

Comment résister à l'imposture ? Des voix engagées au cœur de la tourmente

Valérie Dusailant-Fernandes
University of Waterloo

1. Introduction

Ousmane Diarra pourrait être un homme comblé si des menaces de mort ne pesaient pas contre lui dans son pays. Pourtant, il refuse de quitter son Mali natal, plus précisément la bibliothèque de l'Institut français de Bamako où il travaille. Du reste, c'est durant ses congés et ses temps libres qu'il retrace, sous la forme romanesque, la montée de toute forme de fanatisme politique ou religieux dans son pays et qu'il dénonce les méthodes d'asservissement et de contrôle de fanatiques religieux sur la population locale. Or, son parcours est un exemple de résilience, de détermination et de réussite sociale. Orphelin à deux ans, Ousmane Diarra a été élevé par son oncle et sa tante. Des années plus tard, après avoir reçu un diplôme de l'École Normale Supérieure de Bamako, il a enseigné le français pendant deux ans, puis s'est mis à écrire des contes et des nouvelles¹, réjouissant les petits et les grands. À ce jour, il s'envole de temps à autre pour la France pour aller à la rencontre de son lectorat et de classes de lycéens ou d'universitaires. En 2006, il laisse sa plume glissée sur le papier pour s'autoriser l'écriture d'un premier roman, *Vieux Léopard*, dans lequel un quadragénaire tombe amoureux d'une étudiante dans un Mali où les imams condamnent le manque de ferveur religieuse et où les enfants assaillent les mécréants sous une pluie de pierres et d'injures (*Vieux léopard* 86). Ce premier ouvrage romanesque lui vaut d'être l'heureux récipiendaire de trois prix littéraires : Le Prix Amadou Kourouma de Genève, le Prix RFO et le Prix du prince Pierre de Monaco. Ce succès est conforté par la publication en 2008, d'un nouveau roman, dont la trame est encore une fois ancrée au Mali. Dans *Pagne de femme*, le discours du narrateur-conteur devient plus incisif et ses remarques sur les « bailleurs de foi » (27), les islamistes radicaux, et un président albinos noir (un chef d'État corrompu) martèlent les pages interpellant le lecteur et le compatriote malien, quel que soit son ethnie

¹ L'auteur a écrit un bon nombre de nouvelles, de récits illustrés, de contes pour les jeunes dont *La longue marche des animaux assoiffés* (Paris, Hachette Pratique, 1997); *Néné et la chenille* (Illustrations de Virginie Desmoulins, Vanves, Édicef, coll. Caméléon vert, 1999); *Contes croisés* (contes réalisés avec Éric Chevillard et des écoles de Quétigny, Dijon, Centre régional du livre de Bourgogne, 2004), *Les jumeaux à la recherche de leur mère* (livre-cassette suivi d'un clip vidéo [Bamako, Balani's, 2005]; *La princesse capricieuse* [livre-cassette suivi de clip vidéo, Bamako, Balani's, 2006).



(Bambara, Peul, Soninké, Khassonké et autres). De même, écrit à la suite de la guerre éclair menée par des rebelles touaregs et des groupes islamistes dans le nord du Mali en 2013, *La Route des clameurs* met en scène un jeune garçon dont la vie quotidienne bascule, lorsque le « Calife Mabu Maba dit Fieffé Ranson Kattar Ibn Ahmad Almorbidonne et sa horde de Morbidonnes » imposent leur nouvel ordre religieux (19). Ainsi, dans les onze chapitres qui composent ce témoignage fictif, l'enfant-narrateur, enrôlé de force dans le djihad, raconte ce qu'il a vécu, vu ou entendu, rapportant aussi les paroles d'autres personnages.

Dans cette étude, nous nous intéressons tout particulièrement à ce dernier ouvrage de l'écrivain malien en commençant notre réflexion sur certains aspects non diégétiques qui marquent l'engagement de Diarra. À partir de là, nous explorons non seulement la parole libérée de l'enfant-narrateur, mais aussi la voix de son père, un autre personnage que l'écrivain convoque dans son récit, un artiste-peintre fier qui brave l'ennemi fanatique par la création de sculptures. Si ces voix narratives se font entendre à l'intérieur du roman, une autre voix – celle de l'auteur –, dissimulée dans les voix du jeune garçon et du père, a toute sa place. À travers les voix de ces deux personnages qui ne craignent ni la vérité ni l'horreur de la violence qui les entourent, Diarra cherche à révéler, à instruire, à convaincre. Dans ce travail, nous exposons également la dialectique, dans *La Route des clameurs*, entre la colère de l'écrivain malien qui s'invite dans le langage de l'enfant face à l'instrumentalisation et à la dislocation des familles, et une résistance passive, mais artistique à l'intolérance et à l'obscurantisme par l'entremise du personnage du père. Notons que l'écrivain se défend d'avoir écrit *La Route des clameurs* que pour le simple plaisir d'écrire sur un sujet d'actualité. Il affirme « vivre dans [s]a chair » le processus inconsidéré et inhumain de l'instrumentalisation des enfants au Mali; c'est pour lui « une idéologie mortifère » (« Rencontre avec l'écrivain »).

2. Posture d'insoumission et d'engagement de l'auteur

D'emblée, nous aimerions souligner que Diarra n'est pas perçu comme un écrivain engagé dans son pays, mais plutôt comme conteur respecté de la jeunesse malienne, animant chaque samedi *L'heure du conte* à la médiathèque de l'Institut français de Bamako. Cela dit, devant la montée d'une instrumentalisation de plus en plus organisée par « une petite élite politico-militaire » (Grégoire, « Islamistes et rebelles touaregs maliens ») de Touaregs radicalisés et de djihadistes, Diarra a réagi avec la seule arme qu'il tient au bout de ses doigts : la littérature. S'abstenir d'écrire serait trahir les ancêtres, alors que s'engager dans l'écriture pose la question de la responsabilité de l'écrivain face à des événements réels qui touchent son quotidien. S'engager signifie

prendre une direction. Il y a ainsi dans l'engagement l'idée centrale d'un choix qu'il faut faire. Au figuré, s'engager, c'est dès lors prendre une certaine direction, faire le choix



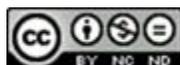
de s'impliquer dans une entreprise, de se mettre dans une situation déterminée, et d'accepter les contraintes et les responsabilités contenues dans ce choix (Denis 31).

De ce fait, lorsqu'Ousmane Diarra s'attèle depuis 2006 à dépeindre l'expansion d'un islamisme radical et violent dans les villages de son pays dans ses œuvres romanesques, il sait que son combat va être long et parsemé de craintes. En conséquence, en raison des menaces de mort qu'il reçoit assez régulièrement « par téléphone, par personnes interposées ou dans la rue », il est sur ses gardes (Daniel). Toutefois, même s'il est menacé, Diarra n'a pas peur « de dire ce qu'[il] pense de [s] on pays, ni sur l'islam qui actuellement régente [s] on pays, l'islam politisé » (Daniel)². Force est de constater que Diarra cherche son pays d'antan, celui de la tradition animiste, dans les mots, les personnages, les destins qu'il invente. Son écriture fictionnelle est devenue, dit-il, « une façon de résister à la négation, à [s] » affirmer, à exprimer ce qu'[il] ressent, ce qu'[il] pense du monde, à essayer de répondre aux points d'interrogation » (« Rencontre avec l'écrivain »). Il ne cache pas d'ailleurs dans ses multiples interventions dans des rencontres publiques en France qu'il est à la fois un homme libre et un esprit critique qui se doit de résister, à travers ses créations romanesques, à l'envahisseur idéologique. Cette posture de l'écrivain devenu engagé n'est pas sans rappeler les propos de Jean-Paul Sartre qui défend, dans sa conférence publique intitulée « La responsabilité de l'écrivain » que la présentation esthétique d'une œuvre signifie, certes, une mise à distance par rapport au lecteur ou au spectateur, mais ne constitue pas une irresponsabilité de l'écrivain. Selon le philosophe français, « on n'écrit pas, on ne parle pas dans le désert », autrement dit l'écrivain est responsable de « la liberté humaine ». Lorsqu'il combat

pour quelque chose, il y a une manière de vouloir cette chose qui est précisément une façon de vouloir implicitement la liberté. On peut lutter simplement pour élever le niveau intellectuel d'un groupe de gens, pour revendiquer pour ces gens ou pour d'autres des droits précis et, en faisant cela, on perpétue, on affirme la liberté humaine (1946).

Pour Sartre, l'écrivain ne doit pas s'engager dans la voie de « l'art pour l'art » qui est une manière « stérile » d'en appeler à la liberté. D'ailleurs, Ousmane Diarra désire que ce qu'il écrit soit « reconnu non pas comme un cri sortant des entrailles sous l'effet de la douleur, de l'affolement ou de la peur, mais comme le résultat d'une création réglée, c'est-à-dire doublement libre, d'être reconnu comme libre parce qu'il est l'auteur d'une création libre » (« Rencontre avec l'écrivain »). Diarra ne publie pas seulement pour créer, mais pour faire bouger les choses dans son pays. Il écrit librement en s'adressant à des

² Ousmane Diarra a dû quitter le quartier de Bamako où il vivait depuis 1984. Il s'est installé à une vingtaine de kilomètres de là pour éviter que ses propres enfants ne subissent les quolibets et autres insultes venant des adultes (« Rencontre avec l'écrivain »).



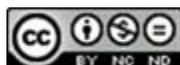
hommes encore libres. Outre sa trilogie scripturale³, deux autres aspects confortent la posture d'insoumission et de révolte de Diarra contre l'occupant djihadiste. Son engagement se dévoile d'abord par son appartenance ethnique, à savoir Bambara. Les Banmana ou Bambara ont toujours été un groupe réfractaire à l'invasion islamique et plus généralement à l'autorité d'un maître. Dans une étude, Sophie Arborio découvre même que selon « la traduction de M. Delafosse en 1909, le mot bambara/bamanan dériverait de ban-mâ-na qui signifie « refus du maître » (100)⁴. Fétichistes et croyants aux esprits et aux génies (les djinns), les Bambara ont lutté contre l'islamisation de leur groupe pour conserver leur foi et leurs traditions, mais ils ont dû adopter « par la suite la religion de leur oppresseur [musulman], mais sans lui concéder de véritable adhésion » (71)⁵.

Le second aspect notable concerne le choix des personnages résistants qu'il crée, des personnages tous reliés aux domaines des arts et des sciences humaines comme le bibliothécaire (*Vieux Léopard*), un vieux professeur (*Pagne de femme*) et un peintre-sculpteur (*La route des clameurs*). Or, il n'est plus à démontrer que l'histoire et l'expression artistique sont les deux cibles favorites des rebelles islamistes. À Tombouctou, entre 2012 et 2013, les islamistes ont profané près d'une quinzaine de mausolées de saints musulmans des XII^e et XIII^e siècles, et brûlés des manuscrits tout aussi anciens. De même, au sud de Tombouctou, à Douentza, plusieurs symboles de sculpture d'art ou de décoration ont été systématiquement détruits. Par conséquent, les métiers exercés par les personnages tenant tête aux islamistes dans les œuvres de

³ Nous faisons référence ici aux trois romans de Diarra, à savoir : *Vieux léopard*, *Pagne de femme*, *La Route des clameurs*.

⁴ Il est vrai que les Bambara et les Mossi ont élevé des barrières à l'encontre de l'islam en Afrique occidentale (Ogot 406). Cela dit, il ne faut pas oublier que l'islam « n'a cessé de s'étendre dans toute cette région de diverses et nombreuses façons : par le biais des commerçants, des hommes de prière, par la violence, tout en sachant contourner les obstacles et s'adapter aux contextes spécifiques présentés par la multiplicité des peuples, en particulier lorsque ceux-ci apparaissaient comme quelque peu réfractaires » (406).

⁵ Les souverains maliens se sont convertis à l'islam entre les VII^e et XIII^e siècles. Durant cette période, ils font construire des mosquées et invitent leurs sujets à apprendre le Coran et à assister aux prières publiques. De plus, les échanges commerciaux favorisent le déplacement des personnes et des biens vers le Soudan occidental (El-Fasi 101). Ajoutons ici que le terme « Soudan » vient de *Bilad Es-Soudan*, nom donné par les Arabes et qui signifie « Pays des Noirs ». Dès lors, les érudits musulmans d'origine soudanaise se rassemblent dans les villes de Djenné, Gao et Tombouctou. Au XII^e siècle, Tombouctou connaît son apogée : devenue un grand centre intellectuel, culturel et spirituel, la ville possède de nombreuses mosquées, des écoles coraniques dans l'université de Sankoré et des mausolées de saints. Bien que réfractaires, les Bambara ont dû s'adapter avec la nouvelle religion qui s'imposait à eux par la force des choses. Ils ont vite compris qu'ils pouvaient concilier la pratique de l'islam avec leurs croyances traditionnelles telles que mettre à l'honneur Maa Ngala, leur dieu suprême, et consulter les marabouts, les « ministres de ce grand dieu » (Ogot 406).



Diarra renvoient symboliquement aux atteintes portées au patrimoine matériel et immatériel du Mali (transmission de la connaissance et art). Ce choix calculé confirme que l'écrivain s'inscrit dans le présent de son époque. En fait, « puisque l'écrivain n'a aucun moyen de s'évader, nous voulons qu'il embrasse étroitement son époque » nous dit Sartre; « elle est sa chance unique : elle s'est faite pour lui et il est fait pour elle. [...] Nous ne voulons rien manquer de notre temps : peut-être en est-il de plus beau, mais c'est le nôtre; nous n'avons que cette vie à vivre, au milieu de cette guerre, de cette révolution » (*Situations II* 12-13). Ousmane Diarra est bien au milieu d'un conflit, celui qui l'oppose aux islamistes radicaux avec pour seules armes ses personnages et ses mots en français. Car il ne s'agit pas ici de publier en bambara, mais bel et bien en français chez Gallimard, l'éditeur littéraire le plus connu à Paris. En procédant de la sorte, il répand son message dans la francophonie tout entière, à savoir deux cent soixante-quatorze millions de personnes, musulmanes ou pas. En outre, le fait qu'il sait lire et écrire en français lui permet « d'accéder aux mêmes sources, les sources dans lesquelles eux [les extrémistes] puisent, et d'aller au-delà », c'est-à-dire qu'il a non seulement accès par les livres aux hadiths⁶ et autres sources dont se servent les djihadistes pour « abêtir » la population, mais aussi il a accès à « d'autres livres qui vont plus loin dans les analyses de ces hadiths-là » (« Rencontre avec l'écrivain »). Dès lors, Diarra explique qu'il peut mieux comprendre le monde puisqu'il n'a pas d'œillères; donc il se sent libre. Le lieu de publication pourrait apparaître ici comme une forme de défi : capitale des plaisirs, de la culture, de la liberté de penser et de s'exprimer, des droits de l'homme et du citoyen, Paris porte en elle-même tout ce que combattent les djihadistes. De même, cette image est renforcée par d'autres facteurs plus politiques et militaires comme celle d'une France, puissance postcoloniale et pays de la laïcité, engagée au Mali, au Sahel et en Afghanistan. Le lieu de publication est alors tout en soi une prise de position engagée selon nous.

Dans l'œuvre littéraire de Diarra, il y a un réel désir, non pas de critiquer l'islam ou les musulmans, mais de s'attaquer à la radicalisation de l'islam au Mali, la violence et l'embrigadement des jeunes à des fins meurtrières. Telle semble être la mission de l'écrivain qui maintient, au cours de ses entretiens, qu'il n'arrêtera pas d'écrire même menacé. Il nous faut donc examiner *La Route des clameurs* pour comprendre comment l'engagement et les émotions de Diarra se font entendre à travers les discours de deux personnages : l'enfant et son père. En effet, ces deux voix narratives servent de relais énonciatif, chacune à leur façon, à celui qui orchestre le roman, l'auteur réel, et qui laisse des traces en dépit d'un savant travail de brouillage

⁶ Un hadith est un recueil qui renferme les actes et paroles du prophète Mahomet et de ses compagnons.



polyphonique. La présence plurielle et distanciée des voix à travers le roman n'empêche pas l'intentionnalité de l'auteur souligne Bakhtine : « Ce jeu avec les langages, et souvent une absence complète de tout discours direct totalement personnel de l'auteur, n'atténue d'aucune façon, s'entend, l'intentionnalité générale profonde, autrement dit, la signification idéologique de toute l'œuvre » (*Esthétique de la création verbale* 132). Selon le théoricien russe, l'auteur peut incorporer plusieurs genres « intercalaires » (confession, journal intime, lettres, et bien d'autres) qui chacun possède « ses formes verbales et sémantiques d'assimilation des divers aspects de la réalité » (141). Tous ces genres, qui possèdent leur propre langage, accentuent ou réfractent les intentions de l'auteur comme le précise Bakhtine :

*le discours d'autrui dans le langage d'autrui, [sert] à réfracter l'expression des intentions de l'auteur. Ce discours offre la singularité d'être bivocal. Il sert simultanément à deux locuteurs et exprime deux intentions différentes : celle – directe – du personnage qui parle, et celle – réfractée – de l'auteur. Pareil discours contient deux voix, deux sens, deux représentations (*Esthétique et théorie du roman* 144).*

Dès lors, les voix sont distinctes, mais « dialogiquement corrélées, comme si elles se connaissaient l'une l'autre [...] comme si elles conversaient ensemble (145). De plus, il ajoute que

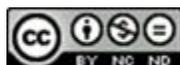
le discours de l'auteur représente et enchâsse le discours d'autrui, crée pour lui une perspective, distribue ses ombres et ses lumières, crée sa situation et toutes les conditions de sa résonance, enfin, y pénétrant de l'intérieur, y introduit ses accents et ses expressions, crée pour lui un fond dialogique (175).

Dans *La route des clameurs*, les affinités révélatrices (émotionnelles et idéologiques) entre les personnages et l'auteur sont essentiellement associées à une image implicite « d'un auteur caché dans les coulisses, en qualité de metteur en scène »⁷. Cet « auteur implicite », ce « second moi » est, selon Booth, une version plus « avisée, plus sensible, plus réceptive que la réalité » (92-93). En fait, « pour le romancier moderne », nous rappelle plus récemment Maurice Couturier,

l'enjeu principal consiste donc à imposer son autorité figurale à un texte dont il feint de se désolidariser [...]. Le roman moderne sera donc habité par plusieurs énonciateurs entre lesquels l'auteur réel distribuera ses effets de voix et aussi ses désirs, rendant ainsi le lecteur incapable de reconstituer à coup sûr les contours du « sujet-origine » (73).

La voix auctoriale est donc enchevêtrée dans les voix des personnages et se fait entendre parce que nous, lecteurs, nous la cherchons également même si nous savons qu'elle n'est pas fondamentalement et directement présente dans l'œuvre. Barthes remarque d'ailleurs cette nécessité de trouver une trace de la figure auctoriale dans *Le Plaisir du texte* : « dans le texte, d'une certaine façon, je

⁷ Nous reprenons les propos de Booth pour les besoins de notre analyse (92).



désire l'auteur : j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation ni sa projection) comme il a besoin de la mienne » (45-46). Diarra a si bien joué avec les genres intercalaires et leurs langages, notamment en empruntant à la forme du conte oral, que le lecteur a l'impression d'entendre sa « voix » et ses opinions à travers son roman polyphonique⁸.

Mais arrêtons-nous un moment sur ce genre hybride que Diarra propose, un conte romanesque qui se compose d'un échange entre Bassy, le conteur, et son narrataire-auditoire dans lequel viennent s'imbriquer d'autres voix (celles du père, du frère, du grand Calife, entre autres). *La Route des clameurs* s'ouvre d'abord sur les chiffres « Un », puis « Deux » prononcés par le jeune garçon, énoncés courts, mais efficaces puisqu'ils établissent un premier contact avec l'auditoire. Ces chiffres liminaires – il n'y en a pas d'autres dans le texte – suivis d'un impératif « Ne vous attendez pas à connaître mon nom » ou d'une affirmation « vous pouvez imaginer » (9) préfigurent la mise en place d'une relation interlocutive qui va structurer tout le roman. L'échange verbal est tout de suite marqué par la présence de l'adjectif possessif « mon », puis du pronom personnel « je » qui s'adresse à un « vous », le narrataire-auditoire. L'échange est bien une interaction qui se développe *in absentia* puisque le narrataire-auditoire ne répond jamais au conteur. C'est donc une intervention plus dialogique que dialogale. De plus, la sollicitation de Bassy est astucieuse puisqu'elle propose au narrataire-auditoire d'entrer dans son histoire sans en avoir vraiment le choix par l'intermédiaire d'une ouverture *in media res*. Entre les premier et dernier chapitres, Bassy est donc le locuteur privilégié de sa propre histoire dans laquelle il convie son narrataire-auditoire à revenir sur les horreurs qu'il a subies quelques mois plus tôt. Ce faisant, il autorise les destinataires à découvrir ses profondeurs intérieures.

Tel un griot, le jeune narrateur se présente un peu dans le premier chapitre intitulé « L'aube des temps », laissant planer un certain mystère sur sa véritable identité patronymique puisque son prénom ne sera révélé que vers la fin du roman. En Afrique de l'Ouest, le griot (*djéli*) est « l'artisan du verbe » (Zanetti 161) et s'attache à chanter les louanges d'un *boron* (un noble) auquel il est rattaché, « conférant ainsi à son statut honneur et stabilité » (165). Or, ici, le

⁸ Selon Aleksandra Nowakowska, Bakhtine « n'a pas consacré d'étude spécifique à la polyphonie, pas plus qu'au dialogisme. [...] Le texte russe fait apparaître que la polyphonie se différencie du dialogisme par le fait qu'elle s'applique au champ des études littéraires, afin de déterminer un type particulier d'œuvre romanesque » (25). Dans *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Bakhtine propose que les héros principaux dans le roman polyphonique ne soient pas « seulement produits de la parole de l'auteur, mais aussi sujets de leur propre parole directement signifiante » (10-11). En conséquence, la parole du héros « résonne » en quelque sorte « aux côtés de la parole de l'auteur et se combine d'une façon particulière avec elle ainsi qu'avec les voix moins qualifiées des autres héros » (11).



narrateur-enfant ne chante pas de louanges, il parle au nom de ces « autres Blacks nègres afro-africains désespérément vissés au bled-continent. Taillables et corvéables à merci. Où n'importe quel malabar doté d'un minimum de muscle et de cervelle peut [leur] tomber dessus et [leur] en imposer de son cru » (*La Route des clameurs* 9). On l'aura compris, Ousmane Diarra, qui connaît bien la vie de conteur, introduit son lecteur à une oralité africaine remplie d'émotions et de chants tout en demeurant fidèle à son engagement sociopolitique. Le chant d'ailleurs fait son entrée dans le conte dès la deuxième page du roman au moment où Bassy fredonne une chanson qu'il a composée pour celle qu'il aime : Manamani de Bazana. Le chant, qui proclame un amour en devenir et un Mali « rêvé » (10) prépare le lecteur, qui ne se doute de rien, à une fin libératrice. Il ne fait aucun doute que le chant ici est « un moment de libération des émotions, une soupape permettant l'extériorisation des réactions face aux événements, sous une forme codifiée et socialement acceptable » (Ugochukwu 108). Le retour du fils et du père à Bazana se fait donc sur un ton léger et cela se comprend si l'on sait que le premier chapitre est en fait celui de la marche vers Bazana, ville des retrouvailles avec les proches après l'horreur vécue aux côtés du Calife. En fait, la fin du premier chapitre fait écho avec le début du dernier chapitre « le début du monde » où l'on retrouve Bassy et son père en train d'arriver à Bazana alors que les forces militaires de l'ONU sont en route pour bombarder les positions des djihadistes. Dans cette situation finale de *La route des clameurs* ce n'est pas Bassy qui a le dernier mot, mais bel et bien son père qui termine le récit par une formule déclarative sereine et rassurante devant la « formation d'avions volant à basse altitude » : Mort de peur, je me tournai vers mon papa : « Mon papa, cette fois, c'est la fin du monde pour de vrai. Allah s'est fâché contre les hommes et a décidé de plier la terre! » [...] Mais mon papa, en éclatant de rire, [...] me dit : « Non, Bassy, c'est le début du monde! » (172)

La formule de clôture déborde d'espoir, comme si le personnage du père devait à son tour convaincre l'auditoire du bien-fondé de cette intervention. On peut alors se demander si cette ferveur du moment n'est pas justement le reflet de celle partagée par tous les Maliens en 2013 durant les heures qui ont suivi la libération des principales villes du Nord. Diarra faisait partie de ces Maliens qui voyaient dans cette opération salvatrice « le début de monde », autrement dit un retour à la sécurité, à la dignité, à la liberté⁹.

3. Des personnages engagés

⁹ Dans son article « Guerre française au Mali : Perception de l'opinion malienne », le journaliste Intagrist El Ansari mentionne effectivement cette ferveur des premiers temps ajoutant qu'elle n'a pas perduré pour diverses raisons qu'il explique tout au long de son analyse.



a. L'enfant : la voix de la colère et des actes

Qui est ce jeune garçon inventé par Diarra? Au début du roman, c'est un gamin entre dix et douze ans – son âge n'est pas précisé – au tempérament ardent et volontaire qui aime profondément sa famille, c'est-à-dire son père artiste, son frère Zabani Zabata âgé de 16 ans qui a rejoint les rangs des djihadistes, sa mère peule (*La Route des clameurs* 153) et ses deux jeunes sœurs Kany et Nématou. Dès la première phrase de l'incipit, ce jeune conteur avertit qu'il ne dévoilera pas son nom parce que celui-ci est non seulement beaucoup trop long « et trop lourd à porter ». En fait, ce nom symbolise son enfance et son innocence qu'il a laissées derrière lui. Pour autant, l'anonymat du personnage ne dérange pas, en ce sens qu'il représente tous les enfants du Mali et d'Afrique victimes d'une instrumentalisation calculée d'adultes mal intentionnés. Ce garçon, qui invite le lecteur ou l'auditeur à l'intérieur de la diégèse, qui prend en charge aussi la totalité du récit, joue un rôle fondamental puisqu'il est la représentation fictionnelle à la fois d'une pratique réelle (le texte prend alors une valeur documentaire surtout quand le processus d'embrigadement et de formation des jeunes est expliqué), et de l'auteur dans une certaine mesure. Diarra a fabriqué cette figure enfantine pour glisser sa colère sur le papier et arborer une résistance active face aux extrémistes religieux. Toutefois, il a aussi créé ce personnage d'enfant pour montrer la fragilité de l'être face aux pièges de la fanatisation ou de l'embrigadement. Une faillibilité qui n'est pas irréversible comme le montre le parcours de vie du jeune garçon.

Au début du roman, l'enfant s'exprime avec beaucoup d'aisance au présent, expliquant que son père et lui ont fui la ville de Maabala et marchent depuis quatre jours pour aller vers Bazana. De plus, la prise de parole consiste à expliquer aux narrataires ou auditeurs pourquoi le garçonnet et son père s'éloignent au plus vite de la grande ville. Mais d'abord qui fuient-ils? Les « Morbidonnes » du Calife Mabu Maba dit Fieffé Ranson Kattar Ibn Ahmad Almorbidonne. Diarra explique, dans un entretien accordé à la revue *Jeune Afrique* en 2014, qu'il « s'agit d'une contraction de “morbide”, “mort”. Bi veut dire “qui”, en bambara. Donc on peut traduire “Morbidonne” par “qui donne la mort” » (« Les jihadistes instrumentalisent la pureté »). Dès les premières pages, nous nous rendons compte de la maturité du jeune conteur, mais surtout de son agressivité surtout à l'encontre du Calife qui l'a endoctriné, faisant de lui un meurtrier et un violeur. Grâce à un récit rétrospectif, nous finissons par apprendre qu'il a suivi une formation au maniement des armes et aux techniques de combat et qu'il a réussi à protéger sa famille par son statut de « Morbidonne ». Mais ensuite pourquoi fuit-il? Parce qu'il a tué le Calife Mabu Maba, l'ennemi juré de sa famille et de sa patrie. Ajoutons aussi que le



jeune garçon a été victime d'abus sexuels et soumis à toutes sortes d'actes barbares pour la cause du Calife¹⁰. Alors un jour, avec son frère, il planifie de le tuer : « Je voulais tout de suite passer à l'action, étrangler le Calife, le tuer devant tout le monde, mais Zabani Zabata m'en dissuada de nouveau. Ce n'était pas le moment propice. On ne devait pas faire d'un cochon un martyr que les générations futures allaient vénérer » (167). Acte prémédité pour se libérer du joug de l'opresseur, l'assassinat revêt une portée symbolique pour Bassy et son frère. En effet, la mort du Calife marque la fin d'un régime extrémiste sur la région et annonce l'arrivée de troupes militaires étrangères venues prêter main-forte à l'armée malienne.

Le conte romanesque s'offre alors comme un genre libérateur grâce auquel, l'écrivain peut sortir de sa propre vie, créer des extensions de lui-même qui franchissent des frontières au gré de leurs envies, idées ou émotions. L'auteur ne peut lui que les « contourner » comme l'exprime si justement Milan Kundera dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* : « Les personnages de mon roman sont mes propres possibilités qui ne se sont pas réalisées. C'est ce qui fait que je les aime tous et que tous m'effraient pareillement. Ils ont, les uns et les autres, franchi une frontière que je n'ai fait que contourner » (319). Les différents procédés discursifs et énonciatifs font alors entendre la voix implicite de l'auteur qui feint d'être absent de son roman. Cela dit, n'oublions pas que c'est bel et bien le narrateur qui organise le récit : « Dans l'art du récit, le narrateur n'est jamais l'auteur [...], mais un rôle inventé et adopté par l'auteur. [...] le narrateur est un personnage de fiction en qui l'auteur s'est métamorphosé » (Kayser 71)¹¹.

¹⁰ Le jeune Bassy est mis à l'épreuve lors de sa formation : il est témoin de massacres, d'égolements, de viols. Il est tellement perturbé qu'il s'évanouit et vomit du sang (*La Route des clameurs* 111-112). Pourtant, le garçon s'habitue bien malgré lui à ces violences extrêmes : « Je m'habituai à l'odeur du sang frais, à la puanteur des excréments fraîchement expulsés des intestins ouverts, aux scènes d'éventrement et de castration publiques, aux cris de terreur des femmes et des enfants, à leurs plaintes pathétiques » (112). Enfin, on le pousse à tuer les humains et les animaux, victimes elles aussi des tortures qui leur sont infligées : « Les chevaux, les ânes et les bœufs de labour que leurs propriétaires n'avaient pas eu le temps de détacher se débattaient au milieu des flammes, hennissant, brayant, beuglant à vous fendre le cœur » (117). Mais le calvaire du jeune enfant soldat ne s'arrête pas là; il est pris dans la spirale du viol collectif et doit, une arme braquée sur son cœur, obtempérer aux ordres du Capitaine Aldansira Ibn Nabada qui lui intime de violer une fillette de neuf ans (*La Route des clameurs* 120). Cela dit, Bassy détourne l'attention du Capitaine en racontant une histoire, un rêve, qui lui tient à cœur; par ce subterfuge, il ne commet pas l'acte. Pour autant, il n'échappe pas aux demandes sexuelles du Calife qui lui ordonne tout d'abord de le masturber (153), puis ensuite le contraint à faire « tellement d'autres choses » (154).

¹¹ Paru originellement dans W. Kayser, *Die Vortragsreise*, Berne, Francke Verlag, 1958, p. 82-101 ; traduit de l'allemand par Antoine-Marie Buguet et paru dans *Poétique*, 4, 1970. Publié dans *Poétique du récit* avec l'autorisation de l'éditeur.



Le présent de narration, associé aux stratégies de l'oralité et à l'emploi de la première personne, donne l'illusion d'une énonciation en direct et mime le discours oral. L'utilisation d'une ponctuation expressive comme les points d'exclamation employés tout au long du roman suggèrent une véhémence des propos comme si l'enfant ne pouvait plus contenir ses émotions à l'intérieur de lui-même depuis sa liberté retrouvée. Ne serait-ce pas alors, quelque part, derrière le stylo, l'écrivain qui livre aussi un peu de lui-même? Dans une interview, Diarra avoue lui-même qu'il fait « la guerre aux djihadistes » dans son livre (« Rencontre avec l'écrivain »). Il s'évertue à rendre son jeune personnage aussi vraisemblable que possible, c'est-à-dire à créer un portrait d'enfant victime et bourreau à la fois. Les onomatopées comme « boum » ou « badaboum » (*La Route des clameurs* 16, 17), les multiples phrases qui commencent par la conjonction de coordination « et » ou la conjonction de subordination « parce que » de même que les répétitions de « mon vieux papa » font ressortir dans l'écriture la juvénilité du narrateur. L'usage d'interjections telles que « Eh Allah! » et « Wallahi » (« par Dieu ») répétées maintes fois au début du récit et qui sont communément employées par les Arabes dans leurs discours garantit la véracité de ce que le garçonnet raconte aux narrataires. Lorsqu'il emploie ces interjections d'origine arabo-musulmane, il prend Allah à témoin que son énoncé n'est pas mensonger, qu'il certifie sa véracité. Effectivement, selon Pia Quist, « Wallah est utilisé comme un intensificateur qui souligne l'importance d'une affirmation » (48, nous traduisons)¹². De même, Lian Madsen constate que « *Wallah* est souvent utilisé dans les conversations soit comme une interjection ou comme un serment, ce qui implique l'obligation morale du locuteur de dire la vérité, soit comme un intensificateur indiquant dans quelle mesure le contenu de l'énoncé est vrai » (150)¹³. Cela dit, parfois, *Wallah* ou *Wallahi* sont associés avec des termes injurieux ou blasphématoires ce qui est contraire à leur usage (« ce macchabée puant! Wallahi! » (11)). Le caractère religieux premier de l'expression est alors perdu faisant place plutôt à un tic langagier qui met le terme « macchabée » en relief. Ainsi, en utilisant ce mode d'expression emphatique, les points d'exclamation et l'ajout de l'adjectif olfactif « puant », le narrateur-enfant amplifie la manifestation verbale de sa répugnance envers le Calife.

Du reste, le jeune ex-« Morbidonne », déterminé à nous raconter sans mentir comment il est sorti des pièges de l'embrigadement, use d'un langage

¹² «Wallah is used as an intensifier to underline the importance of a statement”.

¹³ «*Wallah* is often used in conversations as an interjectional either as an oath, which involves truth obligations of the speaker, or as an enhancement stating to which degree the content of the utterance is the case”.



très populaire, parfois argotique, et profère des insultes¹⁴, révélant sa colère et son ressentiment contre ceux qui l'ont transformé en meurtrier. L'ire du personnage fait écho à celle de l'auteur : « ce qui m'a amené à écrire *La route des clameurs* : la colère, la révolte contre l'occupation de mon pays, la révolte contre ce qu'on est en train d'infliger » aux personnes concède-t-il dans une rencontre avec des lycéens en France (« Rencontre avec l'écrivain Ousmane Diarra »). Le roman a donc été rédigé sous l'influence première de cette rage contre l'instrumentalisation d'un peuple. Il faut ajouter qu'en marge de cette attitude et de ce langage familier de l'enfant, on distingue parfois une voix d'adulte, celle du narrateur-auteur, qui se glisse subtilement. Il nous paraît peu probable qu'un garçon de 10-12 ans puisse employer des phrases telles qu'« il fallait les occire sans pitié » (28), « les affaires de mon papa se mirent à périlcliter » (29) ou encore « le voici riche sans coup férir » (59). Les verbes « occire », « périlcliter » et « férir » empruntés au registre littéraire confirment l'instance d'une double voix restant dans l'ombre. Si la voix du narrateur-enfant domine et organise le texte, la voix du narrateur-auteur, s'invite par à-coups, même dans les derniers paragraphes. De fait, le roman se termine par le regard apeuré du garçonnet sur les frappes aériennes des forces françaises en 2013 :

Quand je levai de nouveau les yeux au ciel, je vis, avec frayeur, une formation d'avions volant à basse altitude et qui filaient à toute allure. La terre tremblait, des volcans sortaient des montagnes pour former d'immenses langues de feu qui roulaient comme une marée déchaînée [...] Eh Allah! C'était la fin du monde! Je faillis sangloter. [...] Mais les avions continuaient de labourer le ciel et la terre, sous un déluge de feu (*La Route des clameurs* 171-172).

On se demande si le « je » énonciatif est alors celui de l'enfant craintif devant l'armada d'avions qui défilent au-dessus de sa tête ou celui de l'auteur-narrateur qui se fond dans les yeux de celui-ci. De par son ton, sa forme imagée, ses figures de style (comparaison et personnification) et l'usage du passé simple, cette scène prouve l'incursion de l'auteur implicite dans les pensées intérieures du narrateur-enfant. De fait, la distance entre le narrateur et l'auteur implicite est d'ordre physique (l'enfant-narrateur et le narrateur-auteur adulte), mais pas d'ordre émotionnel ou moral. Dès lors, si Bassy recouvre sa liberté et son identité dans la dernière phrase du livre, il semble que la double voix, celle du narrateur-auteur, se fait également plus poétique, plus sereine, voire plus optimiste, à travers la réplique du père qui annonce le début de la liberté retrouvée. Nous aimerions justement à présent nous arrêter sur la figure du père, ce second narrateur qui insuffle un vent de résistance passive face à l'invasion djihadiste.

¹⁴ Voici quelques exemples : « c'est bien fait pour sa vilaine gueule » (*La Route des clameurs* 11); « Et nous en avions tous pris plein dans la gueule pour mon papa » (20); « les gens étaient trop pauvres et trop cons » (27); « foutre le bordel » (40); « plutôt crever » (22); « s'est taillé de la maison » (31); « se barrer » (79); « tas de criminels assermentés ! Assassins ! Parricides ! » (83).



b. Le père : la résistance passive par les mots

Quand on demande à Ousmane Diarra, quel est le personnage qui lui ressemble le plus, il répond : « si je n'avais pas écrit mon livre, je me serais un peu identifié » au père de Bassy (« Rencontre avec l'écrivain »). Homme de la brousse, le « papa », qui reste anonyme dans l'entièreté du roman, est décrit par son fils comme un homme à la « peau dure » (*La Route des clameurs* 19). Il appartient à la terre du Mali parce qu'il est lié à la tradition, aux coutumes ancestrales, à la transmission des valeurs et du savoir parce qu'il a appris l'art de la sculpture malienne de son propre père. Ouvert au monde, c'est un artiste instruit, généreux et prospère – par ses œuvres qui sont vendues dans le monde entier – qui n'hésite pas à mettre la main à sa poche pour aider les plus démunis (*La Route des clameurs* 25). Mais ce que l'on retient de ce personnage peu bavard, c'est son immense volonté de ne pas se plier aux exigences et demandes des extrémistes radicaux, comme aller prier tous les jours ou suivre les règles de la charia.

Même ses tableaux et ses statuettes géantes, devenus vivants le temps d'une phrase grâce à une personnification, « narguent » les gamins imams des nouvelles mosquées (64). Il est difficile ici de ne pas faire de rapprochement avec la condition d'écrivain de Diarra. Ses multiples livres publiés par Gallimard dans la collection « Continents noirs » défient également les islamistes en disséminant, tels de petits soldats alliés, les idées militantes de l'auteur. Tout compte fait, l'« artiste-prosateur »¹⁵ se ligue, dans l'ombre de l'artiste-peintre, contre les envahisseurs religieux.

Alors que dit cet homme bravant tous les dangers? En fait, il ne s'exprime que très rarement par le discours direct dans *La route des clameurs*; son discours est relayé par son fils, le conteur. De toute évidence, l'hétérogénéité énonciative frappe dans ce roman. Les points de vue et discours, du père et du grand frère, se mélangent dans la voix de l'enfant-narrateur. Le discours indirect permet une réappropriation des mots d'autrui par l'énonciateur gardant au fond de lui ce qu'il a de plus précieux : sa famille. Le discours indirect se perçoit alors comme unificateur, chaque mot, chaque expression émise passe par la bouche de cet enfant qui contrôle le discours de l'autre, faute de ne pouvoir plus rien contrôler d'autre dans sa vie quotidienne. Cela dit, dans toute réappropriation du discours d'autrui, nous signale Bakhtine dans sa section « Du discours romanesque » d'*Esthétique et théorie du roman*, il y a assimilation, altération des mots d'autrui. Il avance également

¹⁵ Terme que nous empruntons à Bakhtine (*Esthétique et théorie du roman* 101).



que « l'assimilation des mots d'autrui prend un sens plus important et plus profond [...] elle se présente comme *une parole autoritaire* et comme *une parole intérieurement persuasive* » (101). Par conséquent, il ne fait aucun doute selon nous que la parole du père est liée au « passé hiérarchique » qui est en quelque sorte « la parole des pères » (161), celle du traditionalisme. Dans l'assimilation de la parole autoritaire, il est beaucoup plus difficile d'introduire « des modifications de sens » (162) de sorte que, la parole de l'artiste-peintre fait autorité et Bassy ne peut donc, même s'il le désire et si leurs voix se confondent, transformer les mots de son père. Il s'impose donc de transcrire mot pour mot ses dires comme dans l'exemple suivant où il rapporte une altercation entre ses parents :

c'est donc naturellement et franchement que mon papa, un jour de colère – c'était rare chez lui —, lui répondit qu'il ne savait et ne saurait jamais rien faire d'autre de sa putain de vie! Il était né pour peindre et sculpter comme d'autres pour emmerder le monde avec leurs prédications imbéciles! (je vous jure que c'est exactement comme ça que mon papa a parlé) (*La Route des clameurs*: 30).

La formule « je vous jure » atteste de sa profonde sincérité. Par ailleurs, le « c'est exactement comme ça que mon papa a parlé » suppose une mise à distance des propos du père. Le discours « étranger », intégré par l'énonciateur, est aussi mis en évidence aussi par les guillemets comme dans l'exemple suivant : « Je me fiche d'Allah! me cria-t-il. Je me contrefiche de son prophète et de tous les prophètes du monde! Tu m'entends! » (75). Influencé par les propos mordants de son père, le jeune conteur va passer par ce que Bakhtine appelle la « parole persuasive intérieure » (*Esthétique et théorie du roman* 166), c'est-à-dire une parole qui s'éveille au contact d'une autre transmise et qui réveille sa pensée et sa nouvelle parole autonome. En fait, Bakhtine atteste qu'une « parole, une voix qui sont “nôtres”, mais nées de celles des autres, ou dialogiquement stimulées par elles, commenceront tôt ou tard, à se libérer du pouvoir de la parole d'autrui » (166). Tel est bien le cas pour Bassy. Se détachant d'un discours qui pourrait être dangereux pour lui, le jeune garçon possède tout de même la verve de son père. Il a le verbe haut tout comme lui¹⁶. Ce parler fier, fort et provocateur est palpable dans des propos paternels tels qu'« On n'est pas des descendants de trouillards, nous! » (*La Route des clameurs* 20), « bandes de tarés! Vous ne m'aurez jamais! » (84) ou encore « Le Mali est tombé entre les mains de fripouilles » (85). Alors, on peut se demander si derrière ces propos explosifs se cache l'auteur d'autant que la position de résistant de l'artiste-peintre, qui regrette de ne pas avoir fait de la politique ou l'armée (85), rejoint celle de Diarra. En fait, lors d'une rencontre publique Diarra assure à l'animateur que ces paroles sont les siennes : « oui c'est vrai, c'est moi qui parle, oui c'est moi et il ne fallait pas rester à côté » (« Rencontre

¹⁶ Nous utilisons ici le sens ancien de l'expression « le verbe haut », c'est-à-dire « parler fièrement » (Beaujan 547), avec une voix qui traduit ses pensées.



avec l'écrivain »). Pourtant, à cause de ses bravades verbales, l'artiste-peintre se fait arrêter puis emprisonner par son ancien ami de Lycée, le Calife Mabu Maba. Il sera libéré par ses deux fils : Bassy tuera le Calife et ensuite Zabani Zabata, le fils aîné, les fera monter tous les deux dans le pick-up d'un capitaine pour s'échapper de Maabala.

La figure paternelle, inébranlable en dépit des multiples attaques physiques et psychiques des djihadistes, empêche le jeune Bassy de se soumettre complètement aux exactions et aux violences du Calife. Le jeune garçon a retenu toutes les leçons de ce père instruit, humaniste, qui se refuse à se plier devant l'extrémisme religieux. Le discours indirect permet de rapporter les paroles du « papa », de les présenter syntaxiquement comme une antériorité, cela dit, après chaque parole rapportée, nous apprenons une nouvelle chose sur la personnalité du père et sur sa façon de penser et de se positionner face au monde qui l'entoure. Ainsi, chaque fois que Bassy a été tenté de prendre les armes pour se venger, son père lui « disait [...] de rengainer [s] es armes tout de suite, et [lui] répétait que c'est dans les sociétés arriérées que la moquerie et la méchanceté sont les plus développées, de même que la peur et les superstitions » (*La Route des clameurs* 18-19). Bassy s'approprie le discours réprobateur du père, mais il serait trompeur de penser qu'il en comprenne son sens. Pour le lecteur, l'enfant n'est qu'un personnage naïf par lequel il est possible de critiquer les atrocités et les exactions commises par les membres du califat. Fort de son savoir, le père est aussi un pédagogue que Bassy écoute avec attention : « Eh Allah, ce jaadi! Mon papa père m'a dit qu'il venait de l'arabe "jihad", lequel signifierait "guerre sainte" comme si une guerre pouvait être sainte! Mon papa m'a dit aussi que, pour notre peuple, le mot signifiait "la mère des calamités" » (95). Le fils relaie l'admiration qu'il a pour son père et inversement le père inculque certaines valeurs à son jeune fils dont la volonté d'être debout, d'être un Africain fier prêt à tout pour riposter contre l'ennemi intime colonisateur des âmes maliennes : « J'avais retenu mes larmes parce que mon papa, lui aussi, il m'avait prévenu que dans les épreuves de la vie de tous les jours, les larmes étaient inutiles. Il fallait se battre! » (42). Se battre contre qui? Contre les imposteurs, ceux qui ont vécu à vos côtés et qui au moindre moment n'hésitent pas à se retourner contre vous : « C'est des bandits! C'est des brigands! Nous nous connaissons. Nous avons fréquenté le même lycée, la même classe. Ils étaient les plus cancre! » (85). Le jugement est sans appel pour le père de Bassy : le Mali meurt d'avoir été converti à un islamisme radical par des Maliens connus de tous, souvent des proches, qui mettent en péril la longue et riche tradition musulmane modérée.

Refusant de se prosterner ou d'être l'esclave sexuel d'un Calife assoiffé de pouvoir et d'argent, Bassy prend conscience que les paroles intelligentes de



son « papa », muselées par les redresseurs de torts, sont celles de la vérité. Malgré tout ce qui l'entoure, il clame en son for intérieur que son père « avait raison » lorsqu'il disait que le Calife était un « imposteur » (145). Contre l'opresseur religieux, le père a une arme bien plus redoutable que les instruments de torture : sa résistance. En fait, le père de Bassy est le porte-voix d'une génération qui lutte au nom de ses idéaux, de son engagement envers une « liberté humaine ». Tout comme l'auteur qui se refuse à ne pas cesser d'écrire malgré les menaces, le personnage du père exclut toute possibilité de se rendre au Calife (21). Emprisonné, torturé, humilié, il ne cède pas et ne concède aucune allégeance au Calife. Voici ce qu'il déclare quand le Calife lui fait remarquer qu'il n'a plus de biens, plus de famille, plus de pays :

Imposteur! coupa mon papa en sortant subitement de son silence. Je ne me suis pas converti! Et je ne le ferai jamais! Parce que la pire des colonisations est celle qui se fait par la conscience. Nous autres nègres afro-africains n'avons rien compris à l'histoire du monde! Quand le paradis est au bout de l'abjection, de la servitude mentale, l'homme libre choisit l'enfer! (*La Route des clameurs* 148).

Il est impossible pour le lecteur d'écarter la portée symbolique et philosophique de cette réplique et d'oublier que derrière les paroles du père se cachent les positions de l'auteur. Le père est porteur d'une vision du monde tragique où l'homme n'apprend pas de son passé de colonisé. Le djihadisme, tout comme le colonialisme, vise à un anéantissement de la mémoire du passé. À ce propos, Frantz Fanon nous rappelle que :

le colonialisme ne se contente pas d'imposer sa loi au présent et à l'avenir du pays dominé. Le colonialisme ne se satisfait pas d'enserrer le peuple dans ses mailles, de vider le cerveau des colonisés de toute forme et de tout contenu. Par une sorte de perversion de la logique, il s'oriente vers le passé du peuple opprimé, le distord, le défigure, l'anéantit (201).

Dans la même perspective, lorsque les djihadistes s'en prennent aux mausolées, à la culture, à l'identité des personnes, aux richesses, ils fragilisent tout un espace géographique et mettent en péril l'avenir d'un pays. De même, en imposant la crainte, la faim et la conversion religieuse à travers des actes de violences extrêmes, ils effacent petit à petit la mémoire du peuple opprimé pour assoir leur pouvoir. Par conséquent, le père de Bassy est bien conscient que son peuple est instrumentalisé, étouffé par les nouveaux conquérants. Si les prédécesseurs coloniaux occidentaux sont partis laissant la place aux indépendances, les colonisateurs fondamentalistes religieux sont arrivés dressant les ethnies les unes contre les autres, confisquant les biens des plus riches, brutalisant les plus pauvres, effaçant la mémoire et le patrimoine collectifs de la nation toute entière (*La Route des clameurs* 154). Réfractaire au conditionnement, le père fait figure de héros aux yeux du fils et celui-ci n'aura alors de cesse de penser à libérer son père et lui-même du joug avilissant du



Calife Mabu Maba. Le meurtre du chef de Morbidonnes sera sa seule issue vers le chemin de la liberté.

Au terme de cette étude sur *la route des clameurs*, il nous apparaît évident que « l'auteur se réalise et réalise son point de vue [...] dans [les] narrateur[s], dans son discours, dans son langage » si l'on reprend les termes de Bakhtine sur le discours romanesque (*Esthétique et théorie du roman* 134). Bakhtine observe par ailleurs que « les paroles des personnages, disposant à divers degrés d'indépendance littéraire et sémantique et d'une perspective propre, sont des paroles d'autrui dans un langage étranger » qui lui servent jusqu'à un certain point de « second langage » (136). Tel est le cas chez Diarra. Cette forme romanesque plurilingue et plurivocale est essentielle dans la démarche scripturale de Diarra. Intégré dans le point de vue de ses personnages, l'auteur s'inspire aussi de leurs espoirs, de leurs craintes, de leur volonté et de leurs jugements. Sans eux, il ne pourrait pas dire ce que beaucoup de Maliens pensent tout bas, dans les villes ou les villages les plus reculés, là où la tradition et la culture sont encore dans les cœurs de chacun.



Bibliographie

- Arborio, Sophie. *Épilepsie et exclusion sociale. De l'Europe à l'Afrique de l'Ouest*. IRD et Karthala, 2009.
- Bakhtine, Mikhael. *Esthétique de la création verbale*. Gallimard, 1984.
- . *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Oliver. Gallimard, coll. « Tel », 1978.
- . *Problèmes de la poésie de Dostoïevski*, traduit par Guy Verret. Éditions l'Âge d'Homme, coll. « Slavica », 1970.
- Barthes, Roland. *Le Plaisir du texte*. Seuil, 1973.
- Beaujan, Amédée. *Dictionnaire de la langue française*. Hachette et Cie, 1874.
- Booth, Wayne C. « Distance et point de vue », *Poétique du récit*, Roland Barthes, Wolfgang Kayser, Wayne C. Booth et Philippe Hamon. Seuil, coll. « Points essais », 1977, pp. 85-113.
- Couturier, Maurice. *La figure de l'auteur*. Seuil, 1995.
- Daniel, Serge. « Mali : menaces de mort contre l'écrivain Ousmane Diarra », *RFI Afrique*, 15 mars 2016, pas de page, www.rfi.fr/afrique/20160315-ousmane-diarra-mali-menace-mort-contre-ecrivain. Consulté le 17 mai 2016.
- Denis, Benoît. *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*. Seuil, 2000.
- Diarra, Ousmane. « Rencontre avec l'écrivain Ousmane Diarra : que faire face au fanatisme? ». *Dailymotion.com*. Videosdecampagne, 2016. Web. Consulté le 10 novembre 2016.
- . « Rencontre avec l'écrivain Ousmane Diarra ». *Vimeo.com*. Atelier Cinéma Jean Monnet, 2015. Consulté le 17 mai 2016.
- . *La Route des clameurs*. Gallimard, coll. « Continents noirs », 2014.
- . « Mali – Ousmane Diarra : “Les jihadistes instrumentalisent la pureté de l'enfant” ». Interviewé par Joan Tilouine. *Jeune Afrique*, www.jeuneafrique.com/43723/culture/mali-ousmane-diarra-les-jihadistes-instrumentalisent-la-purete-de-l-enfant/, 2014. Consulté le 23 mai 2016.
- . *Pagne de femme*. Gallimard, coll. « Continents noirs », 2007.
- . *Vieux lézard*. Gallimard, coll. « Continents noirs », 2006.
- El Ansari, Intagrist. « Guerre française au Mali : Perception de l'opinion malienne », *Mo* Magazine*, 19 mars 2015, <http://www.mo.be/fr/analyse/guerre-fran-aise-au-mali-perception-de-l-opinion-malienne>.
- El Fasi, Mohammed et Ivan Hrbek. M. *Histoire générale de l'Afrique. III : L'Afrique du VII^e au XI^e siècle*. Organisation des Nations Unies pour l'éducation la science et la culture, 1990.
- Fanon, Frantz. [1962]. *Les damnés de la terre*. La Découverte, 2002.



- Grégoire, Emmanuel. « Islamistes et rebelles touaregs maliens : alliances, rivalités et ruptures », *ÉchoGéo*, 2013, echogeo.revues.org/13466. Consulté le 17 mai 2016.
- Institut français du Mali*, www.institutfrancaisdumali.org. Consulté le 9 novembre 2015.
- Kayser, Wolfgang. « Qui raconte le roman? », *Poétique du récit*, Roland Barthes, Wolfgang Kayser, Wayne C. Booth et Philippe Hamon. Seuil, coll. « Points essais », 1977, pp. 59-84.
- Kundera, Milan. *L'Insoutenable légèreté de l'être*. Gallimard, 1989.
- Madsen, Lian Malai. *Fighters and Outsiders: Linguistic Practices, Social Identities, and Social Relationships among Youth in a Martial Arts Club*, Thèse de doctorat, Université de Copenhague, 2008.
- Nowakowska, Aleksandra. « Dialogisme. Polyphonie » : des textes russes de M. Bakhtine à la linguistique contemporaine », in *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, Jacques Bres, Patrick Pierre Haillet, Sylvie Mellet, Henning Nólke et Laurence Rosier (dir.) de Boeck/Duculot, coll. « Champs linguistiques », pp. 19-32.
- Ogot, Bethwell A. *Histoire générale de l'Afrique. V : L'Afrique du XV^e au XVIII^e siècle*. Organisation des Nations Unies pour l'éducation la science et la culture, 1999.
- Quist, Pia. « Sociolinguistic Approaches to Multiethnolect: Language Variety and Stylistic Practice », *International Journal of Bilingualism*, vol. 12, n^{os} 1 & 2, pp. 43-61.
- Sartre, Jean-Paul. « Présentation des *Temps modernes* » [1945], *Situations II*. Gallimard, 1948, p. 13-16.
- . « La responsabilité de l'écrivain », Conférence prononcée à la Sorbonne, 1^{er} novembre 1946, Les Conférences de l'UNESCO, <https://www.youtube.com/watch?v=nBK8zYuFiPQ>
- Ugochukwu, Françoise. « Le chant, zone de liberté ou le conteur Igbo (Nigeria) comme artiste », in *Oralité Africaine et création*, Anne-Marie Dauphin-Tinturier et Jean Derive (dir.). Karthala, 2005, pp. 105-124.
- Zanetti, Vincent. « Le griot et le pouvoir. Une relation ambiguë », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 3, 1990, pp. 161-172, <https://ethnomusicologie.revues.org/2392>. Consulté le 3 mars 2017.

