</i>	
105			<i>« nous avons juré solennellement que nous n'étions pas des voleurs. Parce que des voleurs ils en avaient trop , ils n'en voulais plus, ils en avaient marre. Et ouis ils nous en enfermés dans des prisons. Cric-crac. »</i>	<i>La page 105, le rire.</i>	
106	<i>« Enlevez-moi d'ici. Sinon je vais vous féticher. Vous féticher tous. »</i>	<i>La page 106, l'ignorance. Yacouba prend la parole et menace.</i>			
107			<i>« Tous les</i>		

			<i>voleurs de la république de Liberia s'étaient donné rendez-vous à Sanniquellie. »</i>		
107			<i>« Les enfants-soldats en savaient quelque chose. Eux qui dormaient très souvent sous l'effet de la drogue, ils se réveillaient très souvent nus, totalement nus. Les voleurs leur avaient tout pris même leurs calçons. »</i>	<i>La page 107, moquerie.</i>	
108	<i>« On leur apporte de riz fumant sauce graine avec de gros morceaux de viande. Ils se jettent dessus comme des fauves tellement, tellement ils ont faim .C'est tellement, tellement bon que ça donne envie à beaucoup de spectateurs de se trouver à la place des condamnés. »</i>	<i>La page 107/108, la famine. Birahima rapporte le vie à Sanniquellie, sous l'ordre du général Baclay.</i>	<i>« Baclay parce que ça faisait nègre noir afro-américain et, on a beau dire, être afro-américain au Liberia donnait un certain prestige »</i>	<i>Moquerie, la page 108.</i>	
	<i>« certains pleurent comme de gosses pourris. C'est la minorité. La plupart, la grande majorité, lèchent la barbiche, rient aux éclats tellement ils sont contents d'avoir bien</i>	<i>La page 108, la mort, la famine.</i>			

	<i>mangé. Et on les fusille sous les applaudissements de la foule joyeuse et heureuse ».</i>				
	<i>« « Et malgré ça, certains des spectateurs constatent avec surprise que (...) des voleurs les ont délesté de leur portefeuille. »</i>	<i>La page 108, le vol, la pauvreté.</i>			
<i>111</i>	<i>« le général Baclay avait droit de vie et de mort sur tout le monde à Sanniquellie et elle en usait. Et en abusait. »</i>	<i>La page 111, l'injustice.</i>	<i>« je refuse de les décrire parce que je suis un enfant de la rue et je fais ce que je veux, je m'en fous de tout le monde. »</i>	<i>, Birahima s'adresse directement à son lecteur, La page 111, grossièreté.</i>	
<i>112</i>	<i>« l'enfant -soldat a toujours besoin de drogue »</i>	<i>La page 112, le délire, l'inconscience.</i>			
			<i>« un soldat-enfant s'est réveillé et a tiré. Ils ne connaissent que ça, tirer rien que tirer. »</i>	<i>La page 113, moquerie.</i>	
<i>113</i>			<i>« Onika Baclay s'est rendue sur place, sur les lieux, elle n'a pas pu</i>		

			<i>retenir ses larmes. Il fallait voir ça, ça valait le déplacement. Une criminelle comme Onika pleurer sur des morts. »</i>	<i>La page 113, sarcasme.</i>	
			<i>« des larmes de crocodile !ça pleurait pas sur les cadavres, mais sur ça risquait de lui faire perdre. »</i>	<i>La page 113, IRONI .</i>	
<i>114</i>			<i>« Onika était comme une folle. Il fallait voir ça. Le bout de femme avec tout ce que ça portait hurlait : « Rester ! Restez ! »</i>	<i>La page 114, moquerie.</i>	
<i>115</i>	<i>« Nous étions tous forts par le hasch comme des taureaux et nous avions tous confiance en nous fétiches. »</i>	<i>La page 115, le délire, les croyances absurdes.</i>	<i>« De sorte que nous étions flasques comme des vers de terre »</i>	<i>La page 115, comique, rire.</i>	
<i>116</i>			<i>« j'étais rouge de colère. Non... un noir comme moi ne devient jamais rouge de colère : ça se réserve au blanc le noir devient crispé. »</i>	<i>Comique : la page 116 .</i>	<i>Birahima et l'armée de Onika baclay quittent Sanniquellie pour prendre la ville de Niangbo, et ils perdent deux batailles</i>
			<i>« J'étais crispé de colère, enragé, les féticheurs sont des fumiste (...) sans</i>	<i>La page 116, dérision .</i>	

			<i>blague ! »</i>		
			<i>« Pour avoir consommé du cabri, il y avait là trois morts, d'après les féticheurs. Sortir des conneries énormes comme ça c'est incroyable ! »</i>	<i>La page 116, désenchantement.</i>	
119	<i>« Nous les emmenons en otages. Contre cinq millions CFA payable par le gouvernement burkinabé. La rançon est à payer dans un délai maximum de cinq jours. »</i>	<i>otage. La page 119, le chaos, le vol.</i>	<i>« Soûl complètement soûl, soûl à ne pas distinguer un taureau d'une chèvre. »</i>	<i>La page 119, le rire dans le comparaison et le tragique dans le délire et la folie.</i>	<i>Birahima cite les voleurs de grand chemin qui ont pris Sekou en</i>
	<i>« ça me faisait mal, très mal. Je pleurais à chaudes larmes de voir Sekou mort couché comme ça. »</i>	<i>La page 119, le malheur, la tristesse.</i>			
120	<i>« à la maison, il hurlait comme un chacal, cassait tout et surtout frappait sa femme et son unique fils »</i>	<i>. La page 120, la violence, le malheur.</i>	<i>« soûl complètement soûl, soûl à ne pas distinguer un taureau d'une chèvre »</i>	<i>Le comique</i>	<i>Birahima rélise l'oraison d'attente de Sosso la panthère, un autre enfant-soldat mort à Niangbou</i>
	<i>« ça me faisait mal, très mal. Je pleure à chaudes larmes de voir Sosso couché, mort comme ça »</i>	<i>La mort, la peine et la tristesse.</i>			
125			<i>« Il fallait voir une salope comme Onika jouer à la</i>	<i>Moquerie et satire</i>	

			<i>libératrice. Ça valait le détour ! »</i>		
			<i>« il fallait voir cette couillonne au carré d'Onika sauter comme un singe »</i>	<i>satire</i>	
126			<i>« et après, ils alignèrent les salutations kilométriques que les Dioulas se disent quand ça se rencontre : « comment ça va le cousin de la belle sœur de ton frère »</i>	<i>moquerie</i>	
127	<i>« devant certaines cases, des cadavres, toutes sorte de cadavres. Certains avec les yeux ouverts comme cochons mal égorgés »</i>	<i>La mort.</i>	<i>« mais, Mahan, c'est ma tante (...) Alors là nous avons tous les deux sauter comme des hyènes prises en train de voler une chèvre. »</i>	<i>Le comique.</i>	
			<i>« et nous nous sommes précipiter comme des dingues, comme des diarrhéiques »</i>	<i>Moquerie.</i>	
128	<i>« des mouches plus grosses que des abeilles agglutinée sur un cadavre. Les mouches se sont envolées (...) laissant à découvert un cadavre dans le sang. Superbement esquiné, le crane écrasé, la langue arrachée, le sexe finement coupé. »</i>	<i>La mort, la saleté, la cruauté.</i>	<i>Nous nous sommes arrêtés, avons commencé à pleurer comme des enfants mal gâtés qui font encore pipi au lit. »</i>	<i>Moquerie, registre scatologique</i>	

130			« <i>Tout ce monde s'est réuni, s'est mis en cercle, et ça a organisé un concert de pleurs.</i> »	<i>Moquerie, satire.</i>	<i>Onika pleure la perte de sa ville.</i>
			« <i>Un groupe de bandits de grand chemin, de criminels, de la pire espèce, pleurer comme ça. Il fallait voir ça, ça valait le détour.</i> »	<i>Moquerie, satire.</i>	
			« <i>Aujourd'hui, ce 25 septembre 199... j'en ai marre. Marre de raconter ma vie, marre de compiler les dictionnaires, marre de tout. Allez-vous faire foutre. Je me tais, je dis plus rien, je dis plus rien aujourd'hui... A gnamokodé (putain de ma mère) ! A faforo (sexe de mon père) ».</i>	<i>Vulgarité, oralié.</i>	
132	« <i>a envoyé au Liberia son surplus de militaire avec le droit de massacrer la population innocente civile et tout le monde.</i> »	<i>Le massacre. L'injustice.</i>	« <i>Et le Nigeria, le pays le plus peuplé de l'Afrique et qui a plein de militaires, ne sachant qu'en faire, a envoyé au Liberia son surplus de militaire avec le droit de massacrer la population innocente civile et tout le monde.</i> »	<i>Moquerie, satire</i>	<i>Birahima rejoint le sud pour chercher sa tante.</i>
			« <i>C'est un prince,</i>	<i>Antithèse</i>	<i>Birahima</i>

			<i>c'est-à-dire un bandit sympathique parce qu'il avait des principes. »</i>	<i>, comique.</i>	<i>rencontre un nouveau personnage : le prince Janson.</i>
	<i>« On tourne autour de sa tête un fétiche et une croix. »</i>	<i>Antithèse.</i>	<i>« Il est mis nu comme un ver et aspergé de décoction. La décoction pue le pipi. »</i>	<i>Satire, registre scatologique</i>	
138	<i>« Il lui coupa les oreilles, l'œil droite après l'œil gauche : « Tu veux discuter avec moi. « Voilà comme je discute avec un homme du démon. » plus le sang coulait, plus Johnson riait aux éclats, plus il délirait. »</i>	<i>La cruauté.</i>			<i>Le prince Johnson qui tue le président du Libéria.</i>
	<i>« le prince Johnson commanda qu'on coupe les doigts de Samuel Doe, l'un après l'autre et, le supplicié hurla comme un veau. »</i>	<i>Cruauté, massacre.</i>			
	<i>« Après ça, on enleva la charogne qui empestait à un kilomètre à la ronde, on la jeta à la horde des chiens. »</i>	<i>Saleté, mort.</i>			
141	<i>« Marie-Béatrice se réveillait à quatre heures du matin, prenait le kalach qui était toujours à porté de main toutes les nuit. Ça</i>	<i>Fatalité sociale, la guerre, insécurité.</i>			<i>Birahima raconte les journées de ce nouveau personnage : la mère</i>

	<i>c'est la guerre tribale qui veut ça. »</i>				<i>Marie-Béatrice.</i>
142			<i>« Elle faisait un petit tour à la cuisine et toujours elle surprenait des petits malins qui se faufilaient parmi les cuisiniers chapardaient et mangeaient crus les légumes. Elle leur foutait le coup de bâton qu'on donne aux chiens voleurs. »</i>	<i>Comique, le rire.</i>	
147	<i>« On releva les morts, beaucoup de morts. Malgré les fétiches musulmans et chrétiens, quatre enfants soldats furent disloqués par les obus »</i>	<i>La mort, la cruauté.</i>	<i>« Ils étaient plus que morts, deux fois morts. »</i>	<i>Le comique.</i>	
	<i>« Dieu les avait donné, Dieu les a repris. Dieu n'est pas obligé d'être toujours juste. »</i>	<i>La fatalité divine.</i>	<i>« Au moment de fermer la fosse commune, Johnson, a pleuré. C'était marrant de voir un bandit de grand chemin, un criminel comme Johnson, pleurer à chaudes larmes. »</i>	<i>La moquerie et la satire.</i>	
156			<i>« Ils étaient pressés, voulaient se faire recevoir par Johnson gnona-gnona. Comme les diarrhéiques qui</i>	<i>Comique, l'oralité, le rire.</i>	<i>Johnson s'attaque à la plantation de caouchou.</i>

			<i>vont au dépotoir de derrière les cases. »</i>		
160			<i>« Le secret en tant que secret dura cinq jours ; sixième jour, tout le Liberia de Monrovia au dernier recoin du pays savait que Johnson avait signé un accord secret avec le président de la plantation. »</i>	<i>Comique et exagération.</i>	<i>;</i>
161	<i>« ce fut la guerre généralisées sur toute l'étendue de la plantation.</i>		<i>« Le président déclara aux factions de s'entendre entre elles. C'était jeter un os à trois ou quatre molosses trépignants d'impatience. (Molosse signifie fros chien de garde). »</i>	<i>La moquerie</i>	
161	<i>« la tante (...) était allée chez (...).l'oncle de la Sierra Leone Alors là nous ne voulions plus, nous ne pouvions plus retourner chez Johnson. Par tous les moyens il fallait aller en Sierra Leone. »</i>	<i>L'errance.</i>			<i>Birahima va encore se déplacer pour chercher sa tante, il va à la Sierra Leone.</i>
163	<i>« La Sierra Leone c'est le bordel, oui le bordel au carré. »</i>	<i>Le chaos.</i>		<i>Cette même citation présente un côté comique</i>	

				<i>quand il utilise l'exagération.</i>	
166	<i>« Quand le dictateur détenteur du pouvoir devenait trop pourri, trop riche, un militaire par un coup d'Etat le remplaçait. »</i>	<i>L'instabilité et la corruption.</i>			<i>Birahima parle e la Sierra Leone.</i>
	<i>« La Sierra Leone est sur le point d'être foutue. »</i>	<i>Le chaos.</i>			
	<i>« C'est-à-dire des soldats dans la journée et des rebelles (bandits pillards dans la nuit »</i>	<i>Antithèse et contradiction.</i>			
170			<i>« Il y réfléchit et, quand Foday Sankoh réfléchit sérieusement, il ne consomme plus ni tabac ni alcool ni femmes, Walahé ! (au nom d'Allah) il se met au régime sec. »</i>	<i>Moquerie.</i>	
			<i>« la solution lui vint naturellement sur les lèvres (...) « pas de bras, pas d'élection » (...) c'est évident : celui qui n'avait pas de bras ne pouvait pas voter. »</i>		
171	<i>« les amputations furent générales, sans exception et sans pitié. Quand une femme se</i>	<i>La cruauté.</i>	<i>« Autant amputer les citoyens bébés car ce sont de futurs</i>	<i>Sarcasme.</i>	

	<i>présentait avec son bébé au dos, la femme était amputée et son bébé aussi. »</i>		<i>électeurs. »</i>		
172			<i>« le petit peuple Sierra- Léonais s'enthousiasme pour le vote. Il croit que le vote mettra fin à son martyre. »</i>	<i>Sarcasme.</i>	
178	<i>« Freetown c'est la capitale de ce foutu et maudit pays de la Sierra Léone. »</i>	<i>Vulgarité, malédiction, fatalité.</i>			
	<i>« Tout de suite, il a voulu nous envoyer dans l'abattoir ; c'est le coin où on coupait les mains et les bras des citoyens sierra-léonais pour les empêcher de voter.. »</i>	<i>La sauvagerie.</i>			<i>Birahima arrive à la Sierra Léone.</i>
179	<i>« J'ai voulu devenir un petit lycaon de la révolution. C'était les enfants soldats chargés des tâches inhumaines. »</i>	<i>Sauvagerie.</i>			
	<i>« T'as connaitre ce que c'est un lycaon ? J'ai répondu non. Eh bè, les lycaons, c'est les chiens sauvages qui chassent en bandes. ça bouffe tout ; père, mère, tout et tout. Quand ça a fini de se partager une victime, chaque lycaon se retire pour se nettoyer. Celui</i>	<i>L'oralité, le registre animal, la cruauté.</i>			<i>Dialogue entre Birahima et le général Tieffi.</i>

	<i>qui revient avec du sang sur le pelage seulement une goutte de sang (...) est aussitôt bouffé sur place par les autres. »</i>				
182	<i>« L'ECOMOG (les forces d'interposition qui ne s'interposent pas) »</i>	<i>Antithèse</i>		<i>Ce passage rassemble l'humour et le tragique.</i>	
	<i>« chaque partenaire pressurait le peuple sierra-léonais jusqu'à la dernière goutte. »</i>	<i>L'injustice.</i>			
183	<i>« Nous savions que les balles ne pénétraient les chasseurs »</i>	<i>L'ignorance, les croyances.</i>			
186	<i>« La sœur Hadja Gabrielle Aminata était tiers musulmane, tiers catholique et tiers fétichistes. »</i>	<i>Personnage antithétique, absurdité.</i>			<i>Birahima parle du personnage Hadja Gabrielle Aminata.</i>
	<i>« L'ensemble était entouré par des pieux qui hissaient des cranes humains. C'est la guerre tribale qui voulait ça. »</i>	<i>La guerre, une fatalité sociale.</i>			
188	<i>« Même une personne qui vit dans le sang comme la sœur Hadja Gabrielle Aminata a pleuré à chaudes larmes en la découvrant. »</i>	<i>La mort, la peine.</i>			
190	<i>« Dans la</i>	<i>Le vice, la</i>			

	<i>cacaoyère, ils l violèrent en un vol collectif. Sœur Aminata trouva la fille abandonnée dans son sang. Elle s'appela Mirta, elle avait douze ans. »</i>	<i>cruauté.</i>			
191	<i>« Sœur Aminata, dans sa tenue de hadja »</i>	<i>Antithèse.</i>			
	<i>« le kalach à la main, put ramper jusqu'à l'automitrailleuse, monta sur l'engin et voulut tuer le serveur. Mais un chasseur embusqué tira. Elle dégringola morte. »</i>	<i>La mort, la guerre.</i>			
195	<i>« Dès que les chasseur traditionnels et professionnels ont mis les mains sur la région de Mile-Thirty-Eight, nous et le bonheur avons cessé d'être dans le même village. »</i>	<i>L'instabilité.</i>	<i>« Lorsqu'ils arrivèrent au caleçon de Yacouba, au lieu de découvrir un gros cul, ils tombèrent sur des petites bourses contenant des diamants et de l'or. »</i>	<i>Vulgarité, comique.</i>	
197	<i>« Oui, il y avait un équilibre entre tous ces différents combattants, ces différentes bandes, »</i>	<i>La séparation, la guerre.</i>			
	<i>« De la mère les bateaux de l'ECOMOG du Nigeria pilonnèrent dans la bordélique. Ça dura deux jours de</i>	<i>La guerre.</i>	<i>« et réalisa le plus beau des coups d'Etat »</i>	<i>L'ironie.</i>	

	<i>bombardement. »</i>				
	<i>« Tout le monde en a marre de cette fichue Sierra Leone de tous les malheurs. »</i>	<i>Le malheur</i>		<i>La vulgarité dans ce passage implique le comique. »</i>	
	<i>« Dès le mois de septembre 1997, la Sierra Leone est privée de nourriture et de carburant. »</i>	<i>La famine, la crise économique.</i>			
204	<i>« La situation générale était désastreuse, elle ne peut être pire que ce qu'elle était. Walahé ! donc elle était bonne pour nous. Faforo ! »</i>	<i>Le désastre.</i>		<i>Ce passage implique de l'humour.</i>	
			<i>« Yacouba le bandit boiteux sauta sur une jambe et cria « Walahé ! Allah était pour nous. »</i>	<i>Moquerie, satire</i>	
207	<i>« Johnny recrutait une flopée d'enfants-soldats (...) parce que les choses allaient de plus en plus mal. »</i>	<i>Le malheur.</i>	<i>« Les enfants-soldats sont bien quand tout va mal ».</i>	<i>Antithèse, comique.</i>	

	<i>« Les enfants soldats étaient de plus en plus cruels, ils tuaient leurs parents avant d'être acceptés ».</i>	<i>La cruauté, la sauvagerie.</i>			
208			<i>« Sékou marchait comme un herniaire (celui qui a une grosse hernie au cul.) »</i>	<i>Moquerie, rire, vulgarité.</i>	<i>Yacouba et Birahima rencontrent Sékou, le personnage qui apparaît à chaque fois</i>

					pour leurs donner des informations sur la tante Mahan. L'espace c'est la Sierra Leone .
			« Faforo ! en le voyant je n'ai pas pu me retenir, j'ai éclaté de rire. »	Le comique, la moquerie.	
209	« Ils voulaient les foutre dehors ou les massacrer, tout ça par racisme. »	Le racisme.			
210	« Nous avons profité d'une halte pour prendre la tangente (...) deux jours après nous avons pris notre pied la route vers l'est. »	L'errance			Birahima se dirige vers l'est pour retrouver sa tante Mahan.
	« Nous nous sommes trouvés nez à nez avec le cousin Saydou Touré. Le cousin était mirifiquement armé. »	La guerre			Birahima rencontre son cousin dans la forêt du Liberia.
213	« Mamadou faisait pipi au lit. Il n'était pas propre, il était dégluasse. »	Le registre scatologique.	« Saydou avait toutes sorte de difficultés. Il prononçait mal, écrivait mal comme des pattes de mouches.	Moquerie.	
	« il fait un caca, un grand caca sur la natte au pied du lit. »	Registre scatologique.			
214	« Saydou raconta sa vie de damné et celle du docteur Mamadou Dombouya. »	La malédiction.			
217			« Ayant écouté les grands, Saydou et Yacouba, mentir comme des voleurs de poulets, j'ai voulu comme eux me faire valoir. »		
220	« Elle est restée couchée pendant trois jour, le quatrième jour, elle crevée comme un chien. »	LA MORT ;			Birahima retrouve enfin sa tante mais elle est morte.

II-3- Interprétation de la grille

Cette grille montre une indéniable présence de deux souffles traversant notre corpus de bout en bout : le tragique et l'humour. Le premier s'explique par la présence de la fatalité qui conduit l'enfant Birahima à devenir enfant –soldat, à suivre l'avenir funeste que lui prédit sa mère. A cet effet, il fréquente plusieurs camps militaires où il subit toutes les privations et goûte à toutes les dépravations. Il se met en contact permanent avec la mort. Globalement, il ne se départit jamais de l'horreur. Sa quête est vouée à l'échec. Il ne parvient pas à retrouver vivante sa tutrice Mahan.

Dans le roman, il n'y a pas que narrateur qui soit maudit. C'est tout monde qui est enroulé par la fatalité de la guerre et y compris ses théoriciens. C'est donc un espace de malheur qui est décrit dans le roman, un univers chaotique où tout est chambardé et chamboulé. Ce sort funeste et macabre n'épargne personne. C'est tout le monde qui se soumet au rythme horrible de cette machine.

Notre grille, de par ses fragments, recoupe l'étude sémiologique du personnage. Si les actions sont tragique, le discours quand à lui charrie, véhiculedes fragments relevant de l'humour prenant à contre pied les malheurs racontés. Ces fragments rassemblent toutes les facettes du comique et du burlesque : ironie, sarcasme, proverbes, vulgarités, obscénités, sarcasmes, dérisions sont autant de manifestations tendant à atténuer et à édulcorer l'intensité et le choc des événements racontés. Ainsi, il apparaît clairement *qu'Allah n'est pas obligé* fait alterner et chevaucher deux registres, deux tonalités et deux souffles antagoniques se situant aux antipodes l'un l'autre. Cette jonction de deux extrêmes fait montre d'un grand projet scriptural et scripturaire faisant du travail d'écriture une priorité.

Les points forts du tragique illustrés par notre grille gravitent autour de la malédiction et de la fatalité et l'errance. Quant aux fragments relevant de l'humour, ils gravitent autour de l'ironie, du sarcasme ...que l'on peut qualifier de discours oblique.

En somme, ce discours oblique représente une facette poétique se déployant esthétiquement et stylistiquement dans notre corpus faisant concurrence au discours tragique. D'où l'intérêt de les interroger séparément afin de voir leur étoilement dans le texte. A cet effet, nous réservons le prochain chapitre à l'étude du tragique et ce lui d'après au discours oblique.

Chapitre III : Ecriture du tragique

Le tragique découle de la tragédie qui est un genre spécifique au théâtre. Ce dernier s'est développé à travers « quatre grandes phases. »⁴⁹ D'abord, par la Grèce antique puis latine, vient ensuite la Renaissance et l'époque classique. Le genre est donc né au VI^e siècle av. J.-C. La tragédie s'inspire de la mythologie. De ce fait, elle met en scène des personnages divins ayant une psychologie humaine, punis par les dieux pour avoir pêché. Ces derniers se caractérisent donc par le malheur, la mort, la culpabilité, la fatalité, l'abandon, etc. à l'instar d'Oedipe, coupable d'inceste qui, par culpabilité, se crève les yeux pour se punir. La tragédie engendre donc une fin malheureuse et tragique.

En effet, la tragédie selon Mortier « représente le moment de rupture qui précipite le personnage d'une situation heureuse à une situation de détresse et elle privilégie donc les revirements de situation. »⁵⁰ Cela signifie que ses personnages passent de l'euphorie vers le funeste. En somme, le tragique se rattache à la tragédie.

A ce sujet, Allain Beretta explique que : « Le tragique est défini par l'existence d'une transcendance souvent malveillante et source de catastrophes, s'exerçant contre des êtres qui voudraient ne pas avoir fait, ou ne pas faire ce qu'ils font. »⁵¹. C'est ainsi que les personnages tragiques se retrouvent dans une situation de lutte contre un destin fatal. « D'une manière ou d'une autre, explique Beretta, le tragique se manifeste toujours par les effets néfastes d'une force supérieure à l'homme, contre laquelle il reste impuissant et qu'on peut résumer par le mot fatalité. »⁵² Le tragique se distingue par des événements funestes qui frappent la trame du récit. Les protagonistes sont alors face à un sort inévitable.

Le tragique se caractérise ainsi par la souffrance et la mort qui affectent la vie des personnages et amène des situations dramatiques qui attisent la pitié du lecteur.

Le tragique traverse notre corpus de bout en bout. L'auteur A. Koroma est un auteur tragique par excellence. Il est un romancier « de l'inquiétude et du désenchantement » qui illustre l' « Inadéquation du quotidien et de l'idéal, de l'homme et du monde, voilà le contenu

⁴⁹ - MORTIER, Daniel, *Les grands genres littéraires*, Honoré champion, Paris, 2001, P.193.

⁵⁰ - Ibid, P.197.

⁵¹ - BERRETA, Alain, *le tragique*, Ellipses, Paris, 2000, P.5.

⁵² - Ibid, P. 23.

de cette inquiétude qui ronge les personnages. »⁵³ « Ce qui annonce l'épreuve, c'est l'intensité soudaine et brutale de ce qu'il faut endurer d'insupportable, dans la maladie incurable, dans le sort qui frappe les êtres chers (...) dans le tourbillon de la violence déchaînée. »⁵⁴ C'est de cette façon que se présente la série d'événements qui frappe les protagonistes. La fatalité, d'ordinaire, accule le héros à la soumission et à l'acceptation de la fatalité et du mauvais sort. « L'existence, explique F. Chirpaz, entre dans l'épreuve en perdant toute maîtrise sur ce qui lui advient, elle est contrainte à endurer malgré elle quelque chose qui l'affecte dans son être même. L'épreuve (...) est ce qui advient sous le signe d'une brutalité sans mesure, comme une tornade qui ne l'emporte qu'en lui ôtant toute possibilité de maîtrise parce qu'elle brise jusqu'au point vital de son être. »⁵⁵ Tel est donc le rouleau compresseur qui écrase les personnages d'*Allah n'est pas obligé* qui évoluent dans un contexte de guerres civiles et tribales n'épargnant personne et y compris leurs commanditaires et bourreaux. D'où le parallélisme qui peut être établi entre les destinées individuelles et collectives frappées par un tragique dont « l'ensauvagement des civilisations est la cassure. »⁵⁶.

En effet, le tragique, quand son enracinement est historique, est toujours en rapport avec la collectivité : « L'objet propre du Tragique, dit E. Glissant, paraît avoir son principe dans la recherche et la signification d'une « communauté » rompue ou menacée (...) Les grands moments du Tragique semblent coïncider avec des périodes de (...) fermentation, d'avancées collectives. »⁵⁷

Le tragique se manifeste à chaque fois qu'il y a un conflit de valeurs généré certainement par une fatalité, à chaque fois que le sort est déjà scellé, à chaque fois que l'issue néfaste s'est déjà jouée. Il est une tonalité qui insuffle à l'âme une inquiétude qui la déporte à la frontière de la mort. Le personnage subit l'épreuve de la mort, de la fatalité, du malheur et de la malédiction.

III-1-La malédiction

La malédiction est la manifestation pure et simple du souffle tragique traversant notre corpus dans la mesure où les malheurs que subit le personnage Birahima sont prédits par sa mère à laquelle il fait beaucoup de mal. Du coup, le personnage ne peut que se résigner au

⁵³ - Ibid, P. 53.

⁵⁴ - CHRPAZ, François, *Le Tragique*, Que sais-je ? PUF, 1998, P.34.

⁵⁵ - ibid, P.19.

⁵⁶ - DOMENECH, Jean-Marie, *Le Retour du tragique*, Seuil, Paris. P. 71.

⁵⁷ - E. Glissant, *L'intention poétique*, Seuil, Paris, 1969, P. 202.

torrent des événements malheureux qui se déchaînent sur lui. En se présentant, il dit : « (...) Et six (...) C'est vrai, suis chic et mignon, suis maudit parce que j'ai fait du mal à ma mère. Chez les nègres noirs africains indigènes, quand tu as fâché ta maman et si elle est morte avec cette colère, tu as la malédiction. Et rien ne marche⁵⁸ » Le compagnon de Yacouba a la certitude qu'il est damné et que le malheur est toujours à ses trousses. Et d'ajouter : « J'avais ses malédictions, la damnation. Je ne voudrai jamais quelque chose sur terre⁵⁹ » Le sort du héros ressemble à celui d'Œdipe, prévenu de ce qu'il allait commettre. C'est là justement où se situe le point fort du tragique : on est prédestiné à commettre telle ou telle faute. Le comble, c'est que Birahima et l'enfant d'une femme à qui est prédit une vie malheureuse par tous les féticheurs de Togobala : « Tout ça, dit-il, pour prédire la vie de ma mère allait être terriblement et malheureusement malheureuse. Une vie de merde, de souffrance, de damnée, etc. »⁶⁰ Cette hère dont il est question dans ce propos est condamnée à marcher sur son fessier, à se cloîtrer dans sa case nuits est jours, « à supporter des douleurs mille fois inférieures à celles de l'enfer⁶¹ » Par-dessus tout, son entourage exige d'elle d'essuyer ses larmes et de remercier Dieu de ce qu'Il a fait d'elle.

Tous les personnages du roman semblent respirer le malheur. Tout concourt à décrire un univers funeste où l'on ne vit que pour mourir. Le même sort est réservé aux enfants, aux réfugiés, aux militaires, aux orpailleurs, etc. Cela peut paraître logique dans la mesure où tout le monde est entraîné involontairement dans une guerre fratricide et tribale.

Birahima fait la guerre au Liberia comme enfant-soldat. Il est recruté en tant que tel suite à un faux barrage. Sous la protection de son ami Yacouba, il est libéré de la prison du village Zorzor appartenant au camp du NPFL. L'assassinat de Papa le bon le conduit au camp ennemi : ULIMO. La recherche de la tante Mahan les conduit à la Sierra Leone où la guerre tribale fait rage entre les différentes factions et ethnies. Les principales forces s'y opposant sont : les forces du Kamajor, celles du président élu démocratiquement, celles de l'opposant Foday Sanko, le général El Hadj Koroma et les forces de l'ECOMOG, forces d'interposition. Cet état de guerre conduit les deux compères Birahima et son protecteur à passer d'un camp à un autre selon les circonstances. A chaque fois, ils sont recrutés chacun selon son métier : le petit en tant qu'enfant-soldat et Yacouba en tant que féticheur ou grigiman, et ce jusqu'à la découverte du corps de la tante qui s'est réfugiée dans le camp d'El Hadj Koroma.

⁵⁸ - KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Le Seuil, P.12.

⁵⁹ - Ibid, P.18.

⁶⁰ - Ibid, p.20

⁶¹ - Ibid, p.17

Partout où ces deux personnages passent des enfants-soldats périssent, des filles innocentes sont kidnappées et violées collectivement : pillage et mise à sac sont toujours des actes quotidiens auxquels il n'y a pas d'échappatoire. Il s'agit d'un univers infrahumain et bestiaire qui se prolonge de jour en jour. Les personnages évoluent donc dans un univers tragique du moment où il écrase tout le monde est le soumet à la résignation. Qu'en est-il ?

III-2-L'espace infrahumain

Cette notion est capitale et cardinale dans l'étude romanesque : « *L'espace*, écrit Henri Mitterrand, est un des opérateurs par lesquels s'instaure l'action (...) la transgression génératrice n'existe qu'en fonction de la nature du lieu et de sa place dans un système locatif qui associe des marques géographiques et des marques sociales.»⁶² A travers cette définition, l'auteur nous suggère que l'espace est souvent associée à l'action.

Cette notion est essentielle pour tenter d'approcher le roman car elle permet à l'action d'évoluer et de se transformer. De ce fait, nous pouvons affirmer que toute représentation de l'espace est signifiante et revêt « *une forme particulière de discours* »⁶³ dans un roman. Sa description sert à donner à l'œuvre ses différentes figurations fonctionnant comme des discours spécifiques sur le réel qui le sous-entend. C'est Gaston Bachelard⁶⁴ qui lui donne un nouveau souffle en nous révélant sa symbolique, sa valeur poétique et axiologique dans son ouvrage *Poétique de l'espace*. Il y montre comment chaque romancier accorde une certaine valeur à des endroits tels que la chambre close, la rue, la prison, la maison, etc.

H. Mitterrand souligne que : « *le nom du lieu proclame l'authenticité de l'aventure par une sorte de reflet métonymique qui, court-circuite la suspicion du lecteur : puisque le lieu est vrai, tout ce qui lui est contigu, associé est vrai (...)* »⁶⁵ Le lecteur qui perçoit l'espace est transporté de son vécu réel vers le lieu de la fiction textuelle. L'acte de lecture n'est qu'un « *prétexte* » pour le lecteur pour se déplacer vers un autre espace que le sien et qu'il lui faudrait identifier à partir de repères familiers dans son monde de référence. Inscrire géographiquement le roman, permet l'authentification de la fiction, des actes et des dires des personnages.

⁶² - MITTERAND, H cité in *L'espace comme enjeu chez trois écrivains d'Algérie*. Mémoire de Magistère de KacediKheddarAsia, Université d'Alger, 1988.

⁶³ - Ibid

⁶⁴ - Bachelard, Gaston, *Poétique de l'espace*, PUF, 4 éditions, 1964

⁶⁵ - MITTERAND, H cité in *L'espace comme enjeu chez trois écrivains d'Algérie*. Mémoire de Magistère de KacediKheddarAsia, Université d'Alger, 1988.

Le déploiement des lieux décrits dans le récit est porteur de significations. Il permet d'appréhender l'espace comme une «*construction dynamique*» pétrie de charges symboliques. L'espace dans un texte littéraire est tributaire de valeurs dans la mesure où il n'est pas «*Une simple topographie ; il est en même temps et à tous les niveaux, le support d'une axiologie (...)*»⁶⁶ Ainsi, les lieux et leurs descriptions s'accompagnent d'une identification des valeurs qu'ils véhiculent et les fonctions qui leur sont assignées dans le monde romanesque. Ainsi, l'espace est toujours le corollaire des valeurs. En rapport avec notre problématique, l'espace de notre corpus doit tendre à révéler la dimension tragique faisant des personnages une pâture à la fatalité. Il est censé être chaotique, annihilant, écrasant, etc.

Le personnage Birahima, orphelin de père, est un broussard, un enfant de la rue. Il vit avec sa maman d'ans une case sentant la merde. Il y vit avec les chèvres. Toutefois, il s'y habitue. A la mort de sa mère, il se met à la recherche de sa tante Mahan, sa tutrice en compagnie de Yacouba. Leur Itinéraire commence à partir du village Togobala. Le futur enfant-soldat est «*est un enfant de la rue. Un vrai enfant de rue qui dort avec les chèvres et qui chaparde un peu partout dans les concessions et les champs pour manger*⁶⁷» (La tutrice qui est venue le chercher est contrainte de fuir l'endroit parce que son premier mari la poursuit. C'est en entendant les coups de feu qu'elle prend la tangente. C'est ainsi que le féticheur Yacouba est désigné pour l'accompagner. Commence alors leur voyage au Liberia, «*(...) maudit pays de Liberia de la guerre tribale*⁶⁸», «*bordel au carré*⁶⁹» dont «*Tous les hommes du monde entier avaient marre de voir les bandits de grand chemin (...) commettre des atrocités.*⁷⁰» En route à ce pays déchiqueté par une guerre tribale qui ne finit pas, les deux voyageurs sont arrêtés par les hommes de Papa le bon, dans le village de Zorzor. Ils y découvrent un camp «*limité par des crânes humains hissés sur des pieux*⁷¹» Dans ce «*Liberia de famine*», «*ce foutu Liberia*⁷²», ils sont emprisonnés puis libérés grâce aux pouvoirs surnaturels de Yacouba qui transforme les balles sifflantes en de l'eau. Birahima est recruté en tant qu'enfant soldat : «*Là-bas, dit-il, les enfants de la rue comme moi devenaient des enfants –soldats qu'on appelle en pidgin américain d'après mon Harrap's small-soldiers.*⁷³» Pour le petit soldat, c'est quelque chose de tout-à-fait ordinaire : «*Et, explique-t-il, quand on n'a plus*

⁶⁶ - Ibid.

⁶⁷ - KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Le Seuil, P.27.

⁶⁸ - Ibid, P.119.

⁶⁹ - Ibid, P.133.

⁷⁰ - Ibid, P.131.

⁷¹ -KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, Op Cit, P. 62.

⁷² -Ibide, P. 73.

⁷³ Ibid, P.43.

personne sur terre ni père, ni mère, ni frère ni sœur, et qu'on est mignon dans un pays foutu et barbare où tout le monde s'égorge, que fait-on ? Bien sûr on devient un enfant- soldat, un small-soldier pour manger et égorger à son tour.⁷⁴ » Ce propos ne laisse pas l'ombre d'un doute sur le sort tragique du héros qui n'a personne pour le secourir. Les dés sont jetés. Devenir enfant-soldat est une fatalité et non un choix. Rien à faire dans la mesure où le pays est miné par une guerre tribale sans merci. Le petit Birahima sait bien qu'est-ce qu'une guerre tribale : « Quant on dit qu'il y a guerre tribale dans un pays, ça signifie que des bandits de grand chemin se sont partagé le pays. Ils se sont partagé le territoire ; ils se sont partagé les hommes. Ils se sont partagé tout et tout et le monde entier les laisse faire. Tout le monde les laisse tuer librement les innocents, les enfants et les femmes. »⁷⁵ Il en découle que l'espace où le héros est appelé à survivre est chaotique, un espace de désenchantement où on « tue les gens comme si personne ne valait le pet d'une vieille grand-mère.⁷⁶ »

Un espace de guerre ne peut que vouer les personnages à une lutte pour la survie. Du coup, frôler la mort devient un exercice quotidien. C'est pourquoi l'enfant-soldat est placé en première ligne dès sa première sortie. Chaque jour, il assiste au massacre des enfants –soldats entraînés à contre gré dans une guerre civile rien que pour manger ou s'y réfugier. L'espace romanesque peut fabriquer un personnage à propos, c'est –à-dire qui véhicule des valeurs imposées par le lieu où il vit. Birahima et ses camarades garçons et filles ne dérogent pas à ce principe. Ils finissent par braver tous les interdits.

Il y a dans notre corpus une certaine analogie rapprochant étroitement le personnage et les espaces qu'il traverse. Il est dit ci-dessus que l'enfant-soldat est maudit. Les pays qu'il traverse sont également maudits.

Toujours à la poursuite de sa tante Mahan, il continue sa recherche en Sierra Leone, « foutu et maudit pays »⁷⁷ . Ce pays est également miné par une guerre tribale sans fin entre différentes forces militaires s'entretenant depuis des décennies rendant le pays exang. « Il n'y a, dit le narrateur, que coups d'état, assassinats, pendaisons, exécutions et toutes sortes de désordres, le bordel au carré. Parce que le pays est riche en diamant, en or, en toutes sources de corruption. »⁷⁸ Tout montre dans ce propos que la Sierra Leone est un pays maudit parce que ses richesses n'ont pas fait le bonheur de son peuple. Ce pays est le théâtre de plusieurs

⁷⁴ Ibid, P.97.

⁷⁵ Ibid, P.51.

⁷⁶ - Ibid, P.63.

⁷⁷ - KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, OP Cit, P.178.

⁷⁸ - Ibid, P. 164.

forces qui s'opposent : le président élu démocratiquement Tajan, Foday Sankoh, les Kamajor, les forces de l'ECOMOG, forces d'interposition. C'est pourquoi le narrateur dit que « La Sierra Leone est le bordel au carré, oui le bordel au carré. On dit que le pays et le bordel au simple quand les bandits se partagent le pays comme au Liberia ; mais quand, en plus des bandits, des associations et des démocrates s'en mêlent, ça devient plus qu'au simple. »⁷⁹

Les deux grands espaces que sont le Liberia et la Sierra Leone sont sans aucun doute des espaces tragiques contraignants et mortifères. Les guerres tribales qui y font rage ne sont pas sans conséquences lourdes sur les populations : exode, famine, rapt, prostitution, vols, viols, carnages sont autant de drames subis et vécus comme fatalité. Les personnages s'installent dans une logique du pire faisant de la mort un air qui se respire.

L'espace du roman est donc tragique, anthropophagique, scatologique et bestiaire. C'est un univers chaotique où les conflits ne trouvent pas de conciliation que dans la mort. Les deux compères Birahima et Yacouba nous font découvrir avec beaucoup de netteté l'univers inhumain de toute l'Afrique de l'ouest qui, malgré ses richesses, s'étiole dans des guerres tribales et fratricides. C'est certainement grâce à l'errance qu'ils nous font découvrir ces espaces de malheur. Comment cette errance se déploie-t-elle dans notre corpus.

III-3- Errance et voyage

L'errance est synonyme de déplacements désordonnés. Les personnages de notre corpus sont en mouvements continuels. L'errance du petit Birahima commence dès son enfance : « Je faisais, dit-il, le vagabond d'un enfant de la rue.⁸⁰ » Il va de soi pour son compagnon de malheur dans la mesure où ils font le même itinéraire. Ensemble, ils voyagent et errent d'un camp militaire à un autre pendant trois ans à la recherche de la tante Mahan : « La tante Mahan, explique le narrateur, était la malheureuse que nous cherchions, nous aussi depuis plus de trois ans dans ce Liberia de la guerre tribale. »⁸¹ Cela s'explique par le fait que c'est sa tante qui est désignée comme sa tutrice : « Ils ont décidé que je vais au Liberia, avec ma tante, ma tutrice, parce que, au village, je n'allais pas à l'école française ou à l'école coranique.⁸² » Yacouba est désigné pour l'y conduire étant donné qu'il connaît la région. Mais

⁷⁹- Ibid, P.163.

⁸⁰- KOUROUMA, *Ahmadou, Allah n'est pas obligé*, OP Cit, P. 13.

⁸¹- Ibid, P.211.

⁸²- Ibid, P. 35.

au fond, le féticheur cherche à fructifier son argent en profitant de la guerre pour ramasser autant que faire se peut une grande fortune.

Ils commencent leur périple en quittant Togobala, un village du Horoudougou. Arrêtés par les militaires de Papa le bon à Zorzor, le broussard devient enfant-soldat et le boiteux est recruté comme féticheur transformant les balles sifflantes en de l'eau. Cela se fait après une semaine d'incarcération. La mort du patron du camp les conduit à rallier Sanniquellie, ville aurifère et minière, « refuges de tous les bandits de la république »⁸³ : « Le chemin était très long et nous avons beaucoup de munitions et trop d'armes, nous ne pouvions pas tout emporter. »⁸⁴ Bien sûr, ils y sont délestés de leurs argent et emprisonnés. Libérés, les deux compères reprennent leurs anciens métiers. Sanniquellie est une ville contrôlée par Le général Backley. « Plusieurs fois, ils l'ont attaquée, chaque fois ils ont été repoussés avec des pertes. »

Après la chute de la ville aurifère, ils font deux jours de marche pour arriver à Niangbo. Dans ce village, l'enfant-soldat et le féticheur subissent le même rituel d'intégration. La rencontre d'avec Sekou les met sur « la route des damnés », La Sierra Léone : « Nous avons été, raconte le petit Birahima, pris par les combattants du RUF dans l'agglomération appelée Mile-Thirty-Eight à peu près à trente-huit miles de Freetown. Freetown est la capitale de ce foutu et maudit pays de la Sierra Leone. »⁸⁵ De nouveau, la rencontre avec Sekou les conduit à prendre la direction de l'est pour atteindre le village Worosso où ils sont intégrés en tant que malinkés : « Donc nous étions intégrés chez nous à Worosso, au camp d'El Hadj Koroma, nous étions des patriotes. Nous serions intégrés dans l'armée. »⁸⁶

Après plus de trois ans de cavalcade, ils arrivent à la case où la tante est morte par solidarité au général El Hadj Koroma qui protège les réfugiés malinkés parce qu'ils sont traqués partout dans l'Afrique de l'ouest.

Le parcours des deux protagonistes est à consonances et résonances tragiques dans la mesure où la quête s'avère vaine : « Yacouba, dit l'enfant-soldat, a dit des prières et a dit qu'Allah ne voulait pas que je revoie ma tante. »⁸⁷ Il se trouve donc que la fatalité prend le dessus sur les efforts des deux complices. Après plusieurs voyages et traversées les ayant mis en contact permanent avec la mort et les horreurs, ils nous révèlent la dimension tragique des

⁸³ - Ibid, P.107.

⁸⁴ - Ibid, P. 88.

⁸⁵ - Ibid, P.178.

⁸⁶ KOUROUMA, *Ahmadou, Allah n'est pas obligé*, OP Cit - P.209.

⁸⁷ - Ibid, P.220.

espaces qu'ils traversent : « Tous les villages que nous avons eu à traverser, raconte avec beaucoup de chagrin Birahima, 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. Les bêtes sauvages, ça vit mieux que les hommes.»⁸⁸ Quel sort tragique des hommes quant ils envient celui des animaux sauvages ! Ce propos ne laisse pas l'ombre d'un doute sur le poids de la fatalité qui règne dans le Liberia et la Sierra Leone, deux pays maudits selon les mots du narrateur.

Toutefois, comme le montre notre grille, ce souffle tragique ne se départit pas de certains accents sarcastiques et humoristiques qui viennent lui insuffler d'autres tonalités concourant à créer un foisonnement scriptural traduisant le chaos dans lequel évoluent les personnages. Cela renvoie à ce que nous avons appelé le discours oblique. Qu'en est-il ? Ce sera l'objet du prochain et dernier chapitre.

⁸⁸ - Ibid, P.39.

ChpitreI V : Discours oblique

Le narrateur de notre corpus utilise le discours oblique afin de détourner ou de dire autrement ses opinions politiques en ce qui concerne l'état de cette partie de l'Afrique dans les années 90. Ainsi, un petit rappel de ce qui est le discours oblique s'impose afin de mieux cerner ce concept :

Le discours oblique c'est savoir utiliser les subtilités de la langue dans le but de détourner ou de cacher le sens de ce que nous voulons. Dans notre corpus, en plus de cette fonction, l'auteur lui insuffle une tonalité humoristique. Le propre de cette tonalité est de déporter le discours tragique et lui emboîter le pas. De ce fait, nous nous exposerons les outils que nous offre la langue afin que notre auteur à savoir KOUROUMA détourne, « dit sans dire » ses opinions politiques. La tonalité littéraire est « *l'effet produit sur le lecteur par un ensemble de procédés textuels* », c'est-à-dire la sensation que le texte produit chez nous en tant que lecteurs et cela à l'aide de procédés textuels. « *Le lecteur reçoit constamment une impression qui donne au texte une atmosphère particulière, c'est que des mots et des tournures ont travaillé dans le même sens pour produire un effet.* »⁸⁹ Ainsi, la tonalité littéraire est donc tout un travail de mots, d'expressions, de tournures afin d'arriver à un seul but qui est l'atmosphère, la sensation qu'on veut produire chez le lecteur à l'instar d'un orchestre musical qui joue ensemble pour produire une même symphonie. Notre corpus est un gisement de tonalités, d'oralité et de rhétorique tendant à adoucir l'intensité des événements tragiques que vivent les personnages.

IV-I- Vers une pluritonalité

La tonalité littéraire a cinq principaux types qui reviennent fréquemment dans les œuvres littéraires :

IV-1-1-Le comique

Nous avons choisi de mettre cette deuxième tonalité en par rapport à notre hypothèse selon laquelle le souffle tragique s'alterne avec un souffle humoristique. Dès lors comment reconnaître le comique dans un texte et quelles sont les sensations que cette tonalité crée chez

⁸⁹ - <https://www.ccdmd.qc.ca/media>.

le lecteur ? Un auteur qui veut produire une tonalité comique « *accentue les traits d'un personnage, d'un caractère (caricature), joue sur les mots et les images, sur les aspects insolites de la vie (humour, présente les ridicules d'une société (parodie, absurde).* »⁹⁰. La tonalité comique « *provoque le rire, la détente et peut susciter la réflexion.* »

La présence de cette tonalité dans notre corpus d'étude est justifiée par des propos qui provoquent le rire : « *De sorte que nous étions flasques comme des vers de terre* »⁹¹, « *j'étais rouge de colère. Non... un noir comme moi ne devient jamais rouge de colère : ça se réserve au blanc le noir devient crispé.* »⁹² De tels passages provoquent chez le lecteur le rire, mais aussi la réflexion, c'est-à-dire chercher le sens profond de ce rire, un rire qui peut sous-entendre un reproche, une critique ou même une lutte contre un mouvement donné.

IV-1-2-L'ironie

C'est une tonalité qui « s'apparente souvent au comique. Elle consiste à dire le contraire de sa pensée pour dénoncer, par la décision, une situation ou un personnage. »⁹³ L'effet de cette tonalité est de « solliciter le sens critique et faire grincer des dents ou sourire » ?

L'ironie, à l'instar du comique, est aussi présente dans le texte de KOUROUMA, chose que nous pouvons saisir clairement dans les passages suivants : « *Et la constitution fut un dimanche matin votée à 99,99% des votants. A 99,99% parce que 100% ça faisait pas très sérieux. Ça faisait ouya-ouya.* »⁹⁴, « *l'infirmier était musulman et ne pouvait pas mentir.* »⁹⁵ Le narrateur dans ces passages dit le contraire de ce qu'il pense, une façon de déjouer la censure, d'inciter le lecteur à réfléchir et même à provoquer une situation comique. Comme le dit si bien ce passage « *le bon mot est une arme.* »⁹⁶

IV-1-3-L'oratoire

⁹⁰ - <https://www.ccdmd.qc.ca/media>.

⁹¹ - KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé* ? Op. cit. P. 115.

⁹² - Ibid, P 116.

⁹³ - <https://www.ccdmd.qc.ca/media>.

⁹⁴ - KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, Op. cit. P. 103.

⁹⁵ - Ibid p 24.

⁹⁶ - JANKELEVITCH, Vladimir, *L'ironie*, Paris, FLAMMARION. P.17.

La présence de cette tonalité dans un texte sert à « donner une impression forte, en utilisant les gros mots, les formules et tournures emphatiques, grandiloquentes. » L'effet de la tonalité oratoire est de « susciter l'enthousiasme. » En rapport avec notre corpus

Cette tonalité est très présente dans notre corpus. Beaucoup de gros mots y sont utilisés par Birahima à chaque fois qu'il est étonné, furieux ou même heureux à l'instar de « *faforo – gnamokodé* »⁹⁷ ou même des locutions propre à la culture africaine telle que : « *l'école ne vaut rien même pas le pet d'une vieille grand-mère* »⁹⁸

Une telle oralité et de tels mots grossiers et vulgaires créent de la distance par rapport aux situations dramatiques que vit le personnage. De fait, l'ampleur et le poids du drame s'atténue dans la mesure où le narrateur s'en sert à sa guise

IV-2-La rhétorique oblique

La rhétorique est aussi un outil que la langue offre à l'écrivain pour dire ce qu'il pense sans vraiment le dire, détourner ou même embellir la parole. Elle est un héritage qui nous vient de la civilisation gréco-latine. Aristote en a organisé les règles empiriques dans son *Traité de rhétorique*, et Cicéron a poursuivi la tradition dans son « *De oratoire*. »⁹⁹ « Dès sa création, elle a été critiquée puisque Socrate affirme qu'elle n'est que l'art de tromper et de flatter. »¹⁰⁰ Cette esthétique est porteuses de « mensonges et trompe » l'interlocuteur. Mais cet art sera rejeté violement au cours du XIX ème siècle avec les romantiques et surtout V. Hugo. Cependant, cela n'a pas suffit pour mettre fin à cette pratique qu'on continue à utiliser jusqu'à nos jours surtout quand le but est de convaincre ou de persuader quelqu'un de quelque chose à l'instar du discours politique.

La rhétorique se définit également comme l'art de bien parler. En stylistique, elle renvoie à un discours imagé employant les figures de style. A cet effet, notre corpus est opulent en ce genre de figures

La rhétorique est donc « toute figure susceptible de provoquer un effet (de surprise, d'émotion, de rire, etc.¹⁰¹) En s'écartant du discours ordinaire, est une figure de rhétorique. Anciennement nommées « fleurs de styles (...) chacune d'elle propose une

⁹⁷ - KOUROUMA ,Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, OP Cit, P. 10.

⁹⁸ - Ibid, P.09.

⁹⁹ - <http://www.etudes-litteraires.com/cours> de rhétorique.

¹⁰⁰ - Ibid.

¹⁰¹ - Ibid.

manière particulière de mettre une idée en relief. »¹⁰² Autrement dit, les figures de rhétoriques sont une manière d'insister sur une idée, d'attirer l'attention sur elle et d'en convaincre les autres personnes.

Comme nous l'avons déjà cité, les figures de style « rhétoriques » sont nombreuses et différentes. C'est pourquoi nous allons essayer d'étudier celles que nous avons rencontrées dans notre corpus d'étude, *Allah n'est pas obligé*.

La première figure de style que nous allons citer est celle qui revient le plus souvent dans notre corpus est la comparaison.

IV-2-1-La comparaison :

« *Elle rapproche deux termes ayant des points communs en utilisant des constructions grammaticales.* »¹⁰³ Parmi les nombreuses comparaisons que nous retrouvons dans le texte, nous pouvons citer : « *ils les abattent sans forme de procès, comme un gibier, un lapin.* »¹⁰⁴ « *Je tremblai, mes lèvres tremblaient comme le fondement d'une chèvre qui attend un bouc.* »¹⁰⁵ Ces deux premières comparaisons peuvent sous-entendre la « bestialisation » de l'être humain.

« *Fallait entendre ça, Raconte Ibrahima, on aurait dit une bande d'abrutis.* »¹⁰⁶ « *Et on tuait les gens comme si personne ne valait le pet d'une vieille grand-mère.* »¹⁰⁷ D'autres comparaisons à l'instar de ces deux précédentes sont utilisées pour accentuer la moquerie et la satire ; elles ont le rôle de démontrer l'atrocité des scènes de guerre, de la famine, de l'injustice...

IV-2-2-L'ironie

C'est une « *figure de style, forme d'expression consistant à dire le contraire de ce que l'on pense, ou à feindre d'approuver les opinions d'un adversaire pour mieux monter*

¹⁰² - Ibid.

¹⁰³ - www.françaisfacile.com/ myexan.

¹⁰⁴ - KOUROUMA ,Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, OP Cit, P.42.

¹⁰⁵ - Ibid. p58

¹⁰⁶ - Ibid p. 62

¹⁰⁷ - Ibid p. 63

l'ineptie et la cruauté de ses thèses. »¹⁰⁸ Nous rencontrerons plusieurs exemples d'ironie dans notre corpus à l'instar de : « *l'infirmier était musulman et ne pouvait pas mentir.* »¹⁰⁹ Le narrateur dans ce passage pense le contraire de ce qu'il a dit, c'est-à-dire que pour lui l'infirmier mentait.

IV-2-3-Le sarcasme

C'est une sorte d'ironie mais avec plus de violence et de méchanceté ; contrairement à l'ironie où on dit le contraire de ce qu'on pense en faisant sous-entendre notre réelle pensée, le sarcasme quant à lui est un procédé où on fait tout pour cacher nos réelles opinions. Notre corpus regorge de sarcasmes à l'exemple de : « *Il lui a dit que sa maladie n'est pas une maladie pour blanc, c'est une maladie pour africains noirs, nègre et sauvages.* »¹¹⁰

C'est vrai que le sarcasme et l'ironie sont deux procédés qui suscitent de l'amusement mais ce sont aussi des procédés qui remettent les évidences en question : « *Socrate est donc pour la cité frivole une espèce de remord vivant ; il la délasse, mais aussi il l'inquiète ; c'est un trouble-fête. Les hommes perdent à son contact la sécurité trompeuse des fausses évidences.* »¹¹¹ Ironiser, c'est aussi « *contester l'incontestable* », c'est une manière qui « *jette dans la perplexité.* »¹¹² Etre ironique, sarcastique ou même moqueur implique une part de subjectivité : « *cette ironie est une ivresse de subjectivité transcendante, c'est aussi être critique, et comme nous l'avons déjà dit remet en cause des vérités qui ont depuis longtemps habitées un imaginaire collectif.* »

IV-2-4-L'antithèse

L'antithèse est une : « *figure rhétorique, appelée aussi alliance d'idées, qui consiste à rapprocher deux propositions contraires de façon à mettre leur opposition en valeur par un double effet de symétrie et de contraste. (...) en soulignant un écart irrémédiable. L'antithèse prend une coloration tragique.* »¹¹³ A titre d'exemple : « *enfant-soldat* » montre l'écart qu'il y a entre l'enfant et le soldat, entre la beauté et la pourriture dans « *beauté pourrie* » édulcore le côté tragique de notre roman car nous ne pouvons pas remédier à cet écart.

¹⁰⁸ - *La littérature française de A à Z*, Ed, Hatier.

¹⁰⁹ - KOUROUMA, Ahmadou, Allah n'est pas obligé, op. cit. P.24.

¹¹⁰ - *Ibide*, P.25 .

¹¹¹ - JANKELEVITCH, Vladimir, *L'ironie*, OP Cit. P12.

¹¹² - *Ibid.*

¹¹³ - *La littérature française de A à Z*, Ed, Hatier.

IV-2-5-La métaphore

« C'est une comparaison implicite sans outil de comparaison. »¹¹⁴ Parmi les métaphores que nous trouvons dans le texte, nous pouvons citer le passage suivant : « *les gens sont tous des couillons de suivistes. Ça a fait une véritable procession.* »¹¹⁵ Ces métaphores sont utilisées souvent pour accentuer les deux souffles qui animent notre corpus, à savoir le tragique et l'humour : « *Au Liberia où il y a la guerre tribale, où partout se promène des balles qui tuent sans crier gare* »¹¹⁶, « *parce que le colonel Papa le bon était le premier coq du poulailler.* »¹¹⁷

Le propre de ces figures rhétoriques est de prêter à rire dans des contextes purement marqués par les horreurs. C'est pourquoi elles prennent à contre pied le tragique et tentent de l'émousser. Telle est la tendance de l'oralité et la sentence dans notre roman.

IV-3-Oralité et sentence

Dans cette partie, nous convoquerons l'oralité et la sentence qui sont inhérentes à notre corpus. Ces deux constantes de l'écriture de Kourouma font porter à notre roman le cachet de l'africanité. L'oralité relève du registre familial charriant la vulgarité et bafouant les règles de grammaire ; la sentence, quant à elle est : « *provient de la rhétorique latine : l'orateur cherche à ponctuer son discours de formules bien frappées* »¹¹⁸, « *c'est une proposition, un enseignement court et frappant, qui, déduit de l'observation, ou puisé dans le sens intime ou la conscience, nous apprend ce qu'il faut faire ou ce qui se passe dans la vie : c'est une espèce d'oracle.* »¹¹⁹ Autrement dit, c'est une parole qui renferme un grand sens, une pensée morale, des formules qui ornent notre corpus de bout en bout à l'exemple de : « *l'école ne vaut plus rien, même pas le pet d'une vieille grand-mère. (C'est comme ça on dit les nègres*

¹¹⁴ - <https://www.intellego.fr/smartphone/> tableau des figures de styles les plus rencontrées.

¹¹⁵ - KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, OP Cit, P.62.

¹¹⁶ - Ibid, P.74.

¹¹⁷ - Ibid, P.81.

¹¹⁸ - <https://www.assistancescolaire.com>.

¹¹⁹ - www.espacefrancais.com/ maxime-sentence.

noirs africain indigène quand une chose ne vaut rien).»¹²⁰ : ce passage aux accents familiers est à cheval sur l'oralité et la « sententialité ». Il signale que l'auteur choisit bien son camp en inscrivant son roman dans une tradition orale propre à sa culture, en subvertissant la langue française pour révéler le chaos dont souffre l'Afrique de l'ouest. Le passage est empreint de vulgarité pour rendre supportable la vérité amère qu'il démasque : l'école ne sert à rien.

D'autres passages témoignent également de cette constante scripturale de cette sentence et de cette oralité à l'instar de : « *il ne cause pas comme un oiseau gendarme dans les branches de figuier* »¹²¹ Ce fragment corrobore qu'*Allah n'est pas obligé* est d'un enracinement malinké ne se départissant pas de la sagesse ancestrale qui veut que l'enfant dit se taire quand les vieux parle de chose sérieuse, graves et fatales.

Le souffle oral est insufflé à la langue française. L'auteur se sert également du registre familier de la langue française : « *M'appelle Birahima. Suis p'tit nègre* »¹²² règles qui régissent les structures de la langue. La sentence réduit le tragique en prêtant aux proverbes une dimension burlesque. Tel est le cas de fragment qualifiant les filles-soldats : « C'est les plus cruelles ;elles peuvent te mettre une abeille vivante dans ton œil ouvert.(Chez les nègres africains noirs, quand quelqu'un est très méchant, on dit qu'il peut mettre une abeille vivant dans ton œil ouvert). » Quelle que soit cruelle la réalité décrite, le recours à ce genre de dictons ne peut que la rendre banale. Un autre exemple : « *Le chien n'abandonne jamais sa façon déhontée de s'asseoir.* »¹²³ Ce passage renvoie aux criminels de guerre qui n'abandonnent jamais leurs vieilles habitudes qui consistent à attaquer lors du manque de vigilance. Les proverbes sont nombreux dans notre corpus. A chaque fois que le narrateur se retrouve dans une situation inextricable, il recourt à la culture du terroir mais amortir le choc des faits.

Au vu de ce qui précède, il apparaît que la diversité des tonalités employées dans le roman, les différentes figures rhétoriques et l'oralité concourent à « humoriser » le tragique. C'est dire que se souffle fataliste et concurrencé par ce discours oblique, indirect qui dit toujours la même chose mais prêtant au rire. Ainsi se trouve donc confirmées nos postulats de départ qui présuppose une alternance de deux souffles antagoniques dont le deuxième sert d'édulcorant au premier.

¹²⁰ - KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, OP Cit, P.09.

¹²¹ - Ibid, P.11.

¹²² - Ibid, P.09.

¹²³ -KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, op,cit. P.151.

Conclusion

Au terme de notre recherche portant sur l'étude du tragique et du discours oblique dans *Allah n'est pas obligé*, nous avons pu attester la pertinence de l'idée selon laquelle ces deux souffles et tonalités s'alternent, se succèdent et se chevauchent. C'est dire également que nous avons pu affirmer nos postulats de départ qui avançaient que cette alternance tente d'édulcorer et d'adoucir l'intensité et l'horreur des événements racontés et que la jonction antagonique du tragique et de l'humour met en place une poétique attestant une écriture tragique entrecoupée et ponctuée par une écriture oblique. Pour mener à bien cette démonstration, nous avons tenté d'adopter une démarche plurielle faisant sienne des incursions diverses auxquelles nous avons recouru selon les besoins de chaque étape. A cet effet, nous avons convoqué la sociocritique pour l'interrogation du contexte, de l'horizon d'attente et de la réception du corpus. Pour ce qui est du paratexte, nous nous sommes appuyée sur les acquis méthodologiques de G. Genette. Nous avons également recouru à la sémiologie pour l'étude du personnage ainsi qu'à la narratologie pour l'étude séquentielle de notre corpus. Concernant l'écriture, nous l'avons abordée d'un point de vue poétique et rhétorique.

Le cheminement de notre travail se décline en quatre chapitres. Dans le premier qui est intitulé « Repères et orientation », nous avons préparé le terrain à notre réflexion en proposant un résumé détaillé de notre corpus qui, au préalable, révèle un condensé d'actions et de situations funestes ; le deuxième axe de ce premier jalon propose une série de définitions portant sur les concepts clés que nous avons utilisés pour mener à bien notre réflexion. Il s'agit, entre autres, du tragique, du discours oblique, de l'ironie, de l'humour, etc. Le dernier élément de cette première étape de notre travail est axé sur l'étude du contexte, de l'horizon d'attente et de la réception du corpus qui tendent tous à prélude l'idée d'un corpus traitant du tragique. S'en est suivie l'étude du paratexte qui montre sans ambages la tendance tragique de notre roman grâce surtout à l'étude du titre, de la dédicace et de la quatrième de couverture.

Le deuxième chapitre se veut une étude textualiste. Nous l'avons articulé, à son tour, autour de trois axes. Le premier consiste en une analyse sémiologique du personnage qui nous a montré un personnage à résonnances purement tragiques. Dans le second, pour montrer l'alternance des deux souffles en question, nous avons opéré une étude séquentielle qui nous a révélé une réelle succession des fragments tragiques et humoristiques qui s'alternent. Le troisième, nous l'avons consacré à l'interprétation des résultats de notre grille qui nous a montré une indéniable alternance et un réel antagonisme des deux souffles. A la suite de cette démonstration, notre première hypothèse se trouve validée.

En troisième lieu, nous avons mis l'accent sur l'étude des manifestations du tragique dans notre corpus. Celles que nous avons abordées sont les plus frappantes. Il s'agit de la malédiction, de l'espace infrahumain et de l'errance et le voyage. A cet effet, nous leur avons consacré trois axes successifs.

Enfin, le dernier chapitre traite du discours oblique qui entrecoupe et ponctue le tragique de bout en bout. C'est pourquoi nous avons abordé dans le premier axe les différentes tonalités qui ont pour vertu et attributs d'édulcorer et de diminuer l'intensité du tragique. Le deuxième élément traité explore la dimension oblique de la rhétorique en œuvre dans le texte. En dernier lieu, nous avons survolé le caractère oblique de l'oralité qui est une constante inhérente à notre corpus.

Bibliographie

Corpus d'étude :

1. KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Le Seuil, 2000, 224p.

Ouvrages théoriques de base :

1. BACHELARD, Gaston, *Poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, 4 éditions, 1964.
2. Boutot, *Heidegger, Que sais-je, Puf, 1989*
3. BERETTA, Alain, *Le tragique*, Ellipses, Paris, 2000.
4. ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau Roman, 1963*
5. CHIRPAZ, François, *Le Tragique*, Que sais-je ? PUF, 1998.
6. DOMENACH, Jean-Marie, *Le Retour du tragique*, Seuil, Paris.
7. E. Glissant, *L'intention poétique*, Seuil, Paris, 1969 .
8. GENETTE, Gérard, in *Seuils*, Seuil, Paris, 1987.
9. HOEK, Leo, Cité par GERARD, GENETTE, *Seuils*, Seuil, Paris.
10. H. R. *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, PUF, 1978 .
11. JANKELEVITCH, Vladimir, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1964.
12. MORTIER, Daniel, *Les grands genres littéraires*, Honoré champion, Paris .
13. Œuvres intimes pléade, 2, P 129, sur la pratique stendhalienne de l'épigraphe, CF.M. Abrioux, « intertitre et épigraphes chez stendhal ». *Poétique* 69. Fevr 1987 .

ARTICLES :

1. HAMON, Philippe, « *Pour un statut sémiologique du personnage* », in *poétique du récit*, Paris, Le Seuil, 1977.
2. KAYSER, W. « *Qui raconte le roman ?* » in *Poétique du récit*, Paris, Le Seuil, 1977.

3. OTTEN, M in *méthodes du texte, introduction aux études littéraires*, Ed. Duclot, Paris Gembloux, 1987.

Mémoires

1. KEDIM, Youcef, *l'écriture du tragique dans les chemins qui montent de Mouloud MAAMRI*, mémoire de magistère, université Abderahman mira, 2007/2008.
2. MITTERAND, H cité in *L'espace comme enjeu chez trois écrivains d'Algérie*. Mémoire de Magistère de KacediKheddarAsia, Université d'Alger, 1988.

Dictionnaires

1. GARDE-TAMINE ,Joëlle, HUBERT, Marie Claude. *Dictionnaire de critiques littéraires*, Ed. Armand Colin, Paris, 2002.
2. *Dictionnaire de sociologie*, Hatier, Paris, 2004.
3. *Dictionnaire de critique littéraire*, Bordas, 2001.
4. Jean-Marie , SCHAEFFER, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences de langage*, 1995
5. *La littérature française de A à Z*, Ed, Hatier.
6. R. Boudon, F. Bourrieaud, *Dictionnaire critique de la sociologie*, PUF, Paris, 1982.

Sitographie :

1. Dictionnaire Larousse : <http://www.larousse.fr>
2. http://www.Scienceshumaines.com/que_sait_la_litterature.
3. www.universalis.fr/encyclopedie/afrique.
4. <http://www.l'internaute.com>.
5. <http://www.etudes-litteraires.com/cours> de rhétorique.
6. <https://www.ccdmd.qc.ca/media>.
7. <https://www.intellego.fr/smartphone/> tableau des figures de styles les plus rencontrées.
8. [https:// www. unige. ch](https://www.unige.ch) GENETTE, Gérard « Discours du récit » in *Figure 3*, Paris, le seuil.
9. www.espacefrancais.com/ maxime-sentence.

10. [http// : crdp.ac-paris.fr/d_college/res/dossier_trzgédie.pdf](http://crdp.ac-paris.fr/d_college/res/dossier_trzgédie.pdf).

11. <http://livre-monde.com/attentes-de-lectures-attentes-de-lecteurs-lhorizon-est-dans-les-yeux-et-non-dans-la-realite>.

12. [www. Rfi.fr](http://www.Rfi.fr).

13. [Historique-littéraire-personnage.Pdf](#) : disponible sur le site lewebpedagogique.com »
files » 2014/03

Tables des matières

Introduction

I-Repères et orientation

I-1- Un résumé aux accents tragiques

I-2- Concepts clés

I-2-1- L'écriture

oblique.....11

I-2-2-

L'humour.....12

I-2-3- Le

tragique.....13

I-2-4- La

fatalité.....14

I-2-5- La

dérision.....15

I-3- Un hors texte favorable

autragique.....15

I-3-1- Horizon d'attente et

réception.....16

I-3-2- Etude du

paratexte.....18

I-3-2-1- La première de

couverture.....18

I-3-2-1-1- Le

titre.....18

I-3-2-1-2- Présentation de la quatrième de

couverture.....22

I-3-2-1-3-

L'épigraphe.....

.....22

II- Analyse sémio-narratologique de l'alternance entre tragique et discours oblique.....

.....24

II-1- Un personnage à résonances

tragique.....25

II-2—Etude séquentielle de l’alternance du tragique et de l’oblique.....	33
II-3- Interprétation de la grille.....	62
III- Ecriture du tragique.....	64
III-1-La malédiction.....	66
III-2-L’espace infrahumain.....	68
III-3- Errance et voyage.....	71
IV- Discours oblique.....	74
IV-1- Vers une pluritonalité.....	75
IV-1-1- comique.....	75
IV-1-2- L’ironie.....	76
IV-1-3- L’oratoire.....	76
IV-2- La rhétorique oblique.....	77
IV-2-1- La comparaison.....	78
IV-2-2- L’ironie.....	78
IV-2-3- L’antithèse.....	79
IV-2-4- La métaphore.....	80
IV-3- Oralité et sentence.....	80

Conclusion	82
Liste bibliographique	85
Table des matières	88