



## MÉMOIRE DE RECHERCHE

(MASTER 2)

**La représentation de l'enfant-soldat dans la guerre :  
Analyse du langage des enfants-soldats comme moyen reflet  
de la violence et à la perte d'identité dans les œuvres  
littéraires *Sozaboy (Pétit minitaire)* de Ken Saro-Wiwa,  
*Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma et *Bêtes sans  
patrie* d'Uzodinma Iweala.**

Mouhamadou Moustapha Deme

Mémoire soutenu le 15 août 2023

Devant le jury composé de :

**Mme Marie Bulté** – Maîtresse de conférences, Université de Lille 3, Directrice du Mémoire Littéraire

**M. Matthieu Marchal** – Maître de conférences, Université de Lille 3, directeur du mémoire  
numérique

*Année universitaire : 2022-2023*



## **Remerciements**

Tout d'abord je tiens à remercier mes directeurs de recherche, Mme Marie Bulté pour le mémoire littéraire et M. Marchal pour le mémoire numérique, d'avoir accepté de me suivre et d'avoir suivi de près ce travail de recherche, pour leurs soutiens ainsi que leurs conseils. Je remercie aussi mes parents qui ont toujours été là pour moi ainsi qu'à mes proches, particulièrement, mon oncle Alhousseini Niang et ma tante Mariame ly, mon grand frère Abdouhalimou. Mes pensées vont aussi à mes amis et connaissances qui m'ont apporté un soutien moral et intellectuel tout au long de ce travail en particulier : Pauline Modolo, Mélina Postel, Dounia Bendouma, Jeanne Delobea, Simon Deliege.

### Avertissement

Les œuvres anglophones (critique) hors-corpus où d'entretien en anglais seront cités en langue originale dans le corps du texte et nous proposerons une traduction en note de bas de page entre guillemet.

Nous utiliserons dans la dernière partie de notre recherche les abréviations suivantes pour les œuvres anglophones de notre corpus :

*SB* pour *Sozaboy* [1985] de Ken SARO-WIWA, New York, Longman African Writers, 2009 ; *Sozaboy (Pétit minitaire)*, traduit de l' « anglais pourri » (Nigéria) par Samuel Millogo et Amadou Bissiri, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2006.

*BON* pour le texte original de *Beasts of no nation* de UZODINMA Iweala, New York, Harper Perennial, 2006.

*BSP* pour *Bêtes sans patrie*, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Alain Mabanckou, Paris, Éditions de l'Olivier, 2008.

Lorsque nous citerons ces romans en langue, nous l'accompagnerons par la version traduite. Les références sur les pages apparaîtront entre parenthèses.

## INTRODUCTION

La littérature africaine depuis les années 1950 jusqu'à nos jours émerge du réel, c'est-à-dire qu'elle est représentative des situations socio-culturelles et politiques du contexte dans lequel elle voit le jour. Ainsi, étant née sous le contexte de la colonisation, des guerres et des génocides de cultures africaines, cette littérature va se construire à travers le motif de la violence et de la guerre. Cette violence est mise en avant par la mise en scène des enfants dans la guerre. Ces enfants, étant perçus comme une main-d'œuvre bon marché et jetables, seront utilisés comme instrument de guerre à des fins politico-militaires ou de conflits civils ainsi, l'historien Jean-Hervé Jézéquel dira que « l'enfant-soldat est devenu le symbole d'un continent africain à la dérive, un "cœur des ténèbres" »<sup>1</sup>. Selon l'UNICEF, « entre 2005 et 2022, plus de 315 000 cas de violations graves contre les enfants », ont été commises par les parties belligérantes dans plus de 30 conflits à travers l'Afrique, l'Asie, le Moyen-Orient et l'Amérique latine. La question de la présence de jeunes enfants impliqués dans des horreurs durant les crises africaines a attiré l'attention à l'échelle mondiale lors des conflits qui ont secoué des nations comme le Nigeria, le Rwanda, la Sierra Leone, le Liberia, le Soudan et le Congo depuis les années 1990. Ce qui suscitera de nombreuses réflexions dans la sphère intellectuelle. On notera alors une vague d'écrivains qui dénoncent les guerres civiles ou politiques qui ravagent les pays africains ainsi que l'utilisation des enfants dans ces guerres. Et parmi ces auteurs on peut citer entre autres : Ken Saro-wiwa avec *Sozaboy : A Novel in Rotten English*<sup>1</sup> (1985), Ahmadou Kourouma, avec *Allah n'est pas obligé*<sup>2</sup> (2000), Emmanuel Dongala avec son roman *Johnny Chien méchant*<sup>3</sup> (2002), *L'aîné des orphelins*<sup>4</sup> (2000) de Tierno Monénembo, Chris Abani avec *Song for Night*<sup>5</sup> (2007), Uzodinma Iweala avec *Beasts of no Nation*<sup>6</sup> (2005) etc.

Il est cependant judicieux de préciser que le thème de l'enfant dans la guerre reste une thématique très récurrente chez les critiques depuis les années de guerre. Ainsi, de nombreux travaux, qu'ils soient d'ordre historique, journalistique ou issu de la recherche académique, se sont penchés sur cette question de l'enfant-soldat. Nous pouvons entre autres citer : les travaux

---

<sup>1</sup> Ken Saro-Wiwa, *Sozaboy* [1985], *Sozaboy (Petit minitairre)*, traduit de l'« anglais pourri » (Nigéria) par Samuel Millogo et Amadou Bissiri, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2006.

<sup>2</sup> Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

<sup>3</sup> Emmanuel Dongala, *Johnny chien méchant* [2002], Paris, Éditions Actes Sud, coll. « Babel » 2017.

<sup>4</sup> Tierno Monénembo, *L'aîné des orphelins*, Paris, Editions du Seuil, 2005.

<sup>5</sup> Chris Abani, *Comptine pour l'enfant-soldat : roman*. Albin Michel, 2011.

<sup>6</sup> Uzodinma Iweala, *Beasts of no nation* [2005], *Bêtes sans patrie*, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Alain Mabanckou, Paris, Éditions de l'Olivier, 2008.

de l'historienne spécialiste de l'enfant-soldat dans la guerre Manon Pignot<sup>7</sup>, ou des travaux de l'historien Jean-Hervé Jézéquel<sup>8</sup>, du journaliste écrivain Philippe Chapleau<sup>9</sup> qui s'est intéressé sur l'enfant-soldat. La liste des mémoires et des thèses pourrait indéfiniment allonger ce répertoire, mais il est pertinent de mentionner les recherches menées par Marie Bulté<sup>10</sup>, Charlotte Lacoste<sup>10</sup>, Anani Guy Adjadj<sup>11</sup>. Ces travaux constituent un appui essentiel sur lequel nous comptons nous baser pour développer nos perspectives de recherche dans le cadre de notre sujet d'étude.

Outre les critiques cités ci-dessus nous nous inscrirons dans une étude transdisciplinaire, notamment en nous appuyant aussi sur des études psychologiques liées aux traumatismes liés à la guerre. Parler des conséquences de la guerre sur les enfants-soldats de notre corpus, viendra à souligner des conséquences psychiques sur ces derniers.

Au regard du nombre d'ouvrages consacrés à la participation des enfants dans la guerre, trois romans ont attiré notre attention à savoir : *Sozaboy (Petit minotaure)* de Ken Saro-wiwa, *Allah n'est pas obligé* de Ahmadou Kourouma et *Bêtes sans patrie* de Uzodinma Iweala. L'une des raisons principales qui a motivé le choix de ce corpus est que ces œuvres ont toutes un dénominateur commun : la mise en scène des enfants dans des conflits de guerre, l'absurde, la situation chaotique du continent africain ravagé par des guerres civiles.

Ken Saro-Wiwa (1941-1995), est un écrivain nigérian, militant environnemental et défenseur des droits de l'homme nigérian. Sa carrière littéraire et son engagement politique ont laissé une empreinte significative sur la société nigériane et internationale. Il joua un grand rôle politique dans la guerre du Biafra et fut un très grand critique de l'injustice et de la marginalisation des peuples de la région du delta du Niger par le gouvernement central du Nigeria. Pendant la guerre du Biafra (1967-1970), il a été profondément influencé par les

---

<sup>7</sup> Manon Pignot, « Enfants-soldat et guerre mondiales : une légitimité en débat », dans Manon Pignot (dir.), *L'Enfant-soldat XIXe -XXIe siècle*, Paris, Armand Colin, 2012, pp. 67-68.

<sup>8</sup> Jean-Hervé Jézéquel, « Les enfants soldats d'Afrique, un phénomène singulier ? Sur la nécessité du regard historique », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2006/1 (n° 89) URL : <https://www-cairn-info.ressourceselectroniques.univ-lille.fr/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2006-1-page-99.html> dernière consultation le 23 décembre 2022.

<sup>9</sup> Philippe Chapleau, *Enfants-soldats victimes ou criminels de guerre*, Monaco, 2007, Edition du Rocher, <sup>10</sup> Marie Bulté, *Visions de l'enfant-soldat : construction d'une figure dans les littératures africaines*, Thèse de doctorat en littérature comparée sous la direction d'Emmanuel Bouju, Université de Rennes 2, 2016.

<sup>10</sup> Charlotte Lacoste, « L'enfant-soldat dans la production culturelle contemporaine », dans Manon Pignot (dir.), *L'Enfant-soldat XIXe -XXIe siècle*, Paris, Armand Colin, 2012, pp. 119-137.

<sup>11</sup> Anani Guy Adjadj, *L'enfant et la violence dans le roman africain de l'ère postcoloniale Identités - Stratégies narratives Le cas de l'enfant-soldat Une étude de Allah n'est pas obligé, de Quand on refuse on dit non d'Ahmadou Kourouma et de Johnny Chien Méchant d'Emmanuel Dongala* (thèse de Doctorat de 3e cycle, dir. Romuald Fonkoua.), 2018, Université Paris-Sorbonne.

répercussions de ce conflit et par les problèmes politiques et sociaux qui ont suivi. Saro-Wiwa est surtout connu pour son rôle en tant que leader du Mouvement pour la survie du peuple Ogoni (MOSOP), qui a plaidé pour les droits du peuple Ogoni et pour une meilleure distribution des revenus pétroliers dans la région du delta du Niger. Dans sa large production littéraire nous pouvons citer : *A Forest of Flowers*<sup>12</sup> (1986), *On a Darkling Plain*<sup>14</sup> (1989), *A Month and a Day : A Detention Diary*<sup>13</sup> (1995) où il nous raconte son expérience pendant sa détention en 1993 par le gouvernement nigérian. Il partage ses pensées, ses observations et ses émotions pendant sa captivité, fournissant un témoignage puissant des abus du régime en place, et enfin *Sozaboy : A Novel in Rotten English* (1985) qui est un roman novateur écrit dans un anglais altéré et créatif, reflétant le pidgin parlé au Nigeria. L'histoire suit un jeune garçon, Méné, qui décide de rejoindre l'armée pendant la guerre civile du Biafra. À travers le témoignage du personnage-narrateur, le roman explore les réalités brutales et absurdes de la guerre, ainsi que ses effets dévastateurs sur les individus. L'activisme de Saro-wiwa l'a finalement conduit à son arrestation, à un procès controversé et à son exécution en 1995, provoquant une condamnation internationale et mettant en évidence les problèmes persistants au Nigeria.

Ahmadou Kourouma naît le 24 novembre 1927 à Boundiali en Côte d'Ivoire et meurt le 11 décembre 2003 à Bron en France. Originaire de Côte d'Ivoire, il partage une partie de son enfance avec Togobala en Guinée, une ville qui devient le décor des aventures du protagoniste Birahima dans *Allah n'est pas obligé*. Enrôlé dans l'armée coloniale en 1951, il est envoyé en Indochine après avoir refusé de participer à une mission répressive. Après son retour en Côte d'Ivoire en 1955, il se rend en France où il obtient un diplôme d'actuaire ainsi qu'un certificat d'administration d'entreprise. À la suite d'un exil en Algérie jusqu'en 1969, il achève son premier roman, *Les Soleils des Indépendances*<sup>14</sup>, publié pour la première fois en 1968 à Montréal, au Canada. Dans ce roman, il brosse un portrait critique des dirigeants de l'ère postdécolonisation. Il poursuit ensuite avec la publication de quatre autres romans, notamment *Monnè, outrages et défis*<sup>15</sup> en 1990, *En attendant le vote des bêtes sauvages*<sup>16</sup> en 1998, *Allah n'est pas obligé* en 2000, qui lui vaut les Prix Renaudot et Goncourt des lycéens. Ce roman raconte l'histoire d'un jeune garçon, Birahima, qui vit avec sa mère et sa grand-mère dans un

---

<sup>12</sup> Ken Saro-Wiwa, *A Forest of Flowers : Short Stories*, Port Harcourt : Saros International Publishers, 1986. <sup>14</sup> Ken Saro-Wiwa, *On a Darkling Plain : An Account of the Nigerian Civil War*, Port Harcourt : Saros International Publishers, 1989.

<sup>13</sup> Ken Saro-Wiwa, *A Month and A Day : A Detention Diary*, London : Penguin Books, 1995.

<sup>14</sup> Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1968.

<sup>15</sup> Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis* : roman. Paris : Seuil, 1990

<sup>16</sup> Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points » Préface inédite de David Diop, 1998.

village malinké en Côte-d'Ivoire. À la mort de sa mère, il se voit dans l'obligation de quitter son village afin d'aller vivre chez sa tante au Libéria. Accompagné par un féticheur, il va parcourir une grande partie l'Afrique (Niger, Libéria, Guinée...) Pour survivre, il se transforme en enfant-soldat. À travers son récit, on découvre les atrocités de la guerre à travers des pillages, des vols et des massacres. Et enfin, *Quand on refuse on dit non*<sup>17</sup> en 2004, publié à titre posthume. Ce dernier roman est une suite d'*Allah n'est pas obligé* où le jeune Birahima retourne en Côte d'Ivoire, à Daloa, et traverse le conflit ivoirien.

Uzodinma Iweala, est un écrivain, médecin et entrepreneur américano-nigérian. Il est né à Washington, aux États-Unis, mais il a des racines profondes au Nigeria, son pays d'origine. Il a obtenu son diplôme de premier cycle à l'université de Harvard, où il a étudié la littérature anglaise et américaine. Par la suite, il poursuit ses études de médecine à l'université Columbia. Il est surtout connu pour son premier roman acclamé, *Beasts of No Nation*, publié en 2005. Ce livre a suscité une reconnaissance internationale en raison de son approche franche de la vie d'un enfant-soldat dans un contexte de guerre civile en Afrique de l'Ouest. *Beasts of No Nation* est son premier roman et a été salué pour sa prose percutante et sa manière de traiter de sujets difficiles avec sensibilité. L'histoire se déroule pendant une guerre civile non spécifiée en Afrique de l'Ouest et suit le parcours brutal d'un jeune garçon nommé Agu, qui est enrôlé de force dans un groupe de rebelles en tant qu'enfant-soldat. Le roman nous plonge profondément dans les pensées et les émotions d'Agu, offrant ainsi un aperçu saisissant de la réalité tragique vécue par les enfants pris dans les conflits armés.

À l'examen du bref parcours de ces auteurs et de ces romans, bien qu'ils appartiennent à des sphères linguistiques différentes (francophone et anglophone), nous avons pu constater que de *Sozaboy (Petit minotaure)*, en passant par *Allah n'est pas obligé* jusqu'à *Bêtes sans patrie*, que le but de ces auteurs n'est pas de refléter une histoire des guerres qu'on connut certains pays africains mais, de dépeindre l'horreur la guerre et de montrer la perte identitaire de l'enfant africain. À travers ces romans nous retrouvons un ensemble des guerres africaines qui ont touché l'Afrique de l'Ouest. Notamment sur la guerre au Nigeria (Biafra) même si dans *Bêtes sans patrie* le lieu où se passe la guerre n'est pas mentionné ; au Liberia et en Sierra Leone. Ces œuvres reflètent un carrefour où se rencontrent diverses cultures et langues. Particulièrement dans *Allah n'est pas obligé* où nous avons un mélange de langues entre la langue maternelle de

---

<sup>17</sup> Ahmadou Kourouma, *Quand on refuse on dit non*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.



Kourouma (le malinké) et le français. Dans *Sozaboy* et *Bêtes sans patrie* nous avons une destruction de l'anglais standard avec des langues vernaculaires (kana).

Ce choix de déconstruire de la langue n'est pas anodin et n'est pas simplement un phénomène esthétique, mais aussi d'un souci de vraisemblance et de revendication. Il tient des rapports que ces auteurs ont avec les langues, c'est-à-dire la langue d'écriture (la langue française pour ce qui est de la littérature francophone et l'anglais pour ce qui est des littératures anglophones) mais aussi la langue maternelle des auteurs ainsi que les multiples langues qui environnent le milieu de ces écrivains. Il tient également d'un contexte où les sociétés africaines sont désarticulées.

L'une des caractéristiques du corpus choisi est l'intégration des enfants soldats dans le récit. L'enfant apparaît alors dans notre corpus comme la figure centrale. Si le mot « enfant » venant du Latin *infans* et des verbes *fari*, *fatus sum* qui signifient « parler » « avoir l'usage de la parole » littéralement « celui qui ne parle pas », force est de constater que dans nos trois œuvres du corpus primaire la parole est donnée à des enfants.

Dans notre corpus, la représentation des guerres passe par le regard d'un enfant (narrateur-témoin) qui déchiffre naïvement le réel et l'éclaire dans une langue qui heurte le lecteur, à travers une dégradation intellectuelle et morale à la fois des enfants, de leur parole et de leur environnement. Iweala, Ken Saro-Wiwa et Ahmadou Kourouma démystifient la conception traditionnelle du terme « enfant » en présentant des scènes d'enfants qui participent à des guerres de manière active (Agu et Birahima) ou passive (Méné). Les auteurs donnent ici à l'enfant un nouveau statut tout en travestissant l'image angélique qu'on leur suppose habituellement. À travers notre corpus nous pouvons voir comment les guerres, la misère et le désespoir transforment le regard pur, innocent en un regard inquiet et méfiant, en résumé, ces enfants deviennent à la fois « victimes et bourreaux »<sup>18</sup>.

Pour ce qui est de notre corpus, nous pouvons qualifier les auteurs de « passeur [s] de langue »<sup>19</sup> car n'écrivant ni spécifiquement en français ou en anglais, ni en une autre langue bien spécifique, mais à travers des passages perpétuels d'une langue à une autre. Le langage de l'enfant-soldat dans notre corpus pourrait être perçu comme une métaphore de celui de l'écrivain africain dans la mesure où cette langue poursuivrait les revendications politiques et

---

<sup>18</sup> Falilou Ndiaye, « Romans africains et figures d'enfants soldat » *Revue sénégalaise de la langue et de littérature* n° 4-5 ; 2013, p. 120.

<sup>19</sup> Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, coll. « écritures francophones », 1999, p. 4

littéraires des écrivains francophones et anglophones, comme le souligne Charlène Walther : « La prise de parole de l'enfant-soldat, et l'accession à un langage qui lui serait propre, renouvellerait sa compréhension du monde ; en se détachant progressivement de la domination langagière exercée sur lui, il pourrait envisager sa condition sous un autre point de vue, et s'en libérer, à l'instar de l'écrivain africain. »<sup>20</sup>

Par ailleurs, la traduction française de *Sozaboy* par Amadou Bissiri et Samuel Millogo ainsi que la traduction de *Beasts of no nation* par Alain Mabanckou nous permet de réfléchir sur le statut de la langue française ou du « pidgin français »<sup>21</sup> comme le définit Amadou Bissiri dans son article à propos de sa traduction, mais aussi en tant que reflet d'une identité langagière dans la littérature et la culture des pays francophones africains. Car, l'activité de traduire un texte ne se résumerait pas seulement à trouver des équivalents linguistiques d'un texte source à un texte d'arrivée mais, ce serait de trouver dans chaque culture donnée des mythes et réalités qui rentrent en résonance. Alors, traduire un texte qui au départ est caractérisé par une hybridation tant sur le plan linguistique que culturelle n'exige ni une approche entièrement cibliste ni sourcière, mais une stratégie raisonnée qui répondra aux exigences du projet de traduction, comme le soutient Jean Sevrý : « Quelle que soit la méthode choisie, dans la mesure où la culture de l'autre est une construction, si je désire l'approcher par le biais de la traduction, il me faudra venir enchâsser mes propres constructions dans les siennes afin qu'elles puissent entrer en communication, avec toutes les ambiguïtés que cela implique. »<sup>22</sup>. Nous nous questionnerons donc sur les stratégies de traduction des traducteurs à travers ces œuvres hybrides et en quoi se rapprochent-elles.

En effet, s'il semble que la voix de l'enfant semble dans ces trois romans finalement la mieux à même de signifier la guerre, le désordre qui règne dans les sociétés africaines, la problématique qui sous-tend notre recherche sera de se demander :

---

<sup>20</sup> Charlène Walther, « Études littéraires africaines, « L'enfant-soldat : langages et images » », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 224 | 2016, mis en ligne le 01 janvier 2016, consulté le 12 décembre 2022. URL :

<http://journals.openedition.org/etudesafrique/18406> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudesafrique.18406>

<sup>21</sup> Bissiri Amadou. *De Sozaboy à Petit Minotaire*. Par-delà la traduction, les enjeux. In : *Anglophonia/Caliban*, n°7,

2000. Seuil / Thresholds. Les littératures africaines anglophones / *Anglophone African literatures* pp. 211- 223; doi

: <https://doi.org/10.3406/calib.2000.1405> [https://www.persee.fr/doc/calib\\_1278-3331\\_2000\\_num\\_7\\_1\\_1405](https://www.persee.fr/doc/calib_1278-3331_2000_num_7_1_1405)

<sup>22</sup> Jean Sevrý, « Une fidélité impossible : traduire une œuvre africaine anglophone », *Palimpsestes* p. 148 [En ligne], 11 | 1998, mis en ligne le 30 septembre 2013, consulté le 16 août 2023. URL : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/1536> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.1536>

Comment la voix de l'enfant-soldat, à travers l'hybridité langagière et l'utilisation créative du langage, sert-elle de moyen pour exprimer l'expérience traumatisante de ces jeunes, tout en mettant en lumière l'importance du témoignage comme acte de résilience et d'affirmation de l'humanité ?

Le corpus choisi devrait nous permettre de répondre à cette interrogation.

Pour une meilleure analyse de notre sujet, notre travail s'articulera autour de trois parties. La première partie qui s'intitule « La perte d'identité » s'articulera autour de deux chapitres. Dans le premier chapitre, nous allons explorer deux dynamiques qui contribuent à cette perte. Tout d'abord, nous examinons comment l'idéalisation du corps militaire conduit certains enfants à couper les liens avec leur vie antérieure et à perdre leur identité d'enfant au profit de leur rôle de soldat. Ensuite, nous mettrons en évidence le rôle des chefs de guerre dans l'incitation à l'usage de substances illicites par les enfants-soldats, ce qui les pousse à commettre des actes inhumains tout en les rendant vulnérables aux traumatismes.

Après avoir montré que la prise de drogues par les enfants-soldats marque une rupture avec leur innocence et leur humanité. Dans le deuxième chapitre, nous essayerons d'analyser de manière explicite comment les auteurs utilisent des métaphores animales pour décrire les enfants soldats mettant ainsi en lumière comment l'idéalisation du corps militaire et l'usage de drogues les conduisent à une animalisation et les incitent à commettre des actes inhumains.

La deuxième partie de notre travail de recherche qui s'intitule « Écriture de la violence et crise du langage », nous montrerons comment nos auteurs ont réussi véritablement à nous immerger dans la violence et à transmettre cette déshumanisation d'enfants-soldats qui semble intrinsèquement insurmontable en termes de communication, et ce, grâce à quelle poétique. Le premier chapitre se penchera sur la manière dont les auteurs déconstruisent les normes linguistiques établies, transformant ainsi la langue en un véritable champ de bataille. Nous nous pencherons également sur l'utilisation audacieuse des onomatopées pour restituer la violence et le chaos de la guerre, offrant au lecteur une expérience sensorielle unique. Dans le second chapitre nous analyserons comment le style carnavalesque est employé pour dépeindre la cruauté de la guerre, s'appropriant une rhétorique empruntée aux armes des belligérants, mêlant l'exagération et la désacralisation. Cette approche nous permettra de mieux appréhender la relation complexe entre la violence, le langage et l'écriture.

Dans la dernière partie de notre étude intitulée : « Comment dire la guerre ? », nous explorerons deux aspects spécifiques. Dans le premier chapitre, intitulé le « statut du narrateur

témoin », nous montrerons comment, d'une part, le témoignage des enfants-soldats représente une convergence d'expériences individuelles au sein d'une réalité collective. D'autre part, nous montrerons qu'en donnant la voix aux enfants-soldats, leurs témoignages leur permettent de se réapproprier leur humanité face à la déshumanisation subie. Pour résumer, le témoignage de ses enfants permet revêt également une dimension cathartique dans ces récits.

Enfin, dans le dernier chapitre, qui s'intitule : « à la croisée des langues » nous nous intéresserons sur l'hybridité langagière dans les textes originaux de *Sozaboy* : de Ken Saro-Wiwa et *Beasts of no nation* de Uzodinma Iweala. Nous nous plongerons dans les motivations qui ont poussé ces auteurs à embrasser une écriture marquée par la déconstruction du langage. Cette étude sur la langue nous conduira à analyser la traduction de *Sozaboy* par Samuel Millogo et Amadou Bissiri et la traduction par Alain Mabanckou de *Beasts of no Nation*, mais aussi de voir comment les traducteurs ont réussi à rendre l'anglais « pourri » des textes sources, qui est le résultat de la confrontation des langues locales avec des langues étrangères, en français populaire africains enfin nous essayerons de montrer l'objectif visé des traducteurs.

# **PREMIÈRE PARTIE : PERTE DE L'ENFANCE DANS LA GUERRE**

L'enfance, concept complexe et pluriel, revêt des significations diverses selon les cultures et les âges. Toutefois, une constante s'impose : l'enfance est souvent associée à l'innocence, à la vulnérabilité et à la promesse d'un avenir sans entraves. Cependant, dans le contexte troublant des enfants-soldats, cette innocence est mise en péril de manière brutale. Selon l'UNICEF, un enfant soldat est défini comme « un enfant qui est enrôlé dans un groupe armé, contraint à jouer un rôle, non directement dans le conflit, mais au moins dans un rôle de soutien. » Dans cette première partie, intitulée « La Perte de l'Enfance », nous plongerons au cœur de cette définition pour explorer les dynamiques complexes qui conduisent à la déshumanisation de ces jeunes, les éloignant de l'innocence de l'enfance pour les transformer en acteurs involontaires des horreurs de la guerre.

Cette exploration se décomposera en deux volets essentiels, mettant en évidence les facteurs majeurs de cette transformation. Nous commencerons par examiner comment l'identification excessive au corps militaire et la consommation de drogues altèrent leur innocence et par la suite, nous nous pencherons sur la déshumanisation à travers l'animalisation et la perte du langage, mettant en lumière comment les métaphores animalières et l'absence de parole reflètent la dégradation humaine.

## **I- L'enfance sacrifiée des enfants-soldats : entre idéalisation du corps militaire et usage de drogues.**

Les romans *Beasts of No Nation* d'Izodinma Iweala, *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma et *Sozaboy* de Ken Saro-Wiwa nous offrent une plongée poignante dans la réalité des enfants-soldats. À travers ces œuvres, on peut comprendre les dynamiques qui mènent à la perte de l'innocence chez ces enfants.

Ainsi, on s'intéressera particulièrement dans ce chapitre à deux dynamiques qui peuvent être à l'origine de cette perte. Tout d'abord, nous avons l'idéalisation du corps militaire. Pour certains enfants, le corps militaire représente une nouvelle famille, un groupe protecteur qui leur donne un sentiment d'appartenance et de sécurité. Ils peuvent alors idéaliser leur rôle de soldat et se couper de leur vie antérieure tout en s'identifiant à leur commandant ou chef, parfois au point de perdre de vue leur première identité qui est celle d'un enfant.

Dans la seconde dynamique il s'agira de montrer comment l'utilisation des drogues par les enfants peut tout aussi conduire à la perte de l'innocence. Les enfants sont exposés à des substances dangereuses pour faire face aux situations extrêmes qu'ils rencontrent. La drogue peut leur donner un sentiment de force et de confiance, de faire face aux horreurs de la guerre,

tout en les transformant en bourreaux. Cependant, cela peut également les rendre plus vulnérables aux traumatismes psychologiques et physiques.

## 1. Idéalisation du corps militaire

Il faudrait signaler au préalable que dans notre corpus, nous avons deux types d'enrôlement : forcé, dans le cas de Birahima dans *Allah n'est pas obligé* et Agu dans *Bêtes sans patrie* et un enrôlement volontaire dans *Sozaboy (Pétit minitaire)* à travers le personnage de Méné. Ainsi, le désir ou l'obligation d'intégrer l'armée ou des groupes rebelles vient du fait de la désintégration de la cellule familiale qui est le socle de toute société. Les conflits armés peuvent entraîner la mort, la disparition, ou le déplacement de membres de la famille, ce qui peut laisser les enfants sans protection et sans soutien. Ceci va pousser les jeunes à vouloir intégrer l'armée avec un objectif de vengeance et de protection. Ainsi, l'enfant se retrouve face à des « chefs de guerres qui le [s] soumet [tent] aux transgressions des lois sociales<sup>23</sup> ». Cependant, cet enrôlement est souvent problématique et peut conduire à la perte de leur innocence et de leur enfance.

En effet, l'idéalisation du corps militaire passe d'abord par la symbolique de l'uniforme militaire. Ce dernier peut susciter des sentiments complexes chez les enfants soldats, qui sont souvent recrutés de force pour se battre dans des conflits armés. D'une part, l'uniforme peut être associé à une certaine forme de pouvoir, de respect et de statut au sein de leur groupe armé, ce qui peut susciter chez certains enfants un désir d'appartenance et de reconnaissance. D'autre part, l'uniforme peut également représenter une certaine forme de contrainte, de violence et de peur, car les enfants sont souvent soumis à des entraînements brutaux et forcés de commettre des actes violents. Dans nos trois romans, l'uniforme militaire est présenté comme un symbole de pouvoir et de respect pour les enfants soldats.

Dans *Sozaboy* de Ken Saro-Wiwa, nous pouvons observer que Méné et les jeunes qui s'engagent dans l'armée le font dans un souci patriotique. Méné montre une certaine fascination à rejoindre les rangs de l'armée dans un souci patriotique mais aussi d'estime de soi : « Et puis j'ai vu les gens qui chantaient ça. Des jeunes garçons comme moi-même, eux tous avec fusils avec uniforme. C'est uniforme-là que j'aime fort. Quand je vois la façon ils sont là tous défiler,

---

<sup>23</sup> Diallo, Boubacar Daouda : « L'épopée des enfants soldats ». In : Martin, Jean-Pierre/Thirard, Marie-Agnès (dir.) (2008) : *L'enfance des héros. L'enfance dans les épopées et les traditions orales en Afrique et en Europe*. Artois : Presses Université, p. 270.

faire leur malin et puis chanter, je suis trop content.<sup>24</sup> » Nous pouvons remarquer que l'uniforme et les chants militaires fascinent les jeunes de Doukana. Méné se trouve pris d'excitation lorsqu'il voit passer les jeunes recrues dans les rues de Pitakwa. Ken saro-wiwa montre au lecteur comment l'armée utilise la musique pour manipuler les jeunes enfants en leur donnant une fausse image de la vie d'un soldat. Même si Méné a eu quelque critique sur le comportement de quelques militaires qui venaient dans son village : « parce que minitaire il est bête et puis il vaut rien comme zanimaux. La chose il connaît c'est tirer fusil et tuer seulement », il sera tout de même fasciné par l'armée parce que c'est : « à cause de uniforme et de bon bouffement que on est là tous les jours. Et la façon j'aime faire défilé partir en haut et descendre et chanter tous temps. »<sup>25</sup> telle était sa réponse quand son chef lui a demandé pourquoi il voulait être *minitaire*. Ken saro-wiwa, montre que son personnage principal est obnubilé par l'uniforme et les chants et ceci est pour lui une façon de cacher les douloureuses réalités auxquelles Méné sera confronté, une fois dans les rangs de l'armée. La fascination de Méné pour le corps militaire est due aussi à son entourage. Méné est entouré de mauvais compagnons qui seront l'une des raisons de son enrôlement dans l'armée. Cette mauvaise influence est mise en avant par le personnage de Zaza, ex-combattant en Birmanie. Zaza avait ébloui Méné avec ses récits héroïques lors de la guerre en Birmanie pendant la Seconde Guerre mondiale jusqu'au point d'« être jaloux un peu de l'homme-là. Un peu un peu [...] Je pense c'est bonne chose de faire combat. Si l'homme va marier meilleure femme après combat-là. Ah oui, pétêt que combattre c'est bon chose<sup>26</sup> ». Ainsi, pour rejoindre l'armée, se trouve confronté à l'obligation de verser une somme d'argent au gouvernement :

Maintenant réunion-là que je suis venu faire c'est dans estade. Quand j'arrive là-bas, je vois que les gens ont rempli la place complet. Eux tous c'est jeunes jeunes garçons seulement. Ils étaient là parler la façon ils veulent partir pour faire minitaire. La façon ils ont donné Okpara l'argent pour que il va faire que ils vont partir dans l'armée.<sup>27</sup>

Cet extrait met en lumière un gouvernement corrompu et indifférent aux droits des enfants. Le recrutement de jeunes garçons pour l'armée, leur demande de payer de l'argent pour être enrôlés et l'acceptation de mineurs dans les forces armées révèlent un système gouvernemental qui exploite les enfants à des fins militaires, en violant les lois et les normes

---

<sup>24</sup> Uzodinma Iweala, *Bêtes sans patrie*, op. cit., p. 100.

<sup>25</sup> *Idem.*, p. 137.

<sup>26</sup> *Idem.*, p. 68-74.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 98.



éthiques. Ainsi, après quelques hésitations, Méné va se décider à payer cette somme et rejoindre l'armée pour défendre son village contre les attaques, mais aussi pour son prestige social.

Comme Méné, Agu, le personnage narrateur de *Bêtes sans patrie* est initialement attiré par l'uniforme militaire et par l'idée de devenir un soldat. Il est fasciné par les armes à feu et trouve que le pouvoir qu'elles représentent est excitant et attirant. L'on peut dire aussi que la graine de l'engagement ou de l'identification au corps militaire a été plantée en Agu bien avant l'arrivée de la guerre dans sa patrie. Lorsque sa mère, quand il était encore tout petit, lui lisait l'histoire de David et de Goliath. Dès lors, il commence à rêver de devenir guerrier : « chaque fois qu'elle me raconte l'histoire de David et de Goliath, on dirait que je suis là moi aussi à regarder cette armée briller au soleil avec leur or-là [...] Je me dis dans moi-même je veux vraiment être un guerrier<sup>28</sup> ». Ainsi, Agu et ses amis vont faire des simulations de combats de soldats. Cependant, au fur et à mesure qu'Agu s'implique dans la guerre, il commence à réaliser les horreurs de la violence et de la destruction qui l'entourent :

Donc nous jouons tous ces jeux-là, nous pensons dans nous-même que devenir un soldat c'est la meilleure chose du monde à cause qu'une arme à feu c'est quand même très puissant et c'est pour ça que les soldats qu'on voyait dans les films ils sont aussi puissants quand ils tuent les gens, or je sais maintenant qu'être soldat c'est être au contraire un faible et pas un homme fort <sup>29</sup>.

Ces propos d'Agu révèlent une évolution profonde de sa perception vis-à-vis du rôle de soldat et de l'idéalisation de la violence. Au fur et à mesure qu'Agu s'implique dans la guerre et est confronté aux horreurs de la violence et de la destruction, sa perspective change radicalement. Il comprend que la violence n'est pas synonyme de force, mais plutôt de faiblesse. L'utilisation des armes à feu pour tuer des gens ne fait pas des soldats des hommes forts, mais au contraire, des individus vulnérables et traumatisés. Cette transformation dans sa perception souligne les conséquences dévastatrices de la guerre sur l'enfance et la manière dont l'idéalisation initiale peut être rapidement éclipsée par la réalité brutale du conflit.

De plus, nous pouvons remarquer aussi que l'identification au corps militaire est mise en avant par la fascination pour les films de guerre et cela est un aspect important dans notre corpus. La représentation des films hollywoodiens dans les romans africains souligne la manière dont les images de la guerre peuvent être utilisées pour influencer les perceptions et les comportements des individus. Les films de guerre, par leur représentation visuelle et

---

<sup>28</sup> Uzodinma Iweala, *Bêtes sans patrie*, op. cit., p. 44.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 51.

narrative, peuvent être perçus comme des symboles de pouvoir et de puissance. Ils créent une image idéalisée et romantique de la guerre aux yeux des spectateurs, y compris des enfants. En d'autres termes, ces films présentent la guerre d'une manière qui la rend attrayante, excitante et glorieuse, en mettant en avant des héros ou des soldats puissants, des scènes d'action captivantes et des exploits courageux. Les enfants qui regardent ces films peuvent donc développer une vision idéalisée de la guerre, la considérant comme une aventure héroïque plutôt que comme la réalité brutale et destructrice qu'elle est en réalité, comme il en est le cas pour Agu lorsqu'il dit qu'il : « aime bien les autres gars et comment ils portent leurs armes, ils sont comme des durs dans les *films* ». Ainsi, cette représentation peut susciter des idéaux de courage, d'honneur et de loyauté, mais peut également contribuer à une glorification de la violence et de la guerre.

Outre le phénomène d'identification au corps militaire, il est important de noter que les enfants-soldats trouvent également leur sens de la grandeur en s'inspirant de l'image de leurs agresseurs ou de ceux qui les recrutent. Cette tendance souligne la manière dont ces jeunes sont influencés et conditionnés à adopter les comportements et les valeurs de leurs manipulateurs, ce qui peut entraîner des conséquences profondes sur leur développement et leur rôle au sein des groupes armés.

En effet, l'identification à l'agresseur est un concept développé par la psychanalyste Anna Freud dans les années 1936, fille de Sigmund Freud, dans son ouvrage *Le moi et les mécanismes de défenses*<sup>30</sup>. Elle a poursuivi les travaux de son père sur la psychanalyse et le concept de l'*identification*. Pour elle, l'identification à l'agresseur est un mécanisme de défense dans lequel une personne qui se sent menacée ou maltraitée va adopter les comportements de l'agresseur pour se protéger. Cette personne peut adopter les croyances, les attitudes et les comportements de l'agresseur pour se sentir plus en sécurité. Par exemple, un enfant maltraité peut adopter les comportements agressifs de son parent maltraitant pour se protéger et se sentir plus puissant. Cela peut conduire à un cycle de violence où l'enfant reproduit les comportements violents qu'il a appris. En psychanalyse, l'identification à l'agresseur est souvent considérée comme un mécanisme de défense immature, car il implique de renoncer à sa propre identité et de se conformer aux comportements de l'agresseur. Cependant, dans

---

<sup>30</sup> Junier, Héloïse. « Anna Freud (1895-1961). *Le Moi et les mécanismes de défense*, 1936 », Jean-François Marmion éd., *Bibliothèque idéale de psychologie*. Éditions Sciences Humaines, 2020, pp. 77-78.

certaines situations, il peut être un moyen de survie nécessaire pour se protéger contre des menaces réelles ou perçues.

Dans notre contexte actuel, il est fréquent que des enfants-soldats soient recrutés de force ou par coercition pour participer à des conflits armés, ce qui les expose à des formes de violence physique et psychologique telles que des abus sexuels et des mauvais traitements. Dans cette situation, les enfants soldats peuvent s'identifier à leur agresseur voir au groupe auquel ils appartiennent et ceci est un moyen de défense pour survivre aux conditions difficiles de leur vie quotidienne.

Dans *Bêtes sans patrie* de Iweala, l'identification à l'agresseur est un thème important tout au long du roman. Agu adopte progressivement les comportements violents et cruels de son chef pour survivre dans ce contexte hostile. Tout au long de l'histoire nous pouvons voir qu'il est témoin, victime et bourreau de nombreuses atrocités commises par les membres du groupe rebelle, notamment des meurtres, des viols et des pillages. Pour survivre, il doit adopter les comportements du groupe dans auquel il appartient, ce qui inclut sa participation à des exécutions et à d'autres actes violents. Agu justifie ses actes en adoptant les attitudes et les croyances de ses ravisseurs, et en faisant preuve de cruauté envers d'autres personnes : « D'ailleurs, si vraiment j'ai fait toutes ces belles choses avant la guerre et que maintenant je ne fais que mon boulot de soldat, comment même je peux être un mauvais garçon, moi ? <sup>31</sup> » Ce passage nous reflète la manière dont Agu est contraint de justifier ses actes cruels et violents. En évoquant qu'il « ne fait que son boulot de soldat », il essaie de rationaliser son comportement en le considérant comme une simple exécution de son rôle au sein du groupe rebelle. Cette rationalisation lui permet de se protéger psychologiquement et de réduire la culpabilité qu'il pourrait ressentir pour les actes terribles auxquels il a participé. Agu, soumis à son groupe, n'a d'autres choix que d'obéir et de commettre des atrocités. Cela montre clairement comment l'identification à l'agresseur peut être utilisée comme un mécanisme de survie pour les enfants soldats. L'absence de famille suite à l'assassinat de son père, de son frère et de la perte de sa maman, poussent Agu à accepter la protection du commandant Sah et ce manque causé par la perte de sa famille est comblé par une figure non exemplaire. Ainsi, pour lui, l'armée représente une opportunité de se battre pour la justice, de protéger les innocents et de se venger des rebelles qui ont tué sa famille.

---

<sup>31</sup> Uzodinma Iweala, *Bêtes sans patrie*, op. cit., p. 52.

Agu voit son commandant comme un être herculéen, il le décrit comme une personne très puissante et aimerait être comme lui. Le commandant Sah est représenté comme une personne sans pitié et marquée par la violence. Agu est fasciné par cette image et souhaite l'incarner. C'est à travers ces mots qu'il le décrit :

Bon, je n'aime pas tout ce que le Commandant il aime même si c'est ce que je dois faire normalement. Par contre *j'aime bien* son front qui brille, son nez on dirait que ça couvre sa figure entière, et *j'aime* aussi sa lèvre d'en haut.<sup>32</sup>

De cette description faite par Agu de son commandant, nous pouvons remarquer l'admiration qu'il lui voue et celle-ci est représentée par une répétition du verbe « aimer ». Cette admiration est un moyen pour lui de recherche d'une figure paternelle, mais aussi un moyen de protection. Frédérique Vuattier parle de « resocialisation guerrière<sup>33</sup> » c'est-à-dire le lien inévitable entre l'enrôlement et l'endoctrinement de l'enfant-soldat. Agu passe d'un cadre social défini par la famille à un cadre militaire où le commandant joue le rôle de père et les membres du groupe tout ce qui entoure la famille. Les projets qu'Agu aura durant son enfance seront détruits par son entrée dans la milice et il sera obligé de devenir un « enfant-soldat ». Il sera initié à la barbarie par son commandant.

Quelquefois, il se peut que les rôles entre l'agresseur et la victime soient inversés. L'enfant-soldat prend une certaine autonomie face à la personne à laquelle il s'identifie et joue à son tour le rôle de l'agresseur, et c'est dans ce sens que Dianne Casoni et Louis Brunet nous dirons qu'« Il ressort donc deux caractéristiques importantes de l'identification à l'agresseur qui sont le renversement de la position passive en une position active, permettant ainsi de passer de “menacé” à “menaçant”<sup>34</sup> ». Ce renversement est présenté dans *Allah n'est pas obligé* à travers le personnage de Tête brûlée, enfant-soldat qui assassina le colonel Papa le bon, suite à son emprisonnement par ce dernier :

Un prisonnier dans la pénombre a doucement contourné le colonel Papa le bon et, par derrière, il s'est jété dans ses jambes et l'a renversé. Le kalach lui a échappé et est tombé loin, très loin devant lui. Tête brûlée s'est saisi de l'arme et, comme il est dingue le petit-là, il a tiré sur le colonel Papa le bon couché à même le sol<sup>35</sup>.

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>33</sup> Frédérique Vuattier, *La protection de l'enfant-soldat dans les conflits armés*, (Thèse de doctorat de 3<sup>e</sup> cycle, dir.) Université de Lille, 1997.

<sup>34</sup> Dianne Casoni et Louis Brunet, *La psychocriminologie*, Presses de l'Université de Montréal, 2003, [Consulté le 10 février 2023 »], disponible sur : <https://doi.org/10.4000/books.pum.13659>

<sup>35</sup> Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, *op. cit.*, p. 84.

Méné dans *Sozaboy*, veut aussi s'identifier à son maître Dabout Bien-là : « Mais moi j'aime l'homme-là. À cause la façon il me parlait et il nous traitait bien. Je pense que si je proche lui bien il va me donner meilleur conseil tout le temps.<sup>36</sup> » L'identification de Méné envers son chef est moins déshumanisante, car il ne commet aucun crime dans son périple, contrairement à Agu.

L'une des conséquences majeures liée à l'identification à l'agresseur est la perte de l'enfance. Ainsi, à travers ces trois romans, nous pouvons voir les conséquences négatives de l'identification à l'agresseur. Nos trois personnages principaux perdent leur propre identité et leur propre sens moral, car ils sont encouragés à se comporter comme leurs ravisseurs pour être acceptés dans le groupe et éviter les représailles.

Dans *Bêtes sans patrie* de Iweala, Agu se rend compte qu'il a perdu son innocence et sa moralité, et qu'il ne peut plus revenir à sa vie d'avant : « On sait seulement qu'avant cette guerre-là nous on était des enfants, or aujourd'hui ce n'est plus ça.<sup>37</sup> ». Agu reconnaît que la guerre l'a contraint à abandonner son statut d'enfant, avec son innocence et sa pureté. Les horreurs et les actes de violence auxquels il a été confronté ont transformé sa réalité de manière irréversible. Il se sent désormais déchiré entre ses actions en tant qu'enfant-soldat et sa conscience morale qui le pousse à ressentir de la culpabilité et à se repentir. Dans le film, où l'histoire débute avant la guerre, nous pouvons constater que Agu est encore un enfant innocent, mais il est rapidement exposé à la violence et à la mort. Il est conditionné à adopter des comportements violents et à ne plus considérer les autres comme des êtres humains ayant des droits et une dignité : « Dans le cas des enfants soldats, l'innocence de l'enfance, par l'identification à l'agresseur et ses effets sur le moi idéal (Casoni & Brunet), se transforme alors en férocité et en cruauté démesurées qui en feront des militaires redoutables. »<sup>38</sup> Ainsi, on peut voir qu'il devient progressivement plus insensible à la violence et à la souffrance des êtres humains. L'enfant aimable et joyeux qu'était Agu devient une « Bête sans patrie ». Agu acquiert donc cette nouvelle identité, une identité liée à la barbarie.

La perte d'identité dans *Sozaboy* se trouve être plus symbolique dans le sens où Méné n'est plus considéré comme un être vivant lors de son retour à Doukana. Méné, après avoir fui

---

<sup>36</sup> Ken Saro-Wiwa, *Sozaboy (Petit minotaure)*, op. cit., p. 137.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>38</sup> Daxhelet, Marie-Laure, et Louis Brunet. « Le vécu des enfants soldats. Cheminement psychique et transformations identitaires », *La psychiatrie de l'enfant*, vol. 56, no. 1, 2013, p.217.

le camp militaire, décide de rentrer dans son village natal afin de retrouver sa femme Agnès et sa mère, malheureusement, il ne retrouve pas ces deux personnes qui lui étaient chères. La non-retrouvaille de sa femme et de sa mère lui vaudra un bannissement de son village par les habitants, puisqu'il sera considéré comme un fantôme. Les années passées dans la guerre vont lui valoir l'oubli de ses proches :

« Alors tout le monde était là rester seulement à l'intérieur de leur maison et fermer la porte. Bizarre. Quelque chose de très mauvais est là arriver dans Doukana-là, c'est ça j'étais là me dire. Et je commence pitier moi-même. Parce que dans mon propre village, je gagne pas maison, je suis là rester l'intérieur de église et y a pas aucun qui accepte pour me prendre dans sa maison ou même ouvrir la porte pour moi. Quand ils entendent ma voix ou mon nom, net ils ferment la porte et courent partir [...]

- C'est ça ? c'est ça que j'ai demandé, et puis je me suis assis à côté de Douzia.

- Oui, Petit Minitaire, variole sorcier. Tout c'est changé, c'est ça Douzia a répondu.

- Pardon il faut me parler ça.

- Tu vois, depuis que tout le monde est revenu de guerre-là et camp de réfugiés, Doukana c'est pas la même place encore. Et je te dis parce que je content beaucoup beaucoup ton affaire, tu es bon nenfant et bon jeune homme, il faut que tu vas quitter Doukana même temps ».<sup>39</sup>

De cet échange avec Douzia, on remarque que les habitants de Doukana n'accueillent pas honorablement leur fils, mais le rejettent. Considéré comme fantôme, il n'a plus de repère et est contraint à errer : « je me lève seulement et je commence partir. Le temps que j'étais là partir, j'ai regardé la place que maison de ma maman était avant... J'ai marché quitter mon propre village Doukana<sup>40</sup> ». L'espace de la guerre est un espace de désillusion et de négation. Cette espace lui vaudra une perte d'identité, car étant assimilé à la fin du récit à un fantôme par les habitants de son village.

Après la prolongation de la guerre, ainsi que leur formation, les jeunes ont un discours nouveau face à leur admiration pour l'armée. Agu, qui avait d'abord été fasciné par « ces hommes qui faisaient la parade<sup>41</sup> », perd peu à peu son assurance en observant les membres de son groupe : « d'ailleurs je vois bien comment on est, on ne dirait pas même des vrais soldats, nous. Y a ici environ cent vingt soldats [...], or personne ne porte un uniforme pareil<sup>42</sup> ».

---

<sup>39</sup> Ken Saro-Wiwa, *Sozaboy (Petit minitaire)*, op. cit., p. 299-300.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 305.

<sup>41</sup> Uzodinma Iweala, *Bêtes sans patrie*, op. cit., p. 24.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 55.

Méné dans *Sozaboy*, va aussi se rendre compte de ce que c'est que d'être un enfant soldat. Il découvre les réalités brutales de la guerre et de la vie en tant qu'enfant soldat. Il est témoin de la mort et de la destruction causées par les combats, et il commence à remettre en question ses motivations et ses désirs. Il se rend compte que l'uniforme n'est qu'un symbole superficiel, et que la véritable signification de la guerre et de la violence est beaucoup plus complexe et effrayante. Troublé, il se pose différentes questions « pourquoi nous battons nous ? » comme si Saro-Wiwa faisait payer à Méné sa myopie et sa naïveté en lui faisant subir des atrocités, il lui fait savoir qu'il n'est qu'une marionnette.

Dans le roman *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma, la double identité des enfants soldats est évidente dans les propos de Birahima, ce dernier affirme être un : « vrai homme » mais se contredit en disant souvent qu'il est un « enfant ». Ceci montre qu'il ne sait pas vraiment où se situer. Tout comme Méné, Birahima se considère souvent comme étant une victime de la guerre, par le fait qu'ils ne sont que des pantins, des outils de guerres. Mais aussi, ils se considèrent comme bourreaux : « Dans toutes les guerres tribales et au Liberia, les enfants-soldats ne sont pas payés. [...] Ils tuent les habitants et emportent tout ce qui est bon à prendre <sup>43</sup> ». C'est dans ce sens que Anani Guy Adjadj dit que cette double identité sur les enfants soldats est comme : « une stratégie narrative dans l'intention d'exposer simultanément l'innocence et la naïveté de l'enfant contraint à intégrer brusquement le monde des adultes dominé par le viol, la violence et la mort. <sup>44</sup> »

Le périple de nos trois personnages principaux va leur faire perdre leur première identité qui est celle d'être un « enfant » et leur donnera une double identité. Cette dernière se retrouve dans l'oxymore « enfant-soldat ». Cette double identité par laquelle se définit l'enfant associe monstruosité et innocence et est due quelques fois à l'utilisation de drogues illicites. L'utilisation de drogues, notamment le haschisch, y est omniprésente et est souvent présentée comme un moyen pour les enfants-soldats de faire face à la brutalité de la guerre. Cependant, cette utilisation de drogues a des conséquences déshumanisantes et destructrices, provoquant une perte de l'innocence chez les enfants et les transformant en adultes précoces.

---

<sup>43</sup> Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 49.

<sup>44</sup> Anani Guy Adjadj, *L'enfant et la violence dans le roman africain de l'ère postcoloniale Identités - Stratégies narratives Le cas de l'enfant-soldat Une étude de Allah n'est pas obligé, de Quand on refuse on dit non d'Ahmadou Kourouma et de Johnny Chien Méchant d'Emmanuel Dongala* (thèse de Doctorat de 3e cycle, dir. Romuald Fonkoua.), 2018, Université Paris-Sorbonne, p. 80.

## 2. La drogue

Pourquoi ces enfants soldats combattent-ils comme de vrais soldats ? Pour répondre à cette question, il serait intéressant d'aborder le rôle de la drogue dans la guerre. Les enfants-soldats sont drogués et privés de toute distraction, ceci dans le but d'activer leur habilité et à les faire agir dans un état second. L'enfant-soldat, sous l'effet de la drogue, tue sans parti pris éthique. Dans ce sous-point, nous nous focaliserons sur le roman *Bêtes sans partie* d'Iweala et *Allah n'est pas obligé* de Kourouma pour étayer nos propos. Iweala et Kourouma, à travers les tragédies, soulignent comment les enfants sont déshumanisés par la drogue et comment cela affecte le langage. À travers le thème de la drogue, nous avons une prédominance du sensationnel, notamment à travers un lexique de la vision, du regard, de l'audition dû à des effets hallucinogènes. La drogue a un impact négatif sur le langage de l'enfant-soldat. La consommation de drogue le rend confus et déconnecté de la réalité, ce qui se traduit par des difficultés à communiquer clairement et à utiliser un langage cohérent. La drogue peut également causer des hallucinations et des délires qui altèrent la perception de la réalité et peuvent affecter la capacité de l'enfant à parler de manière cohérente.

En effet, la drogue, faisant partie intégrante des guerres, est un moyen permettant aux chefs d'avoir le contrôle sur ses sujets : « les stupéfiants constituent pour le chef un autre redoutable instrument de manipulation et de dépendance puisqu'il est souvent l'unique fournisseur de ses soldats.<sup>45</sup> ». Lors de la guerre au Liberia et en Sierra Leone, les enfants soldats étaient drogués par des substances appelées *brown brown* (mélange de cocaïne et de poudre à canon). Ces substances provoquent des effets d'hallucinogène voire délirants. Plongés dans un état euphorique voire second, ces substances permettent à ces enfants de passer à l'acte, de commettre l'inimaginable. La drogue n'est réservée qu'aux enfants afin de les rendre inconscients des atrocités qu'ils vont commettre : « le colonel ne fumait pas du hasch : ça, c'était réservé aux soldat-enfants ; ça leur faisait du bien, ça les rendait aussi forts que des vrais soldats<sup>46</sup>. » Birahima nous raconte qu'il est devenu presque fou quand il a pris de la drogue pour première fois : « Et parfois, on me donnait du hasch en cadeau. La première fois que j'ai pris du hasch, j'ai dégueulé comme un chien malade. Puis c'est venu petit à petit et, rapidement, ça m'a donné la force d'un grand<sup>47</sup>. » Ce passage montre comment les cadeaux peuvent être

---

<sup>45</sup> Philippe Chapleau, *Enfants-soldats victimes ou criminels de guerre*, Monaco, 2007, Edition du Rocher, p. 149

<sup>46</sup> Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 84.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 76.



utilisés pour corrompre les enfants et les entraîner dans la guerre et la toxicomanie. Les cadeaux sont souvent considérés comme une source de joie et de bonheur, mais dans le contexte du roman, ils sont utilisés comme un moyen de manipuler les enfants et de les rendre dépendants de substances toxiques. Sarah, dans *Allah n'est pas obligé*, est présentée comme la fille unique du groupe d'enfant-soldat de Birahima. Dans la séquence narrative où son groupe quittait le NPFL (le mouvement du président Taylor), après la mort du colonel Papa le Bon, elle est fusillée par son petit ami Tête brûlée. Sarah, sous l'effet de la drogue, va enclencher une scène de violence entre elle et son petit ami, et ceci lui vaudra la mort. Le narrateur la décrit comme une droguée : « Il y avait parmi les soldats-enfants, une fille-soldat, ça s'appellait Sarah. Sarah était unique et belle comme quatre et fumait du hasch et croquait de l'herbe comme dix [...] elle fumait et croquait sans discontinuer.<sup>48</sup> » Le fait qu'elle fume du hasch et croque de l'herbe suggère au lecteur que la consommation de drogue est une pratique commune dans le milieu des enfants soldats.

De plus, les drogues endorment la conscience des enfants avant de les livrer au massacre. Dans *Bêtes sans patrie*, le commandant Sah drogue Agu pour lui faire commettre des atrocités. Avant de commencer un assaut, Agu et les membres de son groupe ont recours au « jus d'arme à feu, le jus d'arme à feu c'est pour tout le monde, à cause que c'est une drogue qui nous fait la vie facile. Le jus d'arme à feu ça rend plus fort et plus brave [...] c'est doux on dirait c'est la canne à sucre.<sup>49</sup> » La drogue lui permet de s'échapper de la réalité et d'une remise en question, de ce fait, cela joue le rôle d'anesthésiant de souffrance, de sentiments mais aussi de pensées : « Moi j'attends que le jus d'arme à feu ça commence à me travailler pour que je m'embrouille plus la tête avec toutes ces pensées »<sup>50</sup>. Frédéric Baillelte dans un article sur les enfants soldats dira : « Mais lorsque l'effet des aiguillons idéologiques s'essouffle, et que s'impose l'insupportable, la sidérante réalité de la guerre, ce sont alors des substances dopantes, des excitants ou des narcotiques, qui prennent massivement le relais pour stabiliser le moral des troupes et redonner de l'ardeur aux combattants physiquement épuisés, psychiquement anéantis ou désespérés.<sup>51</sup> » Sous l'effet de la drogue nous voyons le côté humain et innocent d'Agu qui s'expurge de lui, et un côté monstrueux qui prend le dessus : « De loin j'entends des cris, des

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>49</sup> Uzodinma Iweala, *Bêtes sans patrie*, *op.cit.*, p. 67.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p.68.

<sup>51</sup> Frédéric Baillelte, : « Incursions chez les petits tueurs infatigables » 2006, in *Quasimodo* n°8 « Corps en guerre, idéologies, destructions. Tome 1 », Montpellier, p. 144.

coups de feu et ma tête elle devient toute petite tandis que mon corps il devient de plus en plus grand. Je veux tuer ; je ne sais pas pourquoi. Je veux simplement tuer<sup>52</sup> ». Lorsqu'il évoque sa tête devenant petite et son corps grandissant, Agu semble décrire une dissociation entre sa conscience et ses pulsions violentes. Il devient un étranger pour lui-même, incapable de comprendre les raisons de ses actions meurtrières. Cette transformation sous l'emprise de la drogue reflète l'incapacité d'Agu de savoir pourquoi cette envie meurtrière lui passe par la tête. Il perd la raison. La drogue, tout comme les substances hallucinogènes, a pour effet de faire perdre la raison. Cette perte de la raison d'Agu nous montre qu'il n'est ici qu'une victime de la guerre, ainsi, Iweala souligne ici la manipulation d'enfant pour devenir des machines à tuer. Sous l'emprise de la drogue, Agu considère tout le monde comme un ennemi, même son ami Strika : « je lève bien haut ma machette puis je vois et je crie, STRIKA, juste au moment quand je vais presque le découper<sup>53</sup> ». Lors de son deuxième raid dans un village, nous pouvons remarquer que le discours d'Agu relève du fantastique car étant sous l'effet de la drogue : « Je plonge donc ma tête dans l'eau, et quand je la ressorts on dirait que le ciel a plusieurs couleurs et que je vois des esprits partout dans les nuages<sup>54</sup> ». Cette description témoigne d'une distorsion marquée de la réalité, avec le ciel qui se transforme en une palette de couleurs multiples et des visions d'esprits parmi les nuages. Cette altération radicale de la perception crée une atmosphère fantastique, où les frontières entre le réel et l'irréel deviennent floues, renforçant ainsi les conséquences de la drogue sur Agu. La valeur du discours métaphorique ou poétique ici montre l'incapacité à décrire la réalité de manière concrète mais donne une couleur particulière au discours. La drogue déstructure la pensée d'Agu mais aussi son rapport au langage ou au signifiant.

Agu et Strika, sous l'influence de la drogue, perdent leur innocence et se livrent à des actes horribles. Ils tuent et mutilent des innocents, l'on pourrait même dire qu'il y a en eux une pulsion que seul le sang ne peut satisfaire. Strika sous l'effet de la drogue viole une femme qui est assez âgée et pourrait être sa mère : « Strika descend sa culotte pour montrer qu'il est un homme, moi je tiens une jambes de cette femme-là, un soldat tient l'autre jambe<sup>55</sup> »

En outre, nous pouvons observer des états hallucinatoires voire de névroses chez les enfants soldats, notamment avec le personnage de Agu. Plusieurs séquences narratives dans

---

<sup>52</sup> Uzodinma Iweala, *Bêtes sans patrie*, op. cit., p. 71.

<sup>53</sup> *Idem.*,

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 73.

*Bêtes sans patrie* mettent en scène le jeune Agu en proie à des hallucinations à la suite de la consommation de drogues. Ainsi le discours d'Agu se trouve déconstruit et devient incohérent face à la réalité. Agu voit des images défiler devant lui, lui donnant l'impression qu'il se trouve dans un autre monde. Ainsi les personnes qu'il voit devant lui lors de l'attaque ne sont pas des humains, mais des « bêtes ».

Dans le contexte de notre étude sur les enfants-soldats et leur rapport à la drogue, nous trouvons intéressant de citer le roman *Johnny chien méchant* d'Emmanuel Dongala, dans la mesure où il nous offre des perspectives pertinentes pour approfondir notre compréhension du sujet. Dongala, dans son roman se permet de nommer un de ses personnages par le nom d'une drogue. Ainsi nous pouvons remarquer que le narrateur Johnny s'autoproclame Lufua liwa (celui qui ruse avec la mort) au début de son roman, et peu après, il estime que ce surnom ne peut inspirer la peur à l'adversaire et passe de Lufua liwa à Matiti Mabé, représentant la mauvaise herbe : « Mauvaise comme le Diamba, le chanvre fort de chez nous qui fait tourner la tête et rend fou, mauvaise comme le champignon vénéneux qui tue ! Matiti Mabé !<sup>56</sup> » S'il parvient sans mal à imposer ce surnom aux membres de l'unité qu'il dirige, ce n'est pas le cas pour le chef des enfants soldats, le général Giap, qui raille Chien méchant. Giap n'accorde aucune importance au pouvoir de l'herbe, du chanvre indien. D'ailleurs, au lieu d'appeler Chien méchant Matiti Mabé, il préfère l'affubler du pseudonyme dévalorisant de « Gazon », une mauvaise herbe destinée à être tondue.

La perte d'innocence est un thème important dans le roman d'enfant-soldat, les personnages enfants sont contraints à quitter leur famille et de grandir trop vite à cause de la guerre et de la violence qu'ils doivent affronter. Ainsi, la consommation de drogues et les actes de violence qu'ils sont contraints de commettre sont des facteurs qui contribuent à cette perte d'innocence.

En somme, la transformation de nos jeunes enfants est un processus complexe et influencé par plusieurs facteurs. Parmi eux, nous avons souligné l'identification au corps militaire et à l'agresseur ainsi que la consommation de drogues qui sont des éléments déterminants. En particulier, la prise de drogues marque une rupture avec leur innocence et leur humanité, entraînant des comportements animaux. Ainsi, dans le chapitre suivant, nous

---

<sup>56</sup> Emmanuel Dongala, *Johnny Chien Méchant*, op. cit., p. 21.

essayerons d'analyser de manière explicite comment les auteurs utilisent des métaphores animales pour décrire les enfants soldats et souligner leur perte d'humanité.

## II. Déshumanisation de l'enfant

Les personnages-narrateurs dans les romans de notre corpus sont tous confrontés à un environnement empreint de violence, où les êtres humains, qu'ils soient bourreaux ou victimes, sont souvent comparés à des animaux. Cette confrontation à une réalité brutale soulève également chez nos auteurs écrivains un intérêt marqué pour la représentation de la nature, mettant ainsi en œuvre le concept de la « sylvisation »<sup>57</sup> introduit par Jean-Fernand Bédia dans son article « Écrire l'humanité par l'animalité : une stratégie narrative d'intertextualité dans le roman africain francophone », afin de décrire simultanément l'espace et les personnages :

Formé à partir de l'élément latin *silva* ou *sylva* qui signifie forêt, le néologisme sylvisation comprend deux niveaux de signification dont le second est légitimé par le premier. La sylvisation apparaît de prime abord comme un procédé esthétique, un principe de création littéraire qui s'inspire des aspects caractéristiques des réalités sylvestres comme la savane, la forêt, les fleuves, les animaux, la sorcellerie, etc., pour décrire les différentes catégories romanesques comme les personnages et construire les différents lieux de l'action narrative.

Dans nos trois romans, de nombreuses scènes se déroulent dans la forêt ou dans la brousse, et les personnages sont dépeints en adoptant les traits des animaux. L'exemple le plus notoire est le roman *Bêtes sans patrie*, où l'histoire d'Agu se déroule entièrement au sein d'une forêt, du début jusqu'à la fin : « Je me tourne pour regarder ce territoire qui est détendu sur des kilomètres et des kilomètres en bas de la colline. Tout est vert à cause que c'est le sud du pays où il y a beaucoup beaucoup d'arbres.<sup>58</sup> » Cet environnement isolé et hostile coupe les jeunes de leurs repères habituels, les plongeant dans un isolement qui renforce leur dépendance envers leur groupe et leur chef pour la survie.

Dans cet environnement social marqué par une extrême cruauté, les enfants-soldats se forgent une nouvelle identité. Ainsi, devenir enfant-soldat signifie changer d'identité. Les surnoms qu'ils se donnent ou qui leur sont donnés sont souvent accompagnés d'adjectifs

---

<sup>57</sup> Jean Fernand BEDIA, « Ecrire l'humanité par l'animalité : une stratégie narrative d'intertextualité dans le roman africain francophone », in *Francophonie* n° 17, 2008, p. 64.

<sup>58</sup> Uzodinma Iweala, *Bêtes sans patrie*, op. cit., p. 64.

qualificatifs ou de noms communs faisant référence à des animaux féroces réputés pour leur violence extrême.

## **1. La déshumanisation à travers l'animalisation**

Le titre du roman d'Uzodinma Iweala, *Bêtes sans patrie*, est intrinsèquement métaphorique, évoquant dès le départ une connotation animale. Le terme « bêtes » évoque immédiatement les animaux, soulignant ainsi le lien étroit entre l'homme et l'animal qui sera exploré tout au long du récit. Cette métaphore animale se déploiera tout au long du récit de manière significative et symbolique. Les personnages, en particulier les enfants-soldats, sont dépeints comme des êtres qui ont été dépouillés de leur humanité, réduits à des instincts primaires et animaux dans un contexte de guerre dévastatrice. Ils deviennent des « bêtes sans patrie », sans identité ni repères, engagés dans une lutte quotidienne pour leur survie.

Au cœur du roman *Bêtes sans patrie* réside un usage remarquable de métaphores animalières et de références à la faune, tissant ainsi une trame narrative singulière. Le protagoniste lui-même porte un nom chargé de symbolisme : Agu, signifiant léopard, fait écho au mythe ancestral des jumeaux chez les Igbo. Dans ce mythe, les jumeaux possèdent le don de se transformer en animaux, et le frère prenant la forme d'un bœuf finit par être dévoré par son frère léopard. Cette allusion mythologique résonne avec les souvenirs d'enfance d'Agu, tout comme le récit biblique de Caïn et Abel. Ces deux récits de fratricide préfigurent le rôle d'Agu dans la guerre, soulignant ainsi la déshumanisation des personnages à travers l'emploi de métaphores animales. La guerre civile est perçue ici comme une lutte fratricide dans le roman. Agu, est entraîné dans un conflit armé opposant des groupes rebelles. Cette confrontation directe avec des compatriotes crée un sentiment de fratricide, où des frères et sœurs se battent les uns contre les autres, déchirant le tissu social et familial. L'omniprésence des images animales dans le texte met en exergue le retour aux instincts primordiaux de l'humanité, au sein d'un monde de violence et de folie, révélant l'aspect animal qui sommeille au plus profond de chaque être humain.

Comme nous l'avons analysé dans le chapitre précédent, la drogue est un élément déclencheur de la déshumanisation de l'enfant-soldat et participe aux actions ignobles qu'ils commettent. De plus, nous pouvons observer qu'Agu est souvent victime d'hallucinations et a souvent l'impression que tous les hommes qu'il voit autour de lui sont des animaux :

Ces gens autour de moi ils ressemblent tous à je ne sais pas quelles ethnies de bêtes sauvages, ils ne sont plus des êtres humains. Personne a un nez, personne a des lèvres, personne a une bouche ou quelque chose qui te

rappelle que ça c'est un être humain normal. Tout ressemble vraiment à des ethnies d'animaux et ça sent l'odeur on dirait d'un poulet, d'une chèvre ou d'une vache [...] Devant la rivière on dirait que je suis un léopard qui chasse dans la brousse.<sup>59</sup>

Cet extrait met en évidence la transformation complète d'Agu en bête. Agu fait une comparaison entre l'odeur de sa victime et celle d'une chèvre, mettant en évidence sa sensibilité animale, en particulier son flair. Cette comparaison animalière démontre comment les enfants-soldats ont subi un lavage de cerveau, les poussant à considérer leurs ennemis présumés comme des êtres non humains qui ne méritent aucun traitement digne.

Afin de désensibiliser leurs émotions pendant qu'ils commettent des actes de violence et d'atrocités, Agu et Strika crient continuellement « TA GUEULE ! TA GUEULE ! TA GUEULE ! »<sup>60</sup> pour étouffer les cris et les voix de leurs victimes, se soustrayant ainsi à toute forme de compassion. La répétition des sons cacophoniques « KPWUP » et « KPWUDA » lorsque Agu saute sur la poitrine et la tête de sa victime témoigne de la violence et de l'absence de remords qui se sont emparés de ces enfants-soldats.

Après le meurtre du commandant Sah, nous pouvons voir que le groupe d'Agu se dirige dans la forêt. Dans un épuisement total, Agu a l'impression que des bêtes féroces le poursuivent :

Je pense dans moi-même à l'ethnie de bête féroce qui va me courir derrière si on me laisse seul dans la brousse comme ça. Cette bête-là elle a le corps d'un lion, elle a la tête d'un soldat avec un casque, elle a des yeux on dirait c'est des balles, elle a des dents on dirait c'est des couteaux, et c'est avec ça qu'elle va me mâcher. Sa queue on dirait c'est une arme à feu, son souffle on dirait c'est des flammes qui vont me cuire bien comme il faut avant que la bête en question s'assoit pour savourer les parties de mon corps qui sont déjà grillés.<sup>61</sup>

Ce monologue intérieur d'Agu illustre parfaitement une certaine animalité et chosification des êtres humains. La description qu'il donne de la bête féroce qui le poursuivrait suggère une déshumanisation et une transformation en une proie vulnérable. L'utilisation de termes associés à des animaux, tels que « corps d'un lion » et « tête d'un soldat avec un casque », renforce l'idée d'une transformation des individus qui pensent le poursuivre en des créatures hybrides, ni tout à fait humaines ni tout à fait animales. De plus, la description de la bête comme ayant « des yeux on dirait c'est des balles » et « des dents on dirait c'est des couteaux » met l'accent sur la menace physique et la violence associée à cette figure. Ces

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 170.

images renforcent l'idée de la puissance destructrice de la bête, évoquant des armes meurtrières et sanguinaires. En utilisant des métaphores liées aux armes à feu, telles que « sa queue on dirait c'est une arme à feu », Agu accentue l'idée que cette ethnie de bête est une machine à tuer, prête à détruire tout sur son passage. En fin de compte, l'animalisation n'est pas seulement une métaphore pour décrire la transformation des individus impliqués dans la guerre, mais elle s'étend également à la représentation même du conflit armé. Cette animalisation de la guerre est une façon puissante de souligner la nature brutale et dévastatrice de la guerre civile elle-même.

Dans l'œuvre de Ken Saro-wiwa, nous retrouvons une utilisation similaire de métaphores qui établissent un lien entre l'homme et l'animal, mais avec moins de cruauté que dans *Allah n'est pas obligé* et *Bêtes sans patrie*. Dans un passage évocateur, Méné décrit le Banguidrome en déclarant :

Façon y a les gens en pagaille là-bas, la même chose y en a à Diobou. Comme cafards. Et vrais cafards c'est en pagaille à Diobou aussi. Tout partout. Comme les hommes. Et quand tu entres dans Banguidrome africain-là parce que tu vas voir hommes cafards en pagaille avec vrais cafards aussi. <sup>62</sup>

Méné a souvent recours à ces comparaisons avec des animaux pour décrire ses compatriotes. Pour montrer le manque de raison des villageois, Méné assimile les villageois à d'autres espèces animales : « Même, quand je vois la façon que Kolé, Douzia avec Bom respectent cet homme, le laissent parler et ne peuvent pas dire un mot, et l'écoutent seulement avec la bouche ouverte comme bêête. » <sup>63</sup>

L'animalisation intervient aussi dans *Allah n'est pas obligé* à travers des procédés métaphoriques et des comparaisons. Birahima, dans son récit, a recours à la métaphore faisant des enfants-soldats des « lycas » pour décrire les enfants-soldats. Ceci offrant une perspective poignante et évocatrice sur les conditions des enfants. La guerre transforme les enfants en des prédateurs attirés par le sang, incapables d'être arrêté. Les moyens les plus extrêmes, comme l'usage de drogues puissantes, sont utilisés pour intensifier leurs instincts meurtriers. Contrairement aux adultes qui peuvent quelquefois retrouver leurs limites, l'enfant-soldat, poussé à tuer ses propres semblables, a déjà tout perdu en lui, devenant ainsi un tueur entraîné à tuer. Birahima, dans son parcours en tant qu'enfant-soldat « sans peur ni reproche » <sup>64</sup> aspire

---

<sup>62</sup> Ken Saro-Wiwa, *Sozaboy, Petit minitaire*, op. cit., p. 41.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>64</sup> Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 11.

à devenir un lycaon, un petit loup dévorant la chair humaine, car il pourrait « faire partie de l'élite des enfants-soldats<sup>65</sup> » et pour avoir « droit à la double ration de nourriture, aux drogues à profusion et au salaire triplé des lycaons.<sup>66</sup> » Dans le riche folklore des animaux mythologiques, le lycaon se présente comme une créature carnivore hybride, combinant les caractéristiques du loup et de l'hyène, et se délectant de la chair humaine.

Birahima nous décrit les lycaons comme des : « 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 qui revient avec du sang sur le pelage, seulement une goutte de sang, est considéré comme blessé et aussitôt bouffé sur place par les autres [...] Ça n'a pas pitié. »<sup>67</sup> Ainsi, pour faire partie de cette meute de lycaons il faut « d'abord tuer de tes propres mains (tu entends, de tes propres mains), tuer un de tes propres parents (père ou mère) et ensuite être initié. »<sup>68</sup>

Par le biais du personnage-narrateur témoin, Kourouma expose de manière poignante et percutante le processus de destruction de l'identité de l'enfant, qui débute par la destruction des structures fondamentales de sa vie d'origine. Cette représentation symbolique révèle l'extrême degré de dégradation de l'humanité lorsque les individus sont plongés dans les horreurs de la guerre. Les enfants-soldats, contraints d'adopter des comportements animaux pour survivre, perdent leur identité et leur sens moral. Ils sont réduits à leurs instincts les plus primaires, ce qui les conduit à commettre des actes inhumains.

Le langage utilisé par Ahmadou Kourouma dans son roman crée une atmosphère à la fois pathétique et cynique qui plonge le lecteur au cœur des horreurs de la guerre. Cette atmosphère est palpable dans les descriptions poignantes et brutales que fait le narrateur, Birahima, des événements qui l'entourent. On peut constater cette horreur dans les descriptions de Birahima, lorsqu'il compare les morts de ses compagnons. Notamment la mort de Kik qui est décrite : « comme un veau, comme un cochon qu'on égorge. » Le narrateur établit ici une connexion entre deux êtres de natures différentes, l'homme et l'animal. La suite de l'oraison funèbre de Kik, nous révèle qu'il fut transporté sur un brancard jusqu'au village, où sa jambe

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 178

<sup>66</sup> *Idem.*,

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>68</sup> *Idem.*



fut amputée et jetée « à un chien qui passait par là.<sup>69</sup> » Kik, lui, fut adossé au mur d'une case et abandonné à son propre sort. Alors que Sarah sa petite amie avait été abandonnée aux animaux sauvages et aux insectes, Kik, lui, a été laissé aux mains des humains du village. Cette situation met en évidence la cruauté des hommes, comme en témoigne la réflexion lancée par le narrateur : « Qui des deux avait le sort le plus enviable ? Certainement pas Kik. C'est la guerre civile qui veut ça. Les animaux traitent mieux les blessés que les hommes. »<sup>70</sup> L'idée de Birahima selon laquelle « les animaux traitent mieux les blessés que les hommes »<sup>71</sup> rejoint celle de Méné disant que : « minitaire il est bête et puis il vaut rien comme zanimaux. La chose il connaît c'est tirer fusil et tuer seulement et puis on peut lui tirer et lui tuer aussi. C'est seulement l'homme bête qui content mourir vite qui peut faire minitaire »<sup>72</sup>. Tout ceci reflète un point de vue négatif et critique envers la nature humaine. Elle suggère que les animaux, par opposition aux hommes, font preuve de comportements plus compatissants et dignes face aux individus blessés.

En outre, dans *Sozaboy*, nous retrouvons également l'idée de cannibalisme. Lors de la rencontre entre Méné et Zaza à Nougwa, ce dernier lui fait part des atrocités commises pendant la guerre, où les populations de Doukana, ayant fui les combats, étaient tuées par d'autres communautés et servaient de nourriture : « Si il te demande c'est où tu viens et tu dis tu viens de Doukana alors immédiatement ils te demande quitter leur village. Ils te donnent pas l'eau pour boire, et si tu es malade y a rien pour te soigner. Petit Minitaire, on est seulement dans le Bon Dieu. C'est la vérité vraie. Je les ai vus tuer et manger les gens de Doukana »<sup>73</sup>. Zaza déplore ce comportement inhumain car leur humanité n'était pas reconnue, comme en témoignent ses propos. Ainsi, il souligne le désespoir et l'injustice vécus par les habitants de Doukana, qui sont traités comme des animaux sans valeur.

L'animalisation, présente dans les œuvres de ces auteurs, sert de métaphore puissante pour explorer les aspects les plus sombres de la nature humaine dans des contextes de guerre et de conflit. Elle met en lumière la déshumanisation, la brutalité et la perte de repères moraux auxquelles les individus peuvent être confrontés dans de telles circonstances.

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 94

<sup>71</sup> *Idem.*,

<sup>72</sup> Ken Saro-Wiwa, *Sozaboy, Petit minitaire*, op. cit., p. 87

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 248.

## 2. Perte du langage

Cette déshumanisation de l'enfant-soldat peut entraîner des conséquences sur son langage. Le langage est ce qui distingue les êtres humains des autres espèces sur terre, il permet la communication complexe et l'expression de la pensée, c'est ainsi qu'Aristote dira dans *Politique* :

Que l'homme soit un animal politique à un plus haut degré qu'une abeille quelconque ou tout autre animal vivant à l'état grégaire, cela est évident. La nature, en effet, selon nous, ne fait rien en vain ; et l'homme, seul de tous les animaux, possède la parole. Or, tandis que la voix ne sert qu'à indiquer la joie et la peine, et appartient pour ce motif aux autres animaux également (car leur nature va jusqu'à éprouver les sensations de plaisir et de douleur, et à se les signifier les uns aux autres), le discours (*logos*) sert à exprimer l'utile et le nuisible, et, par suite aussi, le juste et l'injuste: car c'est le caractère propre de l'homme par rapport aux autres animaux...<sup>74</sup>

Le langage ou les termes utilisés dans notre corpus participent à la déshumanisation de l'enfant-soldat, les privant ainsi de leur dignité en tant qu'être humain. Dans cette partie, nous nous concentrerons sur les personnages de Strika et Agu, deux jeunes enfants-soldats du roman *Bêtes sans patrie*. Nous explorerons la symbolique de la perte du langage chez Strika, mettant en lumière l'impact de la guerre sur les capacités de communication et d'expression émotionnelle des enfants, ainsi que le pouvoir oppressant de la guerre qui les réduit au silence.

Les enfants-soldats sont précipités contre leur gré dans un traumatisme qui leur conduit souvent dans un mutisme. Une des conséquences psychologiques de la guerre sur les enfants. Selon le psychanalyste Jean Durif Varembois : « Dans l'acte violent en effet, le court-circuit pulsionnel en se substituant au long circuit des médiations socioculturelles de l'échange intersubjectif, impose un langage muet. ».<sup>75</sup> Ces propos de Jean Durif soulignent comment la violence perturbe et remplace les processus de communication traditionnels.

Dans le cas de Strika, les horreurs de la guerre ont court-circuité son processus de communication, l'empêchant de trouver des mots pour exprimer ce qu'il a vécu et ressenti. Strika n'arrive pas à exprimer verbalement ses pensées ni ses émotions, et fait savoir à son ami Agu qu'il a perdu la parole depuis que ses parents se sont fait tuer : « Son dessin me dit qu'il n'a plus sorti aucun mot de sa bouche depuis qu'on a tué ses parents »<sup>76</sup> Par conséquent, son silence devient donc un langage muet imposé par la violence. En devenant aphasique, il perd

---

<sup>74</sup> Aristote, et al. *La politique*, traduit par Jules Tricot, Librairie philosophique, 1962, p. 26.

<sup>75</sup> Jean Durif Varembois, « Le Silence des victimes entre ineffable et inaudible », in *Dispositif clinique : recherches et intervention*, sous la direction de Olivier Douville et Claude Wacjman, Paris, L'Harmattan, 2001, P. 132.

<sup>76</sup> Uzodinma Iweala, *Bêtes sans patrie*, op. cit., p. 58

une des caractéristiques propres à l'homme : le langage ou du moins sa fonction de communication orale. Le langage est considéré comme un comportement social. L'acte de communiquer consiste en une certaine interaction sociale entre des individus. Qu'elle soit orale ou mimique dans le cas de Strika dans *Bêtes sans patrie*. Dans notre contexte, la guerre empêche les enfants de se développer de manière saine et les prive de leur capacité à communiquer et à se connecter avec les autres.

Après qu'Agu s'est fait violer par son commandant, il demande à son ami Strika s'il a ressenti beaucoup de douleur lui aussi quand le commandant faisait appel à lui, ce dernier répond par un dessin dans la boue :

Quand il a fini et quand je l'ai quitté, je voulais me rallonger, C'était pas possible. J'ai donc demandé à Strika si son derrière à lui aussi ça avait fait beaucoup mal comme la première fois. Strika a dessiné dans la boue un homme qui est plié, les mains par terre, avec une arme à feu qui explose son derrière.<sup>77</sup>

Cette représentation brutale à travers un dessin témoigne de l'incapacité de Strika à exprimer verbalement la douleur qu'il a endurée. Le dessin devient pour Strika un moyen de communication, remplaçant les mots qu'il ne peut plus prononcer.

En ce qui est du cas d'Agu, il présente également une forme de perte du langage, bien qu'elle diffère de celle de Strika. En effet, Agu, même après avoir été pris en charge par une organisation humanitaire, reste profondément marqué par les abus et les horreurs qu'il a subis pendant son expérience en tant qu'enfant-soldat. Il exprime sa réticence à parler de ses expériences traumatiques dans l'extrait suivant :

Je ne parle pas beaucoup parce que j'ai vu des choses horribles que même dix mille hommes ensemble, et j'ai fait plus de choses horribles que même vingt mille hommes ensemble. Donc, si je dis ces choses, je vais encore être triste triste, et toi tu vas être triste dans cette vie.<sup>78</sup>

Agu refuse de partager verbalement les atrocités qu'il a vécues, par crainte de raviver sa propre tristesse et celle de ses interlocuteurs. Son mutisme est une réaction compréhensible à la fois à son propre traumatisme et à la douleur qu'il pourrait infliger à Amy, une femme qui travaille pour une ONG qui accueille les ex-enfants-soldats. Il est profondément conscient de l'impact émotionnel que ses paroles pourraient avoir sur lui-même et sur son interlocutrice. Cela révèle l'ampleur des cicatrices émotionnelles laissées par la guerre et les actes horribles qu'il a commis ou dont il est témoin.

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 117-118.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 185

Le choix d'Agu de rester silencieux peut également être interprété comme une forme d'auto-préservation. La guerre a détruit son innocence et sa capacité à exprimer ses émotions de manière saine. En gardant le silence, il tente de se protéger des souvenirs douloureux et de la tristesse qui l'accompagnent. Cependant, il est important de noter que cette absence de parole n'est pas un choix volontaire ou un signe de résilience, mais plutôt une conséquence de l'immense traumatisme qu'il a subi. Dans l'ensemble, la perte du langage chez Agu illustre une autre facette de l'impact dévastateur de la guerre sur les enfants-soldats. Son refus de parler et son choix de rester dans le mutisme témoignent des cicatrices émotionnelles profondes et de la difficulté à exprimer les traumatismes vécus. Malgré le mutisme d'Agu, le lecteur est profondément immergé dans son témoignage à travers les subtilités de la narration. Les actes, les réactions et les interactions du personnage, habilement dépeints par l'auteur, révèlent une profonde détresse intérieure causée par la guerre.

En résumé, nous avons essayé de mettre en lumière les causes profondes de la déshumanisation des enfants-soldats. Nous avons identifié plusieurs facteurs clés, notamment leur identification au corps militaire et leur manipulation par le biais de substances illicites. Ainsi, ces enfants Tout au long de notre analyse, nous avons observé comment ces enfants-soldats sont contraints d'adopter des comportements monstrueux pour survivre. Ces éléments, combinés, engendrent une perte progressive de leur humanité, illustrée de manière saisissante par l'utilisation de métaphores animalières et la détérioration de leur langage.

Cependant, comment ces auteurs ont réussi à véritablement transmettre l'horreur de la guerre, la déshumanisation, et la perte d'identité lorsque nous connaissons que l'expérience de la guerre semble intrinsèquement insurmontable en termes de communication ? Par Quels outils et quelles stratégies ont mobilisé les auteurs pour donner une forme à ce qui semble indescriptible ? Ce sont les questions fondamentales que nous aborderons dans la deuxième partie de notre recherche. Celle-ci mettra en lumière une écriture de la violence et la crise du langage.

**DEUXIÈME PARTIE : ÉCRITURE  
DE LA VIOLENCE ET CRISE DU  
LANGAGE**

Dans la deuxième partie de notre mémoire, intitulée « Écriture de la Violence et Crise du Langage », nous plongerons dans un univers où la guerre déchire non seulement les corps, mais aussi les langues. Les romans *Allah n'est pas obligé*, *Sozaboy* et *Bêtes sans patrie* de nos trois auteurs nous plongent au cœur de cette crise linguistique, révélant des mondes marqués par la violence où les langues entrent en conflit avec les langues coloniales. Dans cette section, nous explorerons comment les auteurs déconstruisent les normes linguistiques établies, transformant ainsi la langue en un véritable champ de bataille. Nous nous pencherons également sur l'utilisation audacieuse des onomatopées pour restituer la violence et le chaos de la guerre, offrant au lecteur une expérience sensorielle unique. Parallèlement, nous analyserons comment le style grotesque est employé pour représenter la cruauté de la guerre, avec une rhétorique empruntée aux armes des belligérants, mêlant l'exagération et la désacralisation. Cette approche nous permettra de mieux appréhender la relation complexe entre la violence, le langage et l'écriture.

## **I- La parole comme effet de vraisemblance**

Lorsque nous plongeons dans la lecture des romans *Allah n'est pas obligé*, *Sozaboy* et *Bêtes sans patrie*, nous remarquons des univers marqués par la guerre, où les langues se trouvent confronter à des défis particuliers. En effet, ces récits décrivent de manière audacieuse la déconstruction des langues standards (anglaise si nous prenons les textes en langue originale de *Sozaboy* et *Bêtes sans patrie* ou française pour *Allah n'est pas obligé* et les deux traductions de *Sozaboy* et *Bêtes sans patrie*) mettant en évidence un conflit linguistique qui se manifeste par un écart par rapport aux règles établies.

Parallèlement, ces œuvres nous offrent aussi une sensibilité auditive unique, permettant de donner à entendre la guerre à travers un discours purement oral. Les auteurs utilisent fréquemment des onomatopées, des mots imitant des bruits humains, animaux ou issus de la nature, pour mieux représenter la réalité violente et chaotique de la guerre. Cette utilisation d'onomatopées contribue à la création d'un espace immersive et permet de mieux représenter la guerre.

Ainsi, à travers l'étude de la déconstruction de la langue et de l'utilisation des onomatopées dans ces romans, nous explorerons comment ces éléments, en interaction avec l'univers de la guerre, participent à la description des expériences vécues par les narrateurs personnages.

## 1. Conflit linguistique

Dans *Allah n'est pas obligé*, *Bêtes sans patrie*, et *Sozaboy*, le statut de l'enfant-soldat est présenté de manière à mettre en évidence les caractéristiques particulières qui définissent ces enfants et manifestations de leurs expériences en tant que soldats. À travers ces romans, nous retrouvons une corrélation entre le style d'écriture adopté, c'est-à-dire la langue employée par l'enfant et leur comportement. Les horreurs de la guerre vécues par les enfants sont rapportées à travers une écriture qui reflète la terreur, c'est-à-dire un langage qui s'éloigne des règles de la langue standard.

En déviant des règles de la langue standard (française ou anglaise), les auteurs cherchent à créer une proximité avec la manière dont les enfants soldats s'expriment dans des contextes de violence et de guerre. Cela permet de transmettre de manière plus ou moins authentique leurs émotions, leurs pensées et leurs expériences. Cela peut être perçu comme une tentative par les auteurs de renforcer la vraisemblance et l'authenticité de la narration. Ainsi les protagonistes s'expriment à travers une langue hybride.

Dans *Allah n'est pas obligé* de Kourouma, nous pouvons observer une stratégie d'hybridation langagière dans la narration et celle-ci est mise en avant par le personnage narrateur. Kourouma dans ses romans fait un travail sur les langues en « malinkisant » le français. L'idée de « malinkiser » la langue française renvoie à la manière dont Kourouma intègre des éléments de la langue malinké, une langue africaine de la Côte d'Ivoire, dans sa prose.

Birahima, dès l'entame de son récit souligne son niveau d'éducation limité et semble être conscient de ses lacunes linguistiques en français. En utilisant une langue française approximative et en incorporant des tournures de phrases et des termes de sa langue maternelle, il tente néanmoins de communiquer et de partager sa perception du monde à travers un large public. Malgré ses difficultés, Birahima fait preuve d'une volonté de s'exprimer et de décrire l'environnement dans lequel il se trouve. Ainsi, il utilise des dictionnaires pour combler ses lacunes linguistiques :

Et deux... Mon école n'est pas arrivée très loin ; j'ai coupé cours élémentaire deux. J'ai quitté le banc parce que tout le monde a dit que l'école ne vaut plus rien, même pas le pet d'une vieille grand-mère [...]

... Et cinq... Pour raconter ma vie de merde, de bordel de vie dans un parler approximatif, un français passable, pour ne pas mélanger les pédales dans les gros mots, je possède quatre dictionnaires. Primo le dictionnaire Larousse et le Petit Robert, secundo l'Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique

noire et tertio le dictionnaire Harrap's. Ces dictionnaires me servent à chercher les gros mots, à vérifier les gros mots et surtout à les expliquer. Il faut expliquer parce que mon blabla est à lire par toute sorte de gens : des toubabs (toubab signifie blanc) colons, des noirs indigènes sauvages d'Afrique et des francophones de tout gabarit (gabarit signifie genre). Le Larousse et le Petit Robert me permettent de chercher, de vérifier et d'expliquer les gros mots du français de France aux noirs nègres indigènes d'Afrique. L'inventaire des particularités lexicales du français d'Afrique explique les gros mots africains aux toubabs français de France. Le dictionnaire Harrap's explique les gros mots pidgin à tout francophone qui ne comprend rien au pidgin.<sup>79</sup>

L'utilisation de ces différents dictionnaires par Birahima peut être interprétée comme une manifestation de son insécurité linguistique. Cette insécurité se caractérise par un inconfort lors des échanges verbaux, principalement en raison de la pression des normes linguistiques. Malgré son désir profond de partager son histoire avec un large public, il est entravé par son niveau scolaire limité, ce qui le contraint à recourir à des dictionnaires. L'utilisation de mots rares ou techniques, qui relèvent d'un langage soutenu en français, mais qui clairement ne sont pas le fruit d'un enfant, est particulièrement significative. Parmi ces mots figurent des termes tels que "drastique", "sporadique", "libidineux", "viatique", "mirifique", "lapidaire", entre autres. En conséquence, le lecteur est confronté à une répétition de parenthèses qui expliquent certaines expressions ou tournures de phrases résultant de la diversité linguistique présente dans le texte. L'utilisation des gloses entre parenthèses<sup>80</sup> pour expliquer son propre discours crée une hétérogénéité énonciative qui est en réalité une forme de métadiscours. Pour certains critiques, la posture linguistique tenue par Birahima est analogue à celle de l'écrivain qu'est Kourouma :

« En fait, à travers Birahima, c'est la situation de l'écrivain francophone qui est posée ainsi que sa mission. Kourouma défend le principe de l'Africanisation du français. Or, en ancrant ses personnages dans la réalité linguistique africaine, il en assure la promotion. »<sup>81</sup>

Malgré l'utilisation de ces quatre dictionnaires, Birahima ne respecte pas les règles lexicographiques de manière stricte. Les définitions qu'il propose ne correspondent pas nécessairement à celles que l'on trouve dans des dictionnaires conventionnels tels que le Petit Robert ou le Larousse. Au lieu de fournir une explication directe du mot basée sur ces

---

<sup>79</sup> Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., pp. 7-9.

<sup>80</sup> Pour faciliter le repérage des différents termes lexicaux africains employés par Birahima, nous avons produit une version numérique du roman *Allah n'est pas obligé*. Dans cette version numérique nous avons extrait tous ces termes et en avons fait un glossaire extra-diégétique. Nous retrouvons aussi une liste de proverbes employés par Birahima. Cf. projet numérique.

<sup>81</sup> Claude Caitucoli, « La différence linguistique : insécurité et créativité », in *Ahmadou Kourouma : l'héritage*, Notre librairie, *Identités littéraires*, n° 155-156, 2000, p. 177.



dictionnaires, Birahima explore plutôt les différents contextes dans lesquels ces mots sont utilisés et, si nécessaire, il en expose l'histoire. Ainsi, les prétendues explications tirées des dictionnaires sont davantage liées à l'usage des mots dans les divers discours qui se cachent derrière eux.

Par exemple, lorsqu'il tente d'expliquer l'expression « sacrifices exaucés », Birahima fait quelques digressions pour parler d'une pratique culturelle en Afrique. Il déclare : « Par Sacrifices exaucés (signifie par chance, d'après Inventaire des particularités. Les nègres noirs africains font beaucoup de sacrifices sanglants contre les malheurs. C'est quand leurs sacrifices sont exaucés qu'ils ont plein de chance) »<sup>82</sup>. Cette illustration met en évidence le fait que Birahima explique les mots en fonction du contexte dans lequel ils sont utilisés, voire en recourant à des synonymes « Ding signifie inconscient ; scabreux signifie indécent, osé. »<sup>83</sup>. Ces définitions, de nature contextuelle où des éléments culturels entrent en jeu, confèrent à ses explications une plus grande crédibilité, car rentrant dans l'usage.

Ainsi, Birahima adopte une approche plus nuancée et contextuelle pour expliquer les mots, intégrant les réalités culturelles dans ses définitions. Cela contribue à rendre ses explications plus authentiques et pertinentes, tout en révélant l'importance des contextes socioculturels dans la compréhension du langage.

Les dictionnaires utilisés par Birahima, notamment ceux de langue française, lui permettent parfois d'insérer un discours parodique sur la langue française dans son récit. Il ne manque pas de rappeler aux lecteurs, en affirmant que « Parfois le Petit Robert se fout du monde »<sup>84</sup>, son point de vue sur la définition du mot « rééducation ». À cet égard, il propose la définition suivante : « Dans le Petit Robert, rééducation signifie action de rééduquer, c'est-à-dire la rééducation. Walahé ! »<sup>85</sup>.

Cette subversion de la langue et des dictionnaires contribue à créer une atmosphère de jeu et d'ironie dans le récit de Birahima. La critique des dictionnaires dans le récit peut être vue comme une forme de violence linguistique. Birahima remet en question l'autorité des dictionnaires, qui sont généralement perçus comme des sources d'autorité et de stabilité dans la langue. En parodiant les définitions et en proposant des interprétations, il perturbe

---

<sup>82</sup> Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 40-41.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 61-63.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>85</sup> *Idem.*,

délibérément l'ordre établi de la langue, ce qui peut être perçu comme une forme de subversion et de rébellion. Sa sensibilité linguistique est aussi le reflet de son niveau d'étude et donne plus de crédibilité à son discours. En remettant en question les normes linguistiques établies, il se positionne comme un narrateur à part entière, capable de jouer avec les mots et de proposer des interprétations personnelles. Ainsi, les dictionnaires deviennent un outil qui lui permet non seulement de rechercher des mots, mais aussi de critiquer, parodier et réinventer la langue française à sa manière.

Le discours narratif de Birahima représente de manière authentique le quotidien d'un enfant-soldat, ou d'un enfant de la rue reposant sur un mélange de langues et de registres. Il associe le français standard, des éléments argotiques du français populaire ivoirien ainsi que des expressions empruntées au malinké. Cette combinaison vise à capturer la réalité de la vie de ces enfants en utilisant des langages et des expressions qui leur sont propres.

Tout comme Kourouma, Ken Saro-wiwa maltraite et enrichit la langue anglaise. La connaissance de l'anglais standard de Méné ne se limite qu'à quelques bribes de mots. Méné s'exprime en pidgin, c'est-à-dire un mélange de langue locale et d'anglais. Tout simplement parce qu'il a abandonné les études dès la primaire comme Birahima : « C'est ma maman qui m'a envoyé à l'école St Dominique de Doukana où J'ai brillamment terminé mon cours moyen. En fait, je suis un garçon très intelligent à l'école et toujours j'aime travailler fort. C'était très dur pour ma maman de payer mon école mais elle a tout fait pour me faire finir dans cette école-là »<sup>86</sup>

L'anglais « pourri » ou le français « pourri » (si nous prenons la traduction) qu'il utilise frappe par sa nature particulière. Son emploi colle avec la thématique de la guerre. Ken Saro-Wiwa décrit les caractéristiques de cette langue ainsi :

La langue de Petit Minitaire est ce que j'appellerais de "l'anglais pourri", c'est-à-dire, un mélange de pidgin nigérian, de mauvais anglais et, çà et là, d'expressions en bon anglais ou même en anglais idiomatique. C'est une langue désordonnée et confuse. Résultat d'une instruction médiocre et de possibilités très réduites, elle emprunte volontiers des mots, des structures et des images à la langue maternelle, et a recours à un vocabulaire anglais très limité. Elle présente l'avantage de n'imposer ni règle ni syntaxe à ses locuteurs. Elle se développe dans l'anarchie, elle est partie intégrante de la société désorganisée et instable dans laquelle Petit Minitaire doit vivre, se mouvoir, et qui ne lui permet pas d'être.<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> Ken Saro-Wiwa, *Sozaboy (Petit minitaire)*, op. cit., p. 38.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 18.

En effet, dans le récit de Méné, il est à noter que nous avons une présence simultanée de deux registres linguistiques distincts. D'un côté, nous observons l'utilisation d'un registre familier ou populaire, caractérisé par un langage informel ou argotique que l'on peut qualifier d'« anglais pourri ». De l'autre côté, le gouvernement emploie un registre standard, utilisant un anglais formel et officiel. Ainsi, dans toutes les situations où le gouvernement s'adresse à la population, que ce soit à travers la radio ou lors des rassemblements, il utilise exclusivement un anglais standard, souvent décrit comme un « Anglais fort fort » par Méné :

Alors même si tout le monde était content au début, un peu après, toutes les choses ont commencé gâter un peu un peu. Et on disait que malheur a commencé. Les gens n'étaient pas contents d'entendre que y a malheur partout. Partout les gens parlaient ça. A pitakwa. A Bori. Et à Doukana. Façon radio-là a commencé crier, il n'a jamais crié comme ça avant. Anglais fort fort.<sup>88</sup>

Ces propos de Méné suggèrent une corrélation entre le désordre social qui se développe dans l'univers décrit et l'utilisation de cet « anglais fort fort » auquel les populations de Doukana ne parviennent pas à comprendre grand-chose. Cette langue, qui résonne comme des coups de feu ou des canons, semble agresser violemment les populations de Doukana, car étant très soutenu. Ken Saro-Wiwa utilise à la fois une langue non-standard et standard pour dépeindre le chaos social.

L'utilisation d'un registre soutenu et formel par le gouvernement contribue à l'agitation et à la frustration des populations. Méné et les gens de Doukana ne comprennent pas cette langue, par conséquent, se trouve désorienté et exclu de la compréhension des événements. Méné dira à ce propos :

Avant avant, anglais fort fort là c'est pas beaucoup et tout le monde était content. Mais maintenant il y a anglais fort fort en pagaille et les gens ne sont pas contents. Façon il y a anglais fort fort en pagaille, la même chose il y a malheur en pagaille, la même chose les gens commençaient mourir en pagaille <sup>89</sup>.

Nous pouvons constater que l'hybridation de la langue dans notre corpus, par la présence des variétés linguistiques propres à chaque romancier, reflète l'anarchie des guerres civiles au Libéria, en Sierra Léone et au Nigéria, comme le souligne Bédi dans son article « Le “français de rue” et l'écriture de la guerre : portée et signification » : « Le modèle linguistique prôné à travers les textes fictionnels de ces romanciers s'interprète comme une autobiographie réaliste

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>89</sup> *Idem.*,

humaines, comme les massacres de populations, qui implique parfois des bouleversements linguistiques »<sup>90</sup>.

## 2. Des récits onomatopéiques

Le langage de nos trois narrateurs donne à la narration une dimension auditive, de manière que le lecteur entende la guerre à travers un discours purement oral. Ainsi, nous pouvons observer que les trois romans que nous étudions sont parsemés de nombreuses onomatopées. Une onomatopée est : « un mot imitant ou prétendant imiter, par le langage articulé, un bruit humain, animal, de la nature, d'un produit manufacturé, etc. »<sup>91</sup> Cette technique permettrait de mieux représenter la réalité de la guerre, marquée par des bombardements et des tirs, participant ainsi à la vraisemblance.

Dans *Bêtes sans patrie*, les onomatopées sont utilisées pour renforcer l'expérience auditive de la guerre. Les bruits des armes à feu, des explosions, des cris et des chocs sont représentés à travers des mots qui imitent ces sons. L'utilisation d'onomatopées permet de créer une immersion sensorielle pour le lecteur, en leur donnant une perception auditive de la violence qui sévit dans le récit d'Agu. Cela crée un impact émotionnel plus fort et permet aux lecteurs de saisir l'horreur de la guerre. Dans les extraits suivants :

Le commandant il prend ma main, il la lève lui-même avec force très haut au-dessus de la tête de l'ennemi, y a comme l'électricité qui passe dans tout mon corps. L'ennemi hurle AHHH MAMEHHHHH, il hurle plus fort que le bruit d'une balle qui siffle [...] Il m'agace, je lève, et je frappe, et je lève, ça résonne KPWUDA KPWUDA chaque fois que je frappe, et pendant que tous ces gens ils ricanent ils ricanent autour de moi hi hi hi hi hi hi hi hi hi<sup>92</sup>

oui j'étais dans le marché quand d'un coup GBWEM ! J'ai entendu juste une seule explosion et tout le sol ça a commencé à trembler trembler comme ça. Alors c'est à ce moment-là que ces pilotes du gouvernement ils sont passés à zéro mètre de nos têtes avec leurs avions bruyants et moi j'ai fermé mes oreilles, on dirait c'est les tambours qui cognaient BOTU BOTU BOTU quand les pilotes ils tiraillaient TAKA TAKA TAKA, et tout le monde courrait là et là<sup>93</sup>.

---

<sup>90</sup> Jean-Fernand Bédia "Le « français de rue » et l'écriture de la guerre : portée et signification," *Présence Francophone : Revue internationale de langue et de littérature* : Vol. 73 : No. 1, Article 8, 2 009 P. 9 URL : [https://crossworks.holycross.edu/pf/vol73/iss1/8/?utm\\_source=crossworks.holycross.edu%2Fpf%2Fvol73%2Fiss1%2F8&utm\\_medium=PDF&utm\\_campaign=PDFCoverPages](https://crossworks.holycross.edu/pf/vol73/iss1/8/?utm_source=crossworks.holycross.edu%2Fpf%2Fvol73%2Fiss1%2F8&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages) Dernière consultation le : 17 juin 2023.

<sup>91</sup> Pierre Endkell, Pierre Rézeau, *Dictionnaire des onomatopées*, Paris : PUF, 2003, p. 12.

<sup>92</sup> Uzodinma Iweala, *Bêtes sans patrie*, *op. cit.*, p. 38.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 109-110.

Nous remarquons que le récit d'Agu est truffé d'images très fortes, liées à la guerre. Des mots tels que : « KPWUDA ; BOTU BOTU BOTU ; TAKA TAKA TAKA » qui imitent le bruit des coups portés ou des tirs et font immédiatement appel au sens de l'ouïe des lecteurs. Iweala nous présente un enfant qui n'a pas encore acquis le langage approprié pour exprimer les horreurs auxquelles il est confronté. C'est la raison pour laquelle Agu décrit constamment les scènes et des expériences traumatisantes en ayant recours à un langage onomatopéique, d'idéophones. Ce recours à des onomatopées participe à la compréhension du lecteur, à pouvoir s'imaginer entendre l'horreur de la guerre, de la violence que subissent les enfants-soldats. Cela participe aussi à l'engagement émotionnel entre le lecteur et le récit.

Cette sensibilité auditive dans le récit d'Agu est souvent accompagnée d'une mise en évidence d'un langage en mouvement, caractérisé par une surabondance des verbes de mouvement : « conduire conduire marcher marcher combattre servir comme soldat courir de la route à la brousse à la route »<sup>94</sup>. Cette utilisation intensive de verbes d'actions et de déplacement traduit l'agitation, le chaos et la violence présents dans la vie des enfants-soldats. Les auteurs captent ainsi l'énergie effrénée de la guerre et l'instabilité du quotidien des protagonistes., offrant ainsi une représentation plus vivante et immersive de leur réalité.

Dans *Sozaboy*, la manière dont les bruits des armes sont entendus par le lecteur et restitués diffère quelque peu d'Agu. Chez Ken Saro-wiwa, l'expression onomatopéique : « Tako, tako. Tako – tako – tako »<sup>95</sup> est aussi utilisée pour souligner le bruit d'armes à feu.

Dans *Allah n'est pas obligé*, Birahima quant à lui a une tendance à représenter les bruits des armes à feu à travers une personnification :

Et malgré ça, la mitraillette continuait trala... ding ! tralala ding ! Et sur la moto flambait et les corps qui étaient mitraillés, remitraillés, et partout du sang, beaucoup de sang, le sang ne se fatiguait pas de couler. A faforo ! ça continuait son manège, ça continuait sa musique sinistre de tralala <sup>96</sup>.

Nous pouvons remarquer que cet énoncé se relève être de l'illogisme, car une arme à feu n'est pas censée agir toute seule indépendamment de toute action humaine. Cette personnification de la mitraillette devient plus flagrante à travers la « musique sinistre ». La mitraillette devient un objet vivant pouvant produire une musique de la mort. Ce lien avec la mort est mis en avant à travers l'utilisation de l'onomatopée « tralala ding ! » dans le but

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>95</sup> Ken Saro-Wiwa, *Sozaboy (Petit minotaure)*, op. cit., p. 93.

<sup>96</sup> Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 51.

d'imiter le bruit de l'arme à feu. Ce style d'écriture est construit sur la base de la représentation de la violence.

Nous pouvons aussi repérer dans le langage d'Agu et de Méné des onomatopées qui se rapportent aux sensations et aux attitudes. Méné utilise différentes onomatopées lorsqu'il est pris de frayeur. Ainsi, dans l'épisode où des soldats armés viennent chercher la nourriture à Doukana, il décrit la scène ainsi : « Je te dis, quand j'ai vu minitaires-là qui a porté kaki eux tous avec fusil, ça m'a fait peur un peu. Mon cœur commence couper ghoulm ghoulm ghoulm. »<sup>97</sup> Quelques lignes après, dans l'épisode onirique où des soldats le poursuivent, ces mêmes battements de cœur sont traduits différemment : « Pardonne moi Tako, tako, tako. Mon cœur était là battre seulement Tam toum. Tam toum toum. »<sup>98</sup> Quelques lignes après nous remarquons une autre variante de battements de cœur dans l'épisode où Méné est fait prisonnier et qu'il se fait Ménéer auprès du commandant avant d'être amené pour se faire exécuter. Pris de peur, le cœur de Méné bat la chamade : « Puis un jour, l'homme-doit-viver m'a dit que capitaine minitaire-là veut me voir. J'ai débout seulement pour suivre suivi L'homme-doit-viver comme cabri que on va aller tuer. Mon cœur était là faire comme tam-tam bam bam bam bam bam bam bam. »<sup>99</sup>

Entre les premières onomatopées et les deux dernières, nous observons une différence bien nette : les deux dernières montrent que l'intensité des battements est devenue plus intense. Méné assimile les battements de son cœur à ceux des instruments de percussions que sont le tambour ou le tam-tam.

Après avoir exploré en détail l'écriture onomatopéique et son rôle dans la création d'une atmosphère immersive, nous montrerons dans le chapitre suivant comment l'écriture carnavalesque participe aussi à l'écriture de la violence.

## **II- Écriture carnavalesque**

À travers la rhétorique de la guerre empruntée aux armes : char, désordre, violence, Ken Saro-Wiwa, Kourouma et Iweala donnent à lire le récit de la guerre dans toute sa cruauté à travers un langage imparfait. Les trois romans que nous étudions se construisent à travers un art grotesque. Dans ce chapitre, nous explorons le concept du carnavalesque, qui a été

---

<sup>97</sup> Ken Saro-Wiwa, *Sozaboy (Petit minitaire)*, op. cit., p. 79.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 210.

développé par Mikhaïl Bakhtine, un théoricien russe, dans les années 1920. Bakhtine a consacré ses recherches à l'étude des carnivals oraux qui se déroulaient au Moyen Âge et à la Renaissance en France, notamment à travers les ouvrages de Rabelais. À partir de cette étude, il propose une idée selon laquelle la littérature peut devenir un espace de subversion où la pensée peut remettre en question les normes et les structures de la société. Il définit ce concept en ces termes :

[...] l'origine allemande du mot carnaval, qui tirerait son étymologie de Karne ou Karth, ou « lieu saint » (c'est-à-dire la communauté païenne, les dieux et les serviteurs) et de val (ou wal) ou « mort », « tué ». Carnaval signifierait donc « procession des dieux morts ». Nous citons cette explication dans le seul but de prouver à quel point l'idée de carnaval, compris comme la procession des dieux détrônés, pouvait être tenace.<sup>100</sup>

Nos trois auteurs s'approprient cet art carnavalesque. Ainsi, l'exagération, la profusion, et l'excès, sont des signes caractéristiques les plus marquants du style grotesque. L'orientation vers le bas est propre à toutes les formes de réalistes grotesques : en bas, à l'envers, le devant derrière. Toutes les choses sacrées et élevées sont réinterprétées sur le plan matériel et corporel ou du moins désacraliser.

Ainsi, nous essayerons donc de montrer comment cette écriture carnavalesque se manifeste dans nos trois romans et dans quel but nos auteurs y font recours.

### **1. Désacralisation du discours religieux et détronement de l'autorité**

Dans les romans *Bêtes sans patrie*, *Sozaboy* et *Allah n'est pas obligé*, un thème central émerge de manière puissante : la désacralisation du discours religieux et le détronement de l'autorité. Ces œuvres littéraires remettent en question les structures établies et explorent les conséquences dévastatrices de la manipulation religieuse et de l'abus de pouvoir.

Lorsque nous lisons *Allah n'est pas obligé*, nous remarquons une certaine dérision du pouvoir politique et religieux de la part de Birahima. Dans un contexte où les chefs d'État abusent du pouvoir et maltraitent la population, Birahima, quelques fois, parle de l'Afrique et ses dictateurs. Ses jugements se révèlent être sévères comme l'illustre cette citation :

Compaoré à Taylor, Compaoré le dictateur du Burkina, Houphouët Boigny le dictateur de la Côte d'Ivoire et Kadhafi le dictateur de Libye sont des gens bien, des gens apparemment bien. Pourquoi apportent-ils des aides importantes à un fieffé menteur, un fieffé voleur, à un bandit de grand chemin comme Taylor pour que Taylor

---

<sup>100</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, 1982, p. 390.

devienne le chef d'un Etat ? Pourquoi ? De deux choses l'une : ou ils sont malhonnêtes comme Taylor, ou c'est ce qu'on appelle la politique dans l'Afrique des dictatures barbares et liberticides des pères de la nation.<sup>101</sup>

Ainsi, pour Birahima, si « Taylor est un fieffé menteur, un fieffé voleur » et que « Compaoré, Houphouët-Boigny et Kadhafi apportent des aides importantes à Taylor » alors Compaoré, Houphouët-Boigny et Kadhafi sont soit malhonnêtes comme Taylor. Ainsi, à travers ce raisonnement syllogistique, Birahima établit une analogie suggérant que ces dirigeants partagent des caractéristiques similaires. L'analogie repose ici sur l'idée que Taylor est un individu notoirement malhonnête et criminel, et donc, si ces autres dirigeants soutiennent Taylor, ils peuvent être assimilés à sa malhonnêteté ou à ses actes répréhensibles. Ces propos illustrent parfaitement la tradition du discours carnavalesque qui cherche à renverser les hiérarchies établies et à mettre en lumière les travers des dirigeants.

À côté de la critique politique, Birahima tourne en dérision le discours religieux. Dans son récit, nous avons une cohabitation entre un discours religieux (islam, christianisme) et un discours sur la guerre et la politique. Et ce qui est le plus frappant c'est l'introduction des armes à feu dans ce discours, comme en témoigne la présentation caricaturale du Colonel Papa le Bon lors de la veillée funèbre de la jeune fille qui a été violée : « la veillée fut organisée par le colonel Papa le bon en personne avec la soutane, des galons, les grigris en dessous, le Kalach et la canne pontificale. »<sup>102</sup> L'accoutrement du colonel nous dévoile un certain humour de Birahima, caractéristique de l'écriture carnavalesque pour illustrer l'espace identitaire hybride engendré par la guerre, ainsi que l'effacement des frontières entre les religions et les croyances surnaturelles. Ce choix stylistique, par Kourouma, met en évidence l'aspect chaotique et incontrôlable de la guerre, avec ses actes de violence et ses atrocités perpétrées au nom des croyances religieuses.

Selon Birahima, cet usage des religions et des croyances animistes semble opportun pour les chefs de guerre pour avoir la confiance et la fidélité des enfants soldats, ainsi avant de rejoindre les ULIMO :

Ils ont bien écouté ce discours, religieusement et longtemps. Après, ils nous ont demandé nos armes. Nous avons remis nos armes en toute confiance. Ils ont apporté un Coran, une Bible et des fétiches. Ils nous ont fait jurer sur les livres saints et sur les fétiches. Nous avons juré solennellement que nous n'étions pas des voleurs, qu'aucun

---

<sup>101</sup> Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 66.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 79.



de nous n'était voleur. Parce que les voleurs ils en avaient trop, ils n'en voulaient plus, ils en avaient marre. Et puis ils nous ont enfermés dans des prisons. Cric-crac<sup>103</sup>

Cet extrait nous montre la présence d'un syncrétisme religieux : l'islam par le « coran », le Christianisme par la « Bible » et enfin, les religions animistes, de ce fait, « jurer sur les livres saints et sur les fétiches » leur donne la possibilité de participer à la guerre. Une autre scène vient corroborer notre analyse sur la désacralisation du discours religieux :

Alors nous en avons tué quelques-uns mais, comme Dieu dit de pas trop tuer, de moins tuer, nous avons abandonné, laissé les autres dans l'état dans lequel ils sont arrivés sur terre. Nous les avons laissés nus. C'est ce que Dieu a dit : quand des gens te font trop de mal, tu les tues moins mais tu les laisses dans l'état où ils sont arrivés sur terre.<sup>104</sup>

Nous remarquons que le discours de Birahima relève d'une subversion du discours religieux établi. Birahima renverse les normes et les valeurs religieuses en présentant une interprétation détournée des préceptes divins. La réinterprétation des paroles divines par Birahima révèle d'une distorsion intentionnelle. Il utilise cette interprétation pour justifier leur abandon des ennemis qu'ils n'ont pas tués, les laissant dans un état de vulnérabilité, nus et sans défense. Cette inversion des enseignements religieux traditionnels révèle le caractère subversif du discours carnavalesque de Birahima. Il remet en question les croyances établies, en proposant une interprétation délibérément opposée et provocatrice.

Dans *Bêtes sans patrie*, le grotesque n'est pas utilisé par Iweala pour critiquer ouvertement et remettre en question l'autorité établie comme dans *Allah n'est pas obligé*, mais pour montrer l'horreur de la guerre.

Dans le roman, nous avons une multitude d'actions de violence à l'encontre des enfants et des violences commises aussi par des enfants. Ceci montrant une certaine démesure défiant l'entendement humain. L'écriture grotesque est mise en avant par plusieurs thèmes : le monstrueux, le surnaturel et la laideur. Ainsi, l'attention est portée sur le corps des personnages, des images sensuelles du corps et les métaphores animales.

La mise en avant du corps dans *Bêtes sans patrie* occupe une place importante dans le récit. Nous remarquons que, dès les premières pages, Agu décrit ses expériences à travers une indexation des parties de son corps :

---

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 62.

Ça a débuté comme ça. Je sens ça me gratte on dirait c'est les insectes qui rampent sur ma peau, puis ma tête aussi qui commence à chatouiller là. Entre les yeux, j'ai donc envie d'exténuer à cause que mon nez aussi ça gratte dedans [...], j'ai mal aux os, en plus mes muscles aussi ils me font mal on dirait c'est les fourmis de feu qui me mangent partout.<sup>105</sup>

Agu, dès le début nous montre un corps en souffrance. Cependant, ce n'est pas seulement son expérience qu'il décrit à travers le corps, mais aussi celle des personnes qui sont en face de lui. Strika, l'enfant qui a trouvé Agu et qui l'amena au camp, est décrit comme une personne ayant

des yeux jaunes, [...] un petit minimum de corps noir charbon avec son ventre de ballon, avec ses jambes squelettiques on dirait c'est les jambes de l'araignée. Ce corps est trop maigre que même le coupé qu'il porte ça danse ça danse autour de ses jambes on dirait la jupe d'une femme. [...] Son cou alors ça se bagarre chaque fois pour porter sa très grosse tête qu'il ne peut que bouger d'un côté ou que de l'autre.<sup>106</sup>

À travers cette description, Agu nous montre un enfant qui souffre de faim et de dégradation pendant une longue durée, ce qui a entraîné son retard de croissance. Ainsi, dès le début du roman, nous découvrons un corps grotesque qui témoigne, illustre la douleur de la guerre.

Il est à souligner aussi que les corps souffrants décrits par Agu sont mis à côté du corps qui occasionne la douleur. Ainsi le commandant n'échappe pas à au regard d'Agu :

C'est quand le commandant se genouille à zéro mètre de moi et qu'il sourit que je vois la pagaille des dents qu'y a dans sa bouche, c'est juste du jaune avec des espaces là et là. Je vois aussi ses gencives qui sont noires noires, ses yeux on dirait c'est des globules rouges. Et son nez on dirait c'est quelque chose qui est sorti avec un oignon tout rond au bout et qui est collé au-dessus des grosses lèvres marrons.<sup>107</sup>

Le commandant il est tellement grand que si tu le regardes on dirait que tu montes dans arbre, et il est tellement gros que s'il est là à côté de toi son ombre ça te barre tout le soleil [...] C'est très marrant de le voir marcher on dirait que ses jambes vraiment c'est deux poteaux en bois qui se plient jamais.<sup>108</sup>

Les descriptions d'Agu sur son commandant relèvent du comique et de la monstruosité. Bien qu'il soit son supérieur, Agu prend plaisir à se moquer du physique de son commandant.

---

<sup>105</sup> Ken Saro-Wiwa, *Sozaboy (Petit minotaure)*, op. cit., p. 11-12.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 54.

Dans la description du corps grotesque, l'accent est mis sur les orifices (bouche, nez, organes génitaux, et les régions inférieures saillantes (ventre, jambes, fesse, et pénis) qui viennent se placer supérieur entant que siège de la raison et de l'esprit. Pour Achille Mbembe, dans son ouvrage *De la postcolonie* :

Cette prévalence des orifices et des protubérances doit être interprétée en relation à deux facteurs parmi plusieurs autres. Le premier découle du fait que le commandement, en postcolonie, est d'un tempérament luxurieux. Fêtes et réjouissances constituent, à cet égard, deux des modalités privilégiées par lesquelles il s'exprime. Mais la langue de ses formes et de ses symboles, ce sont, avant tout, la bouche, le pénis et le ventre.<sup>109</sup>

Ainsi, à travers les descriptions, nous remarquons que tout ce qui est caché est dévoilé (nez, bouche). Si dans les textes religieux « au commencement était le verbe », nous pourrions dire que dans ce roman, « au commencement était le corps ».

Comme dans la plupart des romans grotesques, *Bêtes sans patrie* mélange comique et tragique dans le récit. Nous avons une évocation du rire au milieu de l'horreur, comme en témoigne toujours le regard d'Agu sur ces camarades : « Je regarde bien Strika avec sa peau qui est marron là et noire là on dirait c'est la tenue de camouflage que tout le monde porte. Je ris quand je le vois comme ça et je lui dis, Strika on dirait c'est une chemise ha ha. Hi, hi hi hi. »<sup>110</sup> Le grotesque mêlant dans sa définition le comique et le tragique, le fait de ridiculiser le corps humain permet de faire ressortir l'humour et la honte ainsi que le tragique pour ce qui est de Strika.

À côté de la mise en scène du grotesque sur le corps des personnages, nous retrouvons aussi une critique tâtonnante d'Agu qui va à l'encontre de l'éducation religieuse qu'il a reçue : « Moi je me dis dans moi-même franchement il faut laisser Dieu tranquille là où il est car on dirait qu'il nous a abandonnés depuis. J'essaie de L'oublier même si ma mère elle ne serait pas contente »<sup>111</sup>. Dans cet extrait, nous pouvons également observer qu'Agu remet en question la relation entre Dieu et les êtres humains, adoptant une attitude de scepticisme et de désillusion vis-à-vis de la présence et de l'action divine. Agu exprime son sentiment d'abandon de la part de Dieu.

---

<sup>109</sup> Achille Mbembé : « Notes provisoires sur la postcolonie », *Politique africaine*, vol. 60, n° 1, 1995, p. 81.

<sup>110</sup> Uzodinma Iweala, *Bêtes sans patrie*, op. cit., p. 59.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 68.

Cette désacralisation du discours religieux par Agu et Birahima peut être interprétée comme une critique de l'hypocrisie et des contradictions inhérentes aux pratiques religieuses dans des contextes de violence et de chaos.

Dans le roman *Sozaboy*, nous retrouvons une écriture carnavalesque à travers les propos de Méné et des villageois qui relèvent d'une critique de l'autorité avec un mélange de comique. Dans la scène où le chef Birabi prononce un discours devant les villageois, on peut observer certains éléments spécifiques à un langage grossier :

Ils pensent que c'est chef Birabi et ses amis qui vont bouffer tout l'argent. Les femmes aussi commencent se plaindre et grommeler. Elles maudissent chef Birabi. « chef bandecon, bandecon voleur. Quand ils ne peuvent pas trouver quelque chose pour manger, ils commencent à tourner dans village là pour chercher prendre petit l'impôt. Bandecons voleurs-là »<sup>112</sup>

À travers cet extrait, nous pouvons voir que les femmes du village expriment leur mécontentement envers le chef Birabi et le gouvernement, en les accusant de voler les biens du village et de chercher à prélever des impôts même lorsque les villageois n'ont pas suffisamment de quoi se nourrir. En utilisant un langage familier et des expressions péjoratives, l'autorité du chef est dévalorisée et remise en cause.

Dans les différentes descriptions de Méné sur le chef Birabi dans le récit, il utilise un langage comique et péjoratif pour décrire l'autorité et critiquer le comportement du chef. Les éléments de la description, tels que le fait que : « Y avait un minitaire qui marchait derrière lui. Chef Birabi ne gagne pas cheveux devant sa tête. »<sup>113</sup> ou que « Sa tête coco taillé commence suer. Il tremblait tu vas dire idiot »<sup>114</sup> sont utilisés pour le présenter de manière ridicule et faible. Méné souligne que le chef Birabi est effrayé en présence des militaires : « Ce chef Birabi-là qui est peur devant minitaire »<sup>115</sup>, ce qui suggère une faiblesse de caractère ou un manque de courage. En le dépeignant de cette manière, Méné cherche à délégitimer l'autorité du chef Birabi et à remettre en question son aptitude à diriger.

De plus, l'écriture carnavalesque se fait également remarquer dans le discours de Méné à travers un renversement des objets de guerre en éléments comiques et triviaux, comme en témoigne cet extrait :

---

<sup>112</sup> Ken Saro-Wiwa, *Sozaboy (Petit minitaire)*, op. cit., p. 36.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 79-80.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 81.

et tu sais la façon que on regardait en haut chaque fois que l'avion passe parce que c'est trop joli de voir cette pirogue d'en haut qui est là traverser l'air. [...] alors le temps que on était là regarder toujours avion-là qui était là tourner tourner au dessus de camp-là, j'ai vu que avion-là a jété quelque chose. Ca fait comme si avion-là a cabiné, et je commence rire.<sup>116</sup>

À travers cet extrait, on observe un contraste entre le discours comique et naïf de Méné et la réalité tragique de la guerre dans laquelle il se trouve. La façon dont Méné décrit l'avion de guerre en le comparant à une pirogue et en évoquant l'idée qu'il « cabiné » et « commence rire » donne une tonalité humoristique à la scène. Ce contraste montre un effet carnavalesque, où les éléments sont inversés ou détournés pour créer une forme de critique. En comparant l'avion de guerre à une toilette et en soulignant le fait qu'il « jète quelque chose », Méné utilise une plaisanterie scatologique pour ridiculiser l'aspect destructeur de la guerre.

Cette utilisation du grotesque et du renversement des objets de guerre en objets triviaux participe à la critique de la guerre.

## **2. Jurons**

L'écriture carnavalesque dans nos trois romans se manifeste aussi par une subversion des codes langagiers, des normes établies. Dans cet état de bouleversement, la parole des personnages est libérée et s'exprime de manière crue et directe. Ainsi, donner la parole libre à un enfant-soldat, c'est aussi lui donner une certaine liberté dans sa manière de parler, de pouvoir utiliser un langage grossier.

En prenant la parole, Birahima, revêt le rôle d'un griot et enfreint la coutume traditionnelle où la parole est confiée aux adultes : « Un enfant poli écoute, ne garde pas la palabre... (...) Mais moi, depuis longtemps, je m'en fous des coutumes du village, entendu que j'ai été au Libéria, que j'ai tué beaucoup de gens avec kalachnikov (ou kalach) et me suis bien camé avec kanif et les autres drogues dures.<sup>117</sup> » Nous avons ici un renversement des rôles. La parole est donnée à Birahima par son cousin Mamadou, un adulte. Ainsi tout le monde se met à l'écoute comme l'ordonne Birahima à travers cette injonction : « Asseyez-vous et écoutez-moi. Et écrivez tout et tout. »<sup>118</sup>. Cette injonction nous montre que les rôles sont renversés mais la hiérarchie est tout de même respectée.

---

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 191-192.

<sup>117</sup> Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 9.

<sup>118</sup> *Idem.*, p. 10.

Dans *Allah n'est pas obligé*, nous remarquons que Birahima s'écarte de la bienséance et de la morale. Son langage est marqué par une transgression des conventions sociales et linguistiques établies. Le vocabulaire de Birahima est riche en propos vitupérateur. Il utilise les jurons, des insultes et des termes grossiers pour exprimer sa frustration, sa colère et sa rébellion face aux injustices et aux souffrances qu'il endure en tant qu'enfant-soldat. Sa présentation dans l'incipit nous révèle sa non-exemplarité et son insolence :

et trois...je suis insolent, incorrect comme barbe d'un bouc et parle comme un salopard. Je ne dis pas comme les nègres noirs africains indigènes bien cravatés : merde ! putain ! salaud ! J'emploi les mots malinkés comme faforo ! (faforo signifie sexe de mon père ou du père ou de ton père) Comme gnamakodé ! (gnamakodé ! signifie bâtard ou bâtardise) <sup>119</sup>

Ces propos tenus par Birahima démontrent l'usage d'un langage insolent, incorrect et vulgaire. Birahima utilise le « je » pour revendiquer sa propre voix et refuse de se conformer aux normes de langage attendues. Le récit de Birahima est truffé d'une succession ininterrompue de termes injurieux, une kyrielle de mots tels que : « Gnamokodé, faforo, bâtard de bâtardise ! » qui émaillent le récit de manière persistante.

En plus nous pouvons aussi souligner, dans le langage de Birahima, une manifestation du langage liée à l'obscénité tout en brisant à travers l'usage de termes grossiers ayant un lien avec le sexe. Nous pourrions voir dans l'extrait qui va suivre la manière dont Birahima décrit des actes sexuels et ce de manière crue. Tout le lexique obscène est mis en avant chez Birahima lorsqu'il décrit la scène où il est avec Rita Baclay, la commandante des enfants-soldats :

Petit Birahima, tu es beau, tu es joli. Sais-tu que tu es joli ? Sais-tu que tu es beau ? » Et après le repas, me demandait tout le temps de me déshabiller. Et j'obéissais. Elle me caressait le bangala, doucement et doucement. Je bandais comme un âne et sans cesse je murmurais : « si le colonel Baclay nous voyait, il ne serait pas content. - Ne craint rien, il n'est pas là », murmurait-elle. Elle faisait plein de baisers à mon bangala et à la fin l'avalait comme un serpent aval le rat. Elle faisait de mon bangala son cure-dent. <sup>120</sup>

Il est à noter que dans ce passage, l'insistance de se déshabiller est perçue comme une forme de pression ou de contrainte. Birahima ne semble pas donner un consentement éclairé et volontaire à cette activité, compte tenu de son jeune âge et de la différence de pouvoir entre lui et Rita Baclay. Nous pouvons observer que Birahima utilise un langage grossier et explicite dans son discours, n'hésitant pas à utiliser les mots tels qu'il se les présente dans sa tête. C'est pour cette raison que l'écriture se doit d'être carnavalesque afin de briser les interdits et les

---

<sup>119</sup> *Idem.*, p. 8.

<sup>120</sup> *Ibid.*, P. 108.

règles. Cette manière d'écrire offre une vision réaliste et sans compromis de la condition humaine. C'est dans ce sens que Pierre N'Da dit que :

La vulgarité du langage et le dévergondage textuel sont aussi une manière de faire vrai. Il s'agit, en effet de rompre avec le mensonge social, la supercherie collective, les convenances hypocrites pour dévoiler sans détour et sans faux-fuyant, la supercherie de l'homme et l'avilissement dont il fait preuve. Il s'agit de traduire, telle quelle la réalité sociale sans masquer la vérité indécente.<sup>121</sup>

Dans le roman *Bêtes sans patrie*, les injonctions, injures et expressions violentes sont représentées sous forme de capitales. Cette mise en forme graphique contribue à souligner l'intensité et la brutalité de la violence présente dans le récit. Si Birahima dans *Allah n'est pas obligé* s'arroge le droit de parler seul ou de diriger son discours, dans l'univers d'Agu le commandant Sah, en position de pouvoir, se sert de ces mots vulgaires et d'insultes pour imposer son autorité et instaurer la peur parmi les soldats. Agu, influencé par le commandant et soumis à sa volonté, adopte également ce langage grossier pour exprimer sa frustration ou pour se conformer aux normes brutales qui règnent dans leur environnement de guerre, comme dans la scène où ce dernier assassine une femme et son enfant : « TA GUEULE ! TA GUEULE ! »<sup>122</sup>. Les soldats sont souvent traités de « CON DE MENTEUR. Espèce d'idiot stupide ! » Tous les termes et expressions mis en majuscule mettent en avant la violence inouïe que le commandant fait subir à Agu et aux autres membres du groupe. La majuscule amplifie le pouvoir suggestif des mots et les rend plus visibles, comme le dit Patricia Célévier :

La représentation de la violence passe par une palette d'expressivité : horreur, cynisme, sarcasme, cri, tragi-comédie et burlesque. Son expression actuelle, typiquement postcoloniale, affecte aussi la "plastique" du texte au moyen de changements typographiques italique, variation de la taille des caractères, etc.<sup>123</sup>

En conclusion, cette étude sur l'écriture de la violence et la crise du langage dans les romans *Allah n'est pas obligé*, *Sozaboy* et *Bêtes sans patrie*, nous a permis de mettre en évidence la prédominance d'un langage déconstruit au sein d'un contexte marqué par la guerre. Les auteurs déconstruisent les langues standards, créant ainsi un conflit linguistique entre les langues locales et la langue coloniale, tout en utilisant des onomatopées pour une représentation

---

<sup>121</sup> Pierre N'Da, « Le sexe romanesque ou la problématique de l'écriture de la sexualité chez quelques écrivains africains de la nouvelle génération » Fondation Léopold Sédar Senghor [en ligne] URL : <https://fondationsenghor.org/le-sexe-romanesque-ou-la-problematique-de-lecriture-de-la-sexualite-chez-quelques-ecrivains-africains-de-la-nouvelle-generation/> dernière consultation le 20 juin 2023.

<sup>122</sup> Uzodinma Iweala, *Bêtes sans patrie*, op. cit., p. 23-76.

<sup>123</sup> Patricia Célévier, « Engagement et esthétique du cri », in *Notre librairie* n° 148, juillet-septembre 2022, p. 60.

immersive et réaliste de la violence dans un discours purement oral. Cette exploration de la déconstruction linguistique, de l'utilisation des onomatopées et de l'adoption de l'art grotesque dans ces romans nous permet de mieux comprendre comment ces éléments interagissent avec l'univers de la guerre, contribuant ainsi à la description et à la transmission des expériences des enfants-soldats. Cette approche nous a incitée à reconsidérer la complexe relation entre la violence, le langage et l'écriture.

Pour poursuivre notre analyse, nous nous pencherons sur la troisième partie de notre étude intitulée : Comment dire la guerre, où nous explorerons deux aspects spécifiques. Dans le premier volet, intitulé le statut du narrateur témoin, nous examinerons comment Ken Saro-Wiwa, Ahmadou Kourouma et Uzodinma Iweala donnent une voix prépondérante à l'enfant pour témoigner de l'horreur de la guerre. Enfin, nous nous intéresserons sur les possibilités de traduction d'une langue hybride, résultant de la confrontation des langues locales avec des langues étrangères.



## **TROISIÈME PARTIE : COMMENT DIRE LA GUERRE ?**

Dans la dernière partie de notre analyse, il sera question de deux aspects spécifiques, lié à une manière de représenter la guerre : par le témoignage mais d'autre part à travers la traduction. Dans un premier temps nous montrerons que dans le champ de bataille où se trouvent nos narrateurs-enfants, se trouvent d'autres enfants qui partagent le même vécu et que le témoignage des enfants-soldats permet de représenter un univers collectif, mais aussi leur permet de réapproprier leur humanité face à la déshumanisation qu'ils ont subie.

Enfin, dans le dernier chapitre, qui s'intitule : « à la croisée des langues » nous nous focaliserons sur l'hybridité langagière dans les textes originaux de *Sozaboy* : de Ken Saro-Wiwa et *Beasts of no nation* de Uzodinma Iweala. Nous montrerons dans les raisons qui ont poussé ces auteurs à embrasser une écriture marquée par la déconstruction du langage. Cette étude sur la langue et la manière de dire la guerre nous conduira à analyser la traduction de *Sozaboy* par Samuel Millogo et Amadou Bissiri et la traduction par Alain Mabanckou de *Beasts of no Nation*, mais aussi de voir comment les traducteurs ont réussi à rendre l'anglais « pourri » des textes sources, en français populaire africains enfin nous essayerons de montrer l'objectif visé des traducteurs.

## **I- Statut du narrateur témoin**

L'art du témoignage occupe une place significative dans la littérature africaine, notamment dans le contexte des guerres civiles. À travers les romans *Allah n'est pas obligé* de Ahmadou Kourouma, *Bêtes sans patrie* de Uzodinma Iweala et *Sozaboy* de Ken Saro-Wiwa, cette forme littéraire met en lumière des réalités douloureuses d'enfants-soldats par les tourments de la guerre, de la violence et de l'injustice, résonnant avec les réalités sociales et politiques du continent africain.

Bien que Kourouma et Iweala n'aient pas directement vécu les conflits dans leurs pays respectifs, leur engagement littéraire reflète le traumatisme engendré par ces crises et leur désir de donner une voix aux enfants-soldats. Les dédicaces présentes dans leurs ouvrages renforcent cette intention. Par exemple, Ahmadou Kourouma dédie son livre « aux enfants de Djibouti ; c'est à votre demande que ce livre a été écrit », établissant ainsi une connexion avec des souffrances partagées au-delà des frontières. De même, Iweala dédie son roman « à celles et ceux qui ont souffert », soulignant l'universalité de son propos. Ces dédicaces sont en harmonie avec les paroles d'Iweala lors d'un entretien en mars 2006, où il évoquait comment l'arrière-plan de *Bêtes sans patrie* était lié à la guerre du Biafra et comment il s'était inspiré des entretiens avec les témoins directs de cette période : « I spent time in Nigeria and a lot of time interviewing

people who had been through the Nigerian civil war of the 1960s, which was a very gruesome affair. »<sup>124</sup>

De ce fait, le statut de narrateur-témoin dans nos trois corpus s'inscrit dans la sphère des récits de témoignage, car pour Alain Ricoeur, la particularité première du témoignage :

[c]onsiste en ceci que l'assertion de la réalité est inséparable de son couplage avec l'autodésignation du sujet témoignant. De ce couplage procède la formule type du témoignage : j'y étais. Ce qui est attesté indivisément est la réalité de la chose passée et la présence du narrateur sur les lieux de l'occurrence. Et c'est le témoin qui d'abord se déclare témoin. Il se nomme lui-même. Un déictique triple ponctue l'autodésignation : la première personne du singulier, le temps passé du verbe et la mention du là-bas par rapport à l'ici<sup>125</sup>

Cette idée se reflète dans les débuts du roman *Allah n'est pas obligé* et *Bêtes sans patrie*, où l'auto-identification des narrateurs joue un rôle crucial. Par exemple, Birahima dans *Allah n'est pas obligé* annonce dès le début : « Je commence à conter mes salades »<sup>126</sup>, tandis qu'Agu débute avec « Ça a débuté comme ça »<sup>127</sup>. Ces introductions marquent leur rôle actif en tant que témoins directs marqués par le pronom « je », contribuant activement à la transmission de leurs expériences. L'utilisation de la première personne conjuguée au début des récits souligne également la fusion entre l'affirmation de la réalité des événements passés et l'autoidentification du narrateur.

Ainsi, à travers le témoignage des différents protagonistes nous montrerons comment, d'une part, le témoignage des enfants-soldats représente une convergence d'expériences individuelles au sein d'une réalité collective. D'autre part, comment, le témoignage revêt également une dimension cathartique dans ces récits.

## 1. Témoignage individuel et collectif.

En analysant les romans *Allah n'est pas obligé*, *Sozaboy* et *Bêtes sans patrie*, il est clair que bien que l'histoire des protagonistes puisse sembler individuelle, elle représente également une histoire collective. Dans les groupes auxquels appartiennent Birahima, Agu et Méné,

---

<sup>124</sup> Izodinma Iweala, « Politics can be dangerous in some parts of Africa, but childhood can be even more risky. A conversation with Uzodinma Iweala about what's breaking the continent apart—and what's holding it together. », Entretien réalisé par Robert Birnbaum, [en ligne] url : <https://themorningnews.org/article/uzodinma-iweala> dernière consultation le 10 juillet 2023.

<sup>125</sup> Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2003, p. 204.

<sup>126</sup> Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 7.

<sup>127</sup> Uzodinma Iweala, *Bêtes sans patrie*, op. cit., p. 11.

d'autres enfants partagent des expériences similaires, illustrant la réalité tragique plus vaste des enfants-soldats. Nos narrateurs deviennent ainsi les porte-paroles de cette réalité partagée, témoignant non seulement en leur nom propre, mais également au nom de tous les autres enfants qui ont connu des parcours similaires. Malgré la déconstruction du langage et les difficultés à exprimer l'inexprimable, leurs récits permettent de donner une voix à l'inexprimable, établissant une connexion émotionnelle et immersive pour les lecteurs.

Les micros-récits, présents dans les différents corpus, jouent un rôle central en reliant les différents parcours autour de l'enfant-soldat. Chacun de ces personnages partage des expériences similaires, permettant de comprendre les diverses circonstances ayant conduit ces enfants à devenir des soldats.

Dans *Allah n'est pas obligé*, une observation évidente à signaler est que dès les débuts de son témoignage, Birahima met l'accent sur sa vie familiale avant de décrire comment lui-même, ainsi que d'autres enfants, en sont arrivés à devenir des soldats dans ce monde cruel. Il met en évidence que c'est leur vie familiale antérieure, postérieure aux conflits, ainsi que les circonstances sociales qui les ont précédés, qui méritent une exploration plus approfondie.

Souvent, que ce soit dans les médias ou dans les témoignages d'enfants-soldats, l'attention se fixe excessivement, voire exclusivement, sur l'expérience d'être un enfant-soldat, avec l'idée erronée que cela est l'aspect le plus crucial dans un témoignage. Cependant, à travers son récit, Birahima met en évidence que les structures familiales auxquelles il appartenait étaient fragiles.

En effet, c'est son contexte familial qui l'a finalement poussé à devenir soldat : une mère handicapée incapable de prendre soin de son enfant, un père décédé, un oncle qui évite sa responsabilité traditionnelle de prendre soin de l'enfant de son frère défunt, comme le souligne Birahima : « Mon oncle Issa ne voulait pas d'une femme qui marche sur les fesses et qui a toujours une jambe pourrie dans l'air. »<sup>128</sup>, et une grand-mère (Béfatime) qui ne peut pas assurer la garde de son petit-fils et décide de l'envoyer au Liberia, un pays en guerre, pour qu'il vive avec sa tante Mahan. Plus tard, il est accompagné de Tiécoura, un imposteur se faisant passer pour un féticheur-marabout, et tous deux tombent dans une embuscade rebelle. Sans rien à offrir

---

<sup>128</sup> Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 27.

en échange de sa vie, Birahima décide de devenir un soldat : « Je veux être enfant-soldat, small-soldier, child-soldier. Je veux ma tantie, ma tantie à Niangbo ! »<sup>129</sup>

En résumé, il est clair que c'est la négligence de sa famille qui est à la base de l'expérience de Birahima en tant qu'enfant de la rue :

Avant de débarquer au Liberia, j'étais un enfant sans peur ni reproche. Je dormais partout, chapardais tout et partout pour manger. Grand-mère me cherchait des jours et des jours : c'est ce qu'on appelle un enfant de la rue. Avant d'être un enfant de la rue, j'étais à l'école.<sup>130</sup>

Néanmoins, en relatant son parcours individuel, Birahima élargit le discours sur l'enfance, mettant en évidence une réalité collective tout en préservant la spécificité individuelle de chaque enfant-soldat dont il raconte l'histoire. Ainsi, le terme « enfant-soldat » acquiert une signification générique englobant tous les enfants. L'attention que Birahima porte spécifiquement aux enfants dans sa narration ouvre une fenêtre de réflexion pour le lecteur sur l'urgence pressante de la situation. Cette urgence est particulièrement liée à la condition des enfants, comme illustré à travers les lignes suivantes :

Dans toutes les guerres tribales et au Liberia, les enfants-soldats, les small-soldiers ou children-soldiers ne sont pas payés. Ils tuent les habitants et emportent tout ce qui est bon à prendre. Dans toutes les guerres tribales et au Liberia, les soldats ne sont pas payés. Ils massacrent les habitants et gardent tout ce qui est bon à garder. Les soldats-enfants et les soldats, pour se nourrir et satisfaire leurs besoins naturels, vendent au prix cadeau tout ce qu'ils ont pris et ont gardé.<sup>131</sup>

Ces mots de Birahima résument bien le sort des enfants pris dans les filets des guerres. Le projet de Birahima, qui est de placer les enfants au cœur de sa narration n'est pas seulement une réflexion individuelle sur son parcours, mais également un reflet de la souffrance partagée par de nombreux enfants pris dans des situations similaires. Les événements qu'il relate mettent en lumière une réalité plus large, celle d'un témoignage collectif, où la souffrance et la vulnérabilité des enfants deviennent un symbole poignant de la cruauté des conflits armés. La spécificité de son témoignage réside dans sa capacité à évoquer la douleur commune vécue par de nombreux enfants-soldats.

Ainsi, Birahima s'attelle à faire l'oraison funèbre de tous les enfants-soldats qui lui étaient proches, soulignant l'importance de rendre hommage à ces figures marquantes de la fin

---

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 49.

du XXe siècle comme il nous le dit en ces termes : « l'enfant-soldat est le personnage le plus célèbre de cette fin du vingtième siècle. Quand un soldat enfant meurt, on doit donc dire son oraison funèbre, c'est-à-dire comment il a pu dans ce grand et foutu monde devenir un enfant-soldat. »<sup>132</sup>. Ce passage souligne l'importance des oraisons funèbres.

L'oraison funèbre de Birahima nous permet de comprendre comment les enfants ont pu, dans ce monde difficile, devenir des soldats. Chacune des histoires tragiques de ces enfants-soldats, comme Sarah, Kik, Sekou Ouedraogo, Sosso et Siponni, dévoile les différents contextes sociaux et personnels qui ont conduit à leur engagement dans les conflits armés.

Sarah, par exemple, est issue d'un milieu familial instable, sa mère ayant été tuée dans un accident et son père étant rarement présent. Elle est confiée à Madame Kokui qui : « fit de Sarah une bonne et une vendeuse de bananes »<sup>133</sup>. Cependant, elle subit des brimades et des violences, ce qui la pousse à fuir et à se retrouver à la rue. Cette situation expose Sarah à l'exploitation et au viol, laissant des séquelles profondes. Les événements successifs, tels que l'assaut contre l'orphelinat, la contraignent finalement à se tourner vers le groupe des enfants-soldats pour survivre : « quatre de ses camarades [,] se prostituèrent avant d'entrer dans les enfants-soldats pour ne pas crever de faim. »<sup>134</sup>

Kik, de son côté, est poussé par le contexte politique de son village, pris dans une guerre tribale : « Dans le village de Kik, la guerre tribale est arrivée vers dix heures du matin. Les enfants étaient à l'école et les parents à la maison. Kik était à l'école et ses parents à la maison. Dès les premières rafales, les enfants gagnèrent la forêt. »<sup>135</sup>. Ainsi, les enfants se retrouvent forcés de se cacher dans la forêt pour échapper au danger imminent. Cette réalité violente pousse Kik à rejoindre les rangs des enfants-soldats pour se défendre.

Sekou Ouedraogo, « c'est l'écolage qui l'a eu, l'a jeté dans la gueule du caïman, dans les enfants-soldats. »<sup>136</sup> Il a été confronté à une éducation interrompue en raison de difficultés financières. Renvoyé de l'école en raison de l'incapacité de sa famille à payer les frais de scolarité, il se trouve sans perspective éducatif. Cette situation le prédispose à devenir un enfant-soldat.

---

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>133</sup> *Idem.*,

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 114.

Sosso, lui, est en proie à un environnement familial extrêmement violent et toxique. Victime de la brutalité de son père ivre, il se retrouve impliqué dans un acte de légitime défense qui le conduit à commettre un parricide. Contraint par les circonstances, il se tourne vers les enfants-soldats pour échapper à sa vie antérieure.

Quant à Siponni « c'est l'école buissonnière qui l'a perdu. Il était au cours élémentaire deux à l'école de Toulepleu. Après avoir redoublé deux fois vu qu'il allait pas très souvent en classe. École buissonnière sur école buissonnière, un jour il en a eu marre, il a tout laissé tomber et a tout vendu. »<sup>137</sup> On remarque que son parcours est marqué par l'échec scolaire et l'abandon de l'éducation formelle. À force de sécher l'école et de fuguer, il finit par tout abandonner et vendre ses biens. Cette désillusion face à l'éducation traditionnelle le pousse à rejoindre les enfants-soldats.

Tout comme l'histoire de Birahima met en évidence comment les problèmes familiaux ont joué un rôle majeur dans son devenir en tant qu'enfant-soldat, nous observons une similarité frappante dans les récits des autres enfants. Bien que chaque histoire soit individuelle, elles présentent des parallèles avec celle de Birahima. À travers ces récits, il est clair que les circonstances familiales difficiles, la violence, l'exploitation, les échecs scolaires et le contexte politique tumultueux ont tous contribué à façonner le destin tragique de ces enfants, les poussant inexorablement vers le statut d'enfant-soldat. Ces récits soulignent ainsi l'importance cruciale de comprendre les facteurs sous-jacents qui les ont conduits à s'engager dans les conflits armés, allant au-delà de leur expérience en tant qu'enfants-soldats.

Ce tableau met en évidence les histoires individuelles et les facteurs déterminants qui ont conduit chaque enfant-soldat à embrasser la vie de soldat :

Enfant Soldat	Histoire et Contexte	Facteur Conduisant au Recrutement
Sarah	Exploitation, violence, fugue, survie	Négligence familiale
Kik	Guerre tribale, fuite, danger	Contexte politique

---

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 204.

Sekou Ouedraogo	Échec scolaire, manque de perspectives	Désespoir éducatif
Sosso	Violence familiale, acte de légitime défense	Environnement toxique
siponni	Échec scolaire, désillusion éducative	Désillusion scolaire

À travers les retours en arrière (analepses), le récit d'Agu dans *Bêtes sans patrie* porte en lui les voix de ses parents. Au sein de ce récit, le témoignage de l'enfant-soldat est entrelacé à différents niveaux avec les souvenirs de sa famille. Ainsi, Agu ressent le devoir impérieux de transmettre non seulement la mémoire de sa famille, mais aussi celle de ses amis d'enfances et de compagnon de guerre.

Agu se trouve dans une position où il ressent la nécessité de rassembler les éléments de cette mémoire collective. Cela implique de ne pas oublier sa mère, qu'il refuse de laisser sombrer dans l'oubli, mais également de préserver le souvenir de ses amis. Nous pouvons souligner aussi que ce témoignage du personnage narrateur permet une rupture nette avec le récit de violence en lien avec la guerre, ouvrant ainsi un espace où la mémoire des êtres chers et des instants de bonheur se démarque des atrocités de la guerre.

Dans *Bêtes sans patrie*, Agu partage également les parcours d'autres enfants-soldats. Cependant, à la différence de Birahima dans *Allah n'est pas obligé*, qui relate l'histoire des enfants après leur décès à travers des oraisons funèbres, Agu présente l'histoire des enfants de son groupe avant leur mort. Il le fait de manière directe et fidèle au style oral, en reproduisant les récits des autres enfants tels qu'il les a entendus. C'est particulièrement le cas avec le personnage nommé Griot, un enfant au sein du groupe d'Agu, qui semble souffrir de troubles psychotiques chaque nuit. À chaque soir, Griot partage son parcours et la perte de sa famille due à la guerre :

on est tous couchés pour dormir, or moi je ne peux jamais dormir. Je ne peux pas. Je ne peux jamais dormir. Je ne fais qu'écouter, qu'écouter comme ça. Aucun bruit. Et là, j'entends maintenant un garçon qui parle,



qui parle. On l'appelle le Griot à cause que lui il raconte toujours des histoires quand nous on dort. Voilà l'histoire qu'il est en train de raconter.<sup>138</sup>

Agu, en tant que voix narrative unique, transmet ces histoires à son auditeur avec un style direct, en respectant la tradition orale, en les relatant telles qu'il les a entendues. La véracité du témoignage de la vie du Griot se manifeste à travers l'utilisation du style direct, même si cela n'est pas nécessairement introduit par les deux-points et les guillemets. La voix est ainsi donnée à d'autres enfants. Bien que ces histoires soient ancrées dans le passé, la syntaxe adoptée donne l'impression que l'action se déroule en temps réel, au moment précis où le locuteur rapporte les événements.

Ce choix stylistique renforce l'authenticité du récit et crée une proximité émotionnelle avec les histoires des autres enfants-soldats. Agu se positionne comme un relais des voix qui ont été marginalisées par la guerre, permettant à ces récits de reprendre vie à travers son propre témoignage. Le style direct non seulement prouve la crédibilité des histoires de Griot, mais renforce également le lien intime entre le narrateur et les événements racontés.

Contrairement à *Allah n'est pas obligé*, où le narrataire est le cousin de Birahima, ou à *Bêtes sans Patrie*, avec comme narratrice Amy, dans *Sozaboy*, il est difficile de déterminer précisément à qui le narrateur s'adresse, bien que nous sachions qu'il s'adresse à quelqu'un. Pourtant, ce mystère renforce l'authenticité du témoignage. En effet, le témoignage de Méné, l'acteur principal du récit, exhibe plusieurs caractéristiques propres au discours oral, créant ainsi une ambiance intimiste de partage.

Méné adopte fréquemment une adresse directe envers son auditeur, un auditeur que nous pouvons interpréter comme étant le lecteur. Cette adresse se matérialise par l'utilisation des pronoms personnels « vous » ou « tu », établissant une connexion immédiate entre Méné et le public auquel il relate son histoire. Par exemple, lorsqu'il déclare : « Je ne vais pas te mentir, parce que mentir, ce n'est pas bon. »<sup>139</sup>, cette déclaration se déploie comme si Méné s'exprimait en face de son auditeur, en chair et en os. De la même manière, il dit : « Je crois que tu sais comment j'étais en train de penser quand je suis parti dans l'armée la première fois... Tu te rappelles comment j'étais là, à faire mon malin. »<sup>140</sup>, Renforçant ainsi la sensation d'une conversation directe.

---

<sup>138</sup> Uzodinma Iweala, *Bêtes sans patrie*, op. cit., p. 109.

<sup>139</sup> Ken Saro-Wiwa, *Sozaboy (Petit minotaure)*, op. cit., p. 177.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 181.

En outre, Méné utilise des expressions phatiques et pose des questions à son auditeur implicite. Les formulations telles que « tu crois » ou « tu te rappelles » sont le témoignage de la spontanéité du discours oral. Elles construisent une interaction virtuelle entre le narrateur et le lecteur, suscitant l'engagement actif du lecteur dans le récit. Ces éléments soulignent que Méné opte pour un style narratif qui simule une conversation directe, capturant ainsi l'authenticité du témoignage, immergeant ainsi le lecteur dans le vécu de Méné de manière profonde et authentique.

Dans le premier chapitre, où nous avons abordé la déshumanisation des enfants-soldats, il est clair que leur environnement social est marqué par une cruauté extrême. Cette réalité pousse ces enfants-soldats à reconfigurer leur identité. En effectuant ces éloges funèbres, Birahima tente de redonner une identité et une humanité à ces enfants qui ont été entraînés à devenir des soldats dans ces conflits. Birahima donne aux enfants-soldats une voix et les présente comme des individus « uniques ». Bien plus que de simples acteurs anonymes de la guerre. Il souhaite éviter qu'ils ne soient oubliés, car souvent ces enfants sont des victimes invisibles. Cette réhumanisation passe par une mention des noms personnels d'autres enfants et non par leur surnom qui sont accompagnés d'adjectifs qualificatifs ou de noms communs faisant allusion à des animaux féroces reconnus pour leur violence.

Birahima, à travers son témoignage, évoque le parcours de ces enfants en utilisant leurs véritables noms. Par ce geste, il leur restitue leur identité. C'est évident dans ses descriptions de Johnny la foudre et de Sekou le terrible :

L'assaut des chasseurs traditionnels et professionnels a coûté la vie à six enfants-soldats. Je m'impose le devoir de dire l'oraison funèbre d'un parmi les six ; parce que c'est celui qui était mon ami. La nuit, dans les baraquements, il a eu le loisir de me raconter plusieurs fois son parcours. [...] Le vrai nom de Johnny la foudre était Jean Bazon.<sup>141</sup>

Lui, Sekou Ouedraogo, le terrible, c'est l'écolage qui l'a eu, l'a jeté dans la gueule du caïman, dans les enfants-soldats.<sup>142</sup>

À la fin de chaque hommage funèbre, Birahima pose une question rhétorique à son auditoire, questionnant comment ces enfants-soldats ont obtenu leurs surnoms. Cependant, il refuse de divulguer cette information, car cela impliquerait une autre histoire, une histoire

---

141 Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 181-182.

142 *Ibid.*, p. .

douloureuse. Pour lui, ce qui importe n'est pas tant le surnom de ses camarades que leur parcours, ce qu'il exprime en disant :

Comment Sekou mérita le qualificatif de terrible est une autre histoire et une longue histoire. Je n'ai pas le goût de raconter parce que je ne suis pas obligé de le faire, que ça me faisait mal, très mal.<sup>143</sup>

Comment Sosso mérita le qualificatif de panthère est une autre histoire et une longue histoire. Je n'ai pas le goût de la raconter parce que je ne suis pas obligé de le faire et que ça me faisait mal, très mal.<sup>144</sup>

Comment Jean Bazon devint Johnny la foudre est une autre histoire et une longue histoire.<sup>145</sup>

Bien que parfois Birahima décline de rendre hommage à certains de ses camarades, arguant qu'ils n'étaient pas ses amis, il révèle leurs noms pour les inscrire dans la mémoire collective : « Parmi les morts il y eut trois enfants-soldats. Trois enfants du bon Dieu, a dit la sainte. Ce n'étaient pas des copains. Ils se nommaient : Mamadou le fou, John le fier, Boukary le maudit. Ils sont morts parce qu'Allah l'a voulu. Et Allah n'est pas obligé d'être juste dans toutes ses choses. Et moi je ne suis pas obligé de dire l'oraison funèbre de ces trois enfants-soldats. »<sup>146</sup> Birahima leur offre néanmoins ce témoignage, les intégrant ainsi à la mémoire collective.

En somme, Birahima choisit de restituer aux enfants-soldats leur véritable identité, contrairement à l'usage des surnoms animaliers ou de guerriers qui reflètent la déshumanisation. Cette approche de Birahima reflète son désir de préserver la mémoire individuelle et collective de ces enfants, non seulement en soulignant leur destin individuel, mais aussi en inscrivant leurs noms dans le récit plus large de la tragédie humaine vécue dans le contexte des conflits armés.

En examinant ces différentes dimensions du témoignage littéraire, il devient évident que le récit de témoignage ne se limite pas à une simple exposition de faits, mais qu'il peut également revêtir une valeur cathartique, offrant ainsi un soulagement psychologique aux témoins-victimes ou bourreaux qui ont accompli un devoir « moral ».

## **2. Témoignage comme catharsis**

Il ne s'agit pas tant de passer d'un étage inconscient, plongé dans l'obscur, à l'étage conscient, siège de la clarté, par je ne sais quel mystérieux ascenseur. C'est bien plutôt là l'objectivation, par quoi le sujet tente

---

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>145</sup>

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 143.

ordinairement d'éluder sa responsabilité [...]. Car il s'agit en effet, non pas de passage à la conscience, mais de passage à la parole <sup>147</sup>

Cette citation profonde de Jacques Lacan pose une perspective intrigante sur la nature du processus psychologique et émotionnel qui sous-tend la catharsis. Dans *Allah n'est pas obligé*, *Sozaboy* et *Bêtes sans patrie*, le concept de catharsis trouve une nouvelle signification à travers le prisme du témoignage des personnages principaux.

La catharsis, un concept enraciné dans la philosophie et des théories dramatiques, a été initiée par les travaux d'Aristote, notamment dans son ouvrage *Poétique*<sup>148</sup>. Ce concept incarne un processus émotionnel et psychologique au sein duquel les spectateurs ou les auditeurs d'une œuvre artistique, notamment du théâtre, ressentent un soulagement ou une libération émotionnelle en réagissant aux événements et aux émotions des personnages à la fin du spectacle.

Bien que le concept de catharsis ait d'abord été associé au théâtre, il trouve une résonance profonde dans nos différents corpus. Ces œuvres arborent une esthétique tragique qui révèle la catharsis à travers les témoignages de leurs protagonistes. Ainsi, après avoir abordé la fonction de témoignage à travers les personnages principaux, cette section vise à explorer comment le témoignage des personnages agit comme un mécanisme de catharsis, offrant aux protagonistes un moyen d'extérioriser leurs émotions profondément enfouies et de libérer leurs frustrations face aux situations traumatisantes qu'ils ont traversées.

En effet, dans chacun des romans de notre corpus, les personnages-narrateurs portent en eux des marques visibles de frustration, issues de leurs expériences traumatiques enracinées dans leurs souvenirs. Ces enfants-soldats sont immergés dans des contextes de violence, de guerre et de survie. Leur parcours est parsemé d'épreuves qui laissent des cicatrices émotionnelles durables. Ces œuvres partagent intrinsèquement la nature tragique de la condition humaine, établissant ainsi une connexion avec la notion de catharsis.

La fonction cathartique réside dans la révélation des émotions refoulées par les personnages principaux. À travers le partage de leurs expériences, ils libèrent ces émotions profondes, souvent ancrées dans la peur, la douleur et la colère. Par cette expression verbale,

---

<sup>147</sup> *Discours de Rome* [1953], version 1956, in *Autres Ecrits*, Seuil, 2001, p. 140.

<sup>148</sup> Aristote, et al. *La politique*, traduit par Jules Tricot, Librairie philosophique, 1962.

ils trouvent un moyen d'extérioriser leurs tourments internes, contribuant ainsi à un processus de libération émotionnelle.

Le rôle des narrataires dans les romans *Allah n'est pas obligé* et *Bêtes sans patrie* confère à ces récits une dimension qui rappelle fortement une séance de psychothérapie. En effet, les interactions entre les personnages principaux et les narrataires évoquent une intention de psychanalyse, visant à permettre aux protagonistes de revivre leurs expériences passées et de libérer leurs émotions refoulées. Ces narrateurs agissent comme des facilitateurs du processus cathartique, utilisant une approche similaire à la méthode du « talking cure » ou du « récit cathartique » utilisée en psychanalyse.

Dans *Allah n'est pas obligé*, le cousin de Birahima, en tant que médecin, adopte un rôle qui s'apparente à celui d'un psychothérapeute. Son insistance pour que Birahima lui raconte en détail ce qu'il a vécu, illustrée par la phrase « Petit Birahima dis moi tout, dis-moi tout ce que tu as vu et fait ; dis moi comment tout ça s'est passé »<sup>149</sup>, résonne comme une invitation à une « répétition cathartique ». Cette approche vise à encourager Birahima à exprimer ses émotions et ses expériences traumatiques dans l'espoir de les confronter et de les guérir.

De manière similaire, dans *Bêtes sans patrie*, Agu se retrouve face à une femme travaillant pour une ONG qui croit fermement en l'importance de la parole pour guérir et surmonter les traumatismes. Elle l'incite à raconter son parcours, Même si Agu éprouve également un profond malaise ou gêne à chaque fois qu'il est appelé à raconter son histoire à Amy toutes les horreurs qu'il a subies :

Je ne parle pas beaucoup parce que j'ai vu plus de choses horribles que même dix mille hommes ensemble, et que j'ai fait plus de choses horribles ensemble, et que j'ai fait plus de choses horribles que même vingt mille hommes ensemble. Donc si je dis ces choses je vais encore être triste triste, et toi aussi tu vas être triste dans cette vie. Je veux voir que les choses qui me rendent heureux dans cette vie. Je veux simplement être heureux.<sup>150</sup>

Nous pouvons voir que cette approche offre aux personnages un espace pour exprimer leurs émotions et leurs souvenirs, tout en visant à les aider à surmonter leurs traumatismes.

Dans l'analyse de la cure par la parole, utilisée dans les romans *Allah n'est pas obligé* et *Bêtes sans patrie*, il est essentiel de considérer son efficacité. Néanmoins, elle peut soulever

---

<sup>149</sup> Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 222.

<sup>150</sup> Uzodinma Iweala, *Bêtes sans patrie*, op. cit., p. 185.

des interrogations quant à sa capacité à véritablement aider les enfants à se rétablir et à réintégrer la société.

Dans *Bêtes sans patrie*, le centre de réhabilitation offre un refuge à Agu (nourriture, vêtements, etc.), mais cette méthode de faire parler l'enfant soulève des doutes sur sa préparation adéquate à la réintégration sociale. Bien qu'Amy ait recours à cette méthode dans l'espoir de réhabiliter Agu et les autres enfants, il est clair que sa pertinence peut être remise en question. L'obligation pour les victimes d'exprimer leurs émotions et de relater leurs expériences traumatisantes peut s'avérer difficile à gérer pour certains. De plus, cela rappelle continuellement aux enfants leurs différences et leurs traumatismes, ce qui peut être contre-productif.

Birahima, dans *Allah n'est pas obligé*, exprime également sa réticence envers cette méthode : « Moi non plus, je ne suis pas obligé de parler, de raconter ma chienne de vie, de fouiller dictionnaire sur dictionnaire. J'en ai marre ; je m'arrête ici pour aujourd'hui. Qu'on aille se faire foutre ! »<sup>151</sup>. Nous pouvons voir que Birahima rejette quelques fois l'idée de raconter son vécu douloureux, décrivant cela comme une exploration inutile et dégradante de sa propre vie. Sa frustration est palpable dans son langage chargé de jurons.

Le témoignage d'Agu et sa réticence envers la psychothérapie démontrent qu'Uzodinma Iweala est conscient de la diversité des méthodes de guérison. Malgré l'enthousiasme d'Agu pour sa nouvelle vie en dehors de la guerre, il reste sceptique quant à la possibilité de trouver le bonheur ailleurs. Il dit ainsi à Amy : « je veux rester toujours rallongé à cet endroit-là, sans bouger pour rien au monde, je vais attendre, attendre jusqu'à quand la poussière ça va s'entasser sur moi, que l'herbe ça va me couvrir, que les insectes ils vont construire leurs maisons entre mes dents. »<sup>152</sup>

Par conséquent, le centre de réadaptation répond aux besoins fondamentaux des personnages, mais leur enfermement dans cette méthode de cure soulève des inquiétudes quant à leur véritable rétablissement et à leur préparation pour l'avenir. La critique de cette méthode dans les différents romans renforce l'importance de considérer diverses formes de guérison et de réhabilitation pour les personnages traumatisés. L'incapacité d'exprimer ses traumatismes

---

<sup>151</sup> Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 10.

<sup>152</sup> Uzodinma Iweala, *Bêtes sans patrie*, op. cit., p. 184.

ne signifie pas nécessairement un manque de guérison. Certains individus peuvent préférer faire face à leurs expériences de manière différente.

En somme, le rôle des narrataires dans ces romans crée une atmosphère qui rappelle une séance de psychothérapie. Leurs actions et leurs encouragements pour que les personnages principaux partagent leurs expériences et leurs émotions insufflent une dimension psychanalytique aux récits. Cette fonction cathartique à travers le témoignage des personnages amplifie la puissance émotionnelle et narrative de ces œuvres tragiques.

## **II- À la croisée des langues**

Dans cette section, sur la notion de croisée des langues, nous nous pencherons en premier lieu sur l'hybridité linguistique dans les romans originaux *Sozaboy* et *Beasts of no nation*. Dans ces romans l'hybridité linguistique constitue une caractéristique distinctive, offrant une fenêtre sur la diversité culturelle et linguistique du Nigéria. Cette étude sur la langue nous conduira à analyser la traduction de *Sozaboy* par Samuel Millogo et Amadou Bissiri et la traduction par Alain Mabanckou de *Beasts of no Nation*.

### **1. L'Hybridité Linguistique dans les textes originaux**

En abordant la problématique de la violence et de la crise linguistique dans la deuxième partie, nous avons constaté que notre corpus en question révèle des mondes profondément affectés par la guerre, où les langues se heurtent à des défis singuliers. Les auteurs mettent en évidence un conflit linguistique entre les langues autochtones et la langue standard, soulignant ainsi la complexité des interactions linguistiques au sein des sociétés en crise. Dans cette section, nous nous concentrerons sur les textes originaux *Sozaboy* de Ken Saro-Wiwa et *Beasts of no nation* Iweala, en examinant en particulier les raisons qui ont poussées les auteurs à écrire ainsi.

Le roman *Sozaboy* de Ken Saro-Wiwa se présente comme un exemple emblématique d'hybridité linguistique, où les langues se croisent et se mêlent pour créer un tissu narratif riche et complexe. Cette hybridité linguistique se manifeste à travers divers aspects du texte, illustrant la diversité culturelle et linguistique du Nigéria, tout en offrant une fenêtre sur les questions de pouvoir, d'identité et de communication au sein d'une société multilingue. Les textes que nous étudions sont connus comme des textes hétérolingues.

Rainer définit l'hétérolinguisme comme « la présence dans un *texte* d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit aussi bien que de variété (sociales, régionales, ou

chronologiques) de la langue principale »<sup>153</sup>. Cette notion prend vie dans *Sozaboy*, où le protagoniste Méné, erre entre différents langages pour exprimer ses pensées et ses expériences. Les idiomes étrangers et les variations linguistiques se superposent dans le texte, créant une palette linguistique qui capture les nuances et les contradictions de la société nigériane.

Saro-Wiwa, témoin direct du conflit nigérian en 1968, tire profit de cette expérience pour façonner le langage de Méné. Il a eu la chance d'assister au conflit « de très près, parmi les jeunes soldats », une expérience qui l'a profondément marqué et a influencé son choix linguistique.

Ken saro-wiwa se refuse d'écrire dans une autre langue que sa langue maternelle qui est le khana (orthographié par Kana). Il se justifie en estimant que les communautés Haoussa, Igbo et Yoruba sont en grande partie responsables de la guerre biafraise et mettant leur langue au-dessus des autres minorités :

The Hausa-Fulani, Yoruba and Igbo have inflicted on three hundred other ethnic groups a rule that is most onerous. Were I, as an Ogoni, forced to speak or write any of these languages (as it is presently proposed), I would rebel against the idea and encourage everyone else to do the same<sup>154</sup>.

Son choix d'utiliser le « rotten english », comme il l'appelle, est une manifestation littéraire de cette réflexion. En mélangeant des éléments de pidgin, de Broken English, d'anglais standard et de kana, il crée une langue hybride qui évoque la complexité culturelle. Le « rotten english », présent dès le sous-titre de l'œuvre, est défini par Saro-Wiwa comme un « mélange de pidgin nigérian, de mauvais anglais et, çà et là, d'expressions en bon anglais ou même en anglais idiomatique ». Cette langue désordonnée et confuse, résultat d'une instruction limitée et de possibilités réduites, reflète le parcours linguistique de Méné, qui navigue entre les différentes strates linguistiques de la société. Cette hybridité linguistique non seulement authentifie le personnage, mais crée également un imaginaire unique qui accompagne le lecteur tout au long du récit.

Nous pouvons remarquer que Ken Saro-wiwa s'est inspiré de la flexibilité de la langue anglaise dans son pays qui reflètent les réalités linguistiques du Nigéria :

---

<sup>153</sup> Rainier Grutman, *Des langues qui resonnent*, Fides Céтуq, 1997, p.37.

<sup>154</sup> Saro-Wiwa, Ken. "The Language of African Literature: A Writer's Testimony." *Research in African Literatures*, vol. 23, no. 1, 1992, p. 156. [consulté le 19 août 2023, URL : [JSTOR, http://www.jstor.org/stable/3819957](http://www.jstor.org/stable/3819957)]



Both 'High Life' and *Sozaboy* are the result of my fascination with the adaptability of the English Language and of my closely observing the speech and writings of a certain segment of Nigerian society. (Author's note)

High Life et *Sozaboy*, sont nés de ma fascination devant la souplesse de la langue française et de mon observation attentive de la langue parlée comme écrite par une frange de la société nigériane. (SB. P.18.)

En effet, l'hybridité linguistique transcende les frontières ethniques dans *Sozaboy*. Uwasomba dans un article sur *Sozaboy* souligne la présence de mots de différentes langues nigériennes, mélangés avec des éléments de vocabulaire pidgin tels que : « 'lailai' » (Hausa), « 'Okporoko' » (Igbo), « 'Wayo' » (Yoruba), qui sont mélangés librement avec des éléments de vocabulaire pidgin de base. Ce mélange reflète la diversité culturelle et linguistique du Nigéria, où différentes langues coexistent au sein d'une même société. L'hybridité linguistique devient ainsi un véhicule pour explorer et célébrer la richesse de la diversité linguistique nigérienne.

Le roman *Beasts of No Nation* d'Uzodinma Iweala partage des similitudes frappantes avec le roman de Ken Saro-Wiwa en ce qui concerne l'utilisation de la langue par les personnages, en particulier le personnage d'Agu. Ces deux œuvres partagent une caractéristique commune dans leur représentation de la langue, visant à refléter l'expérience vécue par les narrateurs et à transmettre l'atmosphère de la guerre de manière authentique.

Malgré son origine yoruba, Iweala parvient à capturer des points de référence communs avec *Sozaboy*, tant sur le plan linguistique que sur les thèmes abordés.

Dans une interview datant de 2006 avec Birnbaum, Uzodinma Iweala discute de la langue qu'il a employée dans son roman *Beasts of No Nation*. Lorsqu'il lui est demandé comment il définirait la langue utilisée, Iweala répond : « It's not quite pidgin English. It's based loosely on the way that people speak, or that I've heard people speak, in Nigeria. So it's an adaptation of pidgin English. »<sup>155</sup> Il explique ensuite que sa langue est "an adaptation of pidgin English."<sup>156</sup> car, le pidgin anglais est souvent considéré comme une langue simplifiée et mélangée, utilisée pour la communication entre des personnes de différentes langues maternelles. Iweala précise:

<sup>155</sup> « Ce n'est pas tout à fait du pidgin anglais. C'est vaguement basé sur la façon dont les gens parlent, ou dont j'ai entendu des gens parler, au Nigeria. Donc, c'est une adaptation du pidgin anglais », Birnbaum, Robert, « Uzodinma Iweala », *The Morning News*, 9 mars 2006, <https://themorningnews.org/article/uzodinma-iweala>. [Il s'agit de notre traduction.]

<sup>156</sup> « Une adaptation du pidgin anglais. » *Idem*. [il s'agit de notre traduction].

When pidgin English [is] spoken, a lot of the time, you can't really understand what people are saying. It's like a completely different language. This adaptation is designed to show how people speak day-to-day—more often adapted English filled with local expressions.<sup>157</sup>

Interrogé sur ses préoccupations quant à la précision totale dans la représentation linguistique, Iweala répond : “With the language there wasn't complete accuracy.<sup>158</sup>” Il poursuit : “You could write a text if you follow—there are all sorts of pidgin-English dictionaries and whatnot that you could use and follow. The thing with pidgin English is that it is also an adaptable language. It's one that changes with the times and situations.<sup>159</sup>” Iweala reconnaît ainsi qu'il aurait pu opter pour une précision linguistique stricte en se basant sur les nombreux dictionnaires de pidgin anglais disponibles. Cependant, il souligne que le pidgin anglais est lui-même une langue adaptable, évoluant avec le temps et les situations. Par conséquent, son objectif n'était pas de rendre ses personnages fidèles au pidgin anglais, mais plutôt de donner une idée générale de la structure linguistique et de l'usage de la langue dans la vie quotidienne.

Cette interview révèle l'approche créative et adaptable d'Iweala dans la représentation linguistique de *Beasts of No Nation*. Il visait à saisir le langage quotidien des gens tout en reflétant l'atmosphère linguistique changeante du Nigeria. Cette approche présente des similitudes avec celle de Ken Saro-Wiwa dans *Sozaboy*, où la création d'une langue hybride et authentique cherchait également à refléter l'expérience vécue par les narrateurs et à transmettre l'atmosphère de la guerre de manière réaliste.

En examinant le roman *Beasts of No Nation*, une caractéristique linguistique frappante est l'utilisation dense du présent continu :

---

<sup>157</sup> « Lorsque le pidgin anglais est parlé, la plupart du temps, vous ne pouvez pas vraiment comprendre ce que les gens disent. C'est comme une langue complètement différente. Cette adaptation vise à montrer comment les gens parlent au quotidien, plus souvent un anglais adapté rempli d'expressions locales. ». *Idem* [il s'agit de notre traduction].

<sup>158</sup> « En ce qui concerne la langue, il n'y avait pas une précision totale. ». *Idem* [il s'agit de notre traduction].

<sup>159</sup> « Vous pourriez écrire un texte si vous suivez – il existe toutes sortes de dictionnaires de pidgin anglais et autres que vous pourriez utiliser et suivre. Ce qu'il en est du pidgin anglais, c'est aussi une langue adaptable. C'est une langue qui évolue avec le temps et les situations. » *Idem* [il s'agit de notre traduction].

LIE DOWN! Commandant is shouting. Put your hand on the ground. They are lying down and I can see the tear on the face of one enemy. He is coughing and sniffing and whispering. I think he is saying, I am not wanting to die. Please God. I am not wanting to die, but I am too far away to be hearing him.(BON p.21)

PAR TERRE ! Le Commandant aboie Mettez vos mains par terre. Ils rallongent, je vois les larmes dans la figure d'un des ennemis. Il tousse, il renifle et murmure je sais pas quoi. Je crois qu'il dit, je ne veux pas mourir. Seigneur, je t'en supplie (BSP, p.33)

À travers ce passage, on peut remarquer l'utilisation constante du présent continu comme temps de narration privilégié par Iweala. Cela reflète une caractéristique du pidgin nigérian. Cette utilisation du présent continu est un exemple de la manière dont Iweala incorpore des éléments linguistiques authentiques pour transmettre une atmosphère réaliste dans le contexte de la guerre.

La réussite d'Iweala dans la création de la langue de son personnage Agu trouve ses racines dans l'exemple du "rotten English" de *Sozaboy*, écrit vingt ans auparavant. Tout comme Saro-Wiwa a créé une langue hybride pour capturer l'expérience de la guerre, Iweala a adapté le pidgin anglais pour refléter le langage du quotidien dans un contexte similaire. Ainsi, *Beasts of No Nation* s'inscrit dans la continuité de l'exploration littéraire de la croisée des langues, où les auteurs explorent les nuances linguistiques pour transmettre l'authenticité de leurs récits.

## 2. Vers une traduction de l'hybride.

Qualifié d'hybride, nous, avons pu voir que nos trois romans sont des produits du contact entre plusieurs langues et cultures. Dans ce chapitre, notre objectif sera d'analyser la traduction de *Sozaboy* par Samuel Millogo et Amadou Bissiri et la traduction par Alain Mabankou de *Beasts of no Nation*, mais aussi de voir comment les traducteurs ont réussi à rendre l'anglais « pourri » des textes sources en français populaire africains tout en montrant l'objectif visé des traducteurs.

La traduction littéraire est un acte complexe qui implique la transposition d'un texte d'une langue à une autre tout en conservant ses nuances, son essence et son impact culturel. Les traducteurs sont des médiateurs culturels qui naviguent entre les barrières linguistiques et les subtilités culturelles pour rendre l'œuvre originale accessible à un nouveau public. Parmi les défis majeurs de la traduction, les références culturelles occupent une place centrale, en particulier dans les textes postcoloniaux où les traditions culturelles sont imbriquées dans le

tissu narratif de l'auteur. Dans cette perspective, le processus de traduction devient une exploration profonde des enjeux culturels, linguistiques et littéraires.

Dans la recherche d'une approche de traduction, les théories ciblistes et sourcières, termes que l'on doit à L'Admiral, ont joué un rôle essentiel. Les théories ciblistes mettent l'accent sur le lecteur de la traduction en tant que public cible et cherchent à adapter le texte source pour qu'il résonne avec les valeurs, les normes culturelles et les attentes linguistiques du lectorat de la langue cible. L'Admiral définit les ciblistes comme « ceux qui entendent être fidèles à l'esprit du texte-source, et non pas tant à sa lettre : ils pourraient reprendre à leur compte, transposée dans le contexte moderne de la traductologie »<sup>160</sup>. À l'inverse, les théories sourcières, souvent associées à l'école de pensée de la « fidélité » dans la traduction, privilégient la reproduction fidèle des éléments du texte source, même si cela peut impliquer une certaine incompatibilité culturelle ou linguistique avec la langue cible.

Par ailleurs, selon George Mounin, dans son ouvrage intitulé *Les belles infidèles*, il distingue deux approches de traduction. La traduction « transparente » qui correspond à une tentative de faire en sorte que l'œuvre traduite ne paraisse pas comme une traduction. Il compare cette approche à un « verre transparent », où le traducteur efface certaines références temporelles et culturelles pour rendre le texte plus familier au public cible contemporain. Cette métaphore illustre comment la traduction transparente peut clarifier le texte, tout en masquant ses origines. En contraste, Mounin introduit la notion de traduction « colorée », où l'on ne peut oublier la couleur de la langue originelle, le siècle et la civilisation auxquels le texte source appartient. Il mentionne : « Les contraires de ces verres si parfaitement transparents dont nous venons d'analyser la fabrication, ce sont des verres aussi translucides mais colorés : des traductions telles que, quoiqu'impeccablement françaises, nous ne puissions jamais oublier un seul instant la couleur de leur langue originelle, de leur siècle originel, de leur civilisation originelle. »<sup>161</sup> Cette perspective souligne comment les éléments spécifiques du texte source peuvent imprégner la traduction d'une teinte culturelle et historique, même dans la langue cible.

Les traductions de *Sozaboy* par Samuel Millogo et Amadou Bissiri et de *Bêtes sans patrie* par Mabanckou, illustrent ces défis et choix opérés dans le processus de traduction.

Dans le contexte de la traduction du roman *Sozaboy* de Ken Saro-Wiwa, les traducteurs Amadou Bissiri et Samuel Millogo jouent des rôles cruciaux, portant avec eux des compétences

---

<sup>160</sup> LADMIRAL, Jean-René, « Sourcières et ciblistes » in Revue d'esthétique n° 12 – La traduction, Toulouse : Privat, 1986, p. 33 et p. 38.

<sup>161</sup> Mounin, Ballard, M., & D'hulst, L. (2020). *Les belles infidèles*. Presses universitaires du Septentrion, p. 91

et des perspectives uniques qui enrichissent leur travail. Tous deux ont occupé des postes d'enseignants au Département d'Études Anglophones de l'Unité de Formation et de Recherche en Lettres, Arts et Communication à l'Université de Ouagadougou, ce qui témoigne de leur engagement envers la littérature anglophone et leur profonde compréhension des subtilités linguistiques et culturelles.

Samuel Millogo se distingue en tant que spécialiste renommé de la littérature africaine anglophone et est même l'auteur de plusieurs œuvres littéraires. Son expertise est également illustrée par sa collaboration avec Christiane Fioupou en tant que co-traducteur du roman *The Road*<sup>162</sup> de l'auteur nigérian Wole Soyinka. De plus, ses études universitaires menées au Nigeria et son expérience d'enseignement en Côte d'Ivoire ont enrichi sa perspective et sa connaissance approfondie du paysage littéraire africain anglophone.

D'autre part, Amadou Bissiri occupe une place prépondérante en tant qu'expert de la littérature africaine anglophone et américaine. Son influence se reflète dans ses nombreux écrits consacrés à la littérature des deux continents. Il se distingue également en tant que co-éditeur d'un ouvrage dédié à la littérature burkinabé. Son parcours éducatif en Côte d'Ivoire a façonné sa perspective littéraire unique, apportant une touche distincte à son approche de la traduction.

L'expérience académique et la recherche de ces deux traducteurs dans le domaine de la littérature anglophone ajoutent une dimension profonde à leur travail sur *Sozaboy*. Leurs contributions en tant qu'enseignants et chercheurs renforcent leur compréhension globale de l'œuvre de Ken Saro-Wiwa, tant sur les plans linguistiques que culturels. Leur familiarité avec les nuances de la littérature anglophone leur permet d'appréhender les subtilités du texte-source et de les retransmettre avec précision dans la langue cible.

Ces informations cruciales sur les parcours et les compétences des traducteurs contribuent à éclairer la stratégie qu'ils ont adoptée pour résoudre les défis pragmatiques et culturels inhérents à la traduction du roman de Saro-Wiwa. En tant que ressortissants du Burkina Faso, leur expérience de la réalité ouest-africaine offre un avantage significatif pour transposer « l'anglais pourri » de Saro-Wiwa en un équivalent français populaire d'Afrique de l'Ouest. Leur connexion avec la culture et les réalités régionales permet une traduction qui maintient l'authenticité du texte original tout en le rendant accessible et significatif pour le public francophone de la région.

---

<sup>162</sup> Wole Soyinka, *The road*, traduit par Christiane Fioupou & Samuel Millogo, Paris : Hatier/Mond Poche, 1988.

Du fait des profonds liens entre langue et culture, il est nécessaire, comme le souligne Myriam Suchet : « de penser la traduction autrement que comme un transfert linguistique »<sup>163</sup> mais plutôt comme un transfert culturel.

De manière significative, il est possible que des textes rédigés dans des langues différentes partagent en réalité une même culture. Cet aspect est particulièrement évident dans le cas des publics cibles et sources de notre étude. Bien que ces publics n'aient pas en commun la même langue, ils partagent le même espace géographique, à savoir l'Afrique de l'Ouest, qui a subi l'impact du colonialisme.

Dans le cas de la traduction de *Sozaboy*, nous pouvons affirmer que les représentations culturelles présentes à la fois dans le texte cible et dans le texte source soulignent l'appartenance de ces deux œuvres à un même univers culturel. À ce propos, Jean-pierre Richard, dans un article intitulé : « Traduire l'ignorance culturelle » émet une observation pertinente à l'égard de la traduction en français de *The Road* de Soyinka par Samuel Millogo et Christiane Fioupou, une observation de sa part que nous pouvons également appliquer à la traduction française de *Sozaboy* :

« Des textes en langues différentes peuvent relever d'une même culture ; où est la distance culturelle entre le pidgin English de Lagos, tel que Wole Soyinka l'utilise dans *The Road*, et le français populaire d'Abidjan (FPA) dont se servent les traducteurs de la pièce, Christiane Fioupou et Samuel Millogo. »<sup>164</sup>

Cette citation soulève une question importante : malgré la différence linguistique entre le pidgin nigérian et le français populaire d'Abidjan, existe-t-il vraiment une distance culturelle significative entre les deux ? La réponse réside dans l'analyse de la « distance culturelle interne »<sup>165</sup> selon Richard. Cette distance interne réside dans la langue elle-même. Samuel Millogo et Ahmadou Bissiri ont opté à un équivalent français populaire que l'on retrouve à Abidjan, une décision qui semble refléter un phénomène linguistique caractéristique des pays d'Afrique francophone, y compris le Burkina Faso. Les traducteurs, ayant vécu en Côte d'Ivoire et au Burkina-faso, intègrent ainsi des éléments linguistiques et culturels qui résonnent avec les expériences et les langues partagées dans cette région.

---

<sup>163</sup> Suchet, Myriam. *Textes hétérolingues et textes traduits : de « la langue » aux figures de l'énonciation*. 2010. Université Charles de Gaulle, Thèse de doctorat, p. 220.

<sup>164</sup> Jean-Pierre Richard, « Traduire l'ignorance culturelle », *Palimpsestes* [En ligne], 11 | 1998, mis en ligne le 30 septembre 2013, consulté le 13 août 2023. URL : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/1537>

<sup>165</sup> *Idem.*,

L'extrait suivant illustre comment la version française de *Sozaboy* reprend avec cohérence les termes déjà signalés en italique dans le texte source, ainsi que des termes du texte source qui n'étaient pas marqués en italique :

“Myself, I like the **African Upwine Bar**. Because you fit drink better **palmy** there. Fine palmy of three or four days old. And there are fine babies there too. And you can chop *okporoko*, stockfish. Or *ngwo-ngwo*, goat-head and particulars in pepper soup.” (SB, p.13.)

« Quant à moi, j'aime **Banguidrome** africain là parce que tu moyen boire meilleur *bangu* là-bas. Bon bangu qui a fait trois ou quatre jours. Et puis il y a de jolies mademoiselles là-bas aussi. Et tu peux bouffer *okporoko*, stockfish. Ou bien *ngwo-ngwo*, soupe bien pimentée de têtes avec morceaux de cabri. (SB, p.41)

Dans ce passage, les deux substantifs associés à la culture culinaire : « *okporoko* et *ngwo-ngwo* » de Saro-Wiwa apparaissent en italique dans le texte source et sont inclus dans un glossaire, même s'ils ont déjà été expliqués dans le texte. Cependant, cette présentation diffère dans le texte cible. Bien que les termes soient mis en italique dans le texte cible, ils ne sont pas assortis d'une entrée dans le glossaire. Par exemple, si nous examinons le terme “*palmy*”, qui est reproduit de manière identique dans le glossaire du texte source, les traducteurs ont choisi dans le texte cible de le traduire par « Bangu » , un terme spécifique au Burkina Faso désignant un vin de palme. De même, “African Upwine Bar” est traduit par « banguidrome », lieu où l'on vend du vin.

Le choix des traducteurs d'emprunter des références culturelles de la langue cible qui sont équivalentes à celles de la culture du texte source est une stratégie visant à maintenir la cohérence culturelle entre le texte source et le texte cible. Ce processus démontre que certains termes culturels spécifiques au texte source peuvent être exprimés dans la langue cible tout en préservant leur signification et leur connotation originales. Cette pratique reflète la complexité et la finesse nécessaires pour traduire des éléments culturels, car il ne s'agit pas simplement de transposer des mots, mais de maintenir l'essence culturelle qui les sous-tend.

La capacité de Samuel Millogo et Amadou Bissiri à relever le défi de transposer des éléments culturels du texte source vers le texte cible s'explique en grande partie par la similarité entre leur langue et la structure du langage employé par Saro Wiwa. Cette affinité linguistique leur a permis d'accomplir leur tâche de traduction avec une certaine aisance, comme le mettent en évidence les propos d'Amadou Bissiri, tirée de son article « Par-delà la traduction » :

L'expérience de la traduction de *Sozaboy*, que nous avons vécue, Samuel Millogo et moi-même, nous a particulièrement permis d'apprécier le pidgin « nouveau modèle » de Ken Saro-Wiwa. La structure et le rythme des phrases, la forme et la répétition de certains mots ou

expressions du texte de départ coïncident de façon surprenante avec des formes et des pratiques propres au bobo, au mooré ou au dioula. C'est dire que nos langues maternelles nous ont permis de Ménér notre travail de traducteur avec suffisamment d'aisance.<sup>166</sup>

En fin de compte, ce choix illustre comment la traduction ne se limite pas à une simple substitution linguistique, mais vise à capturer la richesse culturelle inhérente au texte source et à la transmettre de manière fidèle et pertinente dans la langue cible.

L'examen du glossaire du texte source par rapport à celui de la version française nous en donne une observation frappante. Alors que le glossaire du texte source compte un total de 125 entrées, le glossaire de la version française présente quant à lui seulement 90 entrées. Cette disparité numérique est loin d'être anodine, car elle met en lumière un accomplissement notable de la part des traducteurs. Leur réussite réside dans leur habilité à transposer avec succès le contenu du glossaire tout en identifiant des équivalents pertinents dans le contexte du français populaire qu'ils ont choisi comme vecteur de traduction.

Tout comme dans la traduction de Bissiri et Millogo, où l'utilisation de termes issus de dialectes locaux d'Afrique de l'Ouest est apparente, Alain Mabanckou intègre également des éléments de sa langue maternelle, le lingala, dans sa traduction. Cela se manifeste particulièrement à travers l'utilisation récurrente de la particule « KÒ ». Cette particule peut poser un défi de traduction en raison de la subtilité de la langue lingalaise. Il convient de ne pas la confondre avec l'indicatif « ko » sans accent de « ko-zala »<sup>167</sup>, qui indique le verbe « être ». « KÒ » avec accent est une particule qui agit comme une forme d'adoucissement pour une question ou une demande. Elle se situe quelque part entre une onomatopée et un mot, et elle sert à enrichir une phrase en lui apportant une nouvelle dimension.

Ceci peut être illustré à travers les exemples suivants :

### Exemple 1 :

« comment je peux le savoir, KÒ » (p. 78,  
texte traduit)

« How can I know » (texte source)

### Exemple 2 :

« A VOS POSTES MAINTENANT !  
VITE ! VITE ! VITE ! MAGNEZ-VOUS ! EN  
VITESSE KÒ » (BSP p. 11.)

“TAKE YOUR POSITION RIGHT NOW!  
QUICK! QUICK QUICK! MOVE WITH SPEED!  
MOVE FAST **OH** !” (BON p. 1.)

---

<sup>166</sup>

<sup>167</sup> *kozala traduction en français, dictionnaire lingala - français*. <https://fr.glosbe.com/ln/fr/kozala>. Consulté le 31 août 2023.



Dans le premier exemple, on peut observer que Mabanckou a ajouté la particule « KÒ ». Elle est utilisée ici pour adoucir la question posée par Agu. En lingala, il n'existe pas de formule équivalente à « s'il te plaît ». Pour exprimer une demande polie ou une supplication, on utilise des moyens plus subtils. Cela peut rendre l'expression de politesse un peu complexe, comme dans la phrase « Loba kò » qui signifie « veux-tu bien parler ? »

Dans le deuxième exemple, Mabanckou a traduit l'interjection anglaise « oh » par « KÒ ». Cette particule permet également d'accentuer une demande de manière insistante.

Ces exemples illustrent comment Alain Mabanckou intègre des éléments du lingala dans sa traduction, ce qui ajoute une nuance culturelle et linguistique à l'œuvre. Cette utilisation subtile de la langue maternelle du traducteur montre que la traduction littéraire est un processus complexe et artistique qui implique la transformation d'un texte d'une langue à une autre, tout en conservant son essence, ses émotions et ses nuances. Alain Mabanckou, auteur et traducteur, propose une réflexion profonde sur son processus de traduction du roman *Beasts of no nation* de Izodinma iweala dans son roman *Lettres à un jeune romancier Sénégalais*<sup>168</sup>. Dans ce témoignage, il souligne qu'« un texte qui voyage d'une langue à une autre subit forcément une métamorphose. Pour le meilleur et pour le pire.<sup>169</sup> » Cette affirmation encapsule l'idée fondamentale que chaque traduction est une adaptation, un réaménagement du texte original pour s'harmoniser avec les spécificités linguistiques et culturelles de la langue cible. La métamorphose impliquée dans ce processus résulte non seulement des contraintes linguistiques, mais également des interprétations subjectives du traducteur, de son contexte culturel et de sa perception personnelle du texte original. Ainsi, la traduction devient un acte de récréation, une transformation qui peut conduire à une perception différente du texte par rapport à l'original.

Toutefois, nous trouvons important de noter dans notre analyse des traductions de nos différents corpus l'influence de la traduction de Bissiri et de Millogo sur la traduction réalisée par Alain Mabanckou à travers certaines similitudes remarquables. Certains choix de traduction opérés par Mabanckou nous permettent d'appréhender davantage l'influence qu'a eu la traduction française de *Sozaboy* sur son propre travail de traduction.

Un exemple concret de cette influence peut être observé à travers des exemples suivants :

---

<sup>168</sup> Alain Mabanckou, *Lettres à un jeune romancier Sénégalais*, Paris, Le Robert, 2023, p. 138.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p.138.

commandant is kneeling next to me and smiling so I am seeing how his teeth is in mouth anyhow (BSP, p.8).

c'est quand le commandant se genouille à zéro mètre de moi et qu'il sourit que je vois la pagaille des dents qu'y a dans sa bouche (BON p.20).

À travers cet exemple, nous pouvons voir que Mabanckou a choisi de traduire “anyhow” par « pagaille », terme très récurrent dans les propos de Méné dans *Sozaboy* (Pétit Minitaire) : « Dans les neufs villages on dansait et on mangeait en pagaille » Ce choix de traduction reflète une certaine intertextualité entre les deux romans et met en évidence comment la traduction française de *Sozaboy* a influencé le processus de traduction de Mabanckou. Cette influence ne se limite pas à un seul terme ou expression. Un autre exemple se trouve dans la traduction du verbe « saluting » dans le texte source, traduit par Mabanckou en « salut minitaire » incluant l'adjectif « minitaire », terme également présent dans la traduction française de Bissiri.

En outre, la similarité observée dans les versions originales et traduites de *Sozaboy* et *Bêtes sans patrie* se manifeste aussi notamment à travers l'utilisation fréquente de calques syntaxiques et lexicaux. Ces calques sont particulièrement présents dans les passages où les auteurs cherchent à mettre en lumière les monologues intérieurs des personnages, dévoilant ainsi leurs pensées et leurs réflexions profondes.

Un calque syntaxique se produit lorsque la structure grammaticale d'une langue source est directement transférée dans une langue cible. Dans ces cas, les auteurs ont adopté des constructions linguistiques caractéristiques de leurs langues maternelles respectives et les ont appliquées à la langue française. Par exemple, les expressions telles que « je pense dans mon ventre » ou « je pense dans moi-même » illustrent l'utilisation de calques syntaxiques, où la structure des phrases est calquée sur les langues locales d'origine :

je regarde vers Strika et je pense dans mon ventre à toutes ces choses que j'apprends (BSP, p. 27).

“the wind is blowing softly in my ear and on my skin and I am looking at Strika and thinking all of the things I am learning as a soldier (BON, p. 16)

je pensé dans mon ventre chef Birabi il est peureux trop quoi (SB, p. 28)  
I say to may self that chief Birabee is very coward man.(SB, P. 4).

Ces calques syntaxiques et lexicaux résultent d'une transposition directe des structures linguistiques des langues d'origine vers le français. Ils sont issus d'un rapprochement entre les langues et sont facilement reconnus par les locuteurs des langues source. Cependant, ils peuvent sembler inhabituels ou non conformes aux normes linguistiques du français pour les lecteurs moins familiers avec ces calques.

Sur le plan stylistique, ces romans peuvent être considérés comme une forme de « traduction » d'un univers impitoyable qui se manifeste à travers le contexte de la guerre. Cette utilisation du terme « traduction » est métaphorique et suggère que les romans parviennent à retranscrire, à travers leur écriture et leur style, la dureté, la complexité et les réalités brutales propres à l'univers de la guerre. Cette transposition stylistique permet aux lecteurs de vivre et de comprendre les dimensions émotionnelles, psychologiques et sociales de cette réalité, de manière similaire à la façon dont une traduction rend accessible le sens d'un texte d'une langue à une autre.

Ainsi, les auteurs réussissent à « traduire » l'univers implacable de la guerre en utilisant des choix stylistiques, narratifs et linguistiques spécifiques qui évoquent efficacement les sensations, les expériences et les enjeux liés à ce contexte. La description des scènes de bataille, les échanges entre les personnages, les monologues intérieurs, la syntaxe, le choix des mots et la structure narrative globale contribuent tous à créer une traduction stylistique de la réalité de la guerre au sein de l'œuvre littéraire. En d'autres termes, les romans réussissent à faire ressentir au lecteur la gravité et l'intensité de la guerre, tout en utilisant les outils de la langue et de la narration pour traduire ces réalités complexes en une expérience littéraire accessible et saisissante.

## Conclusion

L'analyse des romans *Sozaboy* (pétit minotaure), *Allah n'est pas obligé* et *Bêtes sans patrie*, nous a permis dans ce travail de mémoire d'aborder quelques aspects thématiques de l'enfant-soldat dans la guerre à travers le langage et une écriture mettant en évidence des expériences douloureuses vécues par les enfants. Afin de répondre à la problématique que nous nous avons soulevées dans notre introduction à savoir comment la voix de l'enfant-soldat, à travers l'hybridité langagière et l'utilisation créative du langage, sert-elle de moyen pour exprimer l'expérience traumatisante de ces jeunes, tout en mettant en lumière l'importance du témoignage comme acte de résilience et d'affirmation de l'humanité, nous avons structuré notre travail en trois parties.

La première partie de notre mémoire intitulée la perte de l'enfance a consisté d'abord à explorer les causes de la déshumanisation des enfants-soldats. Cette déshumanisation passant par un processus complexe et influencé par plusieurs facteurs. Parmi eux, nous avons souligné l'identification au corps militaire et à l'agresseur ainsi que la consommation de drogues qui sont des éléments déterminants. En particulier, la prise de drogues qui marque une rupture avec leur innocence et leur humanité, entraînant des comportements animaux.

Puis notre analyse s'est articulée autour de la déshumanisation de l'enfant-soldat à travers l'animalisation et la perte de langage. Dans cette sous-partie, nous avons pu voir que les répétitions des métaphores animalières utilisées par nos trois auteurs mettent en évidence une approche littéraire qui vise à orchestrer, à travers l'écriture, une dégradation humaine. En décrivant les enfants-soldats comme des bêtes, les romanciers mettent en lumière la façon dont la guerre et la violence peuvent déshumaniser ces jeunes protagonistes, les transformant en créatures sauvages. Ainsi, en utilisant l'animalisation comme outil narratif, nos trois auteurs remettent en question le comportement sauvage et cruel des êtres humains envers leurs semblables.

Enfin, nous avons essayé de démontrer que la déshumanisation des enfants-soldats avait comme conséquence la perte du langage. Cette partie s'est concentrée sur le roman d'Iweala à travers les personnages de Strika et d'Agu. Tous deux ont été privés de leur capacité à communiquer verbalement en raison des horreurs de la guerre, les laissant avec des séquelles émotionnelles profondes. Leur silence symbolise à la fois la destruction de leur innocence et l'emprise oppressante de la violence sur leur capacité à s'exprimer et à se connecter avec les autres. Passant ainsi de l'analyse de la déshumanisation à travers l'animalisation et la perte de

langage, la seconde partie de notre analyse mettra en lumière une écriture de la violence et la crise du langage.

Dans la deuxième partie de notre étude intitulée l'écriture de la violence et la crise du langage, nous avons constaté que les romans *Allah n'est pas obligé*, *Sozaboy* et *Bêtes sans patrie* nous dévoilent des univers marqués par la guerre, où les langues sont confrontées à des défis particuliers. Les auteurs déconstruisent les langues standards, que ce soit l'anglais dans le cas de *Sozaboy* et *Bêtes sans patrie* ou le français dans le cas d'*Allah n'est pas obligé*, mettant ainsi en évidence un conflit linguistique entre les langues locales et la langue coloniale, les différents registres de langue. Nos trois auteurs, considérés comme des « passeurs de langues », terme que l'on doit à par Jean Marc Moura, rompent les normes linguistiques traditionnelles pour forger leur propre langue en contexte avec la guerre : « L'auteur francophone est souvent un véritable passeur de langue dont la création maintient la tension entre deux (ou plus) idiomes et parfois même, dans le cas de l'interlangue, rompt la norme linguistique afin de se forger un langage propre. Il est le lien entre une société où l'éducation étrangère n'existait pas – ou ne touchait qu'une partie minime de la population – et un monde où elle a commencé à se répandre. »<sup>170</sup>

Parallèlement, ces œuvres nous offrent une expérience auditive unique en donnant à entendre la guerre à travers un discours purement oral. Nous avons noté un usage fréquent d'onomatopées par nos narrateurs, notamment avec les personnages de Méné et d'Agu. Cet usage onomatopéique permet de représenter de manière plus vivante et réaliste la violence et le chaos de la guerre.

Dans le deuxième volet de notre étude, intitulé l'écriture carnavalesque, nous avons pu explorer comment nos auteurs s'approprient l'art grotesque pour raconter la guerre dans toute sa cruauté, à travers une langue imparfaite. Les éléments sacrés et élevés sont réinterprétés sur le plan matériel et corporel, voire désacralisés.

L'étude de la déconstruction de la langue, de l'utilisation des onomatopées et de l'adoption de l'art grotesque dans ces romans permet au lecteur de mieux comprendre comment ces éléments interagissent avec l'univers de la guerre, contribuant ainsi à une description et à

---

<sup>170</sup> Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2013, p. 89-90 URL : <https://www.cairn.info/litteratures-francophones-et-theorie-postcoloniale--9782130620570.html> [Dernière consultation le 11 juin 2023].

la transmission des expériences vécues par les enfants-soldats. Ces approches littéraires nous ont invitées à repenser la relation entre la violence, le langage et l'écriture.

Dans La dernière partie de notre étude « Comment dire la dire ? », nous avons exploré dans un premier temps le rôle central du témoignage dans la littérature africaine à travers des œuvres telles qu'*Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma, *Bêtes sans patrie* d'Izodinma Iweala et *Sozaboy* de Ken Saro-Wiwa. Ces romans mettent en lumière les souffrances des enfants-soldats, offrant un aperçu poignant des réalités de la guerre, de la violence et de l'injustice en Afrique contemporaine.

Nous avons également souligné l'importance du témoignage du narrateur-témoin, qui s'identifie en tant que témoin direct, renforçant ainsi la crédibilité de son témoignage et offrant une perspective personnelle sur les événements.

Par ailleurs, en analysant notre corpus, nous avons pu montrer que les différents récits des protagonistes sont truffés de micros-récits. Ainsi, il était nécessaire de noter que l'histoire des protagonistes, bien qu'elle puisse sembler individuelle, elle représente également une histoire collective. Dans les groupes auxquels appartiennent Birahima, Agu et Mene, d'autres enfants partagent des expériences similaires, illustrant la réalité tragique plus vaste des enfants-soldats. Nos narrateurs deviennent ainsi les porte-paroles de cette réalité partagée, témoignant non seulement en leur nom propre, mais également au nom de tous les autres enfants qui ont connu des parcours similaires. Malgré la déconstruction du langage et les difficultés à exprimer l'inexprimable, leurs récits permettent de donner une voix à l'inexprimable, établissant une connexion émotionnelle et immersive pour les lecteurs.

Toujours dans l'analyse du témoignage, nous avons pu analyser que le fait de partager son expérience permet une libération des émotions profondes, souvent ancrées dans la peur, la douleur et la colère. Par cette expression verbale, ils les narrateurs-témoins trouvent un moyen d'extérioriser leurs tourments internes, contribuant ainsi à un processus de libération émotionnelle. D'où la fonction cathartique du témoignage.

Enfin, nous avons analysé le processus de traduction à travers les exemples de *Sozaboy* de Ken Saro-Wiwa et de *Beasts of No Nation* de Uzodinma Iweala met en lumière l'immense défi et la délicatesse de l'acte de traduire mais aussi permet de traduire la guerre à travers leur écriture et leur style, la dureté, la complexité et les réalités brutales propres à l'univers de la guerre. Les traducteurs, dont Samuel Millogo, Amadou Bissiri et Alain Mabanckou, se révèlent être des artisans culturels exceptionnels, agissant en tant que ponts entre des mondes

linguistiques et culturels différents. Leur expertise, leurs connaissances et leur compréhension des nuances culturelles enrichissent considérablement leur capacité à capturer l'essence des textes sources tout en les adaptant au contexte culturel du public cible.

De plus, nous avons souligné l'importance de la similarité culturelle entre les textes source et cible, démontrant que même si les langues peuvent différer, des connexions culturelles profondes peuvent faciliter la tâche des traducteurs.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus primaire

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

SARO-WIWA Ken, *Sozaboy* [1985], *Sozaboy (Pétit minitaire)*, traduit de l'« anglais pourri » (Nigéria) par Samuel Millogo et Amadou Bissiri, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2006.

UZODINMA Iweala, *Beasts of no nation* [2005], *Bêtes sans patrie*, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Alain Mabanckou, Paris, Éditions de l'Olivier, 2008.

### Corpus secondaire

DONGALA Emmanuel, *Johnny chien méchant* [2002], Paris, Éditions Actes Sud, coll. « Babel » 2017.

### Autres œuvres

ABANI Chris, *Comptine pour l'enfant-soldat : roman*. Albin Michel, 2011.

KOUROUMA Ahmadou, *Quand on refuse on dit non*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

KOUROUMA Ahmadou, *Les soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1968.

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

KOUROUMA Ahmadou, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points » Préface inédite de David Diop, 1998.

MABANCKOU Alain, *Lettres à un jeune romancier Sénégalais*, Paris, Le Robert, 2023.

MONENEMBO Tierno, *L'aîné des orphelins*, Paris, Editions du Seuil, 2005.

SARO-WIWA Ken, *A Forest of Flowers : Short Stories*, Port Harcourt :Saros International Publishers, 1986. <sup>14</sup> Ken Saro-Wiwa, *On a Darkling Plain : An Account of the Nigerian Civil War*, Port Harcourt : Saros International Publishers, 1989.

SARO-WIWA Ken, *A Month and A Day : A Detention Diary*, London : Penguin Books, 1995.

### Ouvrages théoriques et critiques



ARISTOTE, et al. *La politique*, traduit par Jules Tricot, Librairie philosophique, 1962.

BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, 1982.

CHAPLEAU Philippe, *Enfants-soldats victimes ou criminels de guerre*, Monaco, 2007, Edition du Rocher.

DURIF-VAREMBONT Jean-Pierre, « Le silence des victimes entre ineffable et inaudible », *Psychologie clinique*, 11 : 131-139, édit. L'Harmattan, 2001.

GRUTMAN Rainier, *Des langues qui resonnent*, Fides Céтуq, 1997.

JEAN-MARC MOURA, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, coll. « écritures francophones », 1999.

MANON Pignon, « Enfants-soldat et guerre mondiales : une légitimité en débat », dans Manon Pignot (dir.), *L'Enfant-soldat XIXe -XXIe siècle*, Paris, Armand Colin, 2012.

MOUNIN, Georges, *Les belles infidèles*, Presses universitaires du Septentrion, 2020.

RICOEUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2003.

### **Thèses et mémoires**

ANANI Guy Adjadji, *L'enfant et la violence dans le roman africain de l'ère postcoloniale Identités - Stratégies narratives Le cas de l'enfant-soldat Une étude de Allah n'est pas obligé, de Quand on refuse on dit non d'Ahmadou Kourouma et de Johnny Chien Méchant d'Emmanuel Dongala* (thèse de Doctorat de 3e cycle, dir. Romuald Fonkoua.), 2018, Université Paris-Sorbonne.

DIALLO, Boubacar Daouda : « L'épopée des enfants soldats ». In : Martin, Jean-Pierre/Thirard, Marie Agnès (dir.) (2008) : *L'enfance des héros. L'enfance dans les épopées et les traditions orales en Afrique et en Europe*, Artois : Presses Université.

LACOSTE Charlotte, « L'enfant-soldat dans la production culturelle contemporaine », dans Manon Pignot (dir.), *L'Enfant-soldat XIXe -XXIe siècle*, Paris, Armand Colin, 2012, pp. 119-137.

PHILIPPE Chapleau, *Enfants-soldats victimes ou criminels de guerre*, Monaco, 2007, Edition du Rocher, <sup>10</sup> Marie Bulte, *Visions de l'enfant-soldat : construction d'une figure dans*

*les littératures africaines*, Thèse de doctorat en littérature comparée sous la direction d'Emmanuel Bouju, Université de Rennes 2, 2016.

SUCHET, Myriam, *Textes hétérolingues et textes traduits : de « la langue » aux figures de l'énonciation*, Université Charles de Gaulle, Thèse de doctorat.

VUATTIER Frédérique, *La protection de l'enfant-soldat dans les conflits armés*, (Thèse de doctorat de 3e cycle, dir.) Université de Lille, 1997.

### **Articles**

BAILLETTE Frédéric : « Incursions chez les petits tueurs infatigables », in Quasimodo n° 8 « Corps en guerre, idéologies, destructions. Tome 1 », Montpellier, 2006, p. 109-164.

BEDIA Jean Fernand, « Ecrire l'humanité par l'animalité : une stratégie narrative d'intertextualité dans le roman africain francophone », in Francophonie n° 17, 2008

CAITUCOLI Claude, « La différence linguistique : insécurité et créativité », in *Ahmadou Kourouma : l'héritage, Notre librairie, Identités littéraires*, n° 155-156, 2000, p. 172-177.

CELEVIER Patricia, « Engagement et esthétique du cri », in *Notre librairie* n° 148, juillet-septembre 2022.

LADMIRAL Jean-René, "Sourciers et ciblistes", in *Revue d'esthétique*, Toulouse, Editions Privat, n° 12, 1986.

NDIAYE Falilou, « Romans africains et figures d'enfants soldat » *Revue sénégalaise de la langue et de littérature* n° 4-5 ; 2013.

### **Articles en lignes**

BEDIA Jean-Fernand, "Le « français de rue » et l'écriture de la guerre : portée et signification," *Présence Francophone : Revue internationale de langue et de littérature* : Vol. 73 : No. 1, Article 8, 2 009 P. 9, [en ligne] URL : [https://crossworks.holycross.edu/pf/vol73/iss1/8/?utm\\_source=crossworks.holycross.edu%2Fpf%2Fvol73%2Fiss1%2F8&utm\\_medium=PDF&utm\\_campaign=PDFCoverPages](https://crossworks.holycross.edu/pf/vol73/iss1/8/?utm_source=crossworks.holycross.edu%2Fpf%2Fvol73%2Fiss1%2F8&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages)

BISSIRI Amadou. *De Sozaboy à Petit Minotaire*. Par-delà la traduction, les enjeux. In : *Anglophonia/Caliban*, n° 7, 2000. Seuil / Thresholds. Les littératures africaines anglophones /

*Anglophone African literatures* pp. 211- 223; doi : <https://doi.org/10.3406/calib.2000.1405>  
[https://www.persee.fr/doc/calib\\_1278-3331\\_2000\\_num\\_7\\_1\\_1405](https://www.persee.fr/doc/calib_1278-3331_2000_num_7_1_1405)

CASONI, Dianne, et Louis Brunet. *La psychocriminologie : Apports psychanalytiques et applications cliniques*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2003, [en ligne] URL : <http://books.openedition.org/pum/13659>

DAXHELET Marie-Laure, BRUNET Louis, « Le vécu des enfants soldats. Cheminement psychique et transformations identitaires », *La psychiatrie de l'enfant*, 2013/1 (Vol. 56), p. 219-243. DOI : 10.3917/psy.561.0219. [en ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-la-psychiatrie-de-l-enfant-2013-1-page-219.htm>

DION Robert, LÜSEBRINK Hans-Jürgen et RIESZ János (dir.), *Écrire en langue étrangère. Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*, Collections de BAnQ, Québec/Francfort, Nota bene/IKO-Verlag, 2002 [en ligne] URL : <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/4159003?docpos=4>

JEZEQUEL Jean-Hervé, « Les enfants soldats d'Afrique, un phénomène singulier ? Sur la nécessité du regard historique », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2006/1 (n° 89) URL : <https://www-cairn-info.ressourceselectroniques.univ-lille.fr/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2006-1-page-99.html> dernière consultation le 23 décembre 2022.

MBEMBE, Achille. « Notes provisoires sur la postcolonie ». *Politique africaine*, vol. 60, no 1, 1995, zp. 76 109. [www.persee.fr](http://www.persee.fr), <https://doi.org/10.3406/polaf.1995.5924>.

N'DA Pierre, « Le sexe romanesque ou la problématique de l'écriture de la sexualité chez quelques écrivains africains de la nouvelle génération » Fondation Léopold Sédar Senghor [en ligne] URL : <https://fondationsenghor.org/le-sexe-romanesque-ou-la-problematique-de-lecriture-de-la-sexualite-chez-quelques-ecrivains-africains-de-la-nouvelle-generation/>

RICHARD Jean-Pierre, « Traduire l'ignorance culturelle », *Palimpsestes*, 1998 [en ligne] URL : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/1537>

SEVRY Jean, « Une fidélité impossible : traduire une œuvre africaine anglophone », *Palimpsestes* p. 148 [En ligne] URL : <https://journals.openedition.org/palimpsestes/1536>

SARO-WIWA, Ken. "The Language of African Literature: A Writer's Testimony." *Research in African Literatures*, vol. 23, no. 1, 1992, p. 156. JSTOR, [en ligne] URL : <http://www.jstor.org/stable/3819957>

UWASOMBA Chijioke. 2010. “War, Violence and Language in Ken Saro-Wiwa’s Sozaboy.” *African Journal of History and Culture* 2 (2): 018–025, [en ligne] URL <https://doi.org/10.1007/s11059-010-0085-2>

WALTHER Charlène, « Études littéraires africaines, « L’enfant-soldat : langages et images » », *Cahiers d’études africaines* [En ligne], 224 | 2016, mis en ligne le 01 janvier 2016, consulté le 12 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriques/18406> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudesafriques.18406>

Les écritures de la déshumanisation chez Ahmadou KOUROUMA - La Revue des Ressources, [en ligne] URL : <https://www.larevuedesressources.org/les-ecritures-de-la-deshumanisation-chez-ahmadou-kourouma,2677.html>

L’intertexte à l’œuvre dans les littératures francophones - Langue, écriture et intertextualité dans Allah n’est pas obligé d’Ahmadou Kourouma - Presses Universitaires de Bordeaux, [en ligne] URL : <https://books.openedition.org/pub/36283?lang=fr>

### **Filmographie**

FUKUNAGA Cary Joji, *Beasts of no Nation*, Netflix, 2015

### **Source orale (communications)**

IWEALA Uzodinma, « Politics can be dangerous in some parts of Africa, but childhood can be even more risky. A conversation with Uzodinma Iweala about what’s breaking the continent apart—and what’s holding it together. », Entretien réalisé par Robert Birnbaum, [en ligne] URL : <https://themorningnews.org/article/uzodinma-iweala>.

### **Dictionnaires**

*Dictionnaire lingala – français*, [en ligne] URL : <https://fr.glosbe.com/ln/fr>

ENDKELL Pierre, REZEAU Pierre, *Dictionnaire des onomatopées*, Paris : PUF, 2003.

## Table des matières

INTRODUCTION .....	3
PREMIÈRE PARTIE : PERTE DE L'ENFANCE DANS LA GUERRE .....	11
I- L'enfance sacrifiée des enfants-soldats : entre idéalisation du corps militaire et usage de drogues. ....	12
1. Idéalisation du corps militaire .....	13
2. La drogue .....	22
II. Déshumanisation de l'enfant .....	26
1. La déshumanisation à travers l'animalisation .....	27
2. Perte du langage .....	32
DEUXIÈME PARTIE : ÉCRITURE DE LA VIOLENCE ET CRISE DU LANGAGE .....	35
I- La parole comme effet de vraisemblance .....	36
1. Conflit linguistique .....	37
2. Des récits onomatopéiques.....	42
II- Écriture carnavalesque.....	44
1. Désacralisation du discours religieux et détronement de l'autorité .....	45
2. Jurons .....	51
TROISIÈME PARTIE : COMMENT DIRE LA GUERRE ?.....	55
I- Statut du narrateur témoin .....	56
1. Témoignage individuel et collectif. ....	57
2. Témoignage comme catharsis .....	65
II- À la croisée des langues.....	69
1. L'Hybridité Linguistique dans les textes originaux .....	69
2. Vers une traduction de l'hybride.....	73
Conclusion.....	82
BIBLIOGRAPHIE .....	86