



HAL
open science

Visions de l'enfant-soldat : construction d'une figure dans les littératures africaines

Marie Feyel Bulté

► **To cite this version:**

Marie Feyel Bulté. Visions de l'enfant-soldat : construction d'une figure dans les littératures africaines. Littératures. Université Rennes 2, 2016. Français. NNT : 2016REN20037 . tel-01426667

HAL Id: tel-01426667

<https://theses.hal.science/tel-01426667>

Submitted on 4 Jan 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



UNIVERSITÉ
BRETAGNE
LOIRE

THÈSE / UNIVERSITÉ RENNES 2
UFR Arts, Lettres, Communication
sous le sceau de l'Université Bretagne Loire

pour obtenir le titre de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ RENNES 2
Mention : Littératures comparées
École doctorale Arts, Lettres et Langues

présentée par

Marie Bulté

Préparée au Centre d'Études des Littératures et
Langues Anciennes et Modernes
(CELLAM - EA3206)

**Visions de
l'enfant-soldat :**
**Construction d'une figure
dans les littératures
africaines**

Thèse soutenue le 25 novembre 2016
devant le jury composé de :

Isaac BAZIÉ

Professeur à l'Université du Québec à Montréal / *Co-directeur de thèse*

Emmanuel BOUJU

Professeur des universités à l'Université Rennes 2 / *Directeur de thèse*

Catherine COQUIO

Professeur des universités à l'Université Paris-Diderot - Paris 7 / *Rapporteur*

Isabelle DURAND

Professeur des universités à l'Université de Bretagne-Sud / *Examineur*

Romuald FONKOUA

Professeur des universités à l'Université Paris-Sorbonne / *Rapporteur*

Yolaine PARISOT

Maître de conférences à l'Université Rennes 2 / *Examineur*



UNIVERSITÉ RENNES 2 – HAUTE BRETAGNE

Centre d'Études des Littératures et Langues Anciennes et Modernes (CELLAM)

Ecole Doctorale – Arts, Lettres et Langues

Sous le sceau de l'Université Bretagne Loire

**VISIONS DE L'ENFANT-SOLDAT
CONSTRUCTION D'UNE FIGURE DANS LES LITTÉRATURES AFRICAINES**

Thèse de Doctorat

Discipline : Littératures comparées

1 Volume

Présentée par Marie FEYEL – BULTÉ

Directeur de thèse : Emmanuel BOUJU

Soutenue le 25 novembre 2016

Jury :

M. Isaac BAZIÉ,

Professeur à l'Université du Québec à Montréal (Co-directeur de thèse)

M. Emmanuel BOUJU,

Professeur des universités à l'Université Rennes 2 (Directeur de thèse)

Mme Catherine COQUIO,

Professeur des universités à l'Université Paris-Diderot - Paris 7 (Rapporteur)

Mme Isabelle DURAND,

Professeur des universités à l'Université de Bretagne-Sud

M. Romuald FONKOUA,

Professeur des universités à l'Université Paris-Sorbonne (Rapporteur)

Mme Yolaine PARISOT,

Maître de conférences à l'Université Rennes 2

REMERCIEMENTS

Ce travail de thèse n'a jamais été solitaire. Je suis consciente de la chance que j'ai eue et je tiens, dans ces quelques lignes, à remercier les personnes qui y ont contribué.

Je remercie tout d'abord mon directeur de thèse, Emmanuel Bouju, qui a accompagné ma recherche ces cinq dernières années en conciliant toujours dimension humaine et dimension scientifique. Ses conseils avisés, ses relectures et son intérêt, qui dépasse le cadre de la thèse, ont été d'un très grand support. Je remercie également mon co-directeur, Isaac Bazié, avec qui j'ai pu avoir des conversations très fructueuses, notamment lors de mon stage de recherche au Centre Figura à l'Université du Québec à Montréal.

Réaliser ce doctorat à l'Université Rennes 2 a été une réelle opportunité : merci à l'équipe d'accueil du CELLAM de m'avoir accordé sa confiance pour financer mes déplacements scientifiques ; merci à Jean-Pierre Montier, directeur du CELLAM lors de mon inscription, qui a toujours su me conseiller ; merci à Joëlle Bisson et Josiane Fernandez de l'École Doctorale pour leur disponibilité et leur enthousiasme qui m'ont accompagnée tout au long de ce parcours ; merci enfin aux camarades de l'Association des doctorants du CELLAM (*Ad hoc*) et du laboratoire jeunes chercheurs ALEF avec lesquels il a été possible de mener des projets collectifs qui m'ont permis de m'échapper parfois de ma recherche personnelle et qui, surtout, ont pu donner lieu à de belles amitiés.

Je tiens également à exprimer toute ma gratitude aux personnes qui ont contribué au travail de relecture, que ce soit pour quelques pages ou des centaines : Clément Auger, Aurélien Bécue, Boudoir, Rémi Bulté, Romain Courapied, Nawelle Lechevalier-Bekadar, Cécile Maudet, Barbara Servant, Chloé Tazartez et Patricia Victorin.

Je remercie vivement l'artiste Rocco d'avoir accepté d'illustrer ma thèse et de m'avoir soumis une image si inspirante.

Je souhaiterais remercier aussi mes collègues de l'Université de Bretagne-Sud pour leur confiance et leurs encouragements.

Merci à Clément pour toutes les petites évidences sans arrêt de la pensée.

Merci à Simon pour sa sollicitude toujours dans l'humour.

Merci à Patricia pour ses encouragements énergiques sans faille tous ces derniers mois.

Merci à Caroline pour toutes les aventures et les conseils pratiques.

Merci à Joanna et Chloé pour leur présence, leur douceur et leur amitié, d'un bout à l'autre de ce parcours.

Merci à Jeanne et Romain pour ce compagnonnage si précieux des rires aux larmes.

Merci à Rémi, enfin, sans qui rien de tout cela n'aurait été possible, ni n'en aurait valu la peine.

AVERTISSEMENT

Seules les œuvres anglophones du corpus primaire seront citées en langue originale et en traduction. Les œuvres anglophones du corpus secondaire ne seront citées qu'en traduction.

Les abréviations suivantes seront adoptées pour les œuvres anglophones du corpus primaire afin d'alléger la lecture :

- SO. pour *Song for Night* [2007] de Chris Abani, London - San Francisco - Beirut, Telegram, 2008.
- CO. pour la version traduite de *Song for Night : Comptine pour l'enfant-soldat*, traduit de l'anglais (Nigeria) par Anne Wicke, Paris, Albin Michel, 2011.
- B. pour *Beasts of no Nation* [2005] d'Uzodinma Iweala, New York, Harper Perennial, 2006 ; *Bêtes sans patrie*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Alain Mabanckou, Paris, Éditions de l'Olivier, 2008.
- M. pour *Moses, Citizen and Me* [2005] de Delia Jarrett-Macauley, London, Granta Books, 2006 [œuvre non traduite].
- S. pour *Sozaboy* [1985] de Ken Saro-Wiwa, New York, Longman African Writers, 2009 ; *Sozaboy, Petit minotaure*, traduit de l'« anglais pourri » (Nigéria) par Samuel Millogo et Amadou Bissiri, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2006.

Nous citerons ces romans en langue originale et en version francophone dans le corps du texte. La référence de page apparaîtra entre parenthèses à la suite de l'abréviation. Exemples :

Bêtes sans patrie. (B. 0)

Beasts of no Nation (B. 0)

Comptine pour l'enfant-soldat.
(CO. 0)

Song for Night (SO. 0)

Pour *Moses, Citizen and Me* de Delia Jarrett-Macauley, nous proposerons notre propre traduction.

Les ouvrages critiques anglophones non traduits en langue française seront cités en langue originale dans le corps du texte ; nous en proposerons une traduction en note de bas de page. Les références critiques citées en langue étrangère en note de bas de page ne seront pas traduites.

Sauf indication contraire, les définitions des mots latins viendront du dictionnaire *Le grand Gaffiot* (Paris, Hachette, 2000), celles des mots grecs viendront du dictionnaire d'Anatole Bailly (*Dictionnaire grec-français*, Paris, Hachette, 2000).

SOMMAIRE

Remerciements	3
Avertissement.....	5
– INTRODUCTION – Une littérature de l’enfant-soldat ?.....	11
I. Une figure composite	14
II. Une littérature plurielle	32
III. Des possibles littéraires face à l’enfant-soldat.....	41
– PREMIÈRE PARTIE – UNE ÉNIGME À FIGURER.....	47
Chapitre 1 : L’enfant-soldat ou le puzzle de l’Histoire	51
I. Hybridité et défiguration de l’enfant	53
II. Défiguration de l’enfant et construction d’une figure de violence.....	90
Chapitre 2 : La dé-figuration à l’œuvre.....	125
I. Contre l’image pétrifiée et pétrifiante	129
II. Contre la violence de l’hybride	167
Chapitre 3 : Entre re-figuration et révélation	229
I. À la conquête d’une puissance	233
II. Une figure de témoin qui (se) révèle	271
– TRANSITION – L’énigme devenue figure.....	305
– SECONDE PARTIE – UN TÉMOIN FIGURÉ ET UNE FICTION FAÇONNÉE.....	311
Chapitre 1 : Attester l’Histoire	319
I. Figuration testimoniale : <i>martus</i> et <i>testis</i>	320
II. Modélisation littéraire : des romans de l’histoire immédiate.....	368
Chapitre 2 : Traverser l’Histoire	405
I. Figuration testimoniale : <i>superstes</i> et témoin intégral.....	408
II. Modélisation littéraire : des romans <i>istoriques</i>	450
Chapitre 3 : Discerner l’Histoire	479
I. Figuration testimoniale : <i>arbiter</i>	482
II. Modélisation littéraire : des romans parrésiasiques	520
– CONCLUSION –	559
<i>Index operum</i>	573
<i>Index nominum</i>	577
<i>Index rerum</i>	579
Bibliographie.....	585
Annexes.....	607
Table des matières.....	637

*Lorsque les trois grands dieux eurent dans un cachot
Mis les démons, chassé les monstres de là-haut,
Ôté sa griffe à l'hydre, au noir dragon son aile,
Et sur ce tas hurlant fermé l'ombre éternelle,
Laisant grincer l'enfer, ce sépulcre vivant,
Ils vinrent tous les trois, Vâyou, le dieu du Vent,
Agni, dieu de la Flamme, Indra, dieu de l'Espace,
S'asseoir sur le zénith, qu'aucun mont ne dépasse,
Et se dirent, ayant dans le ciel radieux
Chacun un astre au front : Nous sommes les seuls dieux !*

*Tout à coup devant eux surgit dans l'ombre obscure
Une lumière ayant les yeux d'une figure.*

*Ce que cette lumière était, rien ne saurait
Le dire, et, comme brille au fond d'une forêt
Un long rayon de lune en une route étroite,
Elle resplendissait, se tenant toute droite.
Ainsi se dresse un phare au sommet d'un récif.
C'était un flamboiement immobile, pensif,
Debout.*

Victor Hugo, « Suprématie » [1870], *La Légende des siècles*, Paris, Gallimard, 2002, p. 47.

*L'art, c'est l'enfance, voilà. L'art, c'est ne pas savoir que le monde existe déjà, et en faire un.
Non pas détruire ce qu'on trouve, mais simplement ne rien trouver d'achevé. Rien que des
possibilités. Rien que des désirs. Et tout à coup être accomplissement, être un été, avoir du
soleil. Sans en parler, involontairement. Ne jamais parfaire. Ne jamais avoir de septième jour.*

Rainer Maria Rilke, *Les Derniers* [1901], *Œuvres en prose – Récits et essais*, traduit de l'allemand (Autriche) par Claude Porcell, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 251.

– INTRODUCTION –
Une littérature de l'enfant-soldat ?

Il y avait le scénario élémentaire que tout le monde connaissait, et le choix entre plusieurs dénouements. Le scénario : grand-mère qui fredonne, danses polycentriques, vin de palme et patriarcat. Les dénouements : le garçon s'enfuit, est doué pour les sciences et le foot, meurt jeune, devient prêtre, enfant-soldat ou autre chose. Rien d'extraordinaire et, par conséquent, rien à garder en mémoire.

Taiye Selasi, *Le Ravissements des innocents*, traduit de l'anglais par Sylvie Schneiter, Paris, Gallimard, 2014, p. 50.

« Ce personnage de l'enfant soldat est maintenant si omniprésent dans les livres, les films et même le théâtre qu'il n'a plus rien d'original »¹. Ces propos que nous confiait, lors d'un entretien, Emmanuel Dongala, lui-même auteur de l'un des premiers romans ayant pour personnage central un enfant-soldat², font écho à ceux du roman de l'auteure britannique Taiye Selasi cités en épigraphe. Une œuvre sur l'enfant combattant n'a-t-elle désormais « plus rien d'original » ? Plus « rien d'extraordinaire »³ ?

C'est en littérature que la présence de l'enfant combattant est la plus manifeste. L'enfant-soldat fait son entrée sur la scène littéraire en 1985 dans les lettres africaines anglophones avec le roman du Nigérian Ken Saro-Wiwa, *Sozaboy*. Ce personnage s'impose ensuite avec fracas dans les littératures africaines francophones avec *Allah n'est pas obligé* (2000) de l'Ivoirien Ahmadou Kourouma, récompensé par le prix Renaudot. Ce phénomène n'a cessé par la suite de prendre de l'ampleur, contaminant tous les genres, de la poésie au théâtre, faisant fi des délimitations géographiques, comme en témoigne par exemple le roman de l'Américain Russell Banks, *The Darling* (2004).

L'étude que nous nous proposons de mener s'est ainsi confrontée à cette prolifération d'œuvres qui mettent en scène des enfants-soldats. Mais peut-on pour autant parler de littérature de l'enfant-soldat ? En effet, c'est bien une « littérature de l'enfant soldat » dont Charlotte Lacoste souligne « l'apparition » dans sa thèse de doctorat⁴ ; c'est aussi ce syntagme unificateur que choisit Nicolas Martin-Granel dans l'introduction du numéro de la revue

¹ Marie Bulté, « L'urgence dans *Johnny Chien Méchant* (2002), Entretien avec Emmanuel Dongala », Revue *Ad hoc*, n°2, « L'Urgence », publié le 06 juin 2013, [en ligne] url : <http://www.cellam.fr/?p=4154>, dernière consultation le 2 août 2014.

² *Johnny Chien Méchant*, paru en 2002.

³ Ce qui est néanmoins certain, c'est la forte présence de l'enfant-soldat dans le domaine artistique, qu'il soit le personnage principal de films et d'œuvres littéraires, qu'il apparaisse au détour d'une scène ou d'une phrase, comme c'est d'ailleurs le cas dans *Le Ravissement des innocents*.

⁴ Charlotte Lacoste, *Le Témoignage comme genre littéraire en France de 1914 à nos jours*, thèse de doctorat, sous la direction de Tiphaine Samoyault et François Rastier, soutenue le 2 décembre 2011, p. 850 ; nous remercions Charlotte Lacoste qui nous a fait parvenir sa thèse de doctorat.

Études littéraires africaines consacré à l'enfant combattant¹. Or cette unité se fissure assez rapidement. Parle-t-on ici de littérature de l'enfant-soldat *africain* ? Parle-t-on de littérature *africaine* de l'enfant-soldat ? Et n'est-ce pas avant tout la figure même de l'enfant-soldat qui résiste à l'unité ? Ces points de résistance seront discutés dans cette introduction, où l'on cherchera moins à circonscrire une base d'analyse stable et homogène qu'à rendre justice à l'hétérogénéité qui entoure un tel objet d'étude et dont la labilité sera le point de départ même du développement qui suivra. En effet, nous ne nous proposerons pas tant de travailler sur « une littérature de l'enfant-soldat » que de réfléchir aux possibles de la littérature face à la figure trouble qu'est l'enfant-soldat.

I. Une figure composite

Cette étude s'inscrit dans les préoccupations nouvelles autour de la question de l'enfance en guerre. On a déjà mentionné le numéro « L'enfant-soldat : langages et images » de la revue des *Études littéraires africaines* paru en 2011 ; on peut aussi évoquer l'ouvrage collectif dirigé par les chercheurs en littérature Kodjo Attikpoé et Jean Foucault, paru en 2013 et intitulé *L'Image de l'enfant dans les conflits*. Mais cet intérêt dépasse le domaine littéraire comme l'atteste le projet « Enfance Violence Exil » (Programme de l'Agence Nationale pour la Recherche, « Enfants et enfance », 2009), réunissant des chercheurs de disciplines diverses : littérature certes, mais aussi histoire et linguistique. Ce projet a d'ailleurs été à l'origine d'une publication, en 2012, consacrée à l'enfant-soldat et dirigée par l'historienne de l'enfance Manon Pignot, *L'Enfant-soldat XIX^e-XXI^e siècle*.

L'enfant-soldat n'est donc pas seulement un personnage littéraire, c'est un objet complexe, au croisement de questionnements tant anthropologiques que psychanalytiques, juridiques ou historiographiques. Il est aussi une cause centrale de l'Unicef (Fonds des Nations unies pour l'enfance), organe de l'Organisation des Nations Unies (ONU), et un sujet médiatique au cœur des actualités des dernières années : que l'on pense au retentissant procès (2009-2011) de Thomas Lubanga, accusé de l'enrôlement et de la conscription d'enfants durant la deuxième guerre de la République démocratique du Congo (1998-2001) et donnant lieu à la première condamnation de la Cour Pénale Internationale (CPI) ; que l'on pense

¹ Nicolas Martin-Granel, « Introduction », *Études littéraires africaines*, n° 32, 2011, pp. 7-15, p. 10.

également à l'événement international *Kony 2012* initié par l'organisation non gouvernementale *Invisible children* visant à faire arrêter Joseph Kony, chef de l'Armée de Résistance du Seigneur (Ouganda - Soudan), responsable lui aussi d'enrôlement d'enfants et toujours, à ce jour, recherché par la CPI.

Parler d'enfant-soldat, c'est aussi évoquer un nombre insensé (estimé par les Nations à environ 250 000), une « dure réalité » que souligne le site internet d'Unicef France¹, et un phénomène mondial : en 2014, les conflits armés de vingt-deux pays, répartis sur trois continents, avaient systématisé l'enrôlement d'enfants². Autant de destinées singulières qu'il est difficile de saisir en une définition homogène.

A. Instabilité définitionnelle

Qu'est-ce qu'un enfant-soldat ? Nous ne tenterons pas d'en asseoir une définition stable et univoque, défi des historiens et des anthropologues ; nous tenterons plutôt de suggérer, au gré des diverses tentatives de caractérisation que proposent ces derniers, toute la difficulté de saisir cette « identité culturelle »³. Quand ? Où ? Pourquoi ? Qui ? À quel âge ? Sous quel nom ? Autant de questions dont nous aborderons les réponses plurielles, provisoires, partielles, sinon contradictoires.

L'ouvrage dirigé par l'historienne Manon Pignot, *L'Enfant-soldat XIX^e-XXI^e siècle*, peut se prévaloir d'être « le premier jalon d'une recherche en cours »⁴. Il s'y est agi de « tenter de définir "l'objet non identifié" que constitue la figure de l'enfant-soldat, afin de mettre au jour les mécanismes qui l'ont transformé, aujourd'hui, en "phénomène" pour le monde occidental »⁵. Cette tentative de définition se conçoit bien plus comme une « redéfinition » reposant sur un « triple décroisement »⁶ : géographique (« penser l'enfant-

¹ Unicef France, dossier « Enfants soldats », [en ligne] url : <https://www.unicef.fr/dossier/enfants-soldats>, dernière consultation le 1^{er} août 2016.

² Données recensées par les Nations Unies. Voir la carte qui figure sur le site d'Unicef France, dossier « Nos sept domaines d'action », [en ligne] url : <https://www.unicef.be/fr/a-propos-unicef/nos-7-domaines-daction/la-protection/les-enfants-soldats/>, dernière consultation le 1^{er} août 2016.

³ Expression qu'emploie la psycho-criminologue Émilie Medeiros pour qualifier les enfants-soldats (« De la terreur à l'illumination : l'expérience des enfants-soldats népalais », dans Manon Pignot (dir.), *L'Enfant-soldat XIX^e-XXI^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 223).

⁴ Manon Pignot, « Conclusion », dans Manon Pignot (dir.), *L'Enfant-soldat XIX^e-XXI^e siècle*, op. cit., p. 206.

⁵ Manon Pignot et Laure Wolmark, « Introduction », dans Manon Pignot (dir.), *L'Enfant-soldat XIX^e-XXI^e siècle*, op. cit., p. 8.

⁶ *Idem*.

soldat en dehors d'un prétendu "modèle africain" qui n'a d'ailleurs aucune légitimité »¹), chronologique (« penser l'enfant-soldat en deçà du XX^e siècle, en remontant aux origines de la guerre moderne, c'est-à-dire au siècle précédent »²) et disciplinaire (« conjug[uer] [l]es outils de l'histoire, de la littérature, de la sociologie, de l'anthropologie, de la psychologie »³).

L'enfant-soldat se définirait donc prioritairement par la négative : il n'est pas uniquement africain⁴ et il n'est pas une spécificité des guerres contemporaines. Pourtant, sur ce dernier point, les avis divergent. Certains chercheurs repèrent dans la généralisation des armes légères (au premier rang desquelles figure la kalachnikov) après la Guerre Froide, et dans les progrès technologiques en termes d'armement, une spécificité contemporaine rendant plus aisée l'utilisation d'enfants. C'est dans cette perspective que se situe l'analyse de la psychanalyste Mouzayan Osseiran-Houballah :

Même l'industrie de l'armement a fait un effort d'adaptation pour rendre la guerre possible à ces bras encore frêles... Les développements technologiques ont rendu les armes semi-automatiques suffisamment légères pour être utilisées par un enfant de dix ans et suffisamment simples pour être démontées et remontées par un enfant de cet âge. Une seule pression sur la détente suffit pour envoyer une rafale de balles. En outre, ces armes sont peu coûteuses : dans certains pays en guerre, on peut acheter un fusil-mitrailleur AK47 pour vingt dollars !⁵

De même, l'anthropologue Sylvie Bodineau souligne que « les acteurs [de l'humanitaire] avancent l'hypothèse que la prolifération d'armes légères facilement manipulables par les enfants accentue le phénomène »⁶. À l'inverse, l'historien Jean-Hervé Jézéquel ne fait pas de la diffusion des armes légères un critère de notre contemporanéité :

La diffusion des armes légères est fréquemment présentée comme l'un des moteurs du recrutement d'enfants soldats : la possibilité d'accéder

¹ *Idem.* Le premier chapitre de cette étude questionnera ce « modèle » africain.

² *Idem.*

³ *Ibid.*, p. 9. Décloisonnement que nous mettrons notamment en pratique dans le premier chapitre de cette étude.

⁴ Alain Mabanckou l'a rappelé avec force lors de son intervention au Collège de France, le 17 mai 2016. S'il concède que les guerres civiles et la conscription d'enfants ont constitué l'un des visages les plus sombres de l'Afrique, il martèle que ce continent « n'a pas la barbarie de la guerre civile comme atavisme » (Alain Mabanckou, « Littérature africaine et histoire contemporaine : enfants-soldats et guerres civiles », Séminaire au Collège de France « Lettres noires : des ténèbres à la lumière », 17 mai 2016, [en ligne] url : <http://www.college-de-france.fr/site/alain-mabanckou/course-2016-05-17-14h00.htm>, dernière consultation le 15 août 2016, il s'agit de notre transcription).

⁵ Mouzayan Osseiran-Houballah, *L'Enfant-soldat, victime transformée en bourreau*, Paris, Odile Jacob, 2003, p. 32. Mentionnons que cette forte diffusion des armes, à moindre coût, est un imaginaire relayé par le narrateur du roman *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma : « 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. C'est pourquoi on trouve tout à des prix cadeaux au Liberia. De l'or au prix cadeau, du diamant au prix cadeau, des télévisions au prix cadeau, des 4 x 4, cadeau, des pistolets et des kalachnikov ou kalach, cadeau, tout et tout au prix cadeau » (Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2002, p. 52).

⁶ Sylvie Bodineau, *Figures d'enfants soldats. Puissance et vulnérabilité*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2013, p. 41.

facilement à des armes aussi « légères » et destructrices que les AK47 expliquerait le recours aux enfants soudainement transformables en machines à tuer, quelle que soit leur force physique. L'argument a pourtant été remis en cause par quelques spécialistes qui soulignent que les armes contemporaines ne sont pas forcément plus légères que les armes à feu du 19^e siècle.¹

S'il est dès lors difficile de trancher quant à la question de la corrélation entre la légèreté des armes et la massification du phénomène d'enrôlement des enfants, de ces « bras encore frêles », tout se complique encore davantage si l'on considère que ces bras frêles ne le sont pas tant que cela. Se pose alors ici une question bien plus épineuse, celle de la catégorie même qui sert à appréhender l'enfant-soldat : l'enfant. L'enfant combattant est un être de l'entre-deux², entre l'enfant et l'adulte ; la catégorie de l'enfant est donc problématique, et ce au point que Manon Pignot³ a souhaité insister sur « le caractère inadapté, voire impropre, de la catégorie "enfant-soldat" pour désigner un groupe d'acteurs plus complexe »⁴ car « on est finalement bien peu confrontés à des *enfants* : ces très jeunes combattants sont certes mineurs au regard de la législation internationale, mais ce sont avant tout des *adolescents*, et non des *enfants* »⁵. Dès lors, l'historienne n'aura de cesse de récuser l'étiquette « enfant-soldat », la plus communément employée⁶, en rendant instables tant le terme d'enfant⁷ que celui de soldat⁸, pour lui opposer une autre dénomination : l'« ado-combattant ».

Pourtant, si l'« ado-combattant », en désignant un objet historique à constituer, aurait, selon Manon Pignot, un plus fort potentiel heuristique que l'étiquette humanitaire⁹ « enfant-

¹ Jean-Hervé, Jézéquel, « Les enfants soldats d'Afrique, un phénomène singulier ? Sur la nécessité du regard historique », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 89, 2006, pp. 103-104.

² L'hybridité de l'enfant-soldat sera au cœur de la première partie de cette étude.

³ Qui co-écrit l'introduction de *L'Enfant-soldat XIX^e-XXI^e siècle* avec Laure Wolmark.

⁴ Manon Pignot et Laure Wolmark, « Introduction », dans Manon Pignot (dir.), *L'Enfant-soldat XIX^e-XXI^e siècle*, *op. cit.*, p. 9.

⁵ *Idem*.

⁶ Cette question sera abordée de manière plus précise dans la première partie de l'étude.

⁷ « Même s'il est indéniable que des jeunes sont, aujourd'hui encore, enrôlés de force pour servir dans des groupes armés, la multiplicité des cas étudiés a révélé que nous avons affaire à des adolescents, c'est-à-dire à une catégorie intermédiaire, mal définie mais dont les caractéristiques, notamment affectives et physiques, la distingue radicalement du monde de l'enfance » (Manon Pignot, « Conclusion », dans Manon Pignot (dir.), *L'Enfant-soldat XIX^e-XXI^e siècle*, *op. cit.*, p. 205).

⁸ Elle souligne « préfér[er] au terme "soldat" celui de "combattant", qui renvoie davantage à une pratique et moins à un état militaire rarement officiel » (*Idem*).

⁹ Manon Pignot opposait, dans l'introduction du colloque dont l'ouvrage collectif publie les actes, l'« enfant-soldat » à l'« enfant-combattant » et soulignait que « le terme "enfant-soldat" appartient principalement au vocabulaire humanitaire, tandis que celui d'"enfant-combattant" renvoie davantage aux études historiques. » (Manon Pignot, « Introduction : L'enfant-combattant est-il un objet d'histoire ? », Communication lors du colloque *L'enfant Combattant. Pratiques et représentations*, Université de Picardie Jules Verne, Centre d'Histoire des Sociétés, des Sciences et des Conflits (CHS) en partenariat avec l'Université Blaise Pascal, Clermont II, CELIS, 25-26 novembre 2010, [en ligne : rubrique Colloques] url : <http://www.enfance-violence-exil.net>>, dernière consultation le 30 avril 2012).

soldat », c'est bien la dénomination « enfant-soldat » qui s'impose en titre de l'ouvrage collectif qu'elle dirige. De plus, il n'est pas aisé de distinguer l'enfant de l'adolescent, ni de définir précisément chacune de ces catégories. L'historien Stéphane Audoin-Rouzeau précise dans l'introduction du numéro « Enfances en guerre » de la revue *Vingtième siècle* à quel point la ligne de partage entre enfance et adolescence est une difficulté majeure¹. Celle-ci est notamment due à la délicate circonscription de l'adolescence qui varie selon les aires culturelles comme Manon Pignot le concède elle-même : « on peut discuter du caractère universel de l'adolescence et de sa durée »². Mais l'enfance n'est pas davantage une catégorie stable. Dans *L'enfant et le génocide, témoignages sur l'enfance pendant la Shoah*, Catherine Coquio et Aurélia Kalisky, se confrontant (pour le contexte de la Shoah) à la problématique de la discrimination entre les enfants et les adolescents³, finissent par s'interroger comme suit face à la dimension relative du concept d'enfance : « L'historien doit-il [pour définir l'enfant] utiliser la catégorie des nazis, celles des victimes, ou celle de son époque ? »⁴.

Même en délimitant une aire culturelle spécifique, la définition de l'enfance pose problème. Paul Bleton et Désiré Nyela, s'attachant à étudier la condition sociale de l'enfant en Afrique, s'interrogent en ces termes :

Quelle importance lui accorde-t-on dans cette société ? À quoi y correspond la période dévolue à l'enfance ? En fait, la société africaine traditionnelle établit une nette distinction de rôles et de statuts non seulement entre les sexes, mais également entre les générations. Si l'enfance est le temps de l'apprentissage, l'âge adulte est celui de l'exercice de la responsabilité sociale. En ce sens, l'enfance préserve l'enfant de la participation, en cas d'hostilités, à la guerre puisque la défense du clan incombe à ses guerriers les plus valeureux. Que l'on remonte très loin en arrière dans l'épopée ou que l'on s'intéresse aux récits des conquêtes coloniales, il n'y a nulle trace, dans la littérature guerrière, de l'enfant comme soldat : la guerre, dans l'Afrique traditionnelle, est une affaire de circoncis, c'est-à-dire d'adultes.⁵

¹ Stéphane Audoin-Rouzeau, « Enfances en guerre au 20^e siècle : un sujet ? », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 89, 2006, pp. 3-7.

² Manon Pignot et Laure Wolmark, « Introduction », dans Manon Pignot (dir.), *L'Enfant-soldat XIX^e-XXI^e siècle*, *op. cit.*, p. 12.

³ Catherine Coquio et Aurélia Kalisky, « Avant-propos », dans Catherine Coquio et Aurélia Kalisky (dir.), *L'enfant et le génocide, témoignages sur l'enfance pendant la Shoah*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2007, pp. XXXI *sq.* La problématique est d'autant plus centrale ici que la catégorie « enfant » (moins de quatorze ans selon les catégories nazies, *Ibid.*, p. XXXI) était une condamnation à mort.

⁴ *Idem.*

⁵ Paul Bleton et Désiré Nyela, *Lignes de fronts : Le roman de guerre dans la littérature africaine*, Montréal, Les Presses universitaires de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2009, pp. 235-236.

Cependant, le « circoncis » peut être très jeune, comme c'est le cas du personnage de Birahima, dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma, qui devient un circoncis pour partir à la guerre entre dix et douze ans¹.

Face à ces divers points d'achoppement, nous ferons le choix de définir l'enfance au regard de la réglementation internationale et, plus précisément, de l'article 1 de la *Convention internationale des droits de l'enfant* adoptée par l'Assemblée générale des Nations Unies le 20 novembre 1989 : « tout être humain âgé de moins de dix-huit ans ». De plus, pour nous en tenir de nouveau au cadre juridique international, nous suivrons le Protocole facultatif de 2001² à la *Convention internationale des droits de l'enfant*³ et parlerons donc d'« enfant-soldat » pour toute personne de moins de dix-huit ans participant à un conflit armé. Une fois cette définition *a minima* posée, il sera alors possible d'ouvrir l'analyse à des approches de l'enfance et de l'adolescence conçues moins comme des catégories stables que des paradigmes symboliques. Selon Catherine Coquio et Aurélia Kalisky :

La définition de l'enfant, enfin, est une affaire éminemment subjective. Certains enfants, forcés de mûrir anormalement vite, purent dire dès l'âge de 8 ou 9 ans – souvent après avoir assisté à la mort d'un parent – que leur "enfance" était derrière eux.⁴

Or pour celui qui a « assisté à la mort d'un parent » parfois tué de ses propres mains – comme cela arrive souvent lors de l'enrôlement contraint de l'enfant au cours d'une guerre civile⁵ –, l'enfance est également morte⁶, tout du moins symboliquement. De même, si nous devons reprendre à Manon Pignot la dénomination « ado-combattant », ce serait moins pour en faire une catégorie stable et historicisée que pour reprendre à l'adolescence sa portée symbolique.

En effet, l'adolescence ne sera pas seulement à entendre comme âge intermédiaire, ne sera pas seulement à entendre dans un antagonisme avec l'enfance, mais comme crise⁷. Selon la psychanalyste Évelyne Kestemberg :

On dit souvent à tort que l'adolescent est à la fois un enfant et un adulte ; en réalité il n'est plus un enfant, et n'est pas encore un adulte. Ce double

¹ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, *op. cit.*, pp. 35 sq.

² En 2001, le Protocole facultatif sur l'implication des enfants dans les conflits armés a haussé l'âge de recrutement à dix-huit ans (contre quinze, comme le préconisait l'article 38 de la *Convention internationale des droits de l'enfant* du 20 novembre 1989).

³ Ratifiée par tous les pays du monde à l'exception des États-Unis.

⁴ Catherine Coquio et Aurélia Kalisky, « Avant-propos », *art. cit.*, p. XXXIII.

⁵ Ce dont le corpus d'étude rendra compte.

⁶ La question de la négation de l'enfance fera l'objet de l'analyse dans le premier chapitre de cette étude.

⁷ Il conviendra néanmoins d'interroger la manière dont les adolescents (entendus du point de vue de l'âge cette fois) du corpus peuvent redoubler cette crise (Cf. première partie, chapitre 3).

mouvement, reniement de son enfance d'un côté, recherche d'un statut stable adulte de l'autre, constitue l'essence même de la « crise ».¹

Selon cette conception de l'adolescence, tous les enfants-soldats du corpus, peu importe le critère de l'âge, se transforment en adolescents du fait de la violence de l'Histoire. L'hybridité propre à l'enfant-soldat, et qui fera l'objet de l'analyse, rejoint la définition psychanalytique de l'adolescence. L'enfance est en crise, elle peut alors être subsumée par la catégorie de l'adolescence. Selon la définition d'Évelyne Kestemberg, l'hybridité donne moins lieu à une identité hétérogène qu'à une non identité – ni l'un ni l'autre : l'enfant-soldat relève bien d'une identité problématique, ni vraiment enfant pour rester dans l'innocence, ni vraiment adulte pour exercer le métier de soldat, une identité de la crise qui met le sens en crise.

Et c'est cette crise qui marque profondément l'imaginaire collectif. L'imaginaire collectif, tel que le définit Florence Giust-Desprairies, dans une perspective de psychologie sociale, est un principe d'ordonnement, organisant les représentations en une unité significative ; il est « un système d'interprétations destiné à produire du sens »². Face à la figure de l'enfant-soldat, l'imaginaire devient un rempart contre la dissolution totale du sens en se construisant comme « un substrat commun, un fond culturel à partir duquel nous formons nos représentations conceptuelles »³, selon la définition qu'en donnent les sociologues Ludovic Viévard et Marianne Chouteau. L'imaginaire collectif auquel nous faisons référence est à entendre comme un imaginaire mondialisé⁴ au sein duquel l'enfant-soldat est investi à travers le monde dans les domaines médiatique, humanitaire, littéraire, cinématographique, au sein duquel il devient une figure spectaculaire, qui frappe les esprits, que chacun sait reconnaître et auquel chacun sait attribuer des caractéristiques. C'est ainsi qu'Alain Mabanckou pouvait déclarer au Collège de France, le 17 mai 2016, au sujet des enfants-soldats : « nous nous disons que nous les connaissons »⁵.

¹ Évelyne Kestemberg, « La psychothérapie des adolescents », *Confrontation psychiatrique*, n°7, 1971, pp. 181-197.

² Florence Giust-Desprairies, *L'imaginaire collectif*, Toulouse, Erès, 2003, p. 121.

³ Marianne Chouteau et Ludovic Viévard, « Le rôle et la place de l'image dans la construction de l'imaginaire », fiche de synthèse pour la Direction prospective et stratégie d'agglomération du Grand Lyon, octobre 2006, p. 17 [en ligne] url : www.millenaire3.com/uploads/tx_reesm3/image_et_imaginaire.pdf, dernière consultation le 1^{er} août 2016.

⁴ En Afrique, les enfants-soldats eux-mêmes sont influencés par un imaginaire mondialisé, qui s'actualise notamment dans la figure de Rambo (Cf. première partie, chapitre 1) avec la démocratisation de la culture de masse (à ce sujet, voir Emmanuel Dongala, « Hollywood, Pirated Videos, and Child Soldiers », *Warscapes Magazine*, publié le 2 novembre 2011, [en ligne] url : <http://www.warscapes.com/opinion/hollywood-pirated-videos-and-child-soldiers>, dernière consultation le 3 avril 2013).

⁵ Alain Mabanckou, « Littérature africaine et histoire contemporaine : enfants-soldats et guerres civiles », Séminaire au Collège de France « Lettres noires : des ténèbres à la lumière », 17 mai 2016, [en ligne] url :

Dès lors, nous ne pouvons qu'abonder dans le sens des propos de l'historien Stéphane Audoin-Rouzeau selon lesquels :

Reste à nous interroger sur la sensibilité particulière qui est aujourd'hui la nôtre, sensibilité extrême, devrions-nous dire peut-être, au sort des enfants en temps de guerre. N'est-ce pas sur ce point, au fond, que peut être le plus aisément repérée une spécificité du 20^e siècle ?¹

Si l'enfant-soldat n'est pas qu'africain, s'il n'est pas propre à notre contemporanéité, s'il n'est même pas sûr qu'il soit *enfant* ou *soldat*, cette « sensibilité » est bien une spécificité, un élément fédérateur, dont la littérature témoigne.

B. La littérature prend ses droits

La littérature s'est emparée de l'enfant-soldat avant même que les sciences sociales ne lui apposent leur « regard critique »². En effet, dans le monde anglophone, c'est l'ouvrage de l'anthropologue américain David M. Rosen, *Armies of the Young : Child Soldiers in War and Terrorism*, qui amorce en 2005 l'intérêt scientifique autour de cette figure. De plus, comme le dit Manon Pignot en 2010, l'historiographie française est encore « à la traîne »³. La littérature, elle, n'a pas été à la traîne : on l'a dit, l'enfant-soldat y trouve sa place dès 1985, une place encore timide qui devient particulièrement conséquente à partir de 2000. Or, malgré la volonté critique de déconstruction qu'appelle de ses vœux Manon Pignot, ces textes participent à « la construction d'une "identité africaine" du phénomène des enfants-soldats »⁴. En effet, s'il existe une quelconque littérature de l'enfant-soldat, c'est avant tout une littérature de l'enfant-soldat africain⁵.

Si la littérature peut être une « force supplétive de l'histoire »⁶, pour reprendre l'expression de Patrick Boucheron, c'est alors moins en venant compléter ce qui manquerait dans l'historiographie qu'en se constituant en amont même de toute prise en charge de

<http://www.college-de-france.fr/site/alain-mabanckou/course-2016-05-17-14h00.htm>, dernière consultation le 15 août 2016, il s'agit de notre transcription.

¹ Stéphane Audoin-Rouzeau, « Enfances en guerre au 20^e siècle : un sujet ? », art. cit., p. 5.

² Manon Pignot et Laure Wolmark, « Introduction », dans Manon Pignot (dir.), *L'Enfant-soldat XIX^e-XXI^e siècle*, *op. cit.*, p. 8.

³ *Idem* (Cf. seconde partie, chapitre 1).

⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁵ Même dans des œuvres d'auteurs non africains, comme Russell Banks. De plus, les témoignages factuels d'anciens enfants-soldats publiés sont dans une très large majorité ceux de personnes ayant combattu au sein d'une guerre civile africaine.

⁶ Patrick Boucheron, « On nomme littérature la fragilité de l'histoire », *Le Débat*, n°165, 2011, p. 43.

l'enfant-soldat dans le milieu historiographique et, plus généralement, dans les sciences sociales. La littérature s'approprie donc un objet dont les seuls contours sont ceux tracés dans l'imaginaire – et plus spécifiquement, dans l'imaginaire médiatique¹ – qu'elle participe alors à étoffer. C'est ainsi que peut se comprendre la manière dont Chris Blattman, chercheur américain en sciences économiques et politiques, identifie dans la parution coup sur coup aux États-Unis du témoignage *A Long Way Gone* d'Ishmael Beah sur son passé d'enfant-soldat (sponsorisé par la chaîne multinationale Starbucks) et du roman d'Uzodinma Iweala, *Beasts of no Nation* centré sur l'enfant-soldat Agu, ainsi que dans la sortie du film *Blood Diamond* d'Edward Zwick – ces trois événements artistiques ayant lieu autour de l'année 2006 –, le moment qui coïncide à la construction de l'enfant-soldat en icône pop américaine².

Dès lors, face à cette appropriation artistique de la figure de l'enfant-soldat, que nous avons restreinte à l'enfant-soldat africain comme modèle le plus marquant dans l'imaginaire collectif³ et le plus prégnant en littérature et au cinéma, il nous a fallu délimiter un corpus.

Les onze romans présentés dans le tableau qui suit composent le corpus primaire :

CORPUS PRIMAIRE	Narration	L'enfant-soldat	Cadre guerrier	Diégèse
ABANI Chris <i>Song for Night</i> (2007)	- Homodiégétique - Le narrateur est l'enfant-soldat	My Luck	Jamais la guerre n'est explicitement nommée. De manière indirecte, grâce aux <i>realia</i> , il est possible de situer le conflit au Nigeria et donc durant la guerre du Biafra (1967 - 1970).	My Luck, démineur aux cordes vocales tranchées, a perdu son groupe et part à sa recherche. Le roman narre alors son cheminement pleinement initiatique : à l'issue de celui-ci My Luck comprendra qu'il est mort.
DONGALA Emmanuel <i>Johnny Chien méchant</i> (2002)	- Homodiégétique - Deux narrateurs par alternance : Johnny, l'enfant-soldat, et Laokolé une jeune fille qui fuit la guerre	Johnny	Le pays de la diégèse n'est pas explicitement nommé, il est possible de percevoir des <i>realia</i> propres à la République du Congo et sa guerre civile dont les troubles ont secoué le pays de 1993 à 2002.	Deux personnages narrateurs racontent leur expérience de la guerre : Johnny, enfant-soldat, et Laokolé, jeune fille qui tente de survivre et de protéger sa famille. Les regards croisés de Johnny et Laokolé offrent au lecteur deux visions de la guerre civile.

¹ Selon Émilie Medeiros, psycho-criminologue : « le cadre d'analyse *enfants soldats* est une création médiatique des années 1980 dont la communauté internationale ne se saisira officiellement que bien plus tard » (Émilie Medeiros, « *Enfants soldats ?* Réflexions de la Psychologie culturelle », Communication lors du colloque « *L'enfant combattant* » – *Pratiques et représentations*, Université de Picardie Jules Verne, Centre d'Histoire des Sociétés, des Sciences et des Conflits (CHS) en partenariat avec l'Université Blaise Pascal, Clermont II, CELIS, 25-26 novembre 2010, [en ligne : rubrique Colloques] url : <http://www.enfance-violence-exil.net>>, dernière consultation le 30 avril 2012).

² Chris Blattman, « Stopping the use of child soldiers (with surveys) », *Chris Blattman, International development, economics, politics and policy*, Carnet de recherche en ligne : <http://chrisblattman.com/2007/10/16/stopping-the-use-of-child-soldiers-with-surveys/>, dernière consultation le 27 octobre 2014.

³ Nous y reviendrons dans le premier chapitre de l'étude.

<p>EFOUI Kossi</p> <p><i>Solo d'un revenant</i> (2008)</p>	<p>- Homodiégétique</p> <p>- Le narrateur est un ancien exilé de retour dans son pays après dix ans de massacre</p>	<p>Maïs</p>	<p>Lieu fictif, une ville africaine nommée Gloria Grande, qui a été scindée entre Nord et Sud pendant dix années de guerre.</p>	<p>Le narrateur est un « revenant », de retour dans son pays qui a connu dix ans de massacres. Son parcours sur les traces d'un passé qu'il n'a pas vécu le conduit à rencontrer un ancien enfant-soldat, Maïs.</p>
<p>IWEALA Uzodinma</p> <p><i>Beasts of no Nation</i> (2005)</p>	<p>- Homodiégétique</p> <p>- Le narrateur est l'enfant-soldat</p>	<p>Agu</p>	<p>Jamais la guerre n'est explicitement nommée. De manière indirecte, grâce aux <i>realia</i>, il est possible de situer le conflit au Nigeria et donc durant la guerre du Biafra (1967 - 1970).</p>	<p>Le roman débute par l'enrôlement d'Agu dans une faction dirigée par un chef rebelle pédophile. Agu retrace son enfer au cœur de la guerre civile jusqu'au moment où il parvient à s'échapper.</p>
<p>JARRETT-MACAULEY Delia</p> <p><i>Moses, Citizen and Me</i> (2005)</p>	<p>- Homodiégétique</p> <p>- La narratrice est un personnage nommé Julia, de retour en Sierra Leone après de longues années passées en Angleterre</p>	<p>Citizen (George)</p>	<p>Guerre civile sierra-léonaise (1991-2002).</p>	<p>Julia revient en Sierra Leone après la guerre civile. Elle réside chez son oncle Moses. Celui-ci élève George, son petit-fils, qui a été enrôlé durant la guerre civile et a tué sa propre grand-mère. George, dont le nom de guerre était Citizen, est muré dans son silence. Julia cherche à comprendre le passé de Citizen. Elle part alors dans un monde imaginaire à la rencontre des enfants-soldats et d'un mystérieux chaman nommé Bemba G. C'est dans ce monde que George retrouvera la parole.</p>
<p>KOUROUMA Ahmadou</p> <p><i>Allah n'est pas obligé</i> (2000)</p>	<p>- Homodiégétique</p> <p>- Le narrateur est l'enfant-soldat</p>	<p>Birahima</p>	<p>Guerres civiles en Sierra Leone (1991-2002) et au Liberia (1989-1996 puis 1999-2003).</p>	<p>Le roman présente les tribulations de Birahima dans le Liberia et la Sierra Leone en guerre, à la recherche de sa tante.</p>
<p>MIANO Léonora</p> <p><i>Les Aubes écarlates</i> (2009)</p>	<p>- Hétérodiégétique</p> <p>- Focalisation alternée entre les différents personnages de l'intrigue</p> <p>- L'analyse montrera néanmoins qu'une partie du roman prend les traits d'une narration autodiégétique portée par l'enfant-soldat</p>	<p>Epa</p>	<p>Pays africain fictif, le Mboasu.</p>	<p>Dans un pays en proie à la guerre civile, plusieurs personnages entendent les voix spectrales des esclaves naufragés durant la Traite. Parmi ces derniers figure Epa, qui s'est échappé de sa faction et qui va livrer son témoignage à Ayané.</p>

<p>SAMBI Joëlle</p> <p><i>Le Monde est gueule de chèvre (2007)</i></p>	<p>- Homodiégétique</p> <p>- Deux narrateurs, l'un enfant-soldat, Jerry, l'autre adulte, ancien soldat, Antoine</p>	<p>Jerry</p>	<p>Le pays de la diégèse n'est explicitement nommé, il est possible de percevoir des <i>realia</i> propres à la République démocratique du Congo, qui a connu deux guerres civiles (1996-1997 et 1998-2002).</p>	<p>Le roman se construit par une alternance de chapitres où le narrateur est soit le jeune Jerry enrôlé de force et entrant dans un univers toujours plus violent, soit Antoine, ancien soldat désabusé par la dérégulation du monde qui se retrouve dans un camp de réfugiés.</p>
<p>SARO-WIWA Ken</p> <p><i>Sozaboy (1985)</i></p>	<p>- Homodiégétique</p> <p>- Le narrateur est l'enfant-soldat</p>	<p>Méné</p>	<p>Jamais la guerre n'est explicitement nommée. De manière indirecte, grâce aux <i>realia</i>, il est possible de situer le conflit au Nigeria et donc durant la guerre du Biafra (1967 - 1970).</p>	<p>Méné vient de se marier quand il décide de s'enrôler pour devenir un héros. Les affres de la guerre, où il perdra toute sa famille, anéantiront ses illusions.</p>
<p>WABERI Abdourahman A.</p> <p><i>Transit (2003)</i></p>	<p>- Homodiégétique</p> <p>- Cinq narrateurs par alternance</p> <p>- Bachir, l'enfant-soldat, Harbi, opposant au régime de Djibouti, et trois membres de sa famille : son épouse française Alice, son fils Abdo-Julien, et son père Awaleh</p>	<p>Bachir</p>	<p>Guerre civile djiboutienne (1991-2001) et la manifestation des vétérans de la guerre civile réprimée dans le sang en 2002 par la garde présidentielle djiboutienne.</p>	<p>Roman polyphonique au sein duquel Harbi, opposant politique, et Bachir, ancien enfant-soldat, se retrouvent en transit dans le terminal de l'aéroport Charles-de-Gaulle dans l'espoir d'être acceptés sur le continent européen. De là, leurs mémoire errent, et ce sont les souvenirs de la guerre civile djiboutienne qui surgissent, mais également les voix spectrales des membres de la famille d'Harbi.</p>
<p>YÉMY Georges</p> <p><i>Tarmac des hirondelles (2007)</i></p>	<p>- Homodiégétique</p> <p>- Le narrateur est l'enfant-soldat</p>	<p>Muna</p>	<p>Guerre civile se déroulant dans un pays fictif (voisin du Cameroun) nommé Wasambonji.</p>	<p>Muna est un enfant-soldat albinos. Le roman présente un parcours de rédemption où il cherche à reconquérir son humanité et à punir les responsables.</p>

Trois critères ont présidé à la constitution du corpus primaire : le genre littéraire, l'origine des auteurs et l'importance donnée à l'enfant-soldat au sein de la diégèse. Nous avons fait le choix de fonder l'analyse sur le genre romanesque qui est le plus représenté au sein de la production littéraire sur l'enfant combattant. Ces onze romans procèdent d'auteurs africains ou d'origine africaine. Enfin, ils constituent l'exhaustivité des romans africains, non destinés à la jeunesse, qui mettent *au cœur* de leur diégèse le personnage de l'enfant-soldat

avant 2011, date du début de notre recherche. Ce dernier critère fera l'objet d'un approfondissement spécifique dans le corps de l'étude¹.

Ces critères d'homogénéisation ne doivent pas masquer l'hétérogénéité qui parcourt néanmoins ce corpus. Si certains auteurs publient ici leur première œuvre, comme Uzodinma Iweala, Joëlle Sambi, d'autres ont déjà une importante production au moment d'aborder la figure de l'enfant-soldat, comme Ahmadou Kourouma². Certaines de ces œuvres ont obtenu par ailleurs des prix littéraires notoires : *Solo d'un revenant* est récompensé par le prix Ahmadou Kourouma en 2009, *Moses, Citizen and Me* par le Orwell Prize en 2005, *Allah n'est pas obligé* par le prix Renaudot et le Goncourt des lycéens en 2000.

Mais l'hétérogénéité du corpus est surtout repérable dans les deux langues d'écriture représentées, l'anglais et le français³, qui imposeront une approche comparatiste attentive aux spécificités linguistiques des œuvres et aux effets de sens que l'on peut tirer du décalage entre la traduction et le texte original. Cependant, nous ne ferons guère ici de distinctions en termes d'inscription des œuvres dans des héritages d'empires coloniaux distincts, l'un britannique, l'autre français. En effet, la figure de l'enfant-soldat n'est pas une spécificité des pays issus de l'un des deux empires coloniaux. Les guerres civiles touchent divers pays du continent africain depuis la guerre du Biafra au Nigeria (1967-1970) jusqu'à, par exemple, la guerre civile de Somalie encore en cours, en passant par les guerres civiles ivoirienne, djiboutienne, sierra-léonaise, etc. De plus, les auteurs ne prennent pas nécessairement pour cadre de leurs romans les guerres qui ont touché les pays dont ils sont issus : Ahmadou Kourouma est ivoirien mais aborde la guerre en Sierra Leone, pays qui appartenait à l'empire colonial britannique ; Kossi Efoui, Léonora Miano et Georges Yémy, pour leur part, ne situent pas la guerre dans un pays réel. La question du rapport des littératures africaines à la violence, comme histoire en partage à l'échelle de tout le continent, transcenderait l'histoire singulière des divers empires coloniaux comme le laisse entendre l'analyse de Bernard Mouralis :

La question de la violence est, depuis les origines, un thème majeur de la fiction africaine. Son importance tient sans doute d'abord à la place que la violence occupe dans l'expérience historique des peuples africains, à travers la traite et l'esclavage, la colonisation et la décolonisation, l'apartheid, les guerres particulièrement atroces dont certains États africains ont été le théâtre depuis 1960, les génocides.⁴

¹ Cf. notamment, première partie, chapitre 3.

² Qui bénéficiait d'une grande renommée depuis son premier roman, *Les Soleils des indépendances* (1968).

³ Qui ne manqueront pas elles-mêmes de se diffracter, de s'hybrider avec des langues africaines (Cf. première partie, chapitre 2).




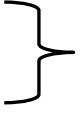


⁴ Bernard Mouralis, « Les disparus et les survivants », *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, n° 148, « Penser la violence », juillet - septembre 2002, pp. 2-8, p. 2.

C'est cette approche que nous adopterons, en nous intéressant à la manière dont la figure de l'enfant-soldat unit des fictions dans leur volonté de représenter des violences contemporaines.

Cette hétérogénéité s'actualise enfin au niveau des dates de publications qui isolent *Sozaboy* de Ken Saro-Wiwa du reste de la production, concentré sur la première décennie du XXI^e siècle. Pourquoi a-t-on dû attendre les années 2000 pour voir se multiplier les romans intégrant des enfants-soldats à leurs diégèses ? *Sozaboy* traite-t-il différemment l'enfant-soldat à une époque où il n'y a pas encore d'obsession (y compris médiatique) autour de cette figure ? Constitue-t-il un modèle pour les œuvres à venir ? Ces interrogations seront notamment approfondies dans le premier chapitre de la seconde partie.

En parallèle de ce corpus primaire, plus de trente œuvres viendront également nourrir l'analyse, apporter leur éclairage singulier et permettre de mieux saisir, en contrepoint, la spécificité du traitement romanesque de l'enfant combattant dans les littératures africaines. Le tableau qui suit ordonnance ces œuvres :

CORPUS SECONDAIRE	Œuvres	Genres
<p>PREMIER ENSEMBLE :</p> <p>Romans d'auteurs africains comportant des personnages d'enfants-soldats</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Ahmadou Kourouma, <i>Quand on refuse on dit non</i> (posthume, 2004) - Justin Kpakpo Akue, <i>John Tula, Le Magnifique</i> (2003) - Alain Mabanckou, <i>Les Petits-fils nègres de Vercingétorix</i> (2002) - Jean-Michel Mabeko Tali, <i>Le Musée de la honte</i> (2003) - Minté Moustapha, <i>Moi, enfant-soldat, enceinte et séropositive</i> (2007) - Wilfried N'Sondé, <i>Le Silence des esprits</i> (2010) 	<p>ROMANS</p>
<p>DEUXIÈME ENSEMBLE :</p> <p>Œuvres de genres différents dont les auteurs peuvent être soit africains, soit nord-américains, soit européens et qui comportent des personnages d'enfants-soldats.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Russell Banks, <i>American Darling [The Darling]</i> (2004) - Patrick-Serge Boutsindi, <i>L'Enfant soldat</i> (2001) - Philippe Côte, <i>L'Enfant soldat</i> (2009) - Jean-Marie Defossez, <i>Les Enfants-soldats</i> (2004) 	<p>ROMAN</p> <p>ROMANS POUR LA JEUNESSE</p>

	<ul style="list-style-type: none"> - Ramde Moussa, <i>Un enfant sous les armes, Et autres nouvelles</i> (2010) 	 <p data-bbox="1050 286 1209 347">RECUEIL DE NOUVELLES</p>
	<ul style="list-style-type: none"> - Pascale Anin, <i>Les Immortels</i> (2009) - Kossi Efoui, <i>Io</i> (2006) - Suzanne Lebeau, <i>Le Bruit des os qui craquent</i> (2008) - Luis Marques, <i>L'Œil du cyclone</i> (2007) - Laurent Maurel, <i>Allah n'est pas obligé</i> (2009) [adaptation du roman d'Ahmadou Kourouma] - Pietro Pizzuti, <i>La Résistante</i> (2002) 	 <p data-bbox="1066 593 1327 627">PIÈCES DE THÉÂTRE</p>
	<ul style="list-style-type: none"> - Newton I. Aduaka, <i>Ezra</i> (2007) - Cheick Fantamady Camara, <i>Bè Kunko</i> (2004) [court-métrage] - Cary Joji Fukunaga, <i>Beasts of no Nation</i> (2015) [adaptation du roman d'Uzodinma Iweala] - Kim Nguyen, <i>Rebelle</i> (2012) - Andrew Niccol, <i>Lord of War</i> (2005) - Jean-Stéphane Sauvaire, <i>Johnny Mad Dog</i> (2008) [adaptation du roman d'Emmanuel Dongala] - Edward Zwick, <i>Blood Diamond</i> (2007) 	 <p data-bbox="1066 1243 1145 1276">FILMS</p>
	<ul style="list-style-type: none"> - Ananda Devi, <i>Quand la nuit consent à me parler</i> (2011) 	 <p data-bbox="1066 1646 1216 1702">RECUEIL DE POÈMES</p>
	<ul style="list-style-type: none"> - Djodjo Kazadi (accompagné de Serge Amisi et de Youndé Mulamba, anciens enfants-soldats), <i>Congo my body</i> (2011) 	 <p data-bbox="1066 1814 1311 1870">PIÈCE CHORÉGRAPHIQUE</p>
	<ul style="list-style-type: none"> - Clément Baloup et Christophe Alliel, <i>Le Ventre de la hyène</i> (2014) 	 <p data-bbox="1066 1982 1289 2016">BANDE DESSINÉE</p>

<p>TROISIÈME ENSEMBLE :</p> <p>Témoignages factuels d'anciens enfants-soldats</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Serge Amisi, <i>Souvenez-vous de moi, l'enfant de demain</i> (2011) - Ishmael Beah, <i>Le Chemin parcouru [A Long Way Gone]</i> (2007) - China Keitetsi, <i>La petite fille à la Kalachnikov [Child Soldier : Fighting for My Life]</i> (2002) 	<p style="text-align: center;">} TÉMOIGNAGES</p>
<p>QUATRIÈME ENSEMBLE:</p> <p>Oeuvres portant sur le génocide au Rwanda</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Boubacar Boris Diop, <i>Murambi, le livre des ossements</i> (1999) - Gilbert Gatore, <i>Le Passé devant soi</i> (2008) - Tierno Monénembo, <i>L'Aîné des orphelins</i> (2000) - Babacar Sall, <i>Le Sang des collines</i> (1998) - Jean-Philippe Stassen, <i>Déogratias</i> (2000) - Abdourahman A. Waberi, <i>Moisson de crânes</i> (2000) 	<p style="text-align: center;">} ROMANS</p> <p style="text-align: center;">} RECUEIL DE POÈMES</p> <p style="text-align: center;">} BANDE DESSINÉE</p> <p style="text-align: center;">} RÉCITS</p>

Le premier ensemble ne se distingue du corpus primaire que par le statut du personnage de l'enfant-soldat : celui-ci y est soit un personnage secondaire, du point de vue quantitatif ou symbolique (*Les Petits-fils nègres de Vercingétorix*, *Le Silence des esprits*, *Quand on refuse on dit non*), soit un personnage seulement investi au nom de la violence qu'il porte et ne conquérant au cœur de la fiction aucune puissance propre¹ (*Moi, enfant-soldat*, *enceinte et séropositive*, *Le Musée de la honte*, *John Tula*, *Le Magnifique*). Cet ensemble complète le corpus primaire en ce qu'il constitue, avec lui et à notre connaissance, l'intégralité de la production romanesque africaine sur l'enfant-soldat avant 2011.

¹ Le corps de l'étude sera l'occasion d'affiner les raisons de la partition entre le corpus primaire et cet ensemble du corpus secondaire (Cf. notamment, première partie, chapitres 2 et 3).

Le deuxième ensemble réunit, pour sa part, des œuvres faisant apparaître des enfants-soldats mais qui ne pouvaient figurer en corpus primaire, soit parce que l'auteur n'est pas africain, soit parce que nous avons affaire à un genre autre que romanesque. Cette partie du corpus n'a pas cherché l'exhaustivité. Les œuvres y ont été retenues au nom de leurs potentiels heuristiques pour éclairer la figure de l'enfant-soldat, pour comprendre également la différence de traitement de cette figure selon les genres. Par exemple, le roman de l'Américain Russell Banks permettra d'éclairer l'analyse pour cerner comment l'enfant-soldat est effectivement devenu une icône pop américaine. Les romans pour la jeunesse ont leur intérêt pour notre étude en ce qu'ils relaient l'imaginaire associé à cette figure et problématisent de manière démonstrative l'horreur de l'enfance victime. Parmi les œuvres cinématographiques, deux retiennent d'emblée l'attention, *Johnny Mad Dog* et *Beasts of no Nation*, puisqu'elles sont des adaptations des romans d'Emmanuel Dongala et d'Uzodinma Iweala. Ainsi, cette hétérogénéité de genres et de *media* permettra, dès le début du développement, d'essayer de mieux saisir l'imaginaire associé à la figure de l'enfant-soldat ; le genre théâtral et le genre chorégraphique viendront également, de manière plus restreinte, éclairer de leurs spécificités génériques la manière dont s'incarne la figure de l'enfant-soldat¹.

Enfin, il nous semblait essentiel de faire dialoguer les œuvres des deux derniers ensembles avec celles du corpus primaire. Parmi elles, il y a d'abord les témoignages factuels d'anciens enfants-soldats africains, qui permettront notamment de déterminer s'ils sont, ou non, des lieux de légitimation de la fiction². Nous avons choisi les témoignages les plus célèbres, en langue française et anglaise. Mentionnons que le témoignage de China Keitetsi est le premier témoignage d'une fille-soldat à avoir été publié. Enfin, certaines œuvres portant sur le génocide au Rwanda ont retenu notre attention pour les interrogations qu'elles portent : qu'elles questionnent la figure de l'enfant génocidaire (que l'étude prendra soin de distinguer de celle de l'enfant-soldat³) comme dans *Le Passé devant soi* de Gilbert Gatore, dans la bande dessinée *Déogratias* ou encore dans le recueil poétique d'Abdourahman A. Waberi, *Moisson de crânes* ; qu'elles questionnent de manière plus large l'enfance dans un contexte de violence, comme dans *L'Aîné des orphelins* du Guinéen Tierno Monémbo, où Faustin est une victime du génocide et un criminel de droit commun ; qu'elles questionnent plus généralement encore un contexte de violence paroxystique de l'histoire contemporaine : à ce

¹ Cf. seconde partie, chapitre 2.

² Car c'est bien sur la fiction qu'a voulu se centrer l'étude et sur la manière dont celle-ci pouvait prendre ses droits face à cet objet de l'imaginaire.

³ Cf. première partie, chapitre 2.

titre *Murambi, le livre des ossements* de Boubacar Boris Diop et le recueil poétique de Babacar Sall trouveront leur place dans le corpus.

C. Un personnage littéraire aux contours flous

La littérature s'est, sans conteste, approprié la figure de l'enfant-soldat. Or si nous avons relevé une certaine instabilité définitionnelle autour de cette figure, il s'agit d'emblée de noter que les contours du personnage littéraire de l'enfant-soldat, dans le corpus primaire, sont rendus d'autant plus flous. Qui ? À quel âge ? Sous quel nom ? Autant de questions qui restent toujours insolubles.

La question de l'âge est loin d'être un critère déterminant dans les œuvres à l'étude. L'enfant-soldat d'*Allah n'est pas obligé* hésite : « suis dix ou douze ans »¹ ; Birahima pourra être considéré comme un enfant ou comme un adolescent, puisque douze ans est un âge généralement associé à la puberté. Si le statut d'adolescent de certains personnages du corpus primaire apportera ponctuellement quelque chose à l'analyse², pour d'autres personnages en revanche, la question de l'âge est particulièrement inextricable : c'est le cas, en particulier, pour Méné dans *Sozaboy*. Ken Saro-Wiwa maintient en effet tout au long du roman une indécision quant à l'âge du narrateur. Le mariage de Méné pourrait laisser croire qu'il s'agit d'un adulte. Un passage du roman semble néanmoins être plus explicite :

Et ils vont faire leur malin parce
que ils connaissent que un enfant
pour eux est grand minitaire
maintenant. (S. 157)

And they will be prouiding when they
know that one of their picken is now
big soza. (S. 88)

Le texte original laisse entrevoir, dans la même phrase, les termes de « soza » et de « picken », termes de *pidgin* nigérian qui sont traduits, dans le glossaire du roman proposé par Ken Saro-Wiwa, respectivement par « soldier » et « child ». Méné serait donc un enfant. Pourtant, Méné fait référence ici aux membres de sa communauté et le syntagme en langue originale « one of their picken » pourrait s'interpréter moins comme une indication d'âge que de rattachement à la communauté. De même, si le néologisme « sozaboy », qui donne son titre au roman, pourrait être synonyme de « child-soldier », il n'en demeure pas moins que la polysémie du substantif « boy » ne permet pas définitivement de trancher en faveur d'une interprétation qui fasse de Méné un enfant. Si d'autres indices nous permettent néanmoins de

¹ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 10.

² Cf. première partie, chapitre 3.

faire de Méné une figure d'enfant-soldat¹, c'est l'indétermination elle-même qui fait sens. Dans la violence guerrière, tous les repères stables sont abolis, comme le laissent entendre les propos d'Agu² dans *Beasts of no Nation* d'Uzodinma Iweala :

Plus personne ne dit maintenant son âge. On sait seulement qu'avant cette guerre-là nous on était des enfants, or aujourd'hui ce n'est plus ça. (B. 58)

But nobody is really telling how old they are anymore. All we are knowing is that, before the war we are and now we are not. (B. 36)

De même, Méné a raison d'affirmer qu'à cause de la guerre il n'est « pas petit garçon encore [not small boy again] »³, peu importe son âge, ce qu'il est devenu, c'est un être utilisé pour son potentiel de destruction.

Le corpus n'aide donc guère à distinguer l'enfant-soldat de l'ado-combattant. Bien plus, il ne cesse de diffracter les dénominations possibles pour désigner cette catégorie. Ahmadou Kourouma fait ainsi vaciller toute stabilité dans la désignation d'un enfant participant à un conflit armé. Une fluctuation terminologique est effectivement perceptible dans *Allah n'est pas obligé*, où Birahima démultiplie lui-même les expressions possibles, témoignant d'une difficulté à faire sens : « Dans toutes les guerres tribales et au Liberia, les enfants-soldats, les small-soldiers ou children-soldiers ne sont pas payés »⁴. Même le recours à la traduction est vain : l'enfant-soldat n'est pas une catégorie stable, aucune dénomination ne semble définitivement capable de le saisir⁵. Georges Yémy, dans *Tarmac des hirondelles*, décline aussi diverses formules. Il emploie indifféremment « enfant-soldat »⁶ ou « enfant soldat »⁷, luttant contre le figement induit par la lexicalisation du substantif « enfant-soldat » en langue française⁸. De plus, Georges Yémy concurrence cette étiquette avec les dénominations d'« enfant meurtrier »⁹, de « petit soldat »¹⁰ ou de « petit assassin »¹¹.

¹ Du fait notamment qu'il ait été dans un premier temps évincé du recrutement car considéré comme trop jeune.

² Nous reviendrons sur ce passage au cours du développement.

³ Ken Saro-Wiwa, *Sozaboy, Petit minitaire*, traduit de l'« anglais pourri » (Nigéria) par Samuel Millogo et Amadou Bissiri, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2006, p. 277 ; *Sozaboy*, New York, Longman African Writers, 2009, p. 164.

⁴ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, *op. cit.*, p. 51. La même démultiplication ternaire a lieu, par exemple, à la page 135.

⁵ L'enfant-soldat est proprement inclassable, ce dont participe le procédé lexicologique de composition au sein de sa dénomination : d'un point de vue linguistique, le trait d'union est un problème vis-à-vis des classifications dans les dictionnaires (cf. Michel Arrivé, Françoise Gadet et Michel Galmiche, *La Grammaire d'aujourd'hui*, Paris, Flammarion, 2010, p. 128).

⁶ Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, Paris, Éditions Héloïse d'Ormesson, 2008, p. 79.

⁷ *Ibid.*, p. 99.

⁸ Ayant fait en 2010 son entrée dans le *Larousse*.

⁹ *Ibid.*, p. 21.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ *Ibid.*, p. 65.

Mentionnons enfin le cas singulier du roman de Ken Saro-Wiwa concernant la dénomination. Cette œuvre a été écrite avant que ne s'impose la figure de l'enfant-soldat dans l'imaginaire collectif, avant que la communauté internationale ne sonne l'alarme, soit en 1996, date de la première étude de l'Assemblée générale des Nations Unies sur l'impact des conflits armés sur les enfants. Si l'Unicef emploie aujourd'hui le plus souvent la dénomination « child soldier », Ken Saro-Wiwa, lui, n'hérite d'aucune dénomination. Celle qu'il crée est un hapax, « sozaboy », et n'aide pas davantage à circonscrire la catégorie qu'est l'enfant-soldat.

La littérature s'est emparée de l'enfant-soldat comme objet de l'imaginaire et non comme objet à historiciser, à définir, à circonscrire, à étudier ou à critiquer et en amont même de telles velléités de la part des sciences sociales. Elle rend alors compte de la labilité des contours de cette figure. Mais la littérature ne participe pas seulement à faire grossir un imaginaire polarisé, notamment, autour des représentations médiatiques violentes. C'est en effet au cœur même de cet imaginaire qu'elle pourra travailler à une représentation de l'enfant-soldat qui lui soit propre, et le seul « regard critique »¹ qu'elle exercera alors est celui-là même qu'elle confèrera à cette figure. Mais avant d'en annoncer le processus, de quelle littérature parlons-nous ?

II. Une littérature plurielle

A. Des littératures africaines

L'adjectif « africain » que nous avons apposé aux auteurs du corpus primaire dans une tentative d'unification mérite d'être discuté. À l'exception de Ken Saro-Wiwa, qui passa sa vie au Nigeria jusqu'au moment de son exécution par pendaison pour ses actions militantes, et d'Ahmadou Kourouma, qui passa la majeure partie de sa vie en Côte-d'Ivoire, tous les auteurs du corpus primaire résident aujourd'hui en dehors du continent africain (Chris Abani, Emmanuel Dongala, Kossi Efoui, Uzodinma Iweala, Delia Jarrett-Macauley, Léonora Miano, Joëlle Sambi, Abdourahman A. Waberi et Georges Yémy). Tous ont publié leurs œuvres dans des maisons d'édition occidentales, à l'exception de nouveau de Ken Saro-Wiwa qui publia

¹ Manon Pignot et Laure Wolmark, « Introduction », dans Manon Pignot (dir.), *L'Enfant-soldat XIX^e-XXI^e siècle*, *op. cit.*, p. 8.

Sozaboy au Nigeria chez Saros International Publishers avant que la maison d'édition new-yorkaise Longman Publishing Group ne réédite l'œuvre en 1994. De plus, si Emmanuel Dongala est congolais (République du Congo), Kossi Efoui togolais, Ahmadou Kourouma ivoirien, Léonora Miano camerounaise, Ken Saro-Wiwa nigérian, Georges Yémy camerounais, Chris Abani et Abdourahman A. Waberi bénéficient, quant à eux, d'une double nationalité : le premier est nigérian et américain et le second franco-djiboutien. Mentionnons également que trois auteurs ne sont africains que par l'origine de leurs parents : Delia Jarrett-Macauley, née en Angleterre de parents sierra-léonais, Joëlle Sambi née en Belgique de parents congolais (République Démocratique du Congo) et Uzodinma Iweala né aux États-Unis de parents nigériens.

Face à toutes ces spécificités, peut-être faut-il alors davantage penser l'identité des auteurs en termes de nationalité littéraire. Selon Guy Ossito Midiohouan, ce ne sont « ni le lieu de naissance de l'écrivain, ni sa filiation, ni sa tribu, ni son village, ni son passeport, ni le pays dans lequel il a vécu ou dans lequel il vit, ni la langue dans laquelle il écrit qui déterminent sa nationalité littéraire »¹. Mais comment penser une nationalité littéraire en l'absence de champs littéraires constitués ? De ce point de vue, nous irons dans le sens des propos d'Oana Panaïté au sujet de la production africaine francophone, qui pourraient aussi valoir pour les œuvres anglophones du corpus :

En réalité, l'absence de véritables champs littéraires nationaux ou leur extrême fragilité due aux conditions politiques, sociales et économiques locales dans les pays postcoloniaux, rattache toujours, par choix ou par nécessité, pour reprendre la formule de Touret et de son équipe, la production francophone à l'institution littéraire métropolitaine (éditeurs, public, mécanismes de consécration). De plus, l'exil des écrivains, au lieu d'être l'exception, devient la règle et crée de nouveaux rapports, non univoques, entre leurs œuvres et les langues, les littératures et les publics des différents pays entre lesquels ils se partagent.²

Notre choix a donc été de nous dégager de ces considérations de nationalité, de cette « morale d'état civil [qui] régit nos papiers »³ comme le dit Michel Foucault, pour proposer une dénomination – qui a certainement elle aussi ses limites – que nous avons conçue comme suffisamment souple et large pour donner un cadre à l'analyse, celle de « littératures

¹ Guy Ossito Midiohouan, « Le phénomène des "littératures nationales" en Afrique », *Peuples Noirs Peuples Africains*, n° 27, 1982, pp. 57-70, [en ligne] url : http://mongobeti.arts.uwa.edu.au/issues/pnpa27/pnpa27_07.html, dernière consultation le 20 novembre 2009.

² Oana Panaïté, « La Querelle des bibliothèques ou la gêne de la critique française face à la littérature en français », *Nouvelles Études Francophones*, Volume 28, n° 1, Printemps 2013, pp. 145-161, [numéro de page inconnu : article qui nous a été envoyé par Oana Panaïté, que nous remercions].

³ Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, coll. « tel », 2012, p. 29.

africaines ». Parler de littératures africaines au pluriel permet une approche qui rende justice à des œuvres qui, si elles s'inscrivent dans l'interstice, si elles mettent au défi tout cloisonnement trop rigide, se sont emparées de l'un des phénomènes historiques majeurs de l'Afrique contemporaine. De ce point de vue, le roman *Transit* d'Abdourahman A. Waberi peut servir de modèle herméneutique. Nous avons affaire à une œuvre rédigée par un auteur à l'identité elle-même « transit », se disant en exil¹ ; une œuvre qui relève d'une écriture de la « migrance » selon le vocable d'Émile Ollivier² liant d'emblée exil et errance. Pourtant, au cœur de la diégèse, l'exil et l'errance en France sont problématisés à partir du chaos de la guerre civile djiboutienne et de la conscription d'enfants. Nous choisissons donc, avec le syntagme « littératures africaines », de valoriser cette unité thématique.

Bien sûr, nous aurions pu placer le corpus sous une autre bannière, celle de « littérature-monde » par exemple, ou encore celle de « littératures postcoloniales ». Si nous avons fait un choix autre, c'est que ces deux appellations nous semblaient présenter un double écueil : celui d'une approche trop large dans le premier cas, trop restrictive dans le second. Pour nous en convaincre, nous nous arrêterons sur l'œuvre d'Uzodinma Iweala, l'un des auteurs du corpus – avec Delia Jarrett-Macauley et Joëlle Sambé – pour lequel il est le moins aisé de statuer sur une appartenance à un ensemble littéraire. Plus précisément, l'étude de la traduction que l'écrivain franco-congolais Alain Mabanckou a faite de *Beasts of no Nation* d'Uzodinma Iweala nous permettra de réfléchir tant à la possible pertinence des étiquettes de « littérature-monde » et de « littératures postcoloniales » qu'à leur insuffisance, pour asseoir *in fine* celle de « littératures africaines ».

En 1995 était publié à titre posthume l'ouvrage *Pour une critique des traductions : John Donne*, dans lequel Antoine Berman énonçait sa propre théorie en matière de critique des traductions. Par « critique », Antoine Berman entendait non pas une évaluation ou un jugement sur la qualité d'une traduction, mais bien une « analyse rigoureuse d'une traduction, de ses traits fondamentaux, du projet qui lui a donné naissance, de l'horizon dans lequel elle a

¹ Abdourahman A. Waberi parle d' « exil accepté, plus ou moins douloureux » dans un entretien avec Aïssatou Bouba et Natascha Ueckmann (« Ce qui nous rabaisse, c'est la violence du discours sur l'Afrique », *Lendemain*, n°132, 2008, pp. 143-155).

² Terme qu'a d'ailleurs pu reprendre Abdourahman A. Waberi dans l'hommage qu'il rend à l'écrivain haïtien dans un article intitulé « Émile Ollivier, poète de la migrance » (publié en ligne sur le site *D'île en île*, 2003, [en ligne] url : http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/ollivier_waberi.html, dernière consultation le 13 avril 2014).

surgi, de la position du traducteur »¹, processus qui permettrait de dégager « la vérité d'une traduction »². Or la critique de la traduction, que nous nous proposons humblement de mener ici, nous conduira moins à en dégager la « vérité » qu'à voir en quoi celle-ci pose des questions d'appartenance à un ensemble littéraire.

Alain Mabanckou n'est pas un traducteur de métier mais un écrivain consacré en 2006 par le Prix Renaudot pour son roman *Mémoires de porc-épic*. En 2008, il traduit le roman d'Uzodinma Iweala d'origine nigériane *Beasts of no Nation*, lui donnant pour titre *Bêtes sans patrie* ; il s'agit de sa première traduction, quand il s'agissait, pour l'écrivain, de sa première œuvre. L'entretien qu'Alain Mabanckou accorde à Nathalie Six est alors éclairant ; aux questions « Pourquoi lui ? Pourquoi maintenant ? », il répond :

Uzodinma Iweala est un écrivain dont l'écriture m'a ébloui. J'aime les livres qu'on "entend", qui résonnent, qui vous laissent pendant longtemps sous le "choc" de l'admiration et de la fascination. J'avais l'impression qu'il avait écrit ce livre pour moi, il me suffisait alors de prolonger son chant, de prendre le même timbre de voix.³

Si Alain Mabanckou semble adopter ici la position d'un lecteur en usant de termes relevant du registre de l'affect et en faisant état d'un coup de cœur de lecture, c'est bien en tant qu'écrivain qu'il s'est reconnu dans ce roman. En effet, il affirme avoir, dans sa pratique de traduction, « porté [s]a casquette d'écrivain »⁴. Cette traduction est alors une rencontre entre deux écrivains de langues différentes, l'un anglophone, l'autre francophone. Mais cette binarité, loin d'être stable, se diffracte. Uzodinma Iweala est né aux États-Unis, écrit en anglais, mais déterritorialise cet anglais en le rendant « pourri »⁵, en l'hybridant avec du *pidgin* nigérian⁶. Quant à Alain Mabanckou, s'il écrit en français, il s'est battu contre l'étiquette d'écrivain « francophone ». Ainsi, le 19 mars 2006 paraît dans *Le Monde* sa tribune intitulée « La Francophonie, oui, le ghetto : non ! » dans laquelle il dénonce le fait qu'écrire en langue française lorsque l'on n'est pas Français conduit à une marginalisation. Le terme de « ghetto » est révélateur d'une volonté de lutter contre ce cloisonnement arbitraire.

¹ Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1995, pp. 13-14.

² *Ibid.*, p. 14.

³ Alain Mabanckou, « Propos recueillis par Nathalie Six », site Culture Café – La culture en perspective, publié dans Interviews, Rentrée 2008, 14 août 2008, [en ligne] url : <http://www.culture-cafe.fr/site/?p=437>, dernière consultation le 2 décembre 2009.

⁴ *Idem.*

⁵ Alain Mabanckou le note lui-même : « Son anglais est donc "pourri" comme on le souligna aux États-Unis » (*Idem.*).

⁶ Cette dimension sera approfondie dans le deuxième chapitre de la première partie.

Dès lors, à l'anglophonie ou à la francophonie, peut-être faudrait-il opposer la « littérature-monde ». Cette hypothèse se verrait confirmée du fait qu'Alain Mabanckou est signataire¹ du « Manifeste pour une littérature-monde en français » paru dans *Le Monde des livres* le 16 mars 2007². Et c'est bien en tant qu'œuvre de la littérature-monde qu'Alain Mabanckou aborde *Beasts of no Nation* d'Uzodinma Iweala :

Uzodinma Iweala représente effectivement cette littérature du monde qu'on appelle de tous nos vœux c'est-à-dire que la littérature anglophone peut se faire hors de l'Angleterre ou des États-Unis, la littérature française peut aussi se faire en dehors de la France.³

Par son activité de traducteur⁴, Alain Mabanckou s'inscrit dans la littérature-monde, cet ensemble décloisonné, transnational et translinguistique⁵. Plus encore, il est possible de postuler que la traduction d'Alain Mabanckou ait même voulu nourrir activement cette littérature-monde. En effet, ce n'est certainement pas un hasard si les premiers mots du texte traduit sont exactement les mêmes que ceux qui ouvrent *Voyage au bout de la nuit* de Céline⁶ :

Ça a débuté comme ça. Je sens ça
me gratte... (B. 11)

It is starting like this. I am feeling
itch... (B. 1)

Même si cette traduction peut sembler littérale, elle porte en elle, selon notre hypothèse, un souvenir intertextuel qui pense les œuvres en continuum au-delà de toutes frontières.

Cependant, si la notion de littérature-monde peut permettre de défaire les ancrages⁷, le corpus à l'étude invite au contraire à ne pas en faire fi : ce sont bien des guerres civiles

¹ Mentionnons également que d'autres auteurs de notre corpus, primaire et secondaire, sont signataires de ce manifeste : Ananda Devi, Wilfried N'Sondé et Abdourahman A. Waberi.

² Par ailleurs, l'ouvrage collectif *Pour une littérature-monde*, fondé sur ce manifeste mais qui évince le restrictif « en français », laisse entrevoir la conception qu'Alain Mabanckou a de la littérature-monde. Il y voit une aire de liberté qu'il définit comme suit : « la reconnaissance et la prise de conscience de notre apport à l'intelligence humaine, avec cet outil qu'est la langue française » (Alain Mabanckou, « Le chant de l'oiseau migrateur », dans Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature monde*, Paris, Gallimard, 2007, p. 65).

³ Alain Mabanckou, Interview réalisée par *Paris Match*, septembre 2008, vidéo disponible [en ligne] url : http://www.dailymotion.com/video/x6mmds_alain-mabanckou-la-barbarie-na-pas_creation, dernière consultation le 15 septembre 2012, il s'agit de notre transcription.

⁴ Rappelons que c'est en lisant un roman chinois traduit en allemand que Goethe a eu l'idée, qu'il confie à Eckermann en 1827, d'un avènement de la « Weltliteratur ».

⁵ Il est possible de faire référence ici à la manière dont David Damrosch définit pour sa part la notion de « world literature » : « I take world literature to encompass all literary works that circulate beyond their culture of origin, either in translation or in their original language » (David Damrosch, *What is World Literature ?*, Princeton, Princeton University Press, 2003, p. 4).

⁶ Voir l'*incipit* de *Voyage au bout de la nuit* : « Ça a débuté comme ça. Moi, j'avais jamais rien dit. Rien. C'est Arthur Ganate qui m'a fait parler » (Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », « Romans » t. 1, 2012, p. 7).

⁷ Notons néanmoins que David Damrosch définit la notion de « world literature » contre l'idée de dilution : « Properly understood, world literature is not at all fated to disintegrate into the conflicting multiplicity of separate national traditions ; nor, of the other hand, need it be swallowed in the white noise that Janet Abu-

africaines qui sont écrites, et ce par des auteurs liés à ce continent. C'est bien également leur lien réciproque au continent africain qu'Alain Mabanckou met en évidence à propos d'Uzodinma Iweala : « Cette voix me dit quelque chose d'intense dans la mesure où ça me ramène en Afrique dans la façon de parler »¹. C'est donc une voie contre le risque de l'approche standardisée qu'il faut chercher, risque que signale Erich Auerbach au sujet de la littérature-monde :

Déjà nous sommes menacés par l'appauvrissement qu'entraîne une culture anhistorique [...]. Ce que nous sommes, nous le sommes devenus dans notre histoire, nous ne pouvons le rester et le faire fructifier qu'en elle ; montrer cela de façon à le rendre frappant et inoubliable, telle est la tâche du philologue mondial de notre temps.²

Erich Auerbach souhaite penser historiquement le passage en régime mondial de la littérature et il n'est pas anodin que cet article, d'abord publié à Berne en 1952 sous le titre « Philologie der Weltliteratur », ait été traduit en anglais en 1969³ par Edward Saïd dont l'œuvre est fondatrice des études postcoloniales.

En effet, l'approche postcoloniale n'est aucunement déshistoricisée et permet, dans l'ouverture qu'elle promet, d'éviter le piège de la ghettoïsation. Comme l'explique Jean-Marc Moura, la théorie postcoloniale « est *de facto* contemporaine (le XX^e siècle est le siècle de référence), internationale, et translinguistique le plus souvent »⁴. Prises sous la bannière des études postcoloniales, ce sont tant la dimension de décroisement propre aux œuvres du corpus que leur irréductibilité historique, avec une histoire coloniale en partage (les frontières arbitrairement imposées aux pays africains n'étant pas sans rapport avec les guerres civiles qui se succèdent sur le continent), qui pourraient être prises en compte. Pourtant, bien que les théories postcoloniales aient présenté un potentiel heuristique certain pour notre étude⁵, elles trouveront aussi des points de résistance face aux œuvres de notre corpus⁶, nous conduisant à préférer inscrire ces dernières dans les « littératures africaines » – catégorie plus souple –,

Lughod has called "global babble". My claim is that world literature is not an infinite, ungraspable canon of works but rather a mode of circulation » (David Damrosch, *What is World Literature ?*, *op. cit.*, p. 5).

¹ Alain Mabanckou, Interview réalisée par *Paris Match*, référence citée, dernière consultation le 15 septembre 2012, il s'agit de notre transcription.

² Erich Auerbach, « Philologie de la littérature mondiale », traduit de l'allemand par Diane Meur, dans Christophe Pradeau et Tiphaine Samoyault (dir.), *Où est la littérature mondiale ?*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Essais et Savoirs », 2005, p. 28.

³ Sous le titre « Philology and Weltliteratur » (traduit de l'allemand par Edward et Maire Saïd, *Centennial Review* 13, n° 1, 1969, pp.1-17).

⁴ Jean-Marc Moura, « Sur quelques apports et apories de la théorie postcoloniale pour le domaine francophone », dans Jean Bessière et Jean-Marc Moura (dir.), *Littératures postcoloniales et francophonie*, Paris, Champion, 2001, p. 151.

⁵ Cf. notamment, première partie, chapitre 2.

⁶ Cf. également, première partie, chapitre 2.

unifiées d'un point de vue thématique dans leur volonté d'écrire la guerre civile en Afrique et le phénomène de l'enrôlement d'enfants.

B. Un nouveau paradigme littéraire ?

Cette unité thématique autour de laquelle nous avons resserré les œuvres du corpus doit-elle pour autant se penser comme un nouveau paradigme au sein des littératures africaines ?

La guerre est une thématique majeure des littératures africaines. La « thématization commune de la belligérance, du conflit guerrier »¹ est ainsi le « fil rouge »² à partir duquel Paul Bleton et Désiré Nyela réunissent, dans *Lignes de fronts : le roman de guerre dans la littérature africaine* (2009), un vaste corpus romanesque couvrant aussi bien les conflits des empires africains précoloniaux, les luttes contre la colonisation et les guerres civiles contemporaines. Or la mise en fiction de ces dernières, associées à la présence d'enfants-soldats, a pu être perçue comme une rupture³ paradigmatique permettant d'élaborer une chronologie d'une poétique de l'enfance dans les littératures africaines. Paul Bleton et Désiré Nyela déclarent ainsi :

Un peu plus de quarante ans après la faillite de l'État postcolonial en Afrique, il semble très loin le romantisme caractéristique des souvenirs d'enfance des premiers écrivains africains. L'enfance ne se raconte plus du tout sous la mièvrerie du romantisme ; mais plutôt sous le signe de l'horreur et de la barbarie, avec la brutale et tragique irruption des enfants-soldats à la faveur des guerres civiles qui ensanglantent le continent.⁴

Parmi les œuvres fondatrices des littératures africaines, deux mettent au cœur de leurs œuvres l'enfance : *L'Enfant noir* (1953) du Guinéen Camara Laye et *L'Aventure ambiguë* (1961) de l'écrivain sénégalais Cheikh Hamidou Kane. Et, effectivement, le traitement de l'enfance se distingue des œuvres abordant les guerres civiles. Pourtant, si le roman de Camara Laye relève bien d'un « romantisme caractéristique des souvenirs d'enfance », marqué par la

¹ Paul Bleton et Désiré Nyela, *Lignes de fronts : Le roman de guerre dans la littérature africaine*, op. cit., p. 27.

² *Ibid.*, pp. 43-44.

³ C'est bien en termes de rupture qu'Isaac Bazié analyse la figure de l'enfant-soldat africain : « L'enfant soldat tel qu'il se présente actuellement marque par conséquent une sorte de rupture par rapport au passé » (Isaac Bazié, « Enfant et soldat en Afrique : représentations littéraires et médiatiques de l'enfance-violence », dans Ute Fendler et Liliana Ruth Feierstein (dir.), *Enfances ? Représentations de l'enfance en Afrique et en Amérique latine*, Munich, Akademische Verlagsgemeinschaft München, 2013, pp. 227-237 [numéro de page inconnu : article qui nous a été envoyé par Isaac Bazié, que nous remercions].

⁴ Paul Bleton et Désiré Nyela, *Lignes de fronts : Le roman de guerre dans la littérature africaine*, op. cit., pp. 234-235.

nostalgie de l'innocence de l'enfance évoluant dans un univers protecteur et structuré, le roman de Cheikh Hamidou Kane n'est pas exempt d'une certaine violence bien loin de toute « mièvrerie ». Or Isaac Bazié pointe avec raison la différence centrale qui réside entre l'être en formation qu'est Samba Diallo et la figure de l'enfant combattant qui nourrira nombre d'œuvres ultérieures :

Certes, des enfants comme Samba Diallo ont été victimes d'une certaine violence. Mais Samba Diallo enfant, dont le corps porte les traces de l'éducation sévère qu'il a reçue, s'inscrit dans un contexte de violence « constructive », intégrée et censée forgée l'âme et le caractère de l'enfant. C'est une violence socialisante et non marginalisante. Elle trouve son théâtre à l'intérieur du cadre normatif d'une culture et d'un contexte social donnés, et n'a rien à voir avec celle à laquelle participera la figure de l'enfant soldat quelques décennies plus tard.¹

Or en contexte de guerre civile, tout repère stable se voit détruit et l'anomie seule règne. C'est ainsi que se justifient les propos de Bernard Magnier dans son *Panorama des littératures francophones d'Afrique* :

Parmi les images tragiques désormais associées au continent africain figure celle des « enfants-soldats », contraints et dressés, très jeunes, à délaissier toute humanité pour piller, violer ou tuer. Ces gamins déshumanisés, tristes petits héros de détresse et de malheur, dépassés par les événements comme par leur kalachnikovs, pauvres marionnettes d'un monde à vau-l'eau, sont devenus les personnages principaux de plusieurs romans. Ainsi « l'enfant noir » est devenu un « enfant-soldat ».²

L'enfant noir de Camara Laye a été supplanté, en littérature, par la figure violente de l'enfant-soldat. C'est dans cette perspective que Paul Bleton et Désiré Nyela peuvent déclarer que les enfants-soldats sont « révélateurs d'une société en crise (sur tous les plans) et générateurs d'une littérature du *trauma* »³.

Mais la même interrogation revient : avons-nous véritablement affaire à *une* littérature, « une littérature du trauma » au sein de laquelle s'actualiserait un nouveau paradigme, celui de « l'enfance-violence »⁴ ? L'enfant-soldat n'est-il appréhendé, dans le corpus, qu'à l'aune de la violence ? Ces œuvres relèvent-elles uniformément du trauma ? L'œuvre poétique d'Ananda Devi, auteure mauricienne, nous convierait à répondre par l'affirmative. Dans le

¹ Isaac Bazié, « Enfant et soldat en Afrique : représentations littéraires et médiatiques de l'enfance-violence », art. cit. [numéro de page inconnu].

² Bernard Magnier, *Panorama des littératures francophones d'Afrique*, Livret numérique réalisé pour l'Institut français, [en ligne] url : <http://www.institutfrancais.com/fr/actualites/invitation-la-decouverte-des-litteratures-africaines>, dernière consultation le 1^{er} juin 2016.

³ Paul Bleton et Désiré Nyela, *Lignes de fronts : Le roman de guerre dans la littérature africaine*, op. cit., p. 235.

⁴ Expression que nous reprenons à Isaac Bazié, dans son article « Enfant et soldat en Afrique : représentations littéraires et médiatiques de l'enfance-violence », art. cit. [numéro de page inconnu].

passage tissé de prose et de vers libres qu'elle consacre à l'enfant-soldat, ce dernier vient mettre en échec l'écriture. Si le recueil s'intitule *Quand la nuit consent à me parler*, l'enfant-soldat, lui, ne parle pas au je poétique, le met en déroute de toute sa violence :

Comment parler à cet enfant, oui, lui, là, qui fait le fanfaron devant les caméras, ce gamin des rues au corps frêle et nerveux [...] au rire grand clair blanc qui s'estompe lorsque soudain descend sur ses épaules sur sa nuque délicate et pensive sur son dos lisse le pouvoir

Pouvoir de vie et de mort lorsqu'il se réveille un jour, l'insouciance éclatée par une kalachnikov descendue entre ses mains

Et la vie prend une autre couleur, un autre métal [...]

Crois-tu que ceux qui parviennent au pouvoir en grim pant sur ton dos se souviendront

de ton petit visage de lune et de soleil

de ton rire étoilé

de ton nez plissé de colère

de tes mains souples comme des anguilles ? [...]

Je voudrais te tenir dans mes bras. Te bercer et te rendre à l'enfant que tu es [...]

Le gamin s'est enfui. Il n'a que faire de moi. Je dois le laisser partir. Il va rejoindre les milices, la séduction d'une bannière. Dans son pays, on récupère des mots de poésie et on en fait une boucherie. Il en est ainsi des chimères. [...]

Jusqu'où ira cette obédience ?¹

Ainsi se clôt le poème « poétique des îles », dans un aveu de la faiblesse de la littérature face à un tel objet, un objet insaisissable, qui met la littérature au défi de le saisir.

Pourtant, c'est bien ce défi que relèvent les œuvres du corpus primaire, refusant de « laisser partir » cette « chimère », cet être monstrueux, hybride, aux éléments disparates, ceux de l'enfance et du monde adulte, ceux de l'innocence et de la guerre. Et loin de faire de leurs œuvres un aveu de faiblesse², les auteurs du corpus vont pleinement relever le défi : ils vont moins insuffler dans leurs œuvres la violence de la chimère, cette créature malfaisante, que faire de leurs œuvres des chimères, des rêveries quelque peu folles³ où l'espoir encore règne. Espoir que le témoignage factuel du Congolais Serge Amisi appelle de ses vœux dès son titre : *Souvenez-vous de moi, l'enfant de demain*⁴. Espoir auquel croit *Radiance of*

¹ Ananda Devi, *Quand la nuit consent à me parler*, Paris, Éditions Bruno Doucey, 2011, pp. 51-53.

² Celui-là même que Jean-Paul Sartre avait pu évoquer vingt-six ans après la publication de *La Nausée* : « En face d'un enfant qui meurt, *La Nausée* ne fait pas le poids » (Jean-Paul Sartre, Entretien avec Jacqueline Piatier, « Jean-Paul Sartre s'explique sur *Les Mots* », *Le Monde*, 18 avril 1964).

³ Selon la définition du *Trésor de la langue française*.

⁴ Rappelant les mots qui figurent dans l'explicit de *Tarmac des hirondelles* de Georges Yémy : « Souviens-toi de ce qui vient » (Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, op. cit., p. 287).

Tomorrow (2014), premier roman publié par Ishmael Beah, après avoir écrit son témoignage sur son passé d'enfant-soldat en Sierra Leone dans *A Long Way Gone* : l'espoir d'un lendemain de la guerre, où le soleil peut renaître.

Aussi ne postulerons-nous guère l'existence d'une littérature de l'enfant-soldat comme système homogène auquel le paradigme de l'enfance-violence viendrait donner toute sa cohérence ; nous nous attacherons plutôt à mettre en avant, dans une démarche comparatiste, les possibles des œuvres face à l'enfant-soldat.

III. Des possibles littéraires face à l'enfant-soldat

À ce jour¹, aucune monographie rédigée par un seul auteur n'a été entièrement consacrée au personnage de l'enfant-soldat en littérature. Ce dernier a été abordé au gré d'articles ou de chapitres d'ouvrages collectifs imposant une approche restreinte, notamment en termes de corpus, et si des thèses ont déjà été soutenues en partie sur ce sujet que ce soit en France², au Canada³ ou en Afrique du Sud⁴, aucune n'a entrepris, à notre connaissance, de comparer l'ensemble des romans francophones et anglophones africains sur l'enfant-soldat, comme nous nous proposons de le faire. Cette démarche comparatiste appliquée à un corpus large ambitionne d'ouvrir les perspectives d'approche de l'enfant-soldat, dans différents genres, pour mieux saisir, en contrepoint, la spécificité de l'objet de notre recherche : le traitement *romanesque* du personnage de l'enfant-soldat. Et dans ce traitement, nous serons attentive, comme le titre général de l'étude le laisse entendre, aux visions *de* l'enfant-soldat.

Plus précisément, nous tâcherons de rendre compte du passage du génitif objectif au génitif subjectif. En s'emparant de l'enfant-soldat, le corpus primaire pose un regard sur lui, prolonge la vision collective de cette figure. Mais il ne se restreint pas à cela, il décale aussi à

¹ Nous nous fondons sur le catalogue de la bibliothèque numérique *WorldCat*, url : <https://www.worldcat.org/>.

² Par exemple, dans le corpus de cette thèse, deux romans sur trois, mettent l'enfant-soldat au cœur de leur diégèse : *Étude comparée des thèmes majeurs dans Allah n'est pas obligé (A. Kourouma)*, Johnny Chien Méchant (*E. Dongala*) et *Les Petits-fils nègres de Vercingétorix (A. Mabanckou)*, thèse sous la direction de Papa Samba Diop présentée par Armand Victorien Kouengo le 14 décembre 2010.

³ Par exemple, dans le corpus de cette thèse, deux romans sur trois abordent la figure de l'enfant-soldat : *Esthétique et éthique du témoignage dans le nouveau roman africain d'expression française : Emmanuel Dongala, Tierno Monémbo et Ahmadou Kourouma*, thèse sous la direction d'Agnès Conacher et de Kasereka Kavwahirehi présentée par Donald Emmanuel Sackey en février 2012.

⁴ Par exemple, *Child Soldiers as Reflected in the African Francophone War Literature of the 1990s and 2000s*, thèse sous la direction de Judith Inggs et de Véronique Tadjó présentée par Katunga Joseph Minga en 2012.

bien des égards la vision commune, la vision topique, pour proposer un renversement qui consiste à donner la vision à l'enfant-soldat. L'enfant-soldat ne sera donc plus seulement un objet vu, un objet soumis à la fascination parfois voyeuriste de notre contemporanéité, mais un sujet de vision. C'est en cela que l'enfant-soldat devient une figure de témoin – dont il s'agira de saisir la spécificité –, devient celui qui voit l'Histoire en marche et transmet ses visions (qu'elles soient historiques, prophétiques ou politiques), devient celui qui « consent à [nous] parler » contrairement à l'enfant-soldat mutique de l'œuvre poétique d'Ananda Devi.

Mais comment articuler alors la réflexion face à tant de diffractions, celles de cette figure composite qu'est l'enfant combattant – émanant d'un monde déstructuré par la violence guerrière –, celles de cette littérature plurielle ? Notre positionnement de chercheuse s'est alors inspiré de ce qu'expriment Gilles Deleuze et Félix Guattari dans leur conclusion de *Qu'est-ce que la philosophie ?* :

Nous demandons seulement un peu d'ordre pour nous protéger du chaos. [...] Nous recevons des coups de fouet qui claquent comme des artères. [...] Nous demandons seulement que nos idées s'enchaînent selon un minimum de règles constantes, et l'association des idées n'a jamais eu d'autre sens, nous fournir ces règles protectrices, ressemblance, contiguïtés, causalité, qui nous permettent de mettre un peu d'ordre dans les idées, de passer de l'une à l'autre suivant un ordre de l'espace et du temps, empêchant notre « fantaisie » (le délire, la folie) de parcourir l'univers dans l'instant pour y engendrer des chevaux ailés et des dragons de feu.¹

C'est dans cette recherche d'« un peu d'ordre », face aux « coups de fouet » que nous avons reçus à la lecture de ces œuvres, que nous avons choisi d'articuler la réflexion en deux parties.

La première partie cherchera à circonscrire la *figure* de l'enfant-soldat. Qu'entendrons-nous alors par figure ? Si l'enfant-soldat est un objet labile, ce concept ne l'est pas moins. C'est en inscrivant la figure dans une ligne sémiotique, comme Bertrand Gervais a pu notamment en montrer la voie, que nous chercherons une ébauche d'ordre face au chaos, face à l'énigme que représente l'enfant combattant. Surtout, nous prendrons acte du constat qu'il émet : quand une figure s'efface il ne reste alors « plus rien à voir. La scène du langage se referme »². Nous montrerons, quant à nous, qu'il y a quelque chose à voir, que l'enfant-soldat n'est pas seulement une réalité factuelle, ni un personnage littéraire, mais une figure, tant dans la charge symbolique qu'il charrie que dans la manière dont il se fait image et, surtout, instance de médiation entre le sujet et le monde.

¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit, 2011, p. 201.

² Bertrand Gervais, *Figures, Lectures, Logiques de l'imaginaire*, T1, Montréal, Le Quartanier, 2007, p. 234.

Le premier chapitre s'attachera à la figure de l'enfant-soldat telle qu'elle se dessine dans l'imaginaire. Pour ce faire, nous ferons dialoguer les représentations à la croisée de diverses disciplines et du milieu artistique. La manière dont la communauté humanitaire, les anthropologues, les historiens, les sociologues, les psychanalystes, les journalistes, les cinéastes ou les écrivains se sont emparés de cette figure définira un socle commun de représentations. C'est alors l'hybridité – comme agent de désagrégation de l'enfance qui devient un puzzle aux pièces dispersées dans le cours chaotique de l'Histoire – qui polarisera ces représentations : l'enfant-soldat rend poreuses les catégories supposément étanches, aussi bien entre l'enfant et l'adulte qu'entre la victime et le bourreau. C'est parce que l'enfance est défigurée qu'elle fascine l'imaginaire collectif et devient une figure incontournable de notre contemporanéité. Dans la violence (subie ou infligée) qu'il convoie dans ses représentations, l'enfant-soldat peut devenir un symbole de la déréliction du monde en état de crise. Il est aussi une image forte qui vient figurer la guerre civile dans toute son horreur.

Cependant, cette figure de l'enfant-soldat qui parcourt l'imaginaire devra être clairement distinguée de celle qui se construit dans le corpus. Et c'est la tâche que se proposera d'accomplir le deuxième chapitre. Si le premier chapitre n'aura pas cherché à discerner une spécificité des représentations littéraires, il en ira différemment pour le deuxième chapitre. Loin de seulement s'inscrire dans les représentations communes construisant la figure de l'enfant-soldat, cette figure de l'enfance défigurée, la littérature va dé-figurer la figure existante, en modifier les contours, l'inscrire dans d'autres paradigmes que celui, unique, de la violence. En d'autres termes, c'est contre la pure image violente qu'est devenu l'enfant-soldat que la littérature va s'ériger, proposant une image concurrente, une image où l'on peut représenter l'enfant-soldat sans la kalachnikov, où l'on peut représenter l'enfant-soldat autrement que comme une figure de gorgone qui pétrifie. Mais c'est surtout en dotant l'hybridité, composante consubstantielle à l'enfant-soldat dans l'imaginaire collectif, d'une puissance qui ne soit pas violence que la littérature dé-figure l'enfant-soldat. Enfin, si la littérature trouvera sa singularité au cours de ce deuxième chapitre, l'étude de la monstruosité permettra également de distinguer le corpus primaire du secondaire. Dans le corpus primaire, l'enfant-soldat n'est pas un monstre, il est doté d'une force qui lui donne la capacité de devenir autre chose.

C'est à cette autre chose que sera consacré le troisième chapitre. Si la littérature a déconstruit la figure existante de l'enfant-soldat, ce dernier chapitre de la première partie se proposera d'analyser la manière dont elle la reconstruit, dont elle lui dessine des contours propres, émancipés de la seule violence. Nous nous attacherons donc à la manière dont le

corpus primaire re-figure l'enfant-soldat, au-delà de la vulnérabilité de la victime et de l'agentivité mortifère du bourreau et, ce faisant, en *révèle* l'énigme. Révèle et non résout car les œuvres du corpus ne cherchent pas la vérité de l'enfant-soldat mais cherchent à le révéler sous un autre jour : un autre jour au sein duquel il détient une véritable puissance, une véritable *hubris*, pour s'extraire des carcans pétrifiants de l'hybride ; un autre jour où, surtout, il *se révèle* comme témoin oculaire en faisant usage d'une vision puissante pour décrire le monde qui l'entoure. C'est ainsi que la notion de figure pensée pour le personnage littéraire de l'enfant-soldat trouvera son plein potentiel heuristique : non plus seulement symbole et image mais aussi, et avant tout, instance de médiation, interface.

Comme le disent Gilles Deleuze et Félix Guattari, si l'art « se bat contre le chaos, c'est pour mieux lui emprunter les armes qu'il retourne contre l'opinion, pour mieux la vaincre avec des armes éprouvées »¹. Notre première partie cheminera donc de concert avec ce processus au sein duquel la littérature ne reprendra une figure constituée que pour l'extraire de l'opinion commune, pour lui faire subir des inflexions singulières, pour en faire une figure spécifiquement romanesque : l'enfance défigurée par l'Histoire est figurée par le récit.

Pour éclairer cette figure, nous ferons alors jouer, dans cette première partie, « l'association des idées », les jeux de « contiguïtés » – dont parlaient Gilles Deleuze et Félix Guattari – et nous convoquerons d'autres figures, mythologiques cette fois, du Minotaure à Méduse. Certes, on pourra reprocher à cette approche qu'il s'agit là de notre part d'une « fantaisie » – pour reprendre là encore un mot de Gilles Deleuze et Félix Guattari –, issue de notre position dans un champ académique français et convoquant alors un fonds culturel qui pourrait apparaître comme exogène aux œuvres que l'on étudie et qui prendrait le risque de les écraser. Pourtant, on l'a dit, nos auteurs sont dans une position interstitielle. De plus, ces figures mythologiques ne seront pas actualisées au nom de mythes fixes mais justement dans leur qualité de figure, dans la manière dont elles irradient dans l'imaginaire et dans la manière dont, en retour, elles peuvent irradier sur la figure de l'enfant-soldat. Cette première partie prendra donc pour point de départ toute la diffraction contenue dans l'enfant-soldat, puis elle cherchera à condenser son faisceau de significations ; c'est ainsi que se dévoilera sa vision propre, c'est ainsi qu'il adviendra comme témoin dont la spécificité fera l'objet de la seconde partie.

¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 204.

Face à ce mouvement de condensation, face à cet ordre construit, la seconde partie se donnera pour projet d'élaborer une taxinomie du témoin. Les théories du témoignage seront autant d'outils heuristiques qui nous permettront d'adapter une terminologie, pensée pour d'autres objets que le nôtre, à la figure littéraire de l'enfant-soldat. Cette dernière se singularise, au niveau pragmatique, par sa dimension fictionnelle et, au niveau éthique, par la problématique de la violence qu'elle convoie. Les trois chapitres proposés suivront une même logique : penser la figure testimoniale pour en évaluer ensuite la capacité à modéliser les fictions romanesques.

Le premier chapitre réfléchira à la manière dont l'enfant-soldat peut être une force d'attestation de l'Histoire. Pour ce faire, nous mesurerons la pertinence de penser l'enfant combattant sous les traits du *martus* grec, sur la scène religieuse, et du *testis* latin sur les scènes juridique et historiographique, autant de figures testimoniales liées à l'attestation. La première sera largement invalidée pour notre objet d'étude ; la seconde trouvera toute sa pertinence à condition de la restreindre au domaine historiographique. Pourtant, si l'enfant-soldat peut être une figure de *testis*, de témoin en tiers qui authentifie l'Histoire, les romans ne se placent guère dans une position de subordination au paradigme historiographique. Ces romans revendiquent au contraire la force de la fiction et écrivent l'histoire immédiate des guerres civiles avec les armes propres de la littérature.

Le deuxième chapitre cherchera à appréhender l'enfant-soldat différemment et voir comment il peut devenir *aussi* un témoin qui, au-delà de l'attester, traverse l'Histoire. Nous appréhenderons alors, tout au long de la seconde partie, l'enfant-soldat comme une figure plurielle de témoin. Le penser dans ce chapitre sous les traits de deux autres figures testimoniales, le *superstes* et le témoin intégral, n'invalidera pas pour autant les contours du *testis*. L'enfant-soldat fictionnel conjoint et déborde ces catégories. C'est en cela qu'il peut, spécifiquement, actualiser aussi bien le *superstes* que le témoin intégral, deux figures qui s'excluent théoriquement ; c'est alors la scène éthique qui sera interrogée. L'enfant combattant romanesque est une figure de survivant qui a traversé l'événement historique et peut en faire le récit, peut devenir une puissance d'incarnation : en cela il est un *superstes*, mais un *superstes* singulier, un survivant toujours en sursis, toujours prisonniers de fers de l'Histoire. Au cœur des œuvres, l'enfant-soldat évolue dans des limbes qui invitent à l'interpréter soit comme un rescapé sur le point de mourir (un *superstes* sur le point de devenir un témoin intégral), soit comme un naufragé toujours en vie (un témoin intégral survivant, un témoin intégral *superstes*). Réfléchir alors à la modélisation romanesque

permettra de consacrer le modèle du roman du témoin, du roman « istorique »¹, au sein duquel s'écrit, grâce à la figure de l'enfant-soldat, une expérience vive de l'Histoire.

Enfin, nous proposerons, dans le troisième chapitre, une dernière figure testimoniale, celle de l'*arbiter*. La figure du discernement qu'est l'*arbiter* nous intéressera en ce qu'elle rend justice en propre à la manière dont l'enfant-soldat se fait témoin dans la fiction romanesque. L'*arbiter*, c'est le témoin de l'invisible, de la marge, c'est aussi le témoin de l'entre-deux, autant de caractéristiques qui permettront de saisir la spécificité de l'enfant-soldat témoin. Mais l'*arbiter*, c'est aussi celui qui peut faire preuve de libre-arbitre et c'est en cela que les œuvres du corpus pourront s'interpréter comme des romans parrésiasiques. Convoquer la *parrésia* sera un moyen de penser la parole testimoniale de l'enfant-soldat, non plus seulement sur les scènes historiographique ou éthique, mais aussi sur la scène politique. La violence de la figure de l'enfant combattant deviendra la condition de l'efficiace de sa parole, de sa parole parrésiasique, venant comme un griot, comme un prophète, éclairer notre présent de ses visions. Les romans de notre corpus seront alors à envisager comme des romans politiques, ou plutôt comme des romans qui construisent, pour et par l'enfant-soldat, une nouvelle *polis*, une *polis* littéraire où sa parole a droit de séjour.

Nous pouvons d'emblée le souligner, la taxinomie du témoin qui sera entreprise dans cette seconde partie, loin d'être l'agent d'un ordonnancement ultime, fonctionnera à l'inverse de manière prismatique. Ce qui constituait l'unité de la figure romanesque de l'enfant combattant à l'issue de la première partie se diffractera en effet pour faire apparaître, en l'enfant-soldat, de nouvelles couleurs, de nouvelles figures. Nous aboutirons donc moins à une structure qu'à une constellation de figures au sein de laquelle l'enfant-soldat se meut, invitant à porter sur lui une *vision* critique toujours déplacée, invitant à discerner le chaosmos que développe notre corpus en donnant la *vision* à cet objet chaotique (sorti tout droit d'un chaos contemporain) qu'est l'enfant combattant : « L'art n'est pas le chaos, mais une composition du chaos qui donne la *vision* [...], si bien qu'il constitue un chaosmos, comme dit Joyce, un chaos composé »².

¹ Paradigme que nous reprendrons à Emmanuel Bouju.

² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., pp. 204-205 [nous soulignons].

**– PREMIÈRE PARTIE –
UNE ÉNIGME À FIGURER**

L'enfant-soldat regarde dans les yeux d'Hermann. [...] Le petit matin, la première heure du crépuscule. Il ne reste qu'Hermann et l'enfant en vie. Ils sont fatigués tous les deux de cette nuit de combat. Le ciel ressemble à un dessin gigantesque : des lignes courbes, des formes jaillissent et disparaissent comme des appels lointains, comme des dieux, comme nos morts, envoyant des messages... comme des chérubins jouant au jeu de l'amour, comme des énigmes insondables...

Pascale Anin, *Les Immortels*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur, 2009, pp. 39-40

La labilité des critères définitionnels font de l'enfant-soldat africain un être problématique et mystérieux, comme si le ciel des *Immortels* de l'auteure martiniquaise Pascale Anin rejaillissait sur son personnage. C'est en ce sens que l'enfant-soldat est une énigme, une énigme insoluble qui ne cesse d'interpeller : l'enfant-soldat intrigue et appelle une mise en intrigue. Il est une énigme à figurer et devient figure parce qu'il est une énigme, un objet de pensée qui ne se livre pas, qui résiste à l'interprétation. Comme le précise Bertrand Gervais :

la figure attire le sujet et en même temps lui résiste ; elle se présente comme une énigme qui inquiète, car exigeant d'être résolue, et rassure parce qu'elle est déjà posée. La figure est une énigme ; elle engage en ce sens l'imagination du sujet qui, dans un même mouvement, capte l'objet et le définit tout entier, lui attribuant une signification, une fonction, voire un destin.¹

L'enfant-soldat africain est une réalité factuelle mais également un objet du monde complexe qui nous invite à questionner la dimension symbolique qui l'informe dans l'imaginaire contemporain. Cette première partie entend ainsi prolonger les tentatives de circonscription de l'enfant-soldat telles qu'elles apparaissent dans l'introduction : si l'enfant-soldat est un objet aux contours flous du point de vue définitionnel, il est également un objet protéiforme, modelé au gré des divers investissements symboliques dont il est le support. On se penchera alors sur l'univers symbolique associé à l'enfant combattant en littérature mais aussi, plus largement, dans la production culturelle et médiatique contemporaine. Cet élargissement permettra de mieux cerner, en contrepoint, le renversement de la figure de l'enfant-soldat qu'opère le corpus littéraire et, plus spécifiquement, romanesque.

L'enfant-soldat est avant tout symboliquement rattaché à son hybridité. Il relève même d'une hybridité hyperbolique qu'il s'agira d'éclairer tout en montrant, par le passage de

¹ Bertrand Gervais, *Figures, Lectures, Logiques de l'imaginaire*, op. cit., pp. 16-17.

l'hybride à l'*hubris*¹, son possible dépassement et les prémices à la constitution d'une figure spécifiquement *littéraire* de l'enfant-soldat africain. Nous dégagerons donc, dans cette première partie, les éléments qui permettent d'appréhender l'enfant-soldat à l'aune de la notion de figure – en nous intéressant aux discours qui entourent et construisent dans le même temps la figure de l'enfant-soldat africain, que ce soit dans les domaines de la littérature, de la psychanalyse, de l'anthropologie, de l'historiographie, de l'humanitaire ou dans les médias et le cinéma – pour mieux faire ressortir la spécificité de sa figure romanesque, qui est d'ériger ce dernier en témoin.

Ainsi faisons-nous de l'énigme le fil conducteur de cette première partie dans l'optique de montrer la manière dont les romanciers cherchent le fil d'Ariane dans le labyrinthe que forment les divers discours construisant la figure de l'enfant-soldat africain, ce Minotaure contemporain. Cependant, les romanciers ne chercheront pas ce fil pour échapper à cet avatar et le détruire mais pour l'aider à s'échapper, pour dépasser l'énigme de la figure monstrueuse de l'enfant-soldat et faire advenir du sens.

Il s'agira donc de montrer le passage de l'énigme de l'enfant-soldat à sa figure romanesque, la seconde pouvant être envisagée comme le pendant positif de la première. Et de fait, l'*aenigma* latine est liée à l'allégorie, à la figure symbolique², mais sous l'emprise du paradigme de l'obscurité, du mystère, de ce qui ne se livre pas, d'un sens qui ne se délivre pas. La figure littéraire s'offrira comme une bonne manière de repenser l'énigme comme ce qui peut être révélé, qui appelle révélation : l'envers de l'énigme est bien, de ce point de vue, l'« évidence »³. Le puzzle de l'enfant-soldat pourra retrouver une forme, une figure, au-delà de la dispersion induite par l'hybridité – et de la stérilité⁴ qu'elle occasionne sur le plan heuristique – malgré, voire contre, la violence de l'Histoire.

¹ Également justifiable, comme nous le verrons, d'un point de vue étymologique.

² Il conviendra de distinguer, dans la suite de l'étude, « figure » et « allégorie » (Cf. Erich Auerbach, *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, traduit de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1968).

³ Dans la Bible, Dieu précise, à propos de Moïse : « je lui parle face à face dans l'évidence, non en énigmes » (*Nombres*, 12, 8). Le paradigme de l'*evidentia* associé à ceux d'*enargeia* et d'*energeia* constituera le renversement du second chapitre centré sur la spécificité de l'écriture romanesque dans le traitement de l'enfant-soldat.

⁴ La stérilité est liée au paradigme de l'hybridité, comme nous y reviendrons dans le premier chapitre.

CHAPITRE 1 : L'ENFANT-SOLDAT OU LE PUZZLE DE L'HISTOIRE

L'Histoire modifie les contours de l'enfance au point de créer une figure hybride, en morceaux : l'enfant-soldat. La graphie du substantif « histoire » avec majuscule suit ici la distinction opérée par Michael Kohlhauer qui établit une différence entre l'histoire comme récit et l'Histoire qui « s'impose d'abord à qui la vit ou la subit comme une matière brute, fuyante ou informe »¹. L'Histoire peut alors être pensée comme une force qui s'empare de l'enfant. L'enfant, dans « la matière brute » de l'Histoire, dans ce monde en crise que sont les pays africains touchés par les guerres civiles, devient alors un puzzle². C'est l'Histoire qui le transforme en puzzle, qui fragmente et défigure l'enfant qui, devenu soldat, entre dans l'engrenage mortifère de la guerre. L'enfant-soldat est, comme nous le verrons, un être de l'hétérogène constitué de plusieurs éléments distincts, de plusieurs pièces dispersées. Selon Tiphaine Samoyault, hybridité et hétérogénéité sont liées, la seconde pouvant être entendue comme la conséquence de la première :

Le spectre de l'hybride nous conduit donc de la création (éventuellement monstrueuse ou chimérique) au simple mélange, au composite. C'est là qu'intervient l'hétérogène, défini comme « composé d'éléments de nature différente » ou encore comme « ce qui n'a pas d'unité ». On le voit déjà, le second terme apparaît, dès sa définition la plus simple, comme une conséquence du premier, qui lui suppose une action, une intervention opérée sur la nature.³

C'est d'abord l'une des extrémités du spectre de l'hybride, tel que le présente Tiphaine Samoyault, qui sera examinée au cours de ce chapitre : l'hybride provoquant l'hétérogène, la diffraction de l'être⁴. Ainsi, l'enfant, lorsqu'il devient un combattant, peut s'interpréter doublement à partir de la notion de puzzle. Il est, d'une part – ce qui fera l'objet de la première section du chapitre –, un être divisé, clivé, défiguré par l'hybridité qui l'informe et le

¹ Michael Kohlhauer, « Écrire l'histoire. La part de l'art » dans Michael Kohlhauer (dir.), *Fictions de l'histoire, Représentations de l'histoire dans la littérature et les arts*, Chambéry, Presses Universitaires de Savoie, 2011, p. 31. Nous maintiendrons une graphie avec majuscule chaque fois que nous ferons référence à l'Histoire comme « matière brute » ; nous utiliserons une graphie avec minuscule lorsque le terme « histoire » désigne le récit historique ou est suivi d'un complément du nom ou d'un adjectif.

² Nous ne convoquons pas, dans l'emploi de ce terme, le paradigme ludique qui lui est aujourd'hui communément associé. Nous souhaitons, plutôt, activer le sémème de l'embarras – présent dans l'étymon – et de la dislocation.

³ Tiphaine Samoyault, « L'hybride et l'hétérogène », dans Noëlle Batt *et al.*, *L'Art et l'hybride*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Esthétique hors cadre », 2001, p. 175.

⁴ L'hybride comme « création », comme monstruosité, sera examiné dans le second chapitre.

déforme tout à la fois. D'autre part, il est un être énigmatique – le puzzle signifiait au XVII^e siècle « énigme » (*Dictionnaire historique de la langue française*) – dont la dispersion de toute essence cohérente appelle, précisément, comme nous le verrons dans la seconde section du chapitre, une volonté de rassembler, de reformer le puzzle. La défiguration est ainsi investie pour tenter de révéler la figure, pièce après pièce. L'énigme et le puzzle ont en partage une même ambivalence : celle qui met en tension l'obscurité¹, l'impossibilité d'accéder à un sens, tout en convoquant sans cesse une activité herméneutique² apte à faire advenir la lumière, à renouer avec l'évidence³ du sens.

L'étymon anglais du terme « puzzle », qui renvoie à une situation de confusion et de perplexité, permet d'assurer la transition entre les deux sections de ce chapitre. En effet, l'hybridité qui défigure l'enfant devenu soldat induit dans l'imaginaire collectif un trouble rendant « impossible de rester indifférent »⁴ et entraîne une fascination à la base de la construction de l'enfant-soldat en figure. La défiguration de l'enfance est alors constitutive d'une nouvelle figuration dans la production culturelle et médiatique contemporaine.

¹ D'ailleurs, l'*aenigma* latine signifie tout à la fois, selon *Le grand Gaffiot* et le *Dictionnaire historique de la langue française*, « allégorie un peu obscure », « énoncé proposant un sens obscur » et « obscurité ».

² L'entrée « puzzle » dans le *Dictionnaire historique de la langue française* rend compte du mouvement ambivalent de l'étymon « to puzzle » (XVI^e siècle) qui signifie à la fois « laisser perplexe » et « essayer de résoudre ».

³ Du latin, *evidentia*, signifiant « possibilité de voir », « visibilité », « clarté », « transparence ».

⁴ Mouzayan Osseiran-Houballah, *L'Enfant-soldat, victime transformée en bourreau*, *op. cit.*, p. 19.

I. Hybridité et défiguration de l'enfant

Un paradigme majeur informe la figure¹ de l'enfant-soldat, celui de l'hybridité. Divers champs disciplinaires, étudiant le phénomène d'enrôlement d'enfants dans les forces armées, font en effet mention de ce passage obligé qu'est l'hybridité de l'enfant-soldat. Il en est ainsi des discours émanant du domaine de l'humanitaire², des études journalistiques³, psychanalytiques⁴ ou anthropologiques⁵. La littérature qui, elle, n'étudie pas la figure de l'enfant-soldat mais en est un réceptacle, reflète alors ce répertoire exogène de significations informé de ce paradigme. Il s'agira donc de rendre compte, au cours de cette étude, aussi bien de la manière dont l'enfant-soldat est une figure de l'hybride que de la manière dont la littérature travaille spécifiquement cette hybridité.

L'enfant devenu soldat fait figure de puzzle aux pièces dispersées dans le chaos des guerres civiles : en ce sens, l'hybridité devient l'agent d'une défiguration de l'enfance. L'enfance n'est plus enfance, ou plus seulement, car elle côtoie d'autres éléments qui auraient dû lui rester étrangers. Les romanciers se confrontent donc à cet objet en morceaux qu'est l'enfance dispersée par l'Histoire. L'enfant-soldat devient un objet travaillé par l'hybridité, par « l'entre-deux, la coupure, la métamorphose, la combinatoire, l'effraction, l'inquiétude » dans un contexte général « d'instabilisation »⁶. Si l'enfant-soldat est une énigme, soit un objet « difficile à interpréter » (*Dictionnaire historique de la langue française*), c'est parce que son sens s'est perdu dans l'hybridité. L'enfant-soldat est tout entier happé dans le paradigme de l'équivocité⁷ et devient une figure renouvelée de l'enfant, donnant lieu à une poétique originale de l'enfance dans les romans du corpus.

¹ Nous employons, à ce stade de l'étude, le substantif « figure » dans son sens usuel de « personnage ou personne caractéristique » (*Trésor de la langue française*).

² Cf. l'interview donnée par André Lokisso, ancien fonctionnaire de l'UNESCO et fondateur de l'Association AIED (Assistance à l'intégration des enfants démobilisés) où le paradigme du puzzle est également convoqué : "Enfants soldats : recoller les morceaux d'une jeunesse brisée. L'association AIED aide à la réinsertion des jeunes sortis des fronts de bataille", [en ligne] <http://www.aied.info/publications.html>, dernière consultation le 24 février 2014. Cf. également la présentation des missions de l'AIED selon laquelle les enfants-soldats sont « à la fois victimes et bourreaux », [en ligne], <http://www.aied.info/aied.html>, dernière consultation le 24 février 2014.

³ Cf. l'ouvrage du journaliste Philippe Chapleau (*Enfants-soldats : victimes ou criminels de guerre ?*, 2007), qui place, dès le titre, son étude sous le paradigme de l'hybridité.

⁴ Cf. le titre de l'ouvrage de la psychanalyste Mouzayan Osseiran-Houballah, *L'Enfant-soldat, victime transformée en bourreau* (2003).

⁵ Cf. le titre de l'ouvrage de l'anthropologue Sylvie Bodineau, *Figures d'enfants soldats. Puissance et vulnérabilité* (2012).

⁶ Pour reprendre l'analyse de Tiphaine Samoyault (« L'hybride et l'hétérogène », art. cit., p. 177).

⁷ Rejoignant de ce fait l'énigme, dont le sens étymologique est lié à l'équivoque.

A. Un être clivé par l'Histoire

L'enfant-soldat est un parangon de l'hybride, un être hybride de manière hyperbolique. Comme nous le verrons, l'hybridité de l'enfant-soldat peut se décliner et être redoublée, faisant cohabiter des éléments toujours plus hétérogènes. C'est en cela que l'enfant-soldat fascine, il pose à l'entendement une énigme insoluble en relevant du paradoxe, de l'ambivalence mais aussi de l'oxymore. Dès lors, quand il intègre l'univers romanesque, il ne peut être qu'un personnage paradoxal. De ce point de vue, le portrait que dresse, dans *Allah n'est pas obligé*, l'enfant-soldat narrateur de lui-même dès l'*incipit* est révélateur :

Et un... M'appelle Birahima. Suis p'tit nègre [...] parce que je parle mal le français [...] Et deux... Mon école n'est pas arrivée très loin ; j'ai coupé cours élémentaire deux [...] Et trois... suis insolent, incorrect comme barbe d'un bouc et parle comme un salopard [...]... 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 camé avec kanif et les autres drogues dures.¹

Birahima se présente comme un anti-héros, loin de toute exemplarité, pourtant ce portrait évince – ou du moins atténue – d'autres dimensions qui donnent à l'enfant combattant toute sa complexité et font ressortir son ambivalence intrinsèque. En effet, l'enrôlement de Birahima s'est fait par la force, comme pour la grande majorité des enfants-soldats du corpus – mais aussi des enfants-soldats réels combattant ou ayant combattu en Afrique. Ainsi, les drogues mentionnées de manière anodine dans cet *incipit* sont en réalité un instrument militaire aussi bien de manipulation que de destruction des enfants combattants que la psychanalyste Mouzayan Osseiran-Houballah décrit en ces termes : « souvent drogués aux amphétamines, au chanvre, à l'alcool, à la cocaïne, à tout à la fois »². L'enfant-soldat n'est donc pas une figure univoque, il n'est ni un criminel sans cœur, ni un guerrier valeureux en lutte pour un idéal³ ; il fait alors tomber les cloisonnements axiologiques.

Ainsi, l'enfant combattant rejoint une autre figure troublante de notre contemporanéité qu'est celle du terroriste, figure caractérisée également par l'hybridité selon les analyses de Jean-François Gayraud et David Sénat : « le partisan (guérillero, résistant, moudjahidin, etc.), personnage central du combattant de l'ère bipolaire, laisse la place à une figure hybride, à

¹ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, *op. cit.*, pp. 9-11.

² Mouzayan Osseiran-Houballah, *L'Enfant-soldat, victime transformée en bourreau*, *op. cit.*, p. 18.

³ Ce présupposé sera réévalué au fil de l'étude dans le troisième chapitre de cette partie.

l'essence politique moins nette et aux desseins prédateurs plus marqués »¹. L'hybridité serait-elle alors l'apanage de notre contemporanéité guerrière² ? Cependant, le terroriste se distingue nettement de l'enfant-soldat du fait d'un dispositif guerrier incomparable. Pour l'enfant-soldat, l'hybridité se joue ailleurs : moins à un niveau idéologique qu'ontologique. Pour autant, l'enfant combattant et le terroriste sont tous deux révélateurs d'un monde en crise, d'un « monde nouveau [...] éclaté et turbulent »³ dont ils semblent accentuer la gravité du fait de leur hybridité, comme des acteurs ou bien des signes de l'anomie⁴ de l'Histoire. Les prochains points de cette section aborderont les critères qui font de l'enfant-soldat une figure de l'hybride, et la poétique qui en découle dans les romans du corpus. Or il faut voir au préalable cette hybridité à la fois comme la conséquence de l'Histoire, du contexte historique violent qui est une force qui fragmente tout sur son passage, et le lieu d'une exacerbation du chaos.

a. Un être du « bordel au carré »⁵

L'hybridité de l'enfant-soldat remet en cause tout manichéisme et, ce faisant, met en échec certaines conceptions traditionnelles du monde, notamment perceptibles dans les actions humanitaires :

De toutes les figures apparaissant de manière récurrente dans les conflits armés contemporains, celle des enfants soldats a ceci de particulier qu'elle bouleverse les systèmes de représentation à tendance manichéenne qui sont à la base des droits de l'enfant et de l'intervention humanitaire.⁶

Le droit pénal international butte aussi contre la figure de l'enfant-soldat. En témoignent les études récentes en droit autour de cette figure ne serait-ce que dans le domaine francophone. Le mémoire de DEA en droit de Magali Maystre (2007) s'empare, dans sa deuxième partie, de la dichotomie victime/bourreau selon une modalité interrogative révélatrice : « enfants

¹ Jean-François Gayraud et David Sénat, *Terrorisme*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2006, p. 18.

² D'un point de vue esthétique, l'hybridité est également souvent associée à la postmodernité.

³ Jean-François Gayraud et David Sénat, *Terrorisme*, *op. cit.*, p. 17.

⁴ Nous entendons l'anomie comme la désagrégation des valeurs et l'absence de repères conduisant à une situation de chaos et à la désagrégation du champ social. Voir à ce sujet Émile Durkheim, *De la division du travail social*, livre III, chap. 1 « la division du travail anémique », Paris, PUF, 1978, pp. 343-365.

⁵ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, *op. cit.*, p. 163.

⁶ Sylvie Bodineau, « Figures d'enfants soldats dans les discours des acteurs humanitaires. Entre vulnérabilité et puissance d'agir », *Grotius international*, 7 mars 2013, [en ligne] url : <http://www.grotius.fr/figures-denfants-soldats-dans-les-discours-des-acteurs-humanitaires-entre-vulnerabilite-et-puissance-dagir/>, dernière consultation le 6 mars 2014.

soldats et responsabilité pénale internationale : victimes et/ou bourreaux ? »¹. De même, le mémoire de master en droit international de Donia Zerrari, intitulé *Les Droits de l'enfant dans les conflits armés* (2006), ou encore la thèse de doctorat en droit d'Aboubacar Diomandé, *Le Statut juridique de l'enfant dans les conflits armés* (2010), posent la question des difficultés que rencontre le droit international pour appréhender l'identité des enfants-soldats. Rares sont les œuvres littéraires qui reprennent cette problématique. La question du droit est évacuée.

Néanmoins, l'œuvre théâtrale de l'auteur espagnol Luis Marquès, *L'Œil du cyclone* (2007), s'inscrit dans ce questionnement. Les *dramatis personae* se réduisent à un binôme² : L'Avocate et Le Prisonnier. Le Prisonnier est un détenu ayant été recruté à l'âge de huit ans dans les forces armées d'un groupe rebelle sévissant dans plusieurs pays africains que l'auteur ne nomme pas. Lors de son arrestation par les forces gouvernementales, il est adulte et a passé dix-huit ans comme soldat, ce qui pose d'autant plus de problèmes en termes de responsabilité pénale. Il s'agit tout d'abord de noter que c'est l'organisation humanitaire de la Croix Rouge qui permet qu'un procès ait lieu, après l'avoir soigné alors qu'il était agonisant. La stratégie de l'Avocate consiste à faire de son âge d'enrôlement une « circonstance atténuante »³. Ainsi, comme elle le précise, les enfants « ne sont pas considérés comme des soldats par la Justice »⁴ ; le Prisonnier répond à cela avec une ironie tragique : « Foutaise ! Les enfants, c'est les meilleurs soldats du monde ». L'ambivalence du Prisonnier est alors à son comble lorsqu'il raconte dans deux répliques consécutives à la fois sa méthode pour enrôler d'autres enfants et les souvenirs de son propre enrôlement⁵.

Pour l'enfant-soldat ou l'enfant-soldat devenu adulte, la question du droit est problématique. Selon Karine Bolduc, « la question de l'imputabilité des enfants-soldats choque la conscience et soulève d'énormes débats »⁶. Karine Bolduc pose, en alternative à la justice, les commissions de vérité et de réconciliation. Or c'est précisément à une commission de vérité et de réconciliation que nous avons affaire dans *Ezra*, œuvre cinématographique du réalisateur nigérian Newton Aduaka, qui présente la difficile réinsertion et rédemption du

¹ Magali Maystre, *Les enfants soldats en droit international : problématiques contemporaines au regard du droit international humanitaire et du droit international pénal*, mémoire de DEA, Genève, Institut Universitaire des hautes études internationales, 2007.

² Ce binôme marque bien davantage une dimension agonistique qu'une complémentarité. Même si L'Avocate est celle qui défend Le Prisonnier, tout les oppose : elle, venant d'une famille aisée, lui, ne connaissant que la guerre et la violence. La pièce se clôt sur le meurtre de L'Avocate par Le Prisonnier.

³ Luis Marquès, *L'Œil du cyclone*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur, 2007, p. 34.

⁴ *Ibid.*, p. 39.

⁵ *Ibid.*, p. 40.

⁶ Karine Bolduc, *Les enfants-soldats et la justice transitionnelle : les impératifs d'imputabilité face à l'intérêt supérieur de l'enfant*, mémoire en droit international, Université du Québec à Montréal, mars 2011, p. 123.

personnage éponyme, ancien enfant-soldat de la guerre civile en Sierra Leone. Cette commission¹ n'a pas pour but d'émettre un jugement pénal mais œuvre en vue d'une réconciliation nationale. Finalement, ce dont atteste la commission, dans le film, c'est que l'enfant-soldat est une figure soustraite au droit.

Ainsi, les enfants-soldats sont bien « révélateurs d'une société en crise »², marquée par l'anomie d'un monde ensanglanté par les guerres civiles. Les enfants-soldats procèdent du chaos de l'Histoire tout autant qu'ils y participent. Ils incarnent, dans leur hybridité intrinsèque, la caducité de certains repères, aussi bien dans le domaine de l'action humanitaire que dans celui du droit. En ce sens, l'enfant-soldat est une figure de Minotaure que Sandro Bernardi définit en ces termes :

Minotaure en tant qu'hybride est la plus grande menace qui pèse sur la société institutionnalisée, il est l'ennemi de la raison solaire (d'Apollon et de Minerve), de l'état établi par Minos, [...] on lui sacrifie chaque année un tribut d'enfants comme offrande au chaos [...] il est l'envers du monde ordonné.³

Or, dans le monde dans lequel évolue l'enfant-soldat, tout ordre ou « raison solaire » ont d'ores et déjà disparu : si l'enfant-soldat est devenu Minotaure, le monde se fait lui-même Minotaure dévorant son « tribut d'enfants » qu'il transforme en soldats. Un passage de *Johnny Chien Méchant* d'Emmanuel Dongala rend compte de la destruction, en contexte de guerre civile, de l'harmonie apollinienne qui aura pour conséquence l'ensauvagement de l'adolescente Laokolé, contrainte de quitter la ville pour se réfugier dans la forêt :

Et voilà qu'une querelle de politiciens nous rejetait chacun vers son village, chacun vers sa tribu. Mais ces politiciens qui nous jetaient sur les routes ne savaient pas que beaucoup d'entre nous n'avaient plus de tribu ni de villages ; nos villages étaient les quartiers de la ville où nous avons grandi et où nous avons rencontré le premier garçon ou la première fille qui avait fait palpiter notre cœur ; les membres de notre tribu, les camarades avec lesquels nous avons joué au football ou au *dzango* pieds nus dans la poussière, les camarades avec lesquels nous avons partagé les bancs du collège ou du lycée. Et maintenant, ils détruisaient tout cela !⁴

Le polyptote construit par l'emploi des verbes « rejeter » et « jeter » fait des décideurs politiques des agents du chaos, tout est disloqué par les décisions verticales ignorantes (« ces

¹ En Sierra Leone, une « Truth and reconciliation commission » a effectivement été mise en place à l'issue des onze années de guerre civile.

² Paul Bleton et Désiré Nyela, *Lignes de fronts : Le roman de guerre dans la littérature africaine*, op. cit., p. 234.

³ Sandro Bernardi, « Le Minotaure c'est nous.... De Godard à Pasolini », dans Noëlle Batt *et al.*, *L'Art et l'hybride*, op. cit., p. 119.

⁴ Emmanuel Dongala, *Johnny Chien Méchant*, Monaco, Le Serpent à Plumes, coll. « Motifs », 2007, pp. 354-355.

politiciens [...] ne savaient pas »). Dès lors, le paradigme dionysiaque est davantage pertinent pour décrire les sociétés postcoloniales en proie aux guerres civiles. Il n'est pas surprenant que Birahima, dans le roman d'Ahmadou Kourouma, qualifie de « bacchanale »¹ la veillée funèbre en l'honneur d'un enfant-soldat mort.

L'enfant-soldat est certes enfermé dans un labyrinthe de violence mais ce labyrinthe n'est pas l'envers du monde ordonné : il est le monde lui-même. Ce monde est un « bordel au carré », pour reprendre l'expression par laquelle Birahima désigne la guerre civile en Sierra Leone², cadre de la diégèse d'*Allah n'est pas obligé* :

La Sierra Leone c'est le bordel, oui, le bordel au carré. On dit qu'un pays est le bordel au simple quand des bandits de grand chemin se partagent le pays comme au Liberia ; mais quand, en plus des bandits, des associations et des démocrates s'en mêlent, ça devient plus qu'au simple.³

Or le Liberia aussi, qui relèverait « du bordel au simple » selon Birahima, est en proie au chaos et à l'anomie perceptibles dans la multiplication des factions qui s'affrontent : « Il y avait au Liberia quatre bandits de grand chemin : Doe, Taylor, Johnson, El Hadji Koroma, et d'autres fretins de petits bandits. Les fretins bandits cherchaient à devenir grands. Et ça s'était partagé tout »⁴.

Dans les guerres civiles africaines, la binarité des guerres classiques, où deux camps s'affrontent, disparaît pour laisser la place à un pays déconstruit et fragmenté par le chaos, au bord de l'implosion. L'UNICEF souligne ainsi le lien entre l'enrôlement d'enfants et la nature inédite des conflits à l'époque contemporaine⁵. Ce changement se caractérise par la diminution des conflits inter-étatiques depuis les années 1990, remplacés par des conflits où se multiplient des factions au sein d'un même pays, ne respectant pas le droit international : ces factions recrutent parmi les civils et donc les enfants⁶ et mettent définitivement à mal les doctrines militaires et les règles de la guerre traditionnelle.

Cette fragmentation est d'autant plus évidente dans *Allah n'est pas obligé*, que son narrateur enfant-soldat, Birahima, passe de factions en factions en guerre les unes contre les autres. D'ailleurs, c'est de nouveau une guerre civile qui informe la diégèse du roman

¹ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, *op. cit.*, p. 65.

² Guerre civile qui eut cours de 1991 à 2002.

³ *Ibid.*, pp. 161-163.

⁴ *Ibid.*, p. 51.

⁵ Cf. les chapitres 2 (« the changing nature of conflict ») et 3 (« the consequences for children ») dans *Machel Study 10-Year Strategic Review, children and conflict in a changing world*, New York, United Nations Children's Fund, avril 2009, pp. 7-32.

⁶ *Ibid.*, pp. 9-10.

posthume d'Ahmadou Kourouma, *Quand on refuse on dit non*, celle de Côte d'Ivoire (2002-2005). Par conséquent, s'il est une nature intertextuelle entre *Allah n'est pas obligé* et *Quand on refuse on dit non*, elle est d'abord médiatisée – outre la permanence du narrateur Birahima – par la guerre qui contamine de plus en plus de pays :

Après les guerres tribales du Liberia et de Sierra Leone, je croyais que c'était le comble (signifie le summum, l'apogée). Non, le bordel dans la merde au carré continue. Me voilà perdu et vagabondant dans les massacres et les charniers barbares de la Côte-d'Ivoire.¹

La guerre devient ici une force centrifuge qui n'a que faire des frontières. Cela est également perceptible pour les conflits ayant eu cours en Afrique centrale, comme le montre le géographe Roland Pourtier, dans son article « L'Afrique centrale dans la tourmente : les enjeux de la guerre et de la paix au Congo et alentour »². Cette propagation de la guerre en Afrique centrale est matérialisée dans les romans du corpus : aussi bien dans *Johnny Chien Méchant* d'Emmanuel Dongala que *Le Monde est gueule de chèvre* de Joëlle Sambi, le conflit est redoublé au sein du même pays³. Laokolé, dans le roman d'Emmanuel Dongala, a ainsi perdu son père dans une première vague de violence⁴ avant de perdre sa mère lors d'une seconde qui fait l'objet de la diégèse. La seule différence entre les deux « événements »⁵ est que les rebelles du premier sont devenus le gouvernement actuel, tandis que les rebelles du second, qui deviennent « les nouveaux vainqueurs »⁶, étaient précisément ceux qui étaient initialement au pouvoir. Dès lors, dans le chaos des guerres civiles, l'ordre est définitivement aboli remplacé par un renversement carnavalesque sans fin :

Je lui ai répété que les troupes qui étaient gouvernementales étaient maintenant les troupes rebelles et les troupes qui étaient rebelles étaient maintenant gouvernementales. Elle savait aussi bien que moi que pour nous, cela ne faisait aucune différence.⁷

Le Monde est gueule de chèvre montre le redoublement du conflit par un dispositif particulier. Les deux narrateurs du roman, l'un enfant, l'autre adulte, permettent le

¹ Ahmadou Kourouma, *Quand on refuse on dit non*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2005, p. 14.

² Roland Pourtier, « L'Afrique centrale dans la tourmente : les enjeux de la guerre et de la paix au Congo et alentour », *Hérodote*, n° 111, 2003/4, pp. 11-39.

³ Même si, dans aucun de ces deux romans, le pays de la diégèse n'est explicitement nommé, il est possible dans les deux cas de percevoir des *realia* propres à la République démocratique du Congo pour *Le Monde est gueule de chèvre*, qui a connu deux guerres civiles (1996-1997 et 1998-2002), et à la République du Congo pour *Johnny Chien Méchant*, et sa guerre civile dont les troubles ont secoué le pays de 1993 à 2002. Nous aurons l'occasion de revenir sur ces *realia* implicites dans la seconde partie (chapitre 1).

⁴ Emmanuel Dongala, *Johnny Chien Méchant*, *op. cit.*, p. 58. Cette première vague de violence précède de très peu celle qui fait l'objet de la diégèse.

⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁶ *Ibid.*, p. 354.

⁷ *Ibid.*, p. 30.

déploiement de deux époques différentes dans le récit et renvoient ainsi, sans que cela soit explicite dans la diégèse, aux deux guerres civiles qu'a connues la République démocratique du Congo. Pendant que l'enfant, la nouvelle génération¹, est enrôlé dans un nouveau conflit, le narrateur adulte revient sur son expérience passée de la guerre lors d'anamnèses :

La guerre je connais. Je me suis déjà engagé. Un impeccable kaki, un béret noir et des bottines de Rambo. J'ai toujours détesté Rambo. Pourtant, j'ai pris mon fusil. J'ai tué mon premier homme et violé ma première femme. Que dis-je ?! Fillette, c'était une fillette.²

La guerre est l'univers de référence du narrateur. L'usage de la parataxe, assortie de phrases courtes ou nominales traduit, dans une sécheresse toute martiale, la prégnance de la guerre, la propagation inexorable de sa violence. En ce sens, les romans du corpus trouvent un écho dans la pensée du philosophe camerounais Achille Mbembe pour lequel guerre et chaos informent le continent africain :

Lorsqu'ils ne sont pas déchirés par de sanglantes guerres civiles, ces pays se retrouvent aujourd'hui dans une situation où le recours à la force brute est devenu la règle, que ce soit dans les transactions entre ce qui reste d'État et les individus, ou dans les rapports sociaux ordinaires. Là où la guerre est encore évitée, c'est le chaos qui s'installe, l'implosion prenant la forme d'une délinquance sociale généralisée.³

L'enfant-soldat est alors un produit de ce contexte de dérégulation « généralisée », participant aux guerres et étant souvent, avant son enrôlement, en situation de « délinquance sociale ». Or, dans ce monde chaotique, tout se fragmente, y compris l'enfant :

Dans le chaos social et politique qui en découle (et qui peut durer des dizaines d'années), plus personne ne se donne la peine de respecter les règles internationales de la guerre - Convention de Genève, Convention de protection des droits de l'enfant. Dans ces *sociétés en morceaux*, on oublie tout, jusqu'à la tradition locale de la guerre, avec ses lois, ses tabous, ses lieux saints.

Comment a-t-on pu s'éloigner à ce point des grands principes du droit de la guerre ? Les tueries contemporaines ont brisé le vieux tabou qui, de siècle en siècle, avait largement protégé l'enfant. C'est une violation des règles internationales qui régissaient les guerres entre les États, opposant des armées régulières. Dans les guerres civiles, c'est « la guerre totale », résume Olara Otunnu, représentant spécial de l'ONU pour les enfants et les conflits armés.⁴

¹ Si l'idée de génération est encore pertinente dans cette œuvre, elle est entièrement prise dans l'événement guerrier : il n'y a qu'une succession de soldats.

² Joëlle Sambi, *Le Monde est gueule de chèvre*, Bruxelles, Éditions Biliki, 2007, pp. 16-17. La figure de Rambo, qui apparaît dans cette citation, fera l'objet d'un traitement spécifique dans la suite de l'étude.

³ Achille Mbembe, *De la postcolonie – Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Karthala, coll. « Les Afriques », 2009, p. 81.

⁴ Mouzayan Osseiran-Houballah, *L'Enfant-soldat, victime transformée en bourreau*, op. cit., p. 16. [Nous soulignons].

La société elle-même est devenue un puzzle « en morceaux » soumise à la déflagration de la guerre civile. Pascale Anin, dans sa pièce de théâtre *Les Immortels*, construit ainsi, dans une didascalie, une isotopie de la fragmentation :

L'enfant-soldat regarde dans les yeux d'Hermann. Autour d'eux, des cadavres jonchent le sol, ouverts, éventrés. Poussière et sang mêlés. Des femmes, des enfants, des enfants dans le ventre de leur mère, parfois remplacés par des chiots, des morceaux de chair, des morceaux d'hommes blessés...¹

Dans ce passage, l'enfant-soldat est présent, il est même le pivot autour duquel se déploie cet univers fragmenté. La fragmentation procède ainsi de l'enfant-soldat tout autant qu'il la subit². Le roman de Chris Abani, *Song for Night*, choisit un motif diégétique original pour matérialiser cette fragmentation : la mine antipersonnel. En effet, de toutes les œuvres qui nous occupent, celle de Chris Abani est la seule à faire de l'enfant-soldat protagoniste un démineur. La mine comme arme de guerre acquiert alors, dans *Song for Night*, une grande dimension symbolique rejoignant celle de la bombe dans le cadre d'un attentat terroriste³ :

J'examine la route qui s'étend devant mes yeux et j'essaie de deviner ce que l'ennemi peut me réserver, s'il s'agit maintenant de son territoire. [...] Voici comment l'ennemi tend ses pièges : ils posent des mines sur les bas-côtés de la route [...]. Quand une mine explose, tous ceux qui se trouvent directement dessus sont en général tués. Ceux-là ont de la chance. Pour les autres, le shrapnel leur déchiquette les bras, les jambes et des parties du visage. [...] Vous marchez sur une mine [...] puis elle explose et vous met en pièces. (CO. 45-46)

I scan the road ahead and try to figure out what the enemy might have in store for me, if this is their territory now. [...] This is how the enemy set their traps: they plant mines in the road verge [...]. When a mine explodes, anyone directly on top will usually be killed. They are lucky. For the rest, shrapnel tears off arms and legs and parts of faces. [...] You step on one [...] then explode, ripping you apart. (SO. 37-38)

La mine devient une synecdoque de la guerre civile qui transforme les êtres en un puzzle « en pièces ». Puzzle tellement fragmenté qu'il devient une réelle énigme dans l'œuvre de Chris Abani : le corps de l'enfant-soldat victime de la guerre devient au sens propre « un grand

¹ Pascale Anin, *Les Immortels*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur, 2009, p. 39.

² Nous pouvons, de nouveau, faire référence à l'interview donnée par André Lokisso, ancien fonctionnaire de l'UNESCO, dont le titre indique que les enfants sont autant « en morceaux » que les sociétés que décrivait Mouzayan Osseiran-Houballah : "Enfants soldats : recoller les morceaux d'une jeunesse brisée. L'association AIED aide à la réinsertion des jeunes sortis des fronts de bataille", art. cit., dernière consultation le 24 février 2014.

³ Et ce, d'autant plus que les démineurs travaillent avec les « kamikazes », nom donné aux éclaireurs qui attirent le feu ennemi pendant que les démineurs se chargent de désamorcer les mines.

nombre de pièces à assembler pour composer une image » (*Dictionnaire historique de la langue française* - entrée « puzzle ») :

Mais, quels qu'en soient les risques, je n'échangerais pas notre place avec celle de l'équipe de nettoyage, le peloton de vautours à l'arrière, chargé d'évacuer les morts et de s'assurer que les comptes sont justes. Certains d'entre nous ont des plaques d'identification et d'autres non, si bien que leur boulot consiste au mieux à *deviner*. [...] Compter les morts n'est pas facile. Il est rare de mourir intact à la guerre. Les balles, les shrapnels de mines et de mortiers ou les obus peuvent mettre un *corps en pièces*. Un bras ici, une jambe là-haut dans le feuillage – tout doit être retrouvé et *rassemblé* en un semblant de corps complet avant qu'on puisse le compter. (CO. 48-49 [nous soulignons])

But regardless of the risks, I would not trade places with the clean-up crew, the platoon of vultures that bring up the rear, whose job is to clean up the dead and ensure the counts are accurate. Some of us have dog tags and some don't, so their job is at best a good *guess*. [...] Counting the dead is not easy. It is rare to die intact in the war. Bullets and shrapnel from mines and mortars and shells can tear a *body to pieces*. An arm here, a leg over there in the foliage – all of which have to be retrieved and *assembled* into a semblance of the complete body before there can be a count. (SO. 39-40 [nous soulignons])

Puzzle et énigme sont bien deux facettes de l'enfant combattant, en contexte de guerre civile postcoloniale, deux paradigmes essentiels. Dès lors, on s'interrogera à présent sur la manière dont l'enfant-soldat se fragmente non pas physiquement, comme dans l'exemple ci-dessus, mais ontologiquement, fragmentation qui a pour corollaire l'hybridité de sa figure : la fragmentation induit en effet une hétérogénéité des morceaux autonomes induisant une hybridité¹.

Dans les pays africains touchés par la guerre civile, il n'existe plus de normes, plus de protection de l'enfance. Birahima, dans le roman d'Ahmadou Kourouma, donne sa propre définition de la guerre civile :

Quand on dit qu'il y a guerre tribale dans un pays, ça signifie que des bandits de grand chemin se sont partagé le pays. Ils se sont partagé la richesse ; ils se sont partagé le territoire ; ils se sont partagé les hommes. Ils se sont partagé tout et tout et le monde entier les laisse faire.²

¹ Cf. Tiphaine Samoyault, « L'hybride et l'hétérogène », art. cit.

² Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 51.

L'accumulation du verbe « partager »¹ exprime la division procédant de la guerre civile. L'aspect accompli ainsi que le réseau sémantique de la totalité renforcent le sentiment d'inéluctabilité et font de la guerre civile une force qui envahit tout. La guerre civile serait de ce point de vue une forme paroxystique de l'événement guerrier tel que le confirment les propos de Wolfgang Sofsky : « Aucune guerre n'est plus cruelle que la guerre civile, aucune haine n'est plus profonde que la haine entre proches et familiers »². La guerre civile, lutte armée entre citoyens d'un même pays, est un conflit caractérisé par sa dimension fratricide. Elle déchire au sens propre la même famille comme c'est le cas dans le roman de Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles* : Muna et son père sont enrôlés dans des factions différentes. L'enfant-soldat évolue, comme nous venons de le voir, dans un monde sans repères – moraux, législatifs, etc. –, anémique. Tous les repères institutionnels sont également détruits. Dans *Johnny Chien Méchant*, le « chaos total »³ s'abat le jour du baccalauréat, entraînant sa suspension. *Le Monde est gueule de chèvre* active le paradigme des ruines en montrant la destruction de l'école dans un monde qui « bascule » dans la force disruptive de la guerre :

Autour de moi, le monde bascule. Le vent de Dieu roule sur les carcasses d'hommes. [...] C'est un lendemain de pillage. [...] Il ne reste de l'école que ruines criblées de balles. Mes élèves sont morts ou partis vivre dans les camps de bâches bleues.⁴

L'école n'est pas un rempart contre la violence extérieure⁵. Dans *John Tula le Magnifique*, l'enfant assiste à l'assassinat de sa maîtresse d'école qui devient un corps fragmenté : « Tout est réduit en bouillie avec des lambeaux de chair éclaboussant les murs et le tableau noir »⁶. Dans *Solo d'un revenant*, c'est bien la guerre elle-même qui se fait à la fois « ruine » et « lambeaux », l'Histoire est un puzzle décomposé : « Comme une ruine soudaine, la saison des fuites qui allait advenir, la ligne de démarcation, la partition de Gloria Grande, cette guerre, le pays tout entier se recrachant par petits paquets de lambeaux »⁷. D'autres exemples

¹ Nous constatons que le verbe « partager », par rapport au passage cité plus haut du roman d'Emmanuel Dongala qui marquait l'harmonie avant la guerre civile (Cf. Emmanuel Dongala, *Johnny Chien Méchant*, op. cit., pp. 354-355), est employé ici dans un sens opposé, activant un réseau sémantique non plus de la communauté mais de la division.

² Wolfgang Sofsky, *L'Ère de l'épouvante, Folie meurtrière, terreur, guerre*, traduit de l'allemand par Robert Simon, Paris, Gallimard, 2002, p. 176.

³ Emmanuel Dongala, *Johnny Chien Méchant*, op. cit., p. 59.

⁴ Joëlle Sambé, *Le Monde est gueule de chèvre*, op. cit., p. 13.

⁵ Le dernier rempart que peut proposer l'école, c'est la mort douce contre l'assurance d'une mort violente ainsi que le suggère tragiquement *Solo d'un revenant* de Kossi Efoui : Mozaya, l'ami du narrateur, s'est en effet suicidé après avoir tué tous les élèves de son école pour leur faire échapper au massacre des rebelles.

⁶ Justin Kpakpo Akue, *John Tula, Le Magnifique*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 13. L'enfant s'enrôlera alors dans l'espoir de venger sa maîtresse.

⁷ Kossi Efoui, *Solo d'un revenant*, Paris, Seuil, 2008, p. 79.

tirés du corpus, auraient pu montrer la disparition de tout sanctuaire, avec la profanation des lieux religieux dans *Les Aubes écarlates* de Léonora Miano, *Le Monde est gueule de chèvre* de Joëlle Sambi ou *Song for Night* de Chris Abani, ou la disparition des centres hospitaliers, absents ou en ruines dans *Johnny Chien Méchant* d'Emmanuel Dongala¹. L'Histoire est bien cette force mortifère qui non seulement impose le chaos, divise toute stabilité, mais déconstruit aussi la catégorie sociale de l'enfance. C'est alors l'enfant qui subit la fragmentation induite par la guerre civile au point de devenir un être hybride, clivé.

b. Un être aux contours hybrides

Nous l'avons vu, l'Histoire est une force qui fragmente tout sur son passage, y compris l'enfant qui devient un être de l'hétérogène. L'hybridité informe et déforme à la fois l'enfant devenu soldat². Nous étudierons ainsi « ce double mécanisme d'in-formation et de déformation »³ à l'œuvre dans la figure de l'enfant-soldat. Nous commencerons par étudier ici la manière dont l'hybridité se manifeste dans les contours les plus extérieurs de cette figure pour proposer ensuite une typologie de l'hybride qui permettra d'approfondir l'analyse.

L'hybridité de l'enfant-soldat se lit d'emblée dans les dénominations qui servent à le caractériser. L'anthropologue Sylvie Bodineau précise ainsi :

Mais ce qui en fait la particulière gravité soulignée plus haut, et qui se retrouve cristallisé dans l'utilisation de l'expression « enfant-soldat », tient probablement moins aux conséquences observées de ce phénomène qu'au choc qu'il présente entre les représentations d'innocence et de vulnérabilité rattachées à l'enfance et celles de violence et d'horreur immorale rattachées à la guerre et liées à l'activité de soldat et au monde militaire.⁴

Si Sylvie Bodineau parle ici de l'hybridité de l'enfant-soldat en termes moraux, (« horreur immorale ») et sociaux (les catégories de l'enfant et de l'adulte), sa réflexion part du terme même « enfant-soldat ». L'hybridité qui informe la figure de l'enfant-soldat se matérialise formellement dans sa dénomination. Dans l'ensemble de son ouvrage, Sylvie Bodineau

¹ Emmanuel Dongala, *Johnny Chien Méchant*, *op. cit.*, pp. 75 et 237.

² « [L'hybride] déforme, ou encore il informe autrement », Tiphaine Samoyault, « L'hybride et l'hétérogène », *art. cit.*, p. 178.

³ *Idem.*

⁴ Sylvie Bodineau, *Figures d'enfants soldats. Puissance et vulnérabilité*, *op. cit.*, p. 40.

n'emploie le terme « enfant-soldat » qu'en modalisation autonymique en termes d'analyse du discours. L'emploi de cette appellation avec trait d'union révèle alors une réelle conscience de la force des mots, ce substantif accentuant en effet l'hybridité. Or la connotation autonymique peut aussi être interprétée différemment : comme nous le précisons en introduction, le substantif « enfant-soldat » ne fait pas l'unanimité chez les chercheurs ou les acteurs humanitaires francophones ; Sylvie Bodineau montrerait alors que ce terme – le plus employé au demeurant et consacré en 2010 par son entrée dans le *Larousse* – est davantage symbolique qu'heuristique et connote l'imaginaire collectif associé à cette figure, lié précisément à l'hybridité. Une même connotation autonymique, interprétable selon des enjeux similaires, est également repérable dans le *Panorama des littératures francophones d'Afrique* de Bernard Magnier :

Parmi les images tragiques désormais associées au continent africain figure celle des « enfants-soldats », contraints et dressés, très jeunes, à délaissier toute humanité pour piller, violer ou tuer. Ces gamins déshumanisés, tristes petits héros de détresse et de malheur, dépassés par les événements comme par leur kalachnikovs, pauvres marionnettes d'un monde à vau-l'eau, sont devenus les personnages principaux de plusieurs romans. Ainsi « l'enfant noir » est devenu un « enfant-soldat ».¹

Dans le portrait qu'en dresse Bernard Magnier, le terme « enfant-soldat » et l'hybridité qui le caractérise semblent représenter davantage un *topos*, une « image », qu'une quelconque réalité². L'enfant-soldat est tout autant investi de significations symboliques, voire exotiques, que ne l'était l'« enfant noir » consacré par l'œuvre de Camara Laye.

Ainsi, par un procédé lexicologique de composition, l'hybridité est formellement matérialisée par le trait d'union qui relie deux unités lexicales hétérogènes. Les œuvres à l'étude se font alors le relais de cet univers langagier attaché à l'enfant combattant. Les dénominations concurrentes pour désigner l'enfant-soldat, telles que nous avons pu les relever en introduction, marquent toujours l'hybridité. Dans *Tarmac des hirondelles* de Georges Yémy, les termes choisis, « enfant meurtrier »³, « petit soldat »¹ ou « petit assassin »², restent

¹ Bernard Magnier, *Panorama des littératures francophones d'Afrique*, référence citée, dernière consultation le 1^{er} juin 2016.

² D'autres exemples d'emploi de l'expression « enfant-soldat » en connotation autonymique auraient pu être relevés comme dans le mémoire de master en droit international de Donia Zerrari (*Les Droits de l'enfant dans les conflits armés*, Université du droit et de la santé (Lille), 2006, p. 19) mais aussi dans l'article d'Émilie Medeiros (« De la terreur à l'illumination : l'expérience des enfants-soldats népalais », art. cit., p. 139). Ces emplois donnent même lieu à un commentaire de la part de l'auteure : « Enfants-soldats est écrit ici entre guillemets pour souligner qu'il s'agit d'une catégorie culturelle et non d'un *terme objectif* qui pourrait être utilisé pour une définition scientifique de la population des jeunes dans les groupes armés » (*Ibid.*, p. 223 [nous soulignons]).

³ Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, *op. cit.*, p. 21.

indépendants, nettement distincts : les réseaux sémantiques antagonistes entrent alors ostensiblement en collision. Le romancier camerounais déconstruit l'illusion d'une fusion de l'enfant et du soldat en une seule identité qui irait de soi, et rend plus palpable le paradoxe qu'incarne un enfant qui prend les armes. L'hybride n'est pas fusion, comme le souligne Michel Costantini, il « aboli[t] la limite sage où se cantonne le syncrétique »³. À l'inverse, le terme qui donne son titre au roman de Ken Saro-Wiwa, « sozaboy » marque l'hybridité dans un néologisme qui mise sur une fusion typographique. Pourtant, comme nous l'avons vu en introduction, il n'y a pas non plus de fusion ni de stabilité dans ce « sozaboy » aux contours fuyants.

Malgré la fluctuation terminologique, l'hybridité reste un invariant : hybridité entre ce qui relève de l'enfance (« enfant », « small », « children », « petit », « boy »⁴) et quelque chose qui lui est irréductiblement étranger ou du moins qui aurait dû lui rester étranger sans le chaos de l'Histoire. La terminologie souligne qu'un enfant qui pratique la guerre ne peut avoir d'identité cohérente. Est-ce pour cette raison que le terme *kadogo* est absent dans les œuvres à l'étude – aussi bien dans le corpus primaire que secondaire ? Ce terme sert à désigner les enfants-soldats, notamment en Afrique centrale et, lui, ne marque pas l'hybridité. *Kadogo*, en swahili⁵, signifie, « petit », « insignifiant » et, par extension, « les petites choses sans importance ». Ce terme pourtant assez présent parmi les acteurs humanitaires⁶ est étrangement absent des œuvres de notre corpus⁷, y compris dans celles qui se rattachent, implicitement ou non, aux conflits d'Afrique centrale ou de l'Afrique des Grands Lacs⁸. On constate tout du moins que quand ce n'est pas l'hybridité de l'enfant-soldat qui est exacerbée dans la terminologie, c'est alors sa vulnérabilité, sa faiblesse – son peu de valeur pour les chefs de guerre également – qui l'est, comme l'indique le terme *kadogo* et comme le corroborent les propos de Wolfgang Sofsky : « Parce que l'être le plus faible n'a aucune valeur, les chefs de

¹ *Idem.*

² *Ibid.*, p. 65.

³ Michel Costantini, « Il est dans les monts du Léon », dans Noëlle Batt *et al.*, *L'Art et l'hybride*, *op. cit.*, p. 209.

⁴ Cf. en introduction, le point sur les dénominations dans le corpus.

⁵ Langue parlée par diverses communautés dans l'Afrique des Grands Lacs.

⁶ L'acteur humanitaire Hervé Cheuzeville a publié, par exemple, *Kadogo, Enfants des guerres d'Afrique centrale*, Paris, L'Harmattan, 2003.

⁷ Nous notons néanmoins que l'écrivain français Christian Roux a publié un roman policier en 2009, intitulé *Kadogos*, abordant en filigrane la violence des enfants génocidaires du Rwanda.

⁸ À savoir *Le Passé devant soi* de Gilbert Gatore, *Le Monde est gueule de chèvre* de Joëlle Sambi, *Johnny Chien Méchant* d'Emmanuel Dongala, *Solo d'un revenant* et *Io* de Kossi Efoui, *L'Ainé des orphelins* de Tierno Monénembo, *Le Musée de la honte* de Jean-Michel Mabeko Tali, *Le Sang des collines* de Babacar Sall, *Destins Maudits* d'Éric Dibas-Franck, *Les Petits-fils nègres de Vercingétorix* d'Alain Mabanckou ou encore *L'Enfant soldat* de Patrick Serge Boutsindi.

guerre recrutent même des enfants de douze, voire huit ans »¹. L'enfant-soldat a bien peu de poids face à la force de l'Histoire, force qui défigure l'enfant.

L'enfant est effectivement défiguré, hybridé et cette hybridité n'est pas seulement formelle. Le paradigme de l'hybridité nourrit aussi les représentations iconiques de l'enfant-soldat, rendant ce paradigme premier dans l'imaginaire collectif se rapportant à l'enfant-soldat. Selon Xavier Garnier, qui s'appuie notamment sur les analyses de Vincent Jouve :

l'imaginaire entre [...] dans un rapport dialectique avec le réel dont l'opérateur est la conscience imageante [...]. S'appuyant sur les analyses de Sartre et de Wolfgang Iser, Vincent Jouve distingue l'image littéraire, d'une part de l'image optique qui nous vient de la réalité, d'autre part de l'image onirique qui nous vient de nos fantasmes. [...] C'est à partir du texte que va se construire l'image personnage, mais à l'aide d'un matériau à la fois extra-textuel (l'image que chacun se fait d'un jeune homme, d'un vieillard...) et intertextuel (les précédents culturels d'un type).²

Comme on le voit, les images ont un rôle essentiel dans la constitution de l'imaginaire. C'est pourquoi il semble pertinent de nous pencher plus spécifiquement sur les représentations iconiques de l'enfant-soldat : nous prendrons à cet effet des exemples d'image optique (photographie) et d'image fantasmée (dessin caricatural) pour interroger la manière dont l'image littéraire compose alors avec ce matériau extra-textuel informé par l'hybridité. Travailler l'hybridité de l'enfant-soldat dans la fiction crée donc d'emblée des effets de réel et permet des effets de connivence avec le lecteur. La représentation de l'enfant-soldat est en effet déjà fixée dans l'hybridité³.

À cet égard, on peut prendre l'exemple d'une campagne de sensibilisation sous l'égide du GADERES (Groupe d'Action pour la Démobilisation Et la Réinsertion des Enfants Soldats en République démocratique du Congo) et de la MONUC (MissiOn des Nations Unies en République démocratique du Congo) contre le recrutement et l'utilisation d'enfants par les forces armées en République Démocratique du Congo, intitulée « STOP au "phénomène Enfant Soldat" en RDC ! ». Cette campagne mise sur l'image d'un enfant trop petit pour son uniforme et l'arme qu'il porte **[annexe I]**. Ce dessin illustre à l'extrême l'hybridité pour accentuer le non-sens du phénomène. Or une scène d'*Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma construit textuellement une image similaire de l'enfant-soldat. Il s'agit de la scène où Birahima prend l'uniforme – et de ce fait devient un enfant-soldat selon la définition

¹ Wolfgang Sofsky, *L'Ère de l'épouvante*, op. cit., p. 168.

² Xavier Garnier, *L'Éclat de la figure, étude sur l'antipersonnage de roman*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, 2001, p. 125.

³ La suite de l'étude montrera cependant que le corpus peut proposer une autre figuration qui modifie la conscience imageante.

donnée par l'historienne Manon Pignot¹ –, scène marquée par le contraste entre le corps de l'enfant et la taille du vêtement : « Moi je rejoignis le casernement des enfants-soldats. On me donna une vieille tenue de parachutiste d'un adulte. C'était trop grand pour moi. Je flottais là-dedans »². Ces constructions misant sur l'hybridité, qu'elles soient textuelles ou iconiques, trouvent également une dimension véridictoire dans le témoignage de l'ancienne enfant-soldat, China Keitetsi. Dans son texte, est fait mention de l'arme trop grande au début de sa formation dans la National Resistance Army en Ouganda :

Le lendemain, nous apprîmes à nous mettre à l'abri et à attaquer à la baïonnette. Toutefois, comme l'AK-47 était plus grand que la plupart des enfants, ceux-ci s'exerçaient le plus souvent avec un morceau de bois.³

L'hybridité de l'enfant-soldat appartient à l'imaginaire collectif construit par la conscience imageante. Elle parcourt alors les discours qui tentent de circonscrire la figure de l'enfant-soldat ; ce récit collectif partagé peut même prendre la forme du plagiat. En effet, la préface de l'œuvre pour la jeunesse du Congolais Patrick-Serge Boutsindi, *L'Enfant soldat* (2001), rédigée en 2005 par le grand reporter Jean-Paul Mari, reprend mot pour mot des passages de l'ouvrage de la psychanalyste Mouzayan Osseiran-Houballah paru en 2003 et notamment la phrase suivante : « Ils étaient, ils sont tous les mêmes, visages de bébés et regards de tueurs »⁴. Le plagiat nous intéresse ici en ce qu'il fait du portait physique de l'enfant-soldat, basé sur l'hybridité et l'hétérogénéité, un véritable *topos*, que l'on ne prend même plus le temps de reformuler, appropriable aisément d'un auteur à l'autre.

Le paradigme de l'hybridité ne concerne évidemment pas seulement l'enfant-soldat africain⁵. Nous pouvons, dans cette perspective, recourir de nouveau aux représentations iconiques. Le travail du photographe Milomir Kovačević, né en ex-Yougoslavie, est éclairant. Une de ses photographies, intitulée « Miki Maus, 1992 », montre un enfant-soldat lors du conflit yougoslave [annexe II]. Pourquoi cette photographie est-elle si forte, force qui justifie d'ailleurs le choix de l'avoir retenue pour la couverture de son ouvrage intitulé *Sarajevo* ? Sa puissance provient de la tension qu'implique l'hybridité exacerbée : la posture sérieuse, le

¹ Manon Pignot, « Introduction : L'enfant-combattant est-il un objet d'histoire ? », communication citée, dernière consultation le 30 avril 2012.

² Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, *op. cit.*, pp. 73-74.

³ China Keitetsi, *La petite fille à la Kalachnikov, ma vie d'enfant soldat*, traduit par Danièle Fayer-Stern, Bruxelles, Éditions GRIP- Éditions Complexe, 2004, p. 90.

⁴ Jean-Paul Mari, « Préface », dans Patrick-Serge Boutsindi, *L'Enfant soldat*, Paris, L'Harmattan, coll. « Jeunesse », 2010, p. 7 et Mouzayan Osseiran-Houballah, *L'Enfant-soldat, victime transformée en bourreau*, *op. cit.*, p. 18.

⁵ Il convient d'ailleurs de souligner que les propos cités de Mouzayan Osseiran-Houballah, repris par Jean-Paul Mari, servaient à décrire les enfants-soldats au-delà du seul continent africain.

regard fixe, l'arme tenue fièrement contrastent fortement avec ce symbole de l'enfance, Mickey, sur la tenue, le sourire de cette véritable icône culturelle¹ jurant nettement avec le paradigme guerrier. Cette hybridité, visible dans les photographies ou les dessins, participe de la reconnaissance même de cette figure ; c'est elle qui nourrit l'imaginaire collectif lié à l'enfant combattant.

Le théâtre est également un lieu privilégié du travail de l'hybridité de l'enfant-soldat. L'adaptation qui a été faite du roman d'Ahmadou Kourouma par l'auteur français Laurent Maurel en 2009 le montre avec force. La performance scénique permet de jouer sur le visible, mais le visible est ici déroutant. L'hybride, dans la pièce, c'est ce jeu à deux voix, à deux corps qui parfois semblent fusionner [annexe III] : là où, dans le roman, il n'y avait qu'un seul narrateur enfant masculin, deux comédiennes adultes, Caroline Filipek et Vanessa Bettane, occupent la scène. Dans ce jeu, l'adulte prend en charge le récit de l'enfant, accepte de se faire le relais de sa voix. Mais c'est alors l'hybridité de l'enfant combattant, Birahima, qui est accentuée : le binôme donne l'impression schizophrénique que le personnage dialogue avec lui-même, actualisant ainsi le potentiel heuristique de l'hybride lié à la question de l'altérité. Cette adaptation permet, de manière saisissante, de faire jouer simultanément les catégories du double et de l'hybride :

L'hybride et le double s'éclairent réciproquement quand on les confronte. Tous deux en effet représentent l'altérité, la relation du sujet à l'autre et la relation à l'autre que chacun porte en soi, dans laquelle il trouve sa propre fondation.

Je propose de définir sommairement le « double » comme « le cauchemar de l'identité extériorisée à travers la projection du soi hors de lui-même ». [...] En revanche, on pourrait définir l'hybride d'une façon presque spéculaire, comme « le cauchemar de l'altérité intériorisée dans le moi qui devient autre à l'intérieur de lui-même ou bien se découvre du point de vue de l'autre, se voit et s'écoute de son extérieur.²

L'adaptation de Laurent Maurel exacerbe l'hybridité de l'enfant-soldat en l'extériorisant, en faisant le principe constitutif d'un dédoublement.

L'hybridité de l'enfant-soldat se révèle donc dès les abords les plus externes, la terminologie et l'apparence. Mais son hybridité est également ontologique, ce que tentent

¹ Dans le texte de présentation du colloque international organisé par Géraldine Chouard et Déborah Lévy-Bertherat, Mickey Mouse fait bien partie de l'éventail des icônes abordées (« Survivance des icônes : usage et recyclage des figures et emblèmes culturels (XX^e – XXI^e s.) », 4 et 5 avril 2014, Université Paris-Dauphine et École normale supérieure, Paris).

² Sandro Bernardi, « Le Minotaure c'est nous... De Godard à Pasolini », art. cit., p. 117.

d'imager les représentations iconiques de l'enfant combattant. Ainsi, la pièce de Laurent Maurel ne fait qu'extérioriser ce « cauchemar de l'altérité intériorisée ». De cette hybridité ontologique, les romanciers vont faire une poétique, une poétique de l'enfance défigurée par l'Histoire.

c. Une poétique de l'enfance paradoxale

Comme nous l'avons vu dans l'introduction, la représentation de l'enfant dans les littératures africaines a subi une évolution face à la figure de l'enfant-soldat. L'Histoire impose un comportement d'adulte à l'enfant, créant chez lui une ambivalence et le situant dans un espace de l'entre-deux. L'enfant-soldat se détermine par une dualité, et par une configuration interstitielle qui devient la dynamique motrice de ses actes. Ne se contentant pas de désigner ou de montrer l'hybridité, les romanciers travaillent à partir de ce paradigme à une nouvelle *poétique de l'enfance*, originale, qui dépasse sa dimension simplement thématique. Loin de figer l'enfant combattant dans le paradigme de l'hybridité, les romanciers font de celui-ci le point de départ – mais non d'arrivée – de leur projet littéraire : l'hybridité témoigne d'une défiguration de l'enfance ; or cette défiguration permettra une nouvelle figuration, une plus grande liberté dans le traitement de l'enfant en littérature, de manière à lui octroyer une plus grande force, comme nous le verrons dans le second chapitre. Mais c'est bien d'abord l'Histoire qui agit avec force sur l'enfance, comme le suggère la fiction romanesque lorsqu'elle prend en charge la réalité factuelle de l'enfant-soldat. Devenu soldat, l'enfant entre violemment dans le chaos des guerres civiles africaines et ne peut qu'en être altéré. L'enfance, période de constitution du sujet, est ainsi davantage perméable à l'hétérogène comme le soulignent les propos de l'enfant narrateur de *Tarmac des hirondelles* : « Il fallait comprendre une chose : un enfant est un être incomplet à qui on apprend aussi bien l'amour que la haine, la vie que la mort »¹. Il s'agira alors de voir en quoi les œuvres à l'étude font de l'Histoire un facteur d'hybridation en ce qu'elle saisit l'enfant pour en faire autre chose, le laissant toujours dans un entre-deux problématique. À l'aune de l'hybridité, se construit une poétique de l'enfance paradoxale. Nous nous proposons d'étudier, en définitive, la manière dont la fiction questionne cette entité aberrante qu'est l'enfant-soldat.

¹ Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, op. cit., p. 223.

L'hybridité de l'enfant-soldat peut être caractérisée d'hyperbolique en ce qu'elle se manifeste à différents niveaux : physique, comme nous l'avons vu, mais aussi moral et ontologique. De là, une typologie de l'hybride peut être dégagée : l'enfant-soldat est pris entre l'enfant et l'adulte (mettant à mal des critères biologiques et culturels), mais aussi entre la victime et le bourreau (troublant le paradigme axiologique du bien et du mal) et enfin, entre l'humain et l'animal. Cette dernière déclinaison de l'hybridité de l'enfant-soldat recoupe alors la question de la monstruosité et ouvre la voie à une réflexion sur la nature humaine et l'essence de l'humain. Cette dernière déclinaison méritera un traitement spécifique dans le prochain chapitre car cette manifestation de l'hybridité est liée, dans les romans, à la question de la force de l'enfant pour s'affranchir de sa condition. Nous nous pencherons donc, à ce stade du propos, sur l'hybridité de l'enfant-soldat entre l'enfant et l'adulte et entre la victime et le bourreau. Ces deux manifestations de l'hybridité sont très proches, puisque l'innocence et le statut victimaire sont topiquement rattachés à l'enfance, quand la violence va de pair avec le métier de soldat, métier d'adulte. La dichotomie puissance et vulnérabilité, qui recoupe celle de l'agent et du patient, peut alors subsumer ces deux manifestations de l'hybridité.

Ainsi est-ce d'abord sous la dichotomie vulnérable-responsable qu'est communément pensée la figure de l'enfant-soldat. En témoignent divers ouvrages, appartenant à différents champs disciplinaires, que ce soit *L'enfant-soldat, victime transformée en bourreau* (2003) de Mouzayan Osseiran-Houballah, dans une approche psychanalytique, *Enfants-soldats : victimes ou criminels de guerre ?* (2007) du journaliste Philippe Chapleau ou encore *Figures d'enfants soldats. Puissance et vulnérabilité* (2012) de Sylvie Bodineau, dans une perspective anthropologique. Ce qui est devenu un véritable *topos* se retrouve également dans les discours d'acteurs humanitaires : par exemple, la préface du témoignage, en traduction française, de l'ancienne enfant-soldat China Keitetsi, écrite par Jacques Hintzy, président d'Unicef-France, mentionne « l'avenir de ces enfants enlevés, drogués, bourreaux et victimes »¹. Les historiens relèvent aussi cette ambivalence :

À côté de l'enfant *victime* de l'activité guerrière du monde adulte, un enfant *agent* du phénomène guerrier se trouve placé au cœur de l'analyse. Le second n'est pas opposé au premier : c'est à la fois comme victime et comme

¹ Jacques Hintzy, « Préface », dans China Keitetsi, *La petite fille à la Kalachnikov*, op. cit., p. 5.

acteur que l'enfant de guerre voit son rôle inscrit dans les différents types de conflits auxquels il est amené à prendre part.¹

De cette hybridité, de ce tiraillement entre puissance et vulnérabilité, naît un non-sens perceptible d'emblée dans la manière dont l'Organisation des Nations Unies conçoit la figure de l'enfant-soldat au regard du droit international. Le phénomène de recrutement et d'utilisation d'enfants au sein de forces et groupes armés est ainsi considéré comme l'une des six violations les plus graves énoncées dans la résolution 1539 (§ 1) du Conseil de sécurité des Nations Unies en 2004. L'enrôlement est dénoncé eu égard à la vulnérabilité de l'enfant. La participation des enfants aux conflits a ainsi servi d'argument à l'accusation par le procureur de la Cour Pénale Internationale contre Thomas Lubanga, ancien chef de milice congolais, dans un procès retentissant de 2009 à 2012². C'est ainsi pour le chef d'accusation d'enrôlement et de conscription d'enfants dans la guerre civile en Ituri (2002-2003) que Thomas Lubanga a été condamné pour crimes de guerre. L'enrôlement d'enfants est donc considéré comme un crime majeur, argument que nous retrouvons dès 2007 dans la pièce de théâtre de Luis Marquès, *L'Œil du cyclone*, dans les propos de L'Avocate :

Je vais te donner un conseil qui doit rester entre toi et moi. Quand tu seras devant le Juge, ne dis pas – et je ne le dirai pas non plus – que tu étais colonel et *surtout* que tu avais des enfants sous tes ordres. Nie tout.³

Or il y a ici un impensé qui laisse d'autant plus apparaître l'aberration qu'est l'enfant-soldat. En effet, si enrôler un enfant est l'une des six violations les plus graves, selon le Conseil de sécurité de l'ONU, l'enfant une fois enrôlé peut se rendre coupable des six mêmes violations, paradoxe dont rendent compte les œuvres littéraires. En effet, l'enfant-soldat tue⁴ (violation 1), commet des violences sexuelles⁵ (violation 2), recrute des enfants⁶ (violation 3), procède à des enlèvements⁷ (violation 4), à des attaques sur écoles ou hôpitaux⁸ (violation 5) et peut refuser un accès humanitaire⁹ (violation 6).

Dès lors, dans la violence des guerres civiles africaines, l'enfant devient, pour reprendre les termes de Donald Emmanuel Sackey, « une catégorie sociale à la fois menacée

¹ Stéphane Audoin-Rouzeau, « Enfances en guerre au 20^e siècle : un sujet ? », art. cit. , p. 5.

² Notamment parce qu'il est le premier individu condamné par la Cour Pénale Internationale. De même, depuis 2002 la CPI qualifie de crime de guerre l'enrôlement de mineurs de moins de quinze ans.

³ Luis Marquès, *L'Œil du cyclone*, *op. cit.*, p. 41 [nous soulignons].

⁴ Tous les enfants-soldats protagonistes commettent un meurtre dans les romans du corpus primaire.

⁵ Cf. par exemple, *Les Aubes écarlates*, *Tarmac des Hirondelles*, *Beasts of no Nation* et *Johnny Chien Méchant*.

⁶ Cf. l'exemple du Prisonnier dans la pièce de Luis Marquès.

⁷ Cf. *Allah n'est pas obligé*.

⁸ Cf. *Johnny Chien Méchant*.

⁹ Cf. *Johnny Chien Méchant*.

[...] et menaçante »¹. L'enfant-soldat est à la fois agent et patient : agent² car acteur de l'Histoire, ses actions ayant un impact grave sur la société ; mais agent particulier en ce que la responsabilité de ses actions meurtrières est imputable *in fine* aux politiciens ou chefs de guerre adultes qui le manipulent au moyen de la drogue, de la contrainte ou de la propagande, le renvoyant alors au statut de patient. Ce qui nous intéresse alors, c'est la manière dont la littérature travaille ce paradigme de l'hybride, vecteur prioritaire de reconnaissance de cette figure. Ce qui relevait à l'origine d'un cadre référentiel a pénétré les représentations collectives et devient le lieu d'une poétique romanesque. Cette dichotomie topique entre puissance et vulnérabilité informe alors logiquement la poétique de l'enfance qui se dessine dans les romans. Les romanciers investissent cette hybridité aussi bien référentielle que symbolique dans l'imaginaire collectif et l'approfondissent dans leurs œuvres.

La tension entre vulnérabilité et culpabilité est ainsi particulièrement travaillée dans les romans par la narration des premiers meurtres. Le premier meurtre, en termes sociologiques, est particulièrement signifiant, il est le lieu de libération de la violence : « C'est comme une écluse qui s'ouvre : une fois franchie la limite de l'interdit, la voie est libre. Tout d'un coup, tout est possible »³. Il est également le lieu d'une reconfiguration identitaire, à suivre de nouveau l'analyse de Wolfgang Sofsky :

Celui qui se transforme n'est plus celui qu'il était auparavant. Il devient non seulement autre, il est un autre. Il se libère de lui-même. Il renonce à présenter une substance durable, une identité chronique. La transformation concerne la personne tout entière, son esprit, son corps. Par-delà la frontière, il n'était plus le même qu'auparavant.⁴

Le premier meurtre confronte bien l'enfant à l'altérité ; il est aussi un processus d'altération. Mais racontant sa « première fois », dans le roman de Kossi Efoui, fait part de ce processus de reconfiguration identitaire :

Je me suis réveillé, quelqu'un m'a dit Bonjour, comment ça va ? J'ai répondu : Ca va bien, merci. Et je n'ai pas reconnu la voix qui est sortie de ma gorge. Ma voix ne m'appartenait plus, voilà l'expérience.⁵

Or, dans le cas particulier de l'enfant-soldat, le premier meurtre revêt une valeur symbolique encore plus importante. Le premier meurtre n'est pas seulement le lieu d'une

¹ Donald Emmanuel Sackey, *Esthétique et éthique du témoignage dans le nouveau roman africain d'expression française*, op. cit., p. 231.

² Dans le second chapitre, il nous faudra reconsidérer la question de l'agentivité de l'enfant-soldat.

³ Wolfgang Sofsky, *Traité de la violence*, traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, Paris, Gallimard, 1998, p. 50.

⁴ Wolfgang Sofsky, *L'Ère de l'épouvante*, op. cit., pp. 29-30.

⁵ Kossi Efoui, *Solo d'un revenant*, op. cit., p. 43. Nous approfondirons l'analyse de cette citation dans le chapitre 2 de la seconde partie.

libération de la violence ou d'une transformation identitaire en général, c'est le lieu de la création spécifique de l'identité hybride d'enfant-soldat. En effet, l'historienne de l'enfance Manon Pignot fait du passage à l'acte de tuer un critère définitionnel de l'enfant-soldat¹. Le premier meurtre a ainsi une fonction initiatique, il est l'agent essentiel de transformation ontologique de l'enfant, par-delà les divers facteurs conditionnant l'enrôlement des enfants.

Selon Charlotte Lacoste, l'enfant est un être « sensible, naïf et innocent par définition »² ; de même, selon Marie-Louise Audiberti, « à [l'enfant] se sont longtemps attachées les notions de pureté, d'innocence »³. Même s'il est enrôlé de force, ce qui est le cas dans la majorité des romans du corpus, l'enfant-soldat perd inévitablement son innocence en commettant ce meurtre. La violence de l'enfant-soldat est donc éminemment transgressive en ce qu'il ne répond plus totalement à ce qui définit essentiellement l'enfance. L'hybridité qui informe la figure de l'enfant-soldat aboutit à une identité interstitielle qui remet en question les contours traditionnels de l'enfance. Dès lors, si la fiction qui traite de l'enfant-soldat est à même de faire émerger une poétique de l'enfance, ce ne peut être qu'une poétique de l'enfance paradoxale.

Dans la poétique des romans à l'étude, les données socio-politiques concrètes conduisant à l'enrôlement de l'enfant sont moins les enjeux des œuvres que le point de bascule symbolique où l'enfant s'hybride. En effet, c'est par cet élément diégétique du premier meurtre que les romanciers matérialisent le moment où l'enfant change d'identité. Le premier meurtre marque l'entrée définitive de l'enfant dans le monde de la guerre, non plus seulement recrue passive mais acteur effectif. Ce premier meurtre devient alors un passage obligé. Dans *Beasts of no Nation* d'Uzodinma Iweala, l'expérience initiatique de la mise à mort est liée à une convocation de l'obscénité marquant un degré supplémentaire de violence et d'horreur :

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 m'agace, je
lève donc moi-même la machette

He is taking my hand and bringing it
down so hard on top of the enemy's
head and I am feeling like electricity
is running through my whole body.
The man is screaming, AYEEEEIII,
[...]. He is annoying me and I am
bringing the machete up and down
and up and down hearing KPWUDA

¹ Cf. Manon Pignot, « Introduction : L'enfant-combattant est-il un objet d'histoire ? », communication citée, dernière consultation le 30 avril 2012.

² Charlotte Lacoste, *Le Témoignage comme genre littéraire en France de 1914 à nos jours*, op. cit., p. 853.

³ Marie-Louise Audiberti, *Écrire l'enfance : douce ou amère, éclairée par la littérature*, Paris, Éditions Autrement, coll. Mutations, 2003, p. 19.

bien haut, et je frappe, et 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 [...]. Je vomis sans pauser. [...] Et je sens en même temps, entre mes jambes, ma chose-là qui grossit, qui devient dure. (B. 37-38)

KPWUDA every time [...] while I am hearing the laughing [...] all around me. [...] I am vomiting everywhere. [...] I am growing hard between my leg. (B. 21-22)

Cette scène marquée par une violence collective paroxystique – nous notons cependant qu'en langue originale l'enfant a du mal à verbaliser sa violence, en employant le verbe neutre « to bring » qui fait que la mise à mort est abordée de manière oblique, là où le traducteur Alain Mabanckou fait le choix d'utiliser le verbe « frapper » aux sèmes de violence – fait écho aux propos de la psychanalyste Mouzayan Osseiran-Houballah :

Dans une guerre civile [...] l'objet de la haine est introjecté à l'intérieur du groupe, par les chefs de la milice. Il est investi dans le réseau social. Chaque citoyen peut donc devenir l'ennemi juré de l'autre, ce qui crée un climat de violence et de méfiance généralisé. L'enfant-soldat est précipité dans cet enfer où la lutte fratricide seule règne.¹

Dans le passage cité de l'œuvre d'Uzodinma Iweala, la dimension sexuelle vient marquer le chaos à la fois extérieur, la guerre civile, et intérieur, les transformations qui ont lieu en l'enfant – et ce d'autant plus que, dans le texte original, la dimension sexuelle est pleinement actualisée au sein du sujet même, contrairement à ce propose la traduction : c'est le « je » de l'enfant qui se transforme (« I am growing hard »). Comme le souligne Ayélévi Novivor : « [La] sexualité, qui défie d'un même allant les lois, les codes et us, fait transparaître le désordre et le chaos, la solitude et l'errance »². La sexualité rend compte d'un univers chaotique, mais elle est aussi le moment où symboliquement l'enfant devient adulte³. La sexualité dont les enfants-soldats font l'expérience à cause des guerres civiles – qu'ils violent ou qu'ils soient victimes de viols – redouble la crise existentielle qu'ils traversent :

Brisés par la guerre qui, utilisant les ressorts spécifiques de leur quête pubertaire - temps du trauma sexuel par excellence -, les a précipités dans l'impasse du temps, où se dévoile l'évidence de la mort.⁴

¹ Mouzayan Osseiran-Houballah, *L'Enfant-soldat, victime transformée en bourreau*, op. cit., p. 17.

² Ayélévi Novivor, « Le génocide et la fiction : cas de Koulsy Lamko et de Tierno Monénembo », Mambenga-Ylagou F. (dir.), *Ajouter du monde au monde : symboles, symbolisations, symbolismes culturels dans les littératures francophones d'Afrique et des Caraïbes*, Montpellier, Publications de l'Université Paul Valéry, 2007, p. 341.

³ Mouzayan Osseiran-Houballah, *L'Enfant-soldat, victime transformée en bourreau*, op. cit., p. 103.

⁴ Mouzayan Osseiran-Houballah, *L'Enfant-soldat, victime transformée en bourreau*, op. cit., pp. 18-19.

Si la sexualité peut marquer la transition de l'enfance à l'âge adulte, c'est bien le premier meurtre qui devient un rite de passage central, supplantant les rites de passages traditionnels¹.

Ce rite de passage se fait d'autant plus transgressif lorsque le premier meurtre a lieu sur des figures d'autorité. Le premier meurtre du personnage de Niko, dans le roman de Gilbert Gatore, auteur rwandais, se fait sur la personne de son père. Cette œuvre interroge la figure de l'enfant génocidaire dans le contexte du Rwanda². Nous rencontrons alors une convergence entre l'imaginaire associé au génocide au Rwanda et celui associé aux enfant-soldats. Dans l'imaginaire associé au Rwanda, les liens familiaux passent bien souvent après l'idéologie raciale de la logique génocidaire comme on le voit dans *Murambi, le livre des ossements*³. Mais, dans le roman de Gilbert Gatore, nous nous retrouvons face à une situation topique de l'imaginaire associé à l'enfant-soldat : celui qui tue ses parents remplacés symboliquement par le groupe guerrier. La situation est tellement topique que le réalisateur français Jean-Stéphane Sauvaire, adaptant au cinéma le roman d'Emmanuel Dongala, *Johnny Chien Méchant*, n'a pas pu s'empêcher de rajouter à la trame diégétique une scène, inexistante dans le roman, où un enfant enrôlé de force est contraint de tuer son père. De même, dans le film du réalisateur québécois Kim Nguyen, *Rebelle*, Komona est contrainte, lors de son enrôlement, de tuer ses parents. Dans le roman de Léonora Miano, *Les Aubes écarlates*, ce passage obligé est revisité ; pour prouver leur valeur et leur engagement, les enfants du village rejoignant les forces armées tuent, non leur famille, mais la figure d'autorité par excellence qu'est le chef du village :

On évoqua l'assassinat d'Eyoum, l'ancien chef du village, égorgé par Epa, lors de la venue des *rebelle*s. Le jeune homme, alors désireux d'impressionner ceux dont il souhaitait ardemment rejoindre les rangs, avait agi sans réfléchir.⁴

Toute figure d'autorité légitime disparaît alors⁵ ; c'est la guerre elle-même, dans son fonctionnement, qui s'en trouve modifiée : « La guerre de 1914-1918 a été terrible, avec une jeunesse sacrifiée, mais ce fut une guerre de soldat à soldat, obéissant à "la loi du père" »⁶.

¹ Comme celui de la circoncision qui a lieu dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma (Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., pp. 35 sq.).

² Mentionnons néanmoins que le statut enfantin de Niko reste toujours implicite dans la diégèse. Charlotte Lacoste choisit, pour sa part, d'identifier Niko comme une figure d'enfant génocidaire (*Séductions du bourreau*, Paris, PUF, 2010, p. 346).

³ Le personnage de Cornelius, protagoniste principal du roman, est saisi par l'horreur du génocide incarnée au sein de sa propre famille puisque son père hutu a mis à mort sa mère tutsie ainsi que son frère et sa sœur.

⁴ Léonora Miano, *Les Aubes écarlates*, Paris, Plon, 2011, p. 234.

⁵ Dans *Moses, Citizen and Me*, Citizen tue sa grand-mère.

⁶ Mouzayan Osseiran-Houballah, *L'Enfant-soldat, victime transformée en bourreau*, op. cit., p. 15.

Dans les guerres civiles africaines, la loi du père est rendue caduque. Le premier meurtre est un point de bascule qui remet en question le partage entre enfant et adulte. Ainsi, le fait de tuer ne fait pas que de l'enfant un enfant-soldat, selon les critères définitionnels donnés par l'historienne Manon Pignot ; le fait de tuer remet également en question les démarcations opératoires entre l'enfance et le monde adulte. Ces démarcations relèvent pourtant d'un consensus universel : « Childhood, however specifically constructed in a given culture, is a period of protection from adult responsibilities with regard to [...] the protection of life and the taking of life »¹. L'enfant-soldat, lui, prend la vie d'autrui tandis qu'aucun adulte n'assure plus sa protection. Ainsi, s'il existe des conceptions différentes de l'enfance selon les codes culturels propres à chaque pays, les enfants sont toujours nettement différenciés des adultes², ce qui n'est plus le cas pour l'enfant devenu soldat. Cette porosité peut se lire dans *Tarmac des hirondelles* de Georges Yémy :

J'avais fait la guerre en tant que soldat. J'avais vu tomber autant d'adulte que d'enfants, j'avais vu et commis des atrocités. [...] Je considérais que les adultes n'avaient plus le droit de ne pas m'accepter parmi eux. J'étais donc cet adulte de treize ans.³

C'est bien la guerre qui construit cette figure du non-sens, celle d'un adulte de treize ans. L'enfant n'est plus un être incomplet, en voie de devenir adulte : enfant et adulte se confondent désormais. Pour preuve, les adultes « accepte[nt] parmi eux » – voire en eux – l'enfant dans l'adaptation théâtrale d'*Allah n'est pas obligé* par Laurent Maurel. Le jeu des deux comédiennes adultes pointe de manière d'autant plus forte la manière dont l'enfance a été projetée vers le monde des adultes. L'hybridité de l'enfant-soldat est donc à penser selon l'opposition la plus forte, sous l'angle de l'oxymore, puisque adulte et enfant sont des catégories théoriquement exclusives l'une de l'autre. Cette subversion relève alors d'un monde à l'envers⁴, au sens où les prérogatives de l'enfant et de l'adulte sont inversées ou

¹ « L'enfance, quelle que soit la manière dont une culture donnée la construit spécifiquement, est une période qui protège des responsabilités adultes en ce qui concerne [...] le fait de protéger la vie et de l'ôter », Richard K. Priebe, « Transcultural Identity in African Narratives of Childhood », *African Literature Today*, n° 25, 2006, p. 48, il s'agit de notre traduction. China Keitetsi, dans son témoignage, rappelle que l'enfant est celui qui ne prend pas de décisions (*La petite fille à la Kalachnikov*, op. cit., p. 113). Cette évidence, mise au regard de la décision la plus forte, donner la mort, laisse percevoir toute la transgression, l'*hubris* au sens commun de s'élever au rang d'un dieu, qui procède de la figure de l'enfant-soldat.

² Flávia Nascimento parle pour sa part d'« universel culturel » (« L'enfant-soldat comme allégorie du témoin », séminaire de littérature comparée, « Enfants sans foi ni loi ? », ENS ULM, mars 2014, il s'agit de notre transcription).

³ Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, op. cit., p. 223.

⁴ Cf. Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970. Or le principe constitutif du monde à

subverties. Des grades sont, par exemple, donnés aux enfants-soldats pour les « gonfler »¹, terme qu'emploie Birahima dans *Allah n'est pas obligé*. Ce phénomène peut ainsi aboutir à créer, dans le roman d'Ahmadou Kourouma, cette figure paradoxale qu'est le capitaine Kid². Cet enfant-soldat synthétise, en effet, un grade d'adulte, « capitaine », et un surnom générique désignant l'enfance.

Quant aux relations sexuelles, elles parachèvent la déconstruction des normes communément admises. Non seulement les enfants-soldats ont des rapports sexuels avec des adultes, mais ils violent des adultes, ce qui pousse à son comble le renversement des rapports d'autorité. En témoigne la scène de viol dont Agu est l'acteur dans *Beasts of no Nation* :

Est-ce que c'est toi ma mère ? je
demande comme ça à cette femme.
(B. 71-72)

Are you my mother, I am saying. (B.
48)

Cette question qu'Agu pose à la femme inconnue qu'il viole dévoile à la fois la disparition des figures d'autorité mais aussi la déliquescence des rapports humains. En sont également représentatifs les sévices sexuels commis, dans *Tarmac des hirondelles*, par les enfants-soldats sur une septuagénaire lors d'une attaque d'un village : « un enfant soldat lui enfonça la main dans le vagin en riant et lança : Je vous rapporte un vieil œuf, Sergent ? »³. Or, à cet instant, le monde à l'envers est total car le Sergent de l'unité, l'adulte, fait cesser les enfants-soldats et se met à pleurer⁴ – comme un enfant – face à l'horreur et à l'absurdité de la situation.

Si une poétique de l'enfance se construit dans ces œuvres, c'est donc bien une poétique de l'enfance paradoxale. Dans cette perspective, *Le Monde est gueule de chèvre* est une œuvre qui problématise particulièrement l'instabilité entre enfant et adulte, et ce par le dispositif narratif même. En effet, le dispositif narratif construit un partage des voix entre le narrateur enfant et le narrateur adulte. Ces deux personnages sont bien distincts à l'origine, l'un s'appelant Jerry, l'autre Antoine ; le lecteur pense alors avoir affaire à deux identités étanches. Or ces dernières vont se révéler poreuses, au fil de l'œuvre, jusqu'à se confondre. En effet, à la fin du roman et après le traumatisme de son premier meurtre, Jerry, l'enfant, ne parvient pas à retrouver son nom et se fait renommer Antoine. Le changement de nom de

l'envers, du renversement carnavalesque, est sa durée éphémère. Dans les romans du corpus, jamais n'apparaît de retour à l'ordre, jamais la guerre ne prend fin.

¹ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 74.

² *Ibid.*, p. 62.

³ Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, op. cit., p. 99.

⁴ *Idem.*

Jerry fonctionne finalement comme une métaphore de ce que la guerre provoque : à la fois perte de l'identité et fusion de l'enfant et de l'adulte. Ce roman aboutit ainsi à une confusion des personnages dans un brouillage des voix : « Je m'appelle Jerry, je m'appelle Antoine et je meurs ce soir. Je n'ai pas de nom. À 27 ans, encore enfant »¹. De l'« adulte de treize ans »² à l'enfant de vingt-sept, il n'existe dorénavant plus de catégorisation stable, et c'est l'anomie de l'Histoire qui se matérialise dans cette problématisation de l'identité réduite à un puzzle épars. À l'instar de ce que montre l'exemple de Jerry, la guerre est bien ce qui redéfinit l'identité des enfants, perdant leur prénom de naissance au profit, souvent, de nouveaux prénoms entièrement informés du paradigme guerrier³. De ce point de vue, les témoignages factuels sont révélateurs. Ainsi, dans *La petite fille à la Kalachnikov*, jamais nous ne connaissons le prénom de naissance de China. Ce prénom, « China », lui est imposé lors de son enrôlement, lequel correspond donc à une redéfinition complète de son identité, annihilant par là même définitivement l'ancienne :

Le troisième jour, alors que je répondais à l'appel du matin avec les autres enfants, mon instructeur vint vers moi. [...] « Hé, toi, avec les yeux bridés comme une Chinoise, regarde-moi ! », hurla-t-il.

Je levai soudain la tête, le corps traversé d'une poussée d'adrénaline. Alors, il me tira hors du rang et commença à crier : « China, gauche-droite, China, gauche-droite » [...]. La jeune China que j'étais devenue ne bénéficia pas d'un long entraînement militaire.⁴

Le témoignage d'Ishmael Beah rend compte également du changement d'identité que produit l'enrôlement :

Mais nous savions que nous n'avions pas le choix, il fallait que nous traversions, parce que pour nous, jeunes garçons, il était trop risqué de rester en ville. Les adolescents étaient immédiatement recrutés et marqués au fer des lettres *RUF*, là où cela chantait aux rebelles. Non seulement vous étiez marqué à vie, mais vous ne pouviez plus vous échapper parce que, lorsque les soldats tombaient sur un jeune garçon portant le sigle des rebelles sur le corps, ils l'abattaient sans même poser de questions, et les civils armés faisaient de même.⁵

Ici le changement se matérialise dans la chair même. Mais cette citation témoigne également du fait que, dans l'anomie de la guerre civile, les « soldats », à savoir l'armée régulière, ne

¹ Joëlle Sambi, *Le Monde est gueule de chèvre*, op. cit., p. 89.

² Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, op. cit., p. 223.

³ Nous étudierons, dans la prochaine section, l'exemple du surnom « Rambo ».

⁴ China Keitetsi, *La petite fille à la Kalachnikov*, op. cit., pp. 90-91.

⁵ Ishmael Beah, *Le Chemin parcouru : mémoires d'un enfant soldat*, traduit par Jacques Martinache, Paris, Presses de la cité, 2007, p. 33.

sont pas plus synonymes d'ordre que les « rebelles ». L'enfant n'a pas d'échappatoire. Mais la notion d'enfance est-elle encore pertinente ?

B. Vers la négation de l'enfance ?

a. L'enfant : une identité assassinée

Peut-on encore parler d'enfants dans de telles conditions ? L'enrôlement n'est-il pas le moment d'un changement *essentiel* ? Avons-nous alors affaire à une identité interstitielle ou bien devons-nous analyser l'hybridité comme une forme de stérilité¹ pour comprendre la manière dont, loin de créer une nouvelle identité, l'hybridité annihile l'enfance et l'enfant ? Car l'hybridité ne fait pas que remettre en question le cloisonnement entre enfance et âge adulte : elle défigure l'enfance au point de l'annihiler. En devenant soldat, l'enfant perd son enfance. On peut citer à cet effet un extrait du rapport Machel de 1996, première étude de l'Assemblée générale des Nations Unies sur l'impact des conflits armés sur les enfants : « Il n'y a plus d'enfance pour les enfants. Nous devons envisager une société à l'abri des conflits où les enfants puissent grandir comme des enfants, pas comme des armes de guerre »².

Certaines œuvres du corpus travaillent alors à l'exacerbation de l'hybridité comme lieu d'anéantissement de l'enfant, et ce, en particulier, lorsque les enfants tuent un autre enfant-soldat. Le motif diégétique du premier meurtre est toujours opératoire mais sa force en est redoublée par le double meurtre qui s'opère, celui de la victime et celui de l'enfance. Dans *Tarmac des hirondelles*, Muna assassine pour la première fois un enfant d'une faction adverse qui le menaçait de mort. La confrontation entre les deux enfants, décrite dans cette langue poétique propre au roman de Georges Yémy, est un *climax* de l'œuvre :

Il se tenait devant moi, le jeune garçon en chlamyde rouge de mon rêve, j'en étais le maître et j'allais le céder à une choéphore nommée Tragédie, qui elle-même le donnerait en offrande aux morts [...]. Et, alors qu'une larme

¹ Stérilité et hybridité sont souvent liées notamment au XVII^e et au XVIII^e siècles (Cf. Tiphaine Samoyault, « L'hybride et l'hétérogène », art. cit., p. 176). L'hybride est celui qui ne peut se reproduire.

² Graça Machel, *Conséquences des conflits armés sur les enfants*, New York, Nations unies et UNICEF, 1996, §253.

s'épanchait de sa paupière gauche, je tirai une brève rafale dans son corps d'enfant.¹

La « Tragédie » de l'Histoire est bien celle-là, l'enfance qui tue l'enfance, le meurtre se joue sur une scène antique. Si deux réseaux sémantiques s'opposent dans le passage cité, celui de la puissance pour Muna et de la fragilité enfantine pour son adversaire, il faut souligner que Muna est contraint au meurtre par son chef ; quant à l'enfant tué, il s'apprêtait à faire mourir sans pitié le narrateur quelques instants plus tôt. L'ambivalence qui résulte de la confusion, en un seul être, de la victime et du bourreau est une poétique que le roman de Georges Yémy partage avec *Le Monde est gueule de chèvre*. Dans ce texte de Joëlle Sambï, Jerry tue un autre enfant-soldat dans une situation paradoxale. En effet, c'est parce qu'il refuse de prendre les armes pour tuer l'ennemi qu'il en vient à commettre le meurtre de Kizito, un garçon qui appartient à sa propre faction :

Il voulait que je prenne mon arme, que je tire. Moi, je ne voulais pas. Il se moquait de moi. [...] Je ne comprends pas pourquoi... je n'ai pas supporté... mais je ne voulais pas... [...] Alors j'ai pris l'arme et j'ai tiré... Pan ! Pan ! Pan ! Trois coups. Un bruit terrible.²

C'est alors l'Enfance souhaitant préserver son innocence qui se rend coupable d'un crime ; l'énonciation chaotique rend bien compte de cet écartèlement, de l'absurdité d'un geste que le narrateur semble à peine pouvoir s'imputer à lui-même, ce qu'exprime la répétition du syntagme « je ne voulais pas ». Un même paradoxe anime le roman pour la jeunesse de l'auteur belge Jean-Marie Defossez, *Les Enfants-soldats*. Martin, enrôlé de force, s'est juré de ne tuer personne et souhaite « se rebeller [...] contre la violence »³ : « J'obéis pour rester en vie et pour que mes parents restent en vie. Si on m'ordonne de tirer, je viserai exprès de travers »⁴. Bien que l'enfant croie pouvoir user de sa *métis* pour se mettre à l'abri de la violence, le chaos de l'Histoire le rattrapera dans une ironie tragique, le destin se moquant de lui, puisqu'il commettra un meurtre dans la scène qui suit ces propos et, qui plus est, sur un enfant-soldat de sa propre faction, tout comme Jerry dans *Le Monde est gueule de chèvre*.

La fiction romanesque réactive l'imagerie communément associée à tout enfant-soldat qui « incarne l'inconcevable : l'existence de figures à la fois angéliques et barbares »⁵, mais montre également à quel point il devient une figure insaisissable en ce qu'elle n'est pas

¹ Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, op. cit., p. 122.

² Joëlle Sambï, *Le Monde est gueule de chèvre*, op. cit., pp. 71-72.

³ Jean-Marie Defossez, *Les Enfants-soldats*, Paris, Éditions Michalon, coll. « Les Petites Rebelles », 2004, p. 98.

⁴ *Ibid.*, p. 99.

⁵ Émilie Medeiros, « De la terreur à l'illumination : l'expérience des enfants-soldats népalais », art. cit., p. 138.

conciliable avec les conceptions de l'enfant « héritée[s] du culte de l'enfance »¹. Dans ces trois exemples, le passage initiatique du premier meurtre est travaillé au plus fort de son potentiel heuristique, montrant la manière dont l'enfant non seulement s'hybride mais se tue en tuant l'autre.

De ce point de vue, le roman d'Emmanuel Dongala, *Johnny Chien Méchant*, est aussi très intéressant par le dispositif narratif mis en place. Dans ce texte, le partage de la voix narrative entre deux enfants, Laokolé (la figure de victime) et Johnny (le redoutable enfant-soldat), dépasse d'emblée la relation antagoniste entre l'enfant et l'adulte, dépasse le simple renversement des rapports de force que nous avons pu relever plus haut. Si une fois encore les figures d'autorité traditionnelles sont rendues caduques pour laisser la place à un monde narratif porté par des enfants, c'est bien pour montrer que ce qui se joue est avant tout le risque d'anéantissement de l'enfance par l'enfance. Cette œuvre redouble même la dimension agonistique de l'enfant contre l'enfant dans une scène clé du roman où, pour la première fois, Johnny et Laokolé partagent le même chronotope – scène alors prise en charge par les deux narrateurs. Or, lors de cette scène, Johnny tue sans raison tangible un petit garçon :

Chien Méchant l'a regardé un instant et, tenant l'Uzi d'une seule main, il a tiré. Le gosse s'est effondré mais son corps n'est pas tombé par terre ; il est resté sur les genoux lorsque sa tête a violemment heurté le sol, dans une position de prière à Allah. J'ai étouffé avec ma main le cri qui allait s'échapper de ma gorge. Je ne savais pas qu'on pouvait tuer un enfant.²

Dans cette scène, triangulaire, l'enfant (Johnny) tue l'enfant tandis que l'enfant (Laokolé) regarde, impuissante, l'enfant se faire tuer. Pour Laokolé, le meurtre de l'enfant n'est pas qu'une atrocité de plus dans le chaos environnant, il redéfinit son système de représentations : elle fait l'expérience d'une chose qu'elle croyait impossible, « Je ne savais pas qu'on pouvait tuer un enfant ». C'est alors l'enfance elle-même qui se délite.

b. L'enfant-soldat : une identité labile

L'enfant-soldat évolue donc dans un monde à l'envers qu'il participe lui-même à construire. Dans cet univers guerrier, les repères traditionnellement rattachés à l'enfance ne fonctionnent plus. Et lorsque ces repères subsistent, ils sont pervertis par la violence du

¹ *Idem.*

² Emmanuel Dongala, *Johnny Chien Méchant*, *op. cit.*, p. 86.

conflit. L'exemple du jeu est, de ce point de vue, révélateur. Le jouet et le jeu sont associés à l'enfance ; selon l'essayiste Marie-Louise Audiberti, ils « signe[nt] la disponibilité, voire la gratuité attachée à l'enfance, censée être libre de tout souci »¹. Or faire la guerre est « tout sauf un jeu d'enfant » comme le dit le titre d'un chapitre du témoignage de l'Ougandaise China Keitetsi². Dès lors, les armes – et, en particulier, la kalachnikov ou AK-47 – formeraient en Afrique une nouvelle culture matérielle enfantine³. L'arme fait certes traditionnellement partie de la culture matérielle enfantine mais sur un mode « symbolique » et donc amoindri :

Le soldat de plomb est et n'est pas un soldat. Le plaisir du jouet serait justement dans ce caractère symbolique, illusoire. On sait combien les enfants privés de jouets savent en fabriquer d'ingénieux qui, pour être imparfaits, sollicitent mieux encore l'imaginaire.⁴

Dans la violence des guerres civiles, « l'imaginaire » s'abolit et le réel s'immisce avec toute sa force comme en témoigne le roman pour la jeunesse de Jean-Marie Defossez, *Les Enfants-soldats*. L'*incipit* de ce texte montre la manière dont le réel a fissuré et pénétré l'imaginaire enfantin :

Les trois garçons abandonnent bientôt le ballon au pied d'un arbre. Avec des bouts de bois, ils se fabriquent de fausses mitraillettes, des kalachnikovs comme disent les grands. Plutôt que de jouer au foot, Martin et ses deux compagnons s'enfoncent dans la brousse pour « jouer à la guerre ». [...] Tout à coup...

- Ta, ta, ta !

Ernest et Brima viennent de lui tomber dans le dos et claquent de la langue pour imiter le bruit de la mitraillette. Martin ne les avait pas entendus et ne s'y attendait pas. Il sursaute de stupeur. Il n'a pas le temps de se remettre de son émotion qu'un homme vêtu de noir, surgi de nulle part, tire en l'air une vraie et assourdissante rafale de kalachnikov :

- TRA TA TA !

[...] Martin et son petit frère en laissent tomber leurs fusils de bois.⁵

Ce passage matérialise stylistiquement – au moyen d'onomatopées jouant, dans le passage typographique des minuscules aux majuscules, sur l'étrange familiarité – le passage du monde enfantin à l'univers guerrier. En contexte de guerre civile, les propos de Marie-Louise

¹ Marie-Louise Audiberti, *Écrire l'enfance : douce ou amère, éclairée par la littérature*, op. cit., p. 41.

² China Keitetsi, *La petite fille à la Kalachnikov*, op. cit., p. 91.

³ Nous entendons la culture matérielle enfantine selon la conception qu'élaborent Annie Renonciat et Michel Manson dans l'article « La culture matérielle de l'enfance : nouveaux territoires et problématiques » (*Strenæ*, n°4, 2012, [en ligne] mis en ligne le 19 novembre 2012, url : <http://strenae.revues.org/750>, dernière consultation le 6 mars 2014) en faisant de l'objet des témoins privilégiés d'une époque ou d'une société dans leur rapport à l'enfance.

⁴ Marie-Louise Audiberti, *Écrire l'enfance : douce ou amère, éclairée par la littérature*, op. cit., p. 42.

⁵ Jean-Marie Defossez, *Les Enfants-soldats*, op. cit., pp. 11-12.

Audiberti sont invalidés : « Avec le jouet, les choses peuvent encore être impunément ce qu'elles ne sont pas. On peut faire la guerre sans attraper de mauvais coups »¹. De même, dans *Beasts of no Nation*, le jeu permet de comprendre l'aberration qu'est un enfant-soldat :

Y a d'autres choses qu'on fait aussi le dimanche dans mon village. Quand y a pas d'école et de corvée, mes amis et moi on invente plusieurs sortes de jeux. Parfois nous jouons aux grandes personnes, nous faisons donc des choses qu'elles font normalement les grandes personnes comme par exemple conduire un camion [...]. Parfois aussi nous jouons aux soldats on dirait c'est des vrais soldats qu'on voit dans les films. (B. 49-50)

And on Sunday there are other thing that we are doing in my village. When there is no school and no chore, all my friend and me are making all kind of game to be playing. Sometimes, we are playing that we are grown up and doing grown-up thing like driving car [...]. And sometimes we are playing that we are soldier like we are sometimes seeing in movie. (B. 30)

Ce passage déploie une ironie tragique qui consiste à montrer que c'est lorsqu'on joue aux grandes personnes que l'on peut être soldat, rendant absurde l'idée d'être à la fois enfant et soldat, ce qu'est précisément devenu Agu au moment de cette analepse.

Dans le chaos des guerres civiles africaines, le jeu semble menacé. Pour autant, même en contexte de violence extrême, des formes de jeu subsistent. En effet, dans le contexte de la Shoah, par la recherche du jeu dans l'adversité la plus extrême, y compris au ghetto et au camp², les enfants maintenaient malgré tout leur enfance. Ce que Catherine Coquio et Aurélia Kalisky nomment l'« irrépressible besoin de jeu »³ est synonyme de résilience. Catherine Coquio et Aurélia Kalisky reprennent ainsi la pensée de Georges Eisen qui a travaillé sur le jeu en 1988 dans *Les Enfants pendant l'holocauste. Jouer parmi les ombres* : « Eisen écrit que les jeux des enfants, dans la Catastrophe, préservèrent "une petite flamme d'humanité" »⁴. Dans *Johnny Chien Méchant* d'Emmanuel Dongala, le jeu est effectivement lié à la capacité de résilience des enfants en contexte difficile – il s'agit d'enfants dans un camp de réfugiés :

Ce qui est formidable chez les enfants, c'est qu'il n'est pas difficile de les rendre heureux. [...] Ils couraient, mimaient des oiseaux en pépiant, bondissaient comme des cabris, miaulaient comme des chats ou rugissaient comme des lions.⁵

¹ Marie-Louise Audiberti, *Écrire l'enfance : douce ou amère, éclairée par la littérature*, op. cit., p. 41.

² Catherine Coquio et Aurélia Kalisky, « Avant-propos », art. cit., p. XLVI.

³ *Ibid.*, p. XLVI.

⁴ *Ibid.*, p. XLVI.

⁵ Emmanuel Dongala, *Johnny Chien Méchant*, op. cit., p. 425.

Or les enfants dont il est question, dans ce passage de *Johnny Chien Méchant*, n'ont jamais été soldats. Johnny, qui se retrouve aussi, à la fin du roman, dans ce même camp de réfugiés, ne joue pas : il est employé comme garde et exerce encore sa violence. De même, dans le court-métrage *Bè Kunko* du réalisateur guinéen Cheick Fantamady Camara, l'ancien enfant-soldat, vivant désormais dans un camp de réfugiés en Guinée Conakry, ne sort pas du cercle de la violence qu'il prolonge par des actes de délinquance. Ainsi, dans notre corpus d'étude, une fois l'enfant devenu soldat, le jeu est irrémédiablement absent¹, même s'il existe quelques exceptions.

Dans le roman de Joëlle Sambi, Jerry a un ami imaginaire, Landu, qui renverrait à la capacité imaginative de l'enfant. Or Jerry, à la fin du roman, tue Landu, éteignant cette « petite flamme d'humanité ». Comme le dit Mouzayan Osseiran-Houballah, « [les enfants-soldats] ne jouent plus à la guerre, ils *sont* la guerre »², ce qui marque une différence centrale avec le contexte de la Shoah. Dans cette perspective, tout jeu, même lorsqu'il subsiste, ne peut être que subverti. Dans *Tarmac des hirondelles*, on peut trouver une occurrence du jeu enfantin lorsque les enfants-soldats engagent spontanément une partie de football. Cependant, la tête d'un homme récemment décapité a remplacé le ballon :

Par pur esprit de transgression et pour signifier que plus rien n'avait de l'importance, la Main du fléau [surnom de l'un des enfants-soldats] shoota soudain dans la tête et celle-ci roula vers moi, et une petite partie de foot s'improvisa avec force cris d'excitation.³

L'emploi du substantif « transgression » entérine cette poétique inédite de l'enfance liée à la violence et à l'effondrement des repères traditionnels que crée la figure de l'enfant-soldat⁴. L'enfance est devenue labile, elle n'est plus un concept véritablement opératoire dans les guerres civiles africaines. Les enfants-soldats, êtres hybrides, se trouvent finalement dans un non-lieu identitaire.

Ce non-lieu prend une forme originale dans *Tarmac des hirondelles* de Georges Yémy qui fait de son personnage d'enfant-soldat un albinos, ce qui complexifie encore davantage

¹ Le jeu est bien ce qui appartient à une époque révolue, l'« avant événement ». L'œuvre de Tierno Monénembo, *L'Ainé des orphelins* exploite ce motif avec le cerf-volant qui représente le dernier moment heureux du narrateur Faustin avant le massacre de sa famille dans le contexte du génocide au Rwanda.

² Mouzayan Osseiran-Houballah, *L'Enfant-soldat, victime transformée en bourreau*, *op. cit.*, p. 18.

³ Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, *op. cit.*, p. 185.

⁴ Le comble de l'horreur est d'ailleurs atteint lorsque Muna reconnaît dans ce ballon improvisé la tête de son père.

cette figure¹. L'albinisme rend d'autant plus problématique l'identité enfantine et permet, une fois encore, de penser l'enfant-soldat sous le paradigme de l'hybridité. En effet, la sociologue Juliette Sméralda montre que les albinos africains ont été considérés en Europe, aux XVIII^e et XIX^e siècles, comme des êtres hybrides nés d'un père blanc et d'une mère noire² et que, aujourd'hui encore, ils sont considérés de manière ambivalente : « ceux-ci sont en effet l'objet de mythologies qui font d'eux des êtres tantôt maléfiques, tantôt bénéfiques »³. Mais, au-delà de l'hybridité, l'albinisme de Muna invite à penser le néant de l'identité de l'enfant devenu soldat. Ainsi, Muna est souvent confondu avec un spectre, on l'appelle par exemple « pâle fantôme »⁴, et il se définit lui-même comme « un fantôme entouré de morts »⁵. Ce n'est évidemment pas l'Histoire qui a fait de Muna un albinos ; cependant, l'albinisme associé à la spectralité devient une métaphore de l'enfance niée et indique symboliquement que l'Histoire entraîne l'enfant vers le néant. L'Histoire produit des spectres, que ce soit les fantômes des victimes des conflits, qui apparaissent dans *Tarmac des hirondelles*⁶ et *Le Monde est gueule de chèvre*⁷, ou les enfants-soldats eux-mêmes : dépossédés de leur enfance, ils perdent toute identité voire toute substance. Dans *Allah n'est pas obligé*, cette perte de substance se traduit dans la narration même. Birahima, pourtant narrateur homodiégétique, se perd comme sujet. L'éviction récurrente du pronom personnel de première personne fait de lui une entité narrative fantomatique : « Les enfants-soldats sont bien quand tout va mal. Les enfants-soldats étaient de plus en plus cruels »⁸. Birahima semble s'exclure d'une catégorie à laquelle il appartient pourtant : son identité se dissout alors dans cette dépersonnalisation de la narration. La défiguration est alors totale et l'enfant devient un grand absent.

Ainsi, l'enfant-soldat est une catégorie ne faisant pas sens, marquée par le délitement de l'identité comme le soulignent les propos d'Agu dans *Beasts of no Nation* :

¹ La désignation de l'enfant-soldat se voit également complexifiée puisque l'on passe du binaire au ternaire avec l'expression « petit soldat albinos », récurrente dans le roman (*Ibid.*, p. 121 par exemple).

² Juliette Sméralda « L'albinos dans les sociétés africaines : une figure de l'altérité (radicale). L'autre-de-l'intérieur », dans Didier Manuel (dir.), *La figure du monstre, phénoménologie de la monstruosité dans l'imaginaire contemporain*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, coll. Épistémologie du corps, 2009, p. 89.

³ *Ibid.*, p. 94.

⁴ Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, *op. cit.*, p. 262.

⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁶ Muna est hanté par toutes ses victimes qui l'assaillent physiquement, Cf. Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, *op. cit.*, p. 73.

⁷ Landu, dont on présume qu'il est décédé à cause de la guerre, est un spectre (même si Jerry ne s'en rend pas compte) : « Landu c'est mon ami. Il vient et parfois disparaît sans raison, je crois qu'il n'aime pas beaucoup les gens. Il ne les regarde jamais, les gens non plus ne le regardent jamais d'ailleurs », Joëlle Sambu, *Le Monde est gueule de chèvre*, *op. cit.*, p. 20.

⁸ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, *op. cit.*, p. 207.

Comme je suis plus grand en taille que lui, je me dis dans moi-même que je suis aussi le plus vieux, mais depuis la guerre qui a tout foiré plus personne ne dit maintenant son âge. On sait seulement qu'avant cette guerre-là nous on était des enfants, or aujourd'hui ce n'est plus ça. (B. 58)

Because I am tall more than him, I am knowing that I am older, but nobody is really telling how old they are anymore. All we are knowing is that, before the war we are and now we are not. (B. 36)

La traduction d'Alain Mabanckou est remarquable ici, porteuse de sens – et du non-sens – en misant sur le pronom démonstratif neutre « ça ». La guerre est ce qui hybride le sujet, ou plus exactement ce qui annihile l'identité. En effet, le personnage d'Agu est pris dans un entre-deux, entre l'enfant qu'il n'est plus et l'adulte qu'il n'est pas, ce qui le situe dans un néant. L'hybridité a introduit une crise synonyme de dispersion :

Dans l'expérience de l'hybride, le sujet aboutit à une véritable crise quand il découvre dans son incohérence et sa multiplicité sa propre négation : il se rend alors compte qu'il est composé de plusieurs instances [...] ce qui le force à reconnaître le caractère fictionnel et postiche de son identité.¹

Si, dans les œuvres du corpus, l'identité des enfants-soldats est problématisée à partir de l'hybridité, cette dernière n'est pas synonyme d'une conjonction ou d'une fusion de diverses identités mais au contraire d'une dissolution identitaire. L'enfant devient un puzzle aux pièces irrégulières, incompatibles, irrémédiablement dispersées dans le fracas de l'Histoire. L'enfant-soldat est alors une figure du non-sens ; l'enfance est anéantie par les guerres civiles africaines. Dans *Tarmac des hirondelles*, c'est l'onomastique qui semble le confirmer : le prénom sous lequel se présente le plus régulièrement le narrateur du roman est « Muna », or « muna » signifie « enfant »², en langue douala. C'est donc bien à une poétique de l'enfance que travaille Georges Yémy : par son nom générique, Muna incarne l'enfance assassinée. Dans *Le Monde est gueule de chèvre* de Joëlle Sambu, c'est le concept même d'enfance qui est mort : « les enfants sans sourire, sans la peur, sans enfance »³.

Les enfants ont semble-t-il été pétrifiés par la Gorgone qu'est l'Histoire mortifère des guerres civiles. Cette pétrification qui les fige dans une non-identité est perceptible dans le tarissement des larmes qui apparaît, dans le roman de Joëlle Sambu, dans une section où l'enfant Jerry est narrateur ; il s'est fait frapper par le chef du camp alors qu'il vient d'être

¹ Sandro Bernardi, « Le Minotaure c'est nous... De Godard à Pasolini », art. cit., pp. 117-118.

² Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, op. cit., p. 54.

³ Joëlle Sambu, *Le Monde est gueule de chèvre*, op. cit., p. 15.

recruté : « J'ai mal mais je ne pleurerai pas. Et puis les larmes, je n'en ai plus... »¹. D'ailleurs, le chef le félicite de ne pas avoir pleuré : « On n'a pas besoin de gamins ici [...]. C'est bien tu n'as pas pleuré »². Dans le témoignage de China Keitetsi, la vision d'effroi entraîne la pétrification et l'absence de larmes :

Lorsque nous pénétrâmes dans le village, un triste spectacle s'offrit à nous. Les corps de nos propres camarades gisaient devant nous. Du sang et d'autres liquides coulaient de leurs corps. Incrédule, je secouai la tête et fermai les yeux pour chasser cette horrible vision. [...] Comme moi, les autres enfants se figèrent face à cet horrible tableau [...]. Notre sergent vint nous chercher et nous dit [...] qu'il n'y avait pas de temps pour les larmes. Qu'il fallait rejoindre le groupe. En avant, marche ! Je dus dissimuler les larmes que j'avais en moi.³

Plus tard, China devient une véritable statue de sel, « incapable de pleurer »⁴. À l'inverse, dans *Johnny Chien Méchant*, l'enfant sauvé de la guerre est bien celui qui peut pleurer. Laokolé sauve une petite fille dont elle assure la protection :

C'était bien ainsi car un enfant qui pleure est un enfant qui vit. Et je me suis souvenue que ma petite fille n'avait pas de nom. Or toute existence dans l'univers commençait par un nom. J'ai plongé ma mémoire dans le riche patrimoine de la langue de mon grand-père et j'en suis revenue avec le mot le plus pur de la tribu, le mot le plus beau reflétant parfaitement ce moment : *Kiessé !* La joie ! Mon enfant, je te nomme Kiessé ! Et j'ai regardé vers le ciel : elles étaient là, diamants brillants, couronnant nos têtes. Que ferions-nous sans les étoiles ?⁵

Les larmes nous renvoient ici aussi bien à l'eau, source de vie, qu'aux sanglots de l'enfance. Laokolé, qui a elle aussi perdu son enfance dans la guerre, devient alors une figure de mère, maintenant l'innocence de cette nouvelle génération et dans le même temps un espoir pour l'avenir du pays (rendu dans le passage cité par l'isotopie céleste). Si une note d'espoir apparaît pour l'enfance à l'issue du roman d'Emmanuel Dongala, il n'en est rien pour l'enfant-soldat, qui trouve la mort des mains de Laokolé elle-même. Si Laokolé permet la rédemption de l'enfance-victime, elle condamne au contraire définitivement l'enfance-violence. L'enfant-soldat incarne cette défiguration irrémédiable de l'enfance.

Pour autant, défiguration n'est pas disparition. C'est bien cette figure de l'enfance défigurée qui nourrit les poétiques des œuvres que nous avons abordées ; elle nourrit également les productions culturelles contemporaines, comme l'atteste par exemple le film de

¹ *Ibid.*, p. 46.

² *Ibid.*, p. 47.

³ China Keitetsi, *La petite fille à la Kalachnikov*, *op. cit.*, p. 98.

⁴ *Ibid.*, p. 113.

⁵ Emmanuel Dongala, *Johnny Chien Méchant*, *op. cit.*, p. 457.

Kim Nguyen, *Rebelle* (2012), récompensé au Festival de Berlin. De même, l'enfant-soldat est une figure qui gravite dans les discours aussi bien anthropologiques, psychanalytiques, médiatiques que, plus récemment, historiographiques. Or si nous avons employé jusqu'alors le terme « figure » dans son acception générique, « personnage ou personne caractéristique » (*Trésor de la langue française*), il convient à présent de rendre compte de toutes les potentialités heuristiques de ce terme au sémantisme riche – lesquelles potentialités permettront ensuite le dépassement de la collision (en partie aporétique) entre défiguration et omniprésence. Ainsi émettons-nous l'hypothèse que la défiguration dont procède l'enfant-soldat, que nous avons pu relever aussi bien dans les œuvres littéraires que dans l'ensemble des ouvrages théoriques ayant pris l'enfant-soldat en objet d'étude, est précisément l'agent de la constitution de l'enfant-soldat en *figure*, dépassant son strict ancrage référentiel. La figure sera entendue, à ce stade du propos, comme objet investi symboliquement et puissance imageante. C'est parce que l'enfance est défigurée, en morceaux, qu'elle devient une figure, définie par Bertrand Gervais comme le « symptôme d'une dislocation »¹. La figure « témoigne d'une absence »² : celle de l'enfant-soldat témoigne de l'absence de l'enfance telle qu'elle est ordinairement conçue. Comme nous l'avons vu, du fait de son hybridité, l'enfant-soldat africain est un objet aux contours flous, labiles, un « objet non identifié »³ pour parler dans les termes de l'historienne Manon Pignot. Cet objet du monde complexe suscite alors un investissement symbolique lié au facteur même de dislocation et d'hybridation : la violence guerrière. Comme le souligne une fois encore Bertrand Gervais : « Tant que ce à quoi elle renvoie n'a pas été identifié de façon explicite, tant que subsiste encore en elle une part de mystère, elle est potentialité pure »⁴. Nous aborderons maintenant la manière dont cette « potentialité » est investie dans le faisceau des représentations de l'enfant-soldat africain.

¹ Bertrand Gervais, *Figures, Lectures, Logiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 234.

² *Idem*.

³ Manon Pignot, « Introduction », art. cit., p. 6.

⁴ Bertrand Gervais, *Figures, Lectures, Logiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 72.

II. Défiguration de l'enfant et construction d'une figure de violence

La défiguration appelle figuration. La béance du sens, la dispersion de toute essence cohérente chez l'enfant-soldat, font de lui un être énigmatique, un puzzle. Puzzle et énigme ont en partage ce double mouvement qui confronte un sujet à une instabilisation tout en le sollicitant pour pallier le manque, remettre de l'ordre, reformer le puzzle, répondre à l'énigme. Ce faisant, le sujet donne une forme, en se saisissant de l'informe, et fait de l'enfant-soldat une figure¹. Puzzle et énigme inquiètent car ils exigent une résolution, ils rejoignent alors le mouvement même de la figure : « La figure est une vérité, mais qui doit encore être interprétée, et dont les effets commencent à peine à se faire sentir. La figure attire le sujet et en même temps lui résiste »². Cet horizon herméneutique entre dans la définition même du puzzle entendu comme « vérité qu'il faut reconstituer à partir d'un grand nombre d'éléments disparates dont les rapports échappent à l'esprit » (*Trésor de la langue française*). L'enfant défiguré par l'Histoire est bien un objet à interpréter. Or les interprétations dont il fait l'objet dépassent le simple discours analytique pour s'inscrire dans une dimension symbolique. En ce sens, l'enfant-soldat devient figure, entendue comme réponse sémiotique à la réalité a-sémiotique qu'est le contexte référentiel de déliquescence et de violence. La figure est une construction humaine qui tente de pallier la dislocation et la défiguration afin d'appréhender le mystère du monde – à défaut du mystère divin, dans la pensée du philosophe Georges Didi-Huberman :

Comment le mystère divin serait-il figurable « en propre », puisque Dieu s'est détourné de l'homme au moment du péché originel ? Voilà pourquoi Dieu ne s'adresse plus aux hommes que « par énigmes », selon la célèbre expression de Saint Paul. Voilà pourquoi, répondant au « détournement » du divin, à son espèce de repli ou voilement, la pensée humaine ne peut aborder le mystère qu'à travers l'infini *détour des figures*, sorte que le mystère soit figurable, cela signifie moins la « capacité » représentative des figures que leur humilité, au contraire, et la nécessité de leur mouvement perpétuel, de leur lent déplacement tournoyant et anagogique.³

L'énigme, ici, a pour corollaire immédiat la figure. L'enfant-soldat est cette énigme à figurer face à l'imaginaire contemporain disloqué de l'Afrique. Un schème devient alors essentiel, celui de la violence. Faire d'un objet une figure implique que se noue une relation symbolique

¹ Le substantif « figure » est lié étymologiquement au verbe latin *fingere*, « modeler », « donner une forme » comme le rappelle Erich Auerbach dans *Figura, La Loi juive et la Promesse chrétienne*, traduit de l'allemand par Diane Meur, Paris, Éditions Macula, 2003, p. 11.

² Bertrand Gervais, *Figures, Lectures, Logiques de l'imaginaire, op. cit.*, p. 16.

³ Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico*, Paris, Flammarion, 1995, pp. 234-235.

entre le sujet et l'objet. Aussi l'investissement symbolique dont l'enfant-soldat fait l'objet est-il lié à la violence. Selon Isaac Bazié, « la violence semble être, dans ses diverses manifestations [...], l'élément marquant de cette exacerbation de la figure de l'enfant soldat »¹. C'est pourquoi, nous nous proposons, dans cette section, de mener une étude de la réception de la figure de l'enfant-soldat à l'aune de la question de la violence dans divers champs disciplinaires, dans la production culturelle et dans les médias. La figure de l'enfant-soldat, au nom de son potentiel de révélation², permet-elle de rendre lisible la violence spectaculaire ? Appréhender ainsi l'enfant-soldat n'est-ce pas au contraire tirer cette figure vers les paradigmes d'illisibilité et d'opacité ? Répondre à ces interrogations nous permettra ensuite de mieux cerner la spécificité du traitement littéraire de l'enfant combattant. La violence fera office d'agent discriminant pour appréhender la spécificité des œuvres littéraires, et plus spécifiquement romanesques, ces dernières offrant à l'enfant-soldat une issue dans le labyrinthe de violence dans lequel il est enfermé. Transcender la violence, réhabiliter le Minotaure, tenter de répondre à l'énigme en faisant de la figure littéraire le lieu de la transparence et de l'évidence contre l'opacité, tels sont les enjeux des fictions romanesques que nous tenterons de dégager dans le second chapitre. Mais pour valider ce renversement, pour tenter de saisir la figure de l'enfant-soldat africain en littérature, il importe de voir au préalable par rapport à quelle autre figure ou *contre* quelle autre figure de l'enfant-soldat elle se construit.

A. Un symbole puissant

Selon le narrateur du roman d'Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, « l'enfant-soldat est le personnage le plus célèbre de cette fin du vingtième siècle »³. Mais est-il encore un personnage ? Sa célébrité ne l'a-t-elle pas, plutôt, changé en figure ? En effet, les propos

¹ Isaac Bazié, « Enfant et soldat en Afrique : représentations littéraires et médiatiques de l'enfance-violence », art. cit. [numéro de page inconnu].

² « La figure apparaît souvent comme un coup de foudre. D'abord, il n'y a rien. Puis, soudainement, quelque chose surgit qui change tout. C'est une *révélation*, moment inouï où une présence nous apparaît, où une vérité s'impose subitement et dicte sa loi », Bertrand Gervais, *Figures, Lectures, Logiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 15 [nous soulignons].

³ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 90. Il est à noter que « personnage » n'est pas entendu ici dans le sens littéraire de protagoniste.

de Birahima semblent immédiatement renvoyer à la notion de figure, telle que la définit par exemple Véronique Léonard-Roques :

Également employé dans son acception de « cas exemplaire », le terme se voit dès lors mis en relation avec un personnage ou une personnalité mémorable (individu célèbre, remarquable) [...] renvoyant à l'idée de caractère marquant.¹

Dans la critique littéraire, l'enfant-soldat est souvent associé au terme de figure : Isaac Bazié parle de l'enfant-soldat en termes de figure dans son article « Enfant et soldat en Afrique : représentations littéraires et médiatiques de l'enfance-violence »² ; Charlotte Lacoste évoque une « figure totémique de l'humaine tribu »³ et qualifie également l'enfant-soldat d'« emblème »⁴ ; quant à Catherine Coquio, elle a pu évoquer la « figure de l'enfant tueur » et la « figure en vogue [...] de l'enfant meurtrier »⁵. Dans la création littéraire, l'enfant tueur est aussi associé au terme de figure : on peut penser au romancier rwandais Gilbert Gatore qui intitule sa suite en cours d'écriture : *Figures de la vie impossible*. Cette suite comprend le roman *Le Passé devant soi* (2008) dont le personnage principal est un enfant commettant des crimes génocidaires. De plus, il convient de noter que cette association récurrente entre enfant-soldat et figure excède le domaine littéraire. Le terme de figure sert également à caractériser l'enfant-soldat, aussi bien dans le discours d'anthropologues comme Sylvie Bodineau⁶, que de psychanalystes comme Mouzayan Osseiran-Houballah⁷, ou encore d'historiens comme l'historienne de l'enfance Manon Pignot qui précise vouloir « définir "l'objet non identifié" que constitue la *figure* de l'enfant-soldat »⁸.

Cette identification de l'enfant-soldat à une figure – sans que l'on ne sache jamais précisément quel sens est donné à ce terme –, dans divers champs de recherche, interpelle doublement. D'une part, il s'agit de découvrir quels enjeux se dissimulent sous le terme de figure aux contours flous et, ce faisant, tenter d'approfondir, sa définition usuelle ; d'autre

¹ Véronique Léonard-Roques, « Avant-propos », dans Véronique Léonard-Roques (dir.), *Figures mythiques, Fabrique et métamorphoses*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008, p. 12.

² Isaac Bazié, « Enfant et soldat en Afrique : représentations littéraires et médiatiques de l'enfance-violence », art. cit.

³ Charlotte Lacoste, « L'enfant-soldat dans la production culturelle contemporaine », dans Manon Pignot (dir.), *L'Enfant soldat XIX^e-XXI^e siècle*, op. cit., p. 119.

⁴ *Ibid.*, p. 120.

⁵ Catherine Coquio, « Le malentendu culturel. Quelle "traversée des mémoires" pour le génocide du Rwanda ? », Dossier *Génocides et politiques mémorielles – Rwanda*, Paris, Centre d'histoire sociale du XX^e siècle, [en ligne] url : http://chs.univ-paris1.fr/genocides_et_politiques_memorielles/?Le-malentendu-culturel, dernière consultation le 10 juillet 2013.

⁶ Cf. le titre de l'ouvrage de Sylvie Bodineau, *Figures d'enfants soldats. Puissance et vulnérabilité* (2012).

⁷ Cf. Mouzayan Osseiran-Houballah, *L'Enfant-soldat, victime transformée en bourreau*, op. cit., p. 15.

⁸ Manon Pignot, « Introduction », art. cit., p. 6 [nous soulignons].

part, il s'agit d'analyser la manière dont, dans l'imaginaire collectif contemporain, la figure de l'enfant-soldat africain se construit dans un rapport symbolique à la violence guerrière. Aussi nous proposons-nous d'analyser le lien entre figure et univers symbolique, qui fait de l'enfant-soldat un symptôme des violences des guerres postcoloniales. À partir d'un corpus d'étude large, on montrera que l'enfant-soldat procède d'un contexte de violence au point de devenir un symbole de notre contemporanéité. C'est, en effet, par l'investissement symbolique dont il fait l'objet que l'enfant combattant devient une figure.

a. Un symbole de la violence guerrière

L'enfant-soldat, comme nous l'avons vu, émerge d'un contexte particulièrement violent, celui des guerres civiles africaines. Les guerres civiles, dans la pensée de Wolfgang Sofsky, sont l'une des manifestations de la « barbarie »¹ de notre époque, de la violence de notre contemporanéité :

Le cachet de notre époque est indubitablement celui d'un déchaînement sans précédent de la violence. Elle s'est donné libre cours dans les caves de torture des despotismes, dans les camps du totalitarisme, au bord des tranchées où tombaient les fusillés, dans les usines du génocide. Des dizaines de millions de victimes ont jonché les champs de bataille des guerres mécanisées et dévastatrices, les villes bombardées, les villages brûlés et les fermes incendiées des guerres coloniales et des *guerres civiles*.²

L'enfant-soldat procède alors d'un imaginaire en crise en contexte guerrier postcolonial :

Le monde actuel, avec les bouleversements écologiques, économiques et politiques qu'il traverse, s'est profondément transformé depuis la postcolonisation, l'effondrement du bloc soviétique et le processus de globalisation. Y sont apparues de manière plus aigüe des situations de détresse et des inégalités sociales. Dans ce tableau, les enfants font figure de victimes particulières.³

Comme le laisse entendre l'anthropologue Sylvie Bodineau, l'enfant est particulièrement touché. Mais l'enfant devenu soldat n'est plus seulement une victime exemplaire d'un contexte de violence, il en devient le symbole. Ainsi l'analyse de Paul Bleton et de Désiré Nyela :

¹ Wolfgang Sofsky, *L'Ère de l'épouvante*, *op. cit.*, p. 69.

² *Idem* [nous soulignons].

³ Sylvie Bodineau, *Figures d'enfants soldats. Puissance et vulnérabilité*, *op. cit.*, p. 1.

Happé par la folie meurtrière des adultes, ce même est le *symbole* du suicide d'un continent, embarqué dans une infernale logique d'auto-destruction, là où des enfants tuent et se tuent.¹

Paul Bleton et Désiré Nyela font bien de l'enfant-soldat un « symbole » de la guerre telle qu'elle se pratique en Afrique depuis la fin de la colonisation, à savoir la guerre civile. Dès lors, le nombre conséquent d'œuvres littéraires ou artistiques procédant d'auteurs africains qui ont choisi d'écrire sur la guerre civile en sollicitant des personnages d'enfants-soldats pourrait se justifier, de prime abord, par cette puissance symbolique de l'enfant-soldat. Même une œuvre ne centrant pas sa diégèse sur l'enfant combattant, mais bien sur le chaos induit par la guerre civile, comme c'est le cas des *Petits-fils nègres de Vercingétorix* d'Alain Mabanckou, ne peut évincer l'enfant-soldat :

Mapapouville s'était désormais scindée en deux. Au nord de la ville, le général et ses Romains attendaient les assauts du pouvoir mais projetaient sérieusement d'assiéger la capitale. Au sud, Son Excellence et ses Anacondas imaginaient toutes sortes de stratagèmes en vue de désarmer leurs adversaires d'en face, capturer les criminels et traduire le général en justice pour complicité d'assassinats. [...] Des recrutements de jeunes s'effectuaient dans les deux camps. Enrôlés et ayant subi un lavage de cerveau intensif, ces jeunes gens rejoignaient les milices privées et s'engageaient au nom de Dieu et de la Patrie.²

Mais cette analyse vaut aussi pour un auteur phare de la littérature américaine, Russell Banks. Dans *American Darling*, le phénomène d'enrôlement des enfants-soldats est tout à la fois secondaire au niveau diégétique et central au niveau symbolique. En effet, le roman raconte le retour de la narratrice Hannah Musgrave au Liberia, alors qu'elle avait fui le pays lors de l'éclatement de la guerre civile ; le lecteur comprendra, assez tardivement, que ses fils ont été enrôlés comme soldats durant la guerre. Dans cette œuvre, l'enfant-soldat apparaît d'abord comme un motif obligé de la guerre civile :

Malgré tout ce qui s'était déjà passé, je n'avais pas encore imaginé ce qui s'ensuivrait lorsque des hommes et des jeunes garçons auraient découvert les plaisirs de la destruction gratuite.³

L'enfant-soldat africain incarnerait ainsi symboliquement les violences guerrières postcoloniales dans un imaginaire collectif dont les bornes dépassent le continent africain. Nous entendons ici « imaginaire collectif » comme l'ensemble des représentations partagées

¹ Paul Bleton et Désiré Nyela, *Lignes de fronts : Le roman de guerre dans la littérature africaine*, op. cit., pp. 21-23 [nous soulignons].

² Alain Mabanckou, *Les petits-fils nègres de Vercingétorix*, Paris, Le Serpent à Plumes, 2006, p. 183.

³ Russell Banks, *American Darling*, traduit de l'américain par Pierre Furlan, Arles, Actes Sud, 2007, p. 62.

qui s'organisent en une unité signifiante, suivant en cela notamment l'analyse de la psychosociologue Florence Giust-Desprairies¹.

C'est ici qu'un point terminologique s'impose : depuis le début de cette étude, nous utilisons indifféremment les expressions « enfant-soldat africain » et « enfant-soldat », comme si la seconde était un équivalent de la première. Pourquoi utiliser ces formules réductrices au singulier, avec un effet de généralité, qui, d'une part, lissent les spécificités socio-politiques des différents conflits ayant eu cours ou ayant toujours cours en Afrique et qui, d'autre part, semblent faire se superposer Afrique et enfant-soldat comme si ce phénomène était né sur ce continent ? D'ailleurs, il ne s'agit parfois pas seulement d'un effet de langage, certains propos l'affirment sans ambages ; le réalisateur tchadien Mahamat Saleh Haroun a ainsi pu déclarer : « C'est l'Afrique qui a inventé les enfants de la rue, et les enfants-soldats »².

Or c'est à dessein que nous continuerons à employer le syntagme « enfant-soldat africain » et notre propos ne s'attachera pas à démystifier cette formule réductrice dans une perspective historiographique. Cette entreprise de démystification a d'ailleurs été amorcée à l'instigation des historiens Manon Pignot, Stéphane Audoin-Rouzeau et Jean-Hervé Jézéquel, signe que l'expertise scientifique intervient, dans le cas de l'enfant-soldat, dans un second temps, et se construit contre l'imaginaire collectif en place. Ainsi Manon Pignot préconise-t-elle un décloisonnement géographique et chronologique³ afin de déconstruire le *topos* selon lequel l'enfant-soldat est africain, quand Jean-Hervé Jézéquel invite à « relativiser les prétendues singularités des conflits africains »⁴ au regard des autres régions (Amérique latine, Proche Orient, Asie) marquées également par la participation d'enfants aux conflits armés. Jean-Hervé Jézéquel entreprend également de remettre en question l'idée reçue selon laquelle « l'emploi massif d'enfants soldats constitue [...] l'une des caractéristiques majeures de ces crises africaines de l'après-guerre froide »⁵. Or si l'enfant combattant n'est pas une spécificité du XX^e siècle, l'attention particulière portée à l'enfance en serait une, et l'on peut à cet égard rappeler les propos de Stéphane Audoin-Rouzeau :

¹ Florence Giust-Desprairies, *L'imaginaire collectif*, op. cit., pp. 15 sq.

² Entretien au *Monde* paru le 29 septembre 2010. Cité par Manon Pignot et Laure Wolmark, « Introduction », dans Manon Pignot (dir.), *L'Enfant-soldat XIX^e-XXI^e siècle*, op. cit., p. 5.

³ Manon Pignot, « Conclusion », *Ibid.*, p. 204.

⁴ Jean-Hervé Jézéquel, « Les enfants soldats d'Afrique, un phénomène singulier ? Sur la nécessité du regard historique », art. cit., p. 108.

⁵ *Ibid.*, p. 99.

Reste à nous interroger sur la sensibilité particulière qui est aujourd'hui la nôtre, sensibilité extrême, devrions-nous dire peut-être, au sort des enfants en temps de guerre. N'est-ce pas sur ce point, au fond, que peut être le plus aisément repérée une spécificité du 20^e siècle ?¹

Dès lors, c'est bien cette « sensibilité extrême » qui se manifeste dans les investissements symboliques dont fait l'objet l'enfant combattant, et plus particulièrement, l'enfant-soldat africain appréhendé comme l'« un des phénomènes de violence les plus troublants de l'Afrique subsaharienne actuelle »². Aussi, loin de démystifier le syntagme réducteur d'« enfant-soldat africain », nous chercherons plutôt à cerner tout l'univers symbolique qui s'attache à cette formule dans l'imaginaire contemporain, tout ce que cet imaginaire dit de la conception de l'enfant-soldat en Afrique. Selon Charlotte Lacoste, l'enfant-soldat africain « va[ut] toujours symboliquement pour autre chose que lui-même »³. C'est autour de ce personnage, abstrait de toute dimension socio-politique, que semblent se cristalliser toutes les obsessions le constituant alors en figure, ce « symbole obsédant »⁴.

Si « l'enfant-soldat africain » est une figure réductrice d'un point de vue historiographique, c'est dans le même temps une figure hyperbolique dans l'imaginaire contemporain, parangon apte à englober tous les enfants-soldats du monde dans la violence qu'elle symbolise⁵. Ce sont justement les symboles – symboles articulés comme nous le verrons à la question de la violence – attribués à l'enfant-soldat africain qui font de lui une figure et une figure emblématique de notre contemporanéité. L'enfant-soldat africain semble être devenu un support apte à résumer à lui seul la barbarie et l'absurdité des guerres postcoloniales. C'est ainsi en tant que symbole qui dépasse le strict ancrage référentiel que l'enfant-soldat peut devenir figure, une figure émanant de la violence spectaculaire d'un monde en crise. Lorsque l'on cherche à définir le terme de figure, on se rend compte que l'un de ses traits définitoires réside précisément dans sa dimension symbolique comme le soulignent aussi bien Roland Barthes dans *S/Z*⁶ que Bertrand Gervais dans *Figures, lecture : logiques de l'imaginaire* ; Bertrand Gervais précise en ce sens :

¹ Stéphane Audoin-Rouzeau, « Enfances en guerre au 20^e siècle : un sujet ? », art. cit., p. 5.

² *Idem*.

³ Charlotte Lacoste, « L'enfant-soldat dans la production culturelle contemporaine », art. cit., p. 120.

⁴ Bertrand Gervais, *Figures, lectures, op. cit.*, p. 16.

⁵ Il convient malgré tout de souligner que ce statut métonymique est justifiable d'un point de vue référentiel, au regard de la proportion d'enfants-soldats sur le continent Africain, qui en fait le continent le plus touché. Selon l'UNICEF, il y environ 250 000 enfants-soldats à travers le monde. Or 120 000 seraient impliqués dans des conflits africains.

⁶ « Tout autre est la figure : [...] c'est une configuration [...] de rapports symboliques », Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 74.

La dimension symbolique de la figure l'inscrit d'emblée comme révélateur de préoccupations qui ne sont pas que personnelles, mais s'étendent aisément à la grandeur d'une culture.¹

La dimension symbolique de la figure de l'enfant-soldat africain s'étend, elle, à la « grandeur » d'un phénomène historique large : le chaos des guerres civiles africaines contemporaines. Selon Isaac Bazié, l'enfant-soldat est en ce sens un « produit des conflits postcoloniaux »². La construction de la figure de l'enfant-soldat sera alors essentiellement liée à la violence : l'enfant-soldat est une figure en ce qu'il symbolise la violence des guerres africaines postcoloniales.

Divers discours participent à cette construction de l'enfant-soldat africain en figure symbole de la violence. La formule du géographe français Roland Pourtier est de ce point de vue révélatrice ; dans un article sur la guerre en Afrique Centrale, il précise : « les miliciens, dont une bonne moitié, guerre africaine oblige, sont des enfants-soldats »³. L'enfant-soldat est le symbole des guerres africaines, l'élément identificateur même, selon cette dernière citation, au plus loin de la perspective historiographique que nous avons pu énoncer plus haut. Ainsi, guerres africaines riment avec enfant-soldat quand ce n'est pas l'enfant-soldat qui rime avec guerres africaines⁴. L'équivalence construite entre guerre africaine et enfant-soldat fait de cette figure une métonymie de la violence guerrière en Afrique. Quand l'anthropologue Sylvie Bodineau étudie la figure de l'enfant-soldat telle qu'elle se construit dans le domaine de l'humanitaire, elle apparaît encore à la fois comme le symptôme et le symbole d'un monde anémique, c'est-à-dire à la fois sa conséquence et son signe le plus manifeste : « Dans ce monde désolé, les valeurs humaines les plus élémentaires ont disparu ; [...] les enfants sont exploités comme soldats »⁵. La preuve de ce « monde désolé » est bien l'enrôlement d'enfants. L'enfant-soldat est une figure en ce qu'il symbolise les conflits postcoloniaux.

On ne s'étonnera pas, dans cette perspective, que la culture populaire se fasse le relais de cette construction de la figure de l'enfant-soldat en symbole de la violence des guerres africaines. En effet, l'enfant-soldat est un passage obligé des films ou épisodes de séries télévisées traitant de guerres civiles africaines, même lorsque le phénomène d'enrôlement des

¹ Bertrand Gervais, *Figures, Lectures, Logiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 160.

² Isaac Bazié, « Enfant et soldat en Afrique: représentations littéraires et médiatiques de l'enfance-violence », art. cit. [numéro de page inconnu].

³ Roland Pourtier, « L'Afrique centrale dans la tourmente : les enjeux de la guerre et de la paix au Congo et alentour », art. cit., p. 30.

⁴ Comme le laissaient entendre les propos précédemment rapportés de Mahamat Saleh Haroun.

⁵ Et en particulier, l'enfant-soldat congolais.

⁶ Sylvie Bodineau, *Figures d'enfants soldats. Puissance et vulnérabilité*, op. cit., p. 34.

enfants n'est pas thématisé : nous pouvons penser, au cinéma, à *Lord of War* d'Andrew Niccol (2006) ou *Blood Diamond* d'Edward Zwick (2006), mais aussi aux séries télévisées *Urgences*¹, *24 heures chrono*² ou *Lost*³. L'enfant-soldat est la figure incontournable pour parler des guerres africaines, un signe tout de suite identifiable. L'exemple de *Lord of War* du réalisateur néo-zélandais Andrew Niccol est particulièrement éclairant : ce film traite des guerres et surtout du trafic d'armes, pourtant nous avons immédiatement affaire à un enfant-soldat africain. Le film s'ouvre, en effet, sur un plan-séquence qui montre le trajet d'une balle, de sa fabrication en usine au moment où elle pénètre dans le crâne d'un enfant-soldat. L'enfant-soldat africain est le premier visage humain donné à la violence guerrière [annexe IV]. Ces productions culturelles participent (tout autant qu'elles en procèdent) à la construction de l'imaginaire symbolique associé à la figure de l'enfant-soldat africain. L'enfant-soldat est un symbole activant d'emblée un réseau de significations, celui de l'intolérable et de la violence d'une situation. Il est bien une figure dans le sens où l'entendent Isaac Bazié et Hans-Jürgen Lüsebrink, à savoir un « raccourci dans les représentations »⁴. La figure de l'enfant combattant devient une « production sémiotique, une production imaginaire »⁵ en réponse à une violence paroxystique, par définition a-sémiotique. Grâce à la figure de l'enfant-soldat, la violence devient :

[une] forme symbolique construite à l'arrachée à partir de ce matériel le plus vigoureusement asymbolique et a-sémiotique. La violence, ce n'est pas simplement la force brute d'un coup sur un membre, mais sa signification pour un sujet qui l'interprète. [...] C'est un résultat, une forme symbolique.⁶

¹ Série créée en 1994 par Michael Crichton. Des enfants-soldats sont notamment présents dans l'épisode 22, intitulé « Kisangani » de la saison 9 se déroulant en pleine guerre au Congo.

² Série créée en 2001 par Joel Surnow et Robert Cochran. L'épisode spécial, intitulé « Rédemption » (2008), se déroule pour la première fois hors des États-Unis et traite du phénomène d'enrôlement des enfants-soldats dans un pays africain fictif.

³ Série créée en 2004 par J. J. Abrams, Damon Lindelof et Jeffrey Lieber. Le personnage de M. Eko est un ancien enfant-soldat nigérian dont l'histoire est racontée en fragments dans la saison 2, notamment dans les épisodes 10 et 21.

⁴ Isaac Bazié et Hans-Jürgen Lüsebrink, « Violences postcoloniales : Des faits à leurs médiatisations », dans Isaac Bazié et Hans-Jürgen Lüsebrink (dir.), *Violences postcoloniales. Représentations littéraires et perceptions médiatiques*, Berlin, Lit-Verlag, coll. « Littératures et cultures francophones hors d'Europe », 2011, p. 3.

⁵ Bertrand Gervais, *Figures, Lectures, Logiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 19.

⁶ Cf. Bertrand Gervais, « Violence, silence et oubli. Imaginaire contemporain de la violence », *Tabuleiro de Letras. Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens da Universidade do Estado da Bahia*, n° 6, 2013, [en ligne] url : <http://www.revistas.uneb.br/index.php/tabuleirodeletras/article/view/363>, dernière consultation le 10 novembre 2013. Dans cet article, Bertrand Gervais examine la figure du tueur en série qui permettrait ce passage de la violence a-sémiotique à une forme symbolique. Nous émettons l'hypothèse que la figure de l'enfant-soldat est porteuse d'enjeux similaires.

L'enfant-soldat est à la fois une figure procédant de cette violence et un moyen d'appréhender cette dernière. Face aux « actes de sauvagerie guerrière [...] qui mettent au défi l'entendement »¹ et qui défigurent l'enfant lui-même, comme nous l'avons vu, l'enfant-soldat devient un objet de pensée « qui se démarque par sa singularité, par sa valeur, par sa densité sémiotique »². La figure de l'enfant-soldat permet, précisément, de figurer l'imaginaire contemporain d'une Afrique disloquée, d'un « monde qui se déboîte »³. Si la figure est pensée par Bertrand Gervais comme interface entre le sujet et le monde, l'interface est à entendre, à ce stade du propos, au sens physique de zone de contact⁴. La violence des guerres s'incarne au cœur de la figure de l'enfant-soldat : il est alors celui qui rend visible – à défaut d'intelligible – le chaos du monde.

L'enfant-soldat africain est à la fois symptôme et symbole : symptôme en ce que l'échec des indépendances a abouti à des guerres anomiques où l'enfance devient chair à canon et symbole en ce qu'il renvoie, par correspondance analogique, à la dérégulation guerrière. Dès lors, il est une figure apte à incarner la violence postcoloniale. Selon Désiré Bleton et Paul Nyela :

Le phénomène des enfants-soldats est une monstruosité issue de la modernité postcoloniale avec l'échec de l'État en Afrique, incapable, après le « départ » des colonisateurs lors des « indépendances », de relever le défi de fédérer des tribus souvent antagonistes sous la bannière d'une nation à travers un processus d'homogénéisation culturelle permettant de créer ce sentiment d'appartenance à une même communauté de destin. Échec de l'État révélateur d'une profonde crise du politique, porteuse des ramifications d'un échec multidimensionnel : social, culturel et économique. Toutes conditions propices au repli identitaire et à l'exacerbation de conflits intertribaux. Tel est le contexte dans lequel on découvre la réalité des enfants-soldats.⁵

Là où l'analyse de Paul Bleton et de Désiré Nyela est contextualisée, décrivant une situation particulière, postcoloniale, rendant possible l'émergence de l'enfant-soldat, il s'avère que l'enfant-soldat peut même devenir une figure de la violence guerrière décontextualisée. Dans un degré d'abstraction plus grand, au plus loin du contexte référentiel, il devient une « cire

¹ Wolfgang Sofsky, *L'Ère de l'épouvante*, *op. cit.*, quatrième de couverture.

² Bertrand Gervais, *Figures, Lectures, Logiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 75.

³ *Ibid.*, p. 234.

⁴ Il s'agira d'examiner tout le potentiel heuristique de cette notion d'interface pour la faire passer de la simple zone de contact au *medium* dans les prochains chapitres.

⁵ Paul Bleton et Désiré Nyela, *Lignes de fronts : Le roman de guerre dans la littérature africaine*, *op. cit.*, p. 236.

molle »¹ que l'on modèle facilement : constituer un objet en figure, c'est réitérer ce geste originel de modeler dans l'argile, de *ingere*.

La violence n'est plus appréhendée ici dans son événementialité historique. Il n'est donc pas étonnant que l'enfant-soldat – abstrait de toute spécification socio-politique – apparaisse dans l'essai sur la violence du sociologue Wolfgang Sofsky intitulé *L'Ère de l'épouvante*. Dans cet essai, l'enfant-soldat trouve naturellement sa place parmi les autres figures de violence (comme le tortionnaire ou le tueur en série). Ce qui retient également l'attention, c'est que cet ouvrage daté de 2002 prolonge l'ouvrage fondateur de Wolfgang Sofsky intitulé *Traité de la violence*, daté de 1996. Or, dans son premier essai, Wolfgang Sofsky ne fait aucune mention d'enfants-soldats : nous pouvons en déduire que l'enfant-soldat est une nouvelle figure, un nouvel emblème de la violence. Pour la psychanalyste Mouzayan Osseiran-Houballah, l'enfant-soldat est même une « figure caractéristique de notre époque »².

Si les études de Wolfgang Sofsky ou de Mouzayan Osseiran-Houballah s'attachent à un enfant-soldat affranchi de tout ancrage géographique, il n'en demeure pas moins que c'est bien l'enfant-soldat africain, en particulier, qui peut prioritairement devenir un emblème de la violence de notre contemporanéité au-delà des frontières africaines. Dans cette perspective, une exposition photographique sur la guerre ne pouvait pas, semble-t-il, se passer d'une figuration de l'enfant-soldat africain. L'exposition est intitulée *L'Ombre de la guerre* qui s'est tenue durant l'été 2011 à Paris³ et présente un choix de quatre-vingt-dix photographies – de 1936 (guerre civile espagnole) à 2006 (Liban) – les plus marquantes du reportage de guerre. La guerre est appréhendée, dans ce projet, comme phénomène universel. On y retrouve une photographie de Christine Spengler datée de 1976 et intitulée *Enfant soldat au Polisario* qui nous présente un enfant-soldat africain. Ce dernier fait donc partie de l'imaginaire de la violence guerrière universelle au même titre que d'autres icônes de notre contemporanéité comme la célèbre photographie du drapeau américain planté à Iwo Jima pendant la seconde

¹ Charlotte Lacoste, « L'enfant-soldat dans la production culturelle contemporaine », art. cit., p. 127.

² Mouzayan Osseiran-Houballah, *L'Enfant-soldat, victime transformée en bourreau*, op. cit., p. 15.

³ *L'ombre de la guerre*, Paris, Maison européenne de la photographie, du 29 juin au 5 septembre 2011, commissaires : Alessandra Mauro et Denis Curti. Nous aurions aussi pu évoquer, toujours dans le domaine photographique, le festival de photojournalisme intitulé *Visa pour l'image : le monde en perspectives* (Perpignan, 2011) où l'enfant-soldat africain est évidemment présent (avec le photographe Ed Ou).

guerre mondiale¹ qui figure aussi dans l'exposition. Le descriptif de l'exposition est, de ce point de vue, éloquent :

Nous avons ainsi essayé de rassembler les photographies qui sont devenues, comme on a l'habitude de le dire en utilisant un terme un peu usé, les « icônes » de notre temps, celles qui dans les gestes, dans les poses plastiques, dans le jeu de lumières, dans le rapport entre le sujet représenté et l'arrière-plan, dans le renvoi, implicite ou parfois même explicite, à l'iconographie classique de l'art chrétien se sont gravées dans nos esprits comme emblématiques d'une situation extrême.²

L'enfant-soldat africain tient sa place parmi les « icônes » – entendues ici comme images fortement symboliques – des violences guerrières du XX^e siècle. Que l'on nomme, dès lors, l'enfant-soldat africain icône, emblème ou figure³, ce réseau sémantique indique qu'il nous faut prêter attention à la dimension symbolique qui l'accompagne.

Finalement, si l'enfant-soldat n'est pas propre au continent africain ni à l'histoire immédiate, c'est pourtant l'enfant-soldat africain qui semble figurer métonymiquement la violence du monde contemporain. C'est bien l'enfant-soldat *africain* qui est une figure caractéristique de notre époque, pour reprendre l'expression de Mouzayan Osseiran-Houballah, ou plutôt une figure de la violence de notre époque. Il est donc bien une figure, définie à la fois par sa dimension mimétique, « elle ressemble à quelque chose que le sujet reconnaît d'emblée »⁴, et par sa dimension symbolique, « elle existe uniquement intégrée à une dynamique où elle est à la fois foyer de l'attention et principe permettant à des significations de s'imposer et à des interprétations de se déployer »⁵. Or, si les enfants-soldats sont « révélateurs d'une société en crise »⁶, ne sont-ils pas également révélateurs d'une humanité en crise ?

¹ Photographie de l'Américain Joe Rosenthal.

² Texte d'Alessandra Mauro, dans *L'Ombre de la guerre*, Contrasto, 2011.

³ Notons que le colloque international organisé par Géraldine Chouard et Déborah Lévy-Bertherat (4 et 5 avril 2014, Université Paris-Dauphine et École normale supérieure, Paris) use des trois substantifs dans un effet de parasyonymie : « Survivance des icônes : usage et recyclage des figures et emblèmes culturels (XX^e - XXI^e s.) ».

⁴ Bertrand Gervais, *Figures, lectures, op. cit.*, p. 164.

⁵ *Ibid.*, p. 165.

⁶ Paul Bleton et Désiré Nyela, *Lignes de fronts : Le roman de guerre dans la littérature africaine, op. cit.*, p. 235.

b. Un symbole de l'humanité ?

Figure de la perversion de l'innocence par la barbarie guerrière, l'enfant-soldat est un symbole puissant pour dire la violence d'un monde en crise, le « déchaînement sans précédent de la violence », le « cycle sans fin de l'épouvante »¹ comme le dit Wolfgang Sofsky. Mais cette puissance de symbole est telle qu'il en vient à questionner l'humanité même. En effet, dès que la communauté internationale se saisit de la figure de l'enfant-soldat, c'est bien l'humanité qui se trouve d'emblée interrogée à travers elle. Nous pouvons citer à cet effet un extrait du rapport Machel de 1996, première étude de l'Assemblée générale des Nations Unies sur les conséquences des conflits armés sur les enfants :

Pour affligeants que soient ces chiffres, plus troublante encore est la conclusion qu'il faut en tirer : l'on se trouve, de plus en plus, aspiré dans un vide moral. [...] Il ne semble pas que l'humanité puisse sombrer plus loin.²

L'analyse de Graça Machel dépasse le contexte référentiel – les « chiffres » – pour en tirer une conclusion d'ordre moral.

Si l'enfant-soldat est une énigme, il est également un Sphinx qui pose à l'homme l'énigme de sa propre humanité. C'est autour de cette énigme que s'est construit le projet littéraire de *Beasts of no Nation*. Uzodinma Iweala a ainsi déclaré dans l'épître de son œuvre : « J'ai écrit et j'écris sur la violence dans le désir de comprendre ma propre humanité et celle des autres personnes »³. Dès lors, la force de symbole de l'enfant-soldat excède définitivement le contexte des guerres postcoloniales au point de symboliser l'essence humaine, au point de devenir une « figure totémique de l'humaine tribu »⁴. Comment justifier cette capacité symbolique hyperbolique ? Selon Charlotte Lacoste, les représentations collectives occidentales attachées au continent africain, lieu topique de la sauvagerie et des instincts primitifs⁵, viennent densifier sémiotiquement la figure de l'enfant-soldat africain :

¹ Wolfgang Sofsky, *L'Ère de l'épouvante*, op. cit., pp. 69 et 70.

² Graça Machel, *Conséquences des conflits armés sur les enfants*, New York, Nations unies et UNICEF, 1996, §3.

³ Notre traduction. « I wrote and write about violence because of a desire to understand my own and other people's humanness. » ; Uzodinma Iweala, *Beasts of no Nation*, New York, Harper Perennial, 2006 [2005], "About the book", p. 8.

⁴ Charlotte Lacoste, « L'enfant-soldat dans la production culturelle contemporaine, figure totémique de l'humaine tribu », Communication lors du colloque « *L'enfant combattant* » – *Pratiques et représentations*, Université de Picardie Jules Verne, Centre d'Histoire des Sociétés, des Sciences et des Conflits (CHS) en partenariat avec l'Université Blaise Pascal, Clermont II, CELIS, 25-26 novembre 2010, [en ligne : rubrique Colloques] url : <http://www.enfance-violence-exil.net>, dernière consultation le 30 avril 2012.

⁵ *Transit* d'Abdourahman A. Waberi dénonce par la voix de son personnage d'enfant-soldat cette réception archétypale de l'Afrique comme continent sauvage : « Le monde entier, il dit : Somaliens, Africains, tout ça c'est

Si, dans la perspective que l'on est en train de décrire ici, l'enfant représente une humanité à l'état natif, c'est vrai *a fortiori* de l'enfant africain, l'Afrique constituant, comme chacun sait, une terre de choix pour la mise à nue [*sic*] de nos pulsions primaires. C'était le sens du discours de Dakar en 2007 : si l'Afrique n'a pas d'Histoire, c'est que tout y apparaît dans son état d'origine. D'où l'exploitation romanesque et cinématographique de figures d'enfants soldats *africains* : en eux transparaîtrait, comme chez les indigènes du temps jadis, quelque chose de nos humeurs originelles.¹

Il nous faudra, dans la suite de l'étude, récuser en partie le constat que dresse ici Charlotte Lacoste : loin de toute scène primitive, les œuvres littéraires s'inscriront dans des enjeux tant historiques que politiques.

Pourtant, la réception critique des productions culturelles liées à l'enfant-soldat africain rejoint souvent la vision de Charlotte Lacoste. Olivier Barlet, dans un article dénonçant les dispositifs mis en place dans les films *Johnny Mad Dog* et *Blood Diamond*², s'insurge contre une vision où l'Afrique « volontiers enfermée dans une vision immémoriale, a-historique ou primitive [est] susceptible d'apporter à notre univers en crise un supplément d'âme »³. Même si le « recrutement des enfants-soldats n'est pas un phénomène limité aux guerres du tiers-monde ou aux zones décrétées "sauvages" »⁴, il n'empêche que le phénomène des enfants-soldats réactive un imaginaire de l'Afrique primitive, lieu de violence et « laboratoire de l'humain à l'état pur »⁵. Isaac Bazié, s'attachant au contexte de réception et à l'horizon d'attente du lecteur occidental des œuvres littéraires abordant l'Afrique, émet un constat similaire :

Le deuxième type de discours-repère dans l'horizon du lecteur sera celui relatif à l'Afrique des ténèbres et de la violence élevé au rang d'un trait distinctif de cet espace dans l'imaginaire du lecteur moyen.⁶

C'est bien dans ce contexte de réception que Charlotte Lacoste peut soutenir que l'enfant-soldat est devenu un symbole de l'humanité mauvaise dans l'imaginaire occidental :

Ce sur quoi nous voudrions attirer l'attention en particulier, c'est sur un certain discours (occidental), non exempt de stéréotypes coloniaux ancienne manière, qui transite aujourd'hui dans certains romans et dans certains films,

des sauvages qui font guerre civile tout le temps » (Abdourahman A. Waberi, *Transit*, Paris, Gallimard, 2008, p. 96).

¹ Charlotte Lacoste, « L'enfant-soldat dans la production culturelle contemporaine », art. cit., p. 125.

² Deux films exploitant la figure de l'enfant-soldat.

³ Olivier Barlet, « Cannes 2008 : l'Afrique fantôme », *Africultures*, [en ligne] url :

<http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=7946>, dernière consultation le 8 mars 2014.

⁴ Mouzayan Osseiran-Houballah, *L'Enfant-soldat, victime transformée en bourreau*, op. cit., p. 15.

⁵ Charlotte Lacoste, *Séductions du bourreau*, op. cit., p. 268.

⁶ Isaac Bazié, « Violences postcoloniales, Enjeux de la représentation et défis de la lecture », dans Isaac Bazié et Hans-Jürgen Lüsebrink (dir.), *Violences postcoloniales. Représentations littéraires et perceptions médiatiques*, op. cit., 2011, p. 19.

relayés par une certaine presse, et qui consiste à projeter sur cette figure de l'enfant soldat, de préférence africain, certaines lubies qui sont dans l'air du temps, et à en faire le symbole, sinon de ce que nous sommes, du moins de ce que nous voudrions être (ou ne pas être). [...] Bref, au gré d'une substitution du moralisme au politique, l'enfant soldat en vient à fonctionner à la fois comme une preuve ontologique de l'existence du mal, comme un talisman qui dédouane les vrais responsables, et comme une victime expiatoire puisqu'il faut bien, si les hommes nourrissent en eux de tels instincts, que ceux-ci trouvent à s'expurger. Alors autant que la vidange s'opère là-bas, sous les flashes de la presse occidentale.¹

L'analyse de Charlotte Lacoste aborde ici des questions d'éthique sur lesquelles il nous faudra revenir². Ce qui nous intéresse, à ce stade du propos, c'est la capacité de l'enfant-soldat à fonctionner comme symbole à la fois de la violence guerrière universelle et de l'humanité. Or ces « flashes de la presse occidentale », que mentionne Charlotte Lacoste, nous invite à penser la figure de l'enfant-soldat africain, non plus seulement comme symbole, mais aussi comme image.

Si, comme nous l'avons montré plus haut, l'enfant-soldat n'est ni un phénomène propre à l'Afrique ni un phénomène propre à notre contemporanéité, un phénomène nouveau est malgré tout apparu, celui de l'extrême médiatisation de l'enfant-soldat africain. Comme le souligne Isaac Bazié :

Il est sans aucun doute établi que cette figure de l'enfant impliqué dans la guerre n'est pas le fait seulement des guerres postcoloniales, ni du contexte africain ; ce qui est particulier dans ce cas-ci, c'est la gradation du phénomène et sa médiatisation.³

C'est bien l'enfant-soldat *africain* qui est au cœur des fascinations médiatiques : « Dans sa version la plus répandue médiatiquement, l'enfant soldat est africain »⁴. Il est donc devenu une figure médiatique à part entière nous invitant à étudier, à présent, sa dimension iconique.

¹ Charlotte Lacoste, « L'enfant-soldat dans la production culturelle contemporaine, figure totémique de l'humaine tribu », communication citée, dernière consultation le 30 avril 2012.

² Cf., en particulier, les chapitres 2 et 3 de la seconde partie.

³ Isaac Bazié, « Enfant et soldat en Afrique : représentations littéraires et médiatiques de l'enfance-violence », art. cit. [numéro de page inconnu].

⁴ Charlotte Lacoste, *Séductions du bourreau*, op. cit., p. 266.

B. Une image violente ou l'énigme redoublée

a. Images médiatiques de la violence spectaculaire

En regard d'une figure de l'enfant-soldat exacerbée par la violence dont elle devient le symbole¹, la violence est également le lieu d'une exacerbation dans l'imaginaire contemporain :

Le spectacle contemporain de la violence participe d'un imaginaire de la fin et d'une pensée de la crise. Il est le symptôme en fait d'une profonde insécurité face au monde et à ses significations. La répétition, voire l'exacerbation des scènes de violence qui caractérisent notre époque sont des façons de réaffirmer sans cesse l'illisibilité du monde, son opacité.²

Bertrand Gervais décrit ici un des types de la violence contemporaine : la violence spectaculaire. Cette exacerbation des scènes de violence, dans le corpus d'étude, est particulièrement problématisée dans *L'Aîné des orphelins* de Tierno Monénembo, dans le contexte du génocide au Rwanda, et *Johnny Chien Méchant* d'Emmanuel Dongala, dans un contexte de guerre civile. Dans ces deux romans, les médias apparaissent ainsi comme les agents d'une spectacularisation de la violence.

Pour Guy Debord, dans la société du spectacle :

tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation. [...] Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images.³

C'est là précisément ce que dénoncent *Johnny Chien Méchant* et *L'Aîné des orphelins*, lorsqu'ils évoquent les médias télévisuels occidentaux pour lesquels les « images » sont primordiales. Comme le souligne Guy Debord, le spectaculaire, qui est lié par dérivation au spectacle, répond alors aux mêmes critères de représentation et de médiatisation que lui. Cependant, il prend aussi le risque, du fait de l'intensité supérieure qui le distingue du simple spectacle, d'être encore plus éloigné de ce qui est « directement vécu ». Cette intensité supérieure est perceptible dès la définition commune du terme que propose le *Trésor de la*

¹ La section précédente ayant de ce point de vue confirmé les propos d'Isaac Bazié : « La violence semble être, dans ses diverses manifestations [...], l'élément marquant de cette exacerbation de la figure de l'enfant soldat », Isaac Bazié, « Enfant et soldat en Afrique : représentations littéraires et médiatiques de l'enfance-violence », art. cit. [numéro de page inconnu].

² Cf. Bertrand Gervais, « Violence, silence et oubli. Imaginaire contemporain de la violence », art. cit., dernière consultation le 10 novembre 2013.

³ Guy Debord, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992, pp. 3-4.

langue française, qui convoque le verbe « frapper » : « qui frappe la vue, l'imagination ». En ce sens, le spectaculaire relèverait d'un excès de vision.

Dans cette perspective, nous étudierons la manière dont l'image médiatique recherche le spectaculaire, et ce pour répondre à l'attente du téléspectateur occidental. Ainsi Alexie Tcheuyap a-t-il pu évoquer « les images monstrueuses largement diffusées sur divers écrans et dont sont avides maints spectateurs occidentaux »¹. Pour contenter le spectateur occidental, l'image médiatique devient spectaculaire et, ce faisant, privilégie une fonction émotionnelle. En effet, selon l'analyse d'André Gardies, le spectaculaire « est en prise directe sur les affects et l'émotion »². Dans ce dispositif, ce n'est plus l'événement – qui devrait faire l'objet d'un processus d'intellection – qui est central mais l'effet de cet événement produit sur le spectateur. C'est cela que dénoncent les œuvres de Tierno Monénembo et d'Emmanuel Dongala.

Dans *L'Ainé des orphelins*, le personnage du reporter est en recherche de la dimension spectaculaire de l'événement historique, en vue de l'effet puissant qu'il pourra produire sur le spectateur devenu, de manière restrictive, téléspectateur :

- Je fais des films mais pour la télévision. Un tremblement de terre en Colombie, Rodney est sur place ! Une forte mousson en Inde, voilà le zèbre Rodney et son étrange fourbi ! Une tuerie en Somalie, on fait appel à Rodney ! Rodney est partout où ça va mal. [...] Je suppose que nous ferons ce qu'ils appellent les sites du génocide. [...] Qu'est-ce que tu veux, *brother*, les morts sont de grandes stars, même quand il ne leur reste plus que le crâne.³

Le passage insiste sur la dimension morbide du spectaculaire, lié à la mort et à la destruction ; la recherche du spectaculaire interroge alors l'éthique de la représentation. La mort fait image et la médiatisation doit être attrayante pour le spectateur et cet attrait apparaît proportionnel à la gravité de l'événement. Le génocide est en excès de toute norme, il dépasse les limites communément admises de l'entendement ; il est donc pour Rodney le lieu par excellence du succès médiatique fondé sur le spectaculaire. Le génocide relève alors du spectaculaire, au sens que lui donne André Gardies : « le spectaculaire doit remplir le contrat du "Jamais vu", doit aussi en imposer au spectateur »⁴. Le génocide répond nécessairement au critère de

¹ Alexie Tcheuyap, « Le littéraire et le guerrier : typologie de l'écriture sanguine en Afrique », *Études littéraires*, Volume 35, numéro 1, hiver 2003, pp. 13-28 [en ligne] url : <http://id.erudit.org/iderudit/008630ar>, dernière consultation le 9 février 2012.

² André Gardies, « Le moment spectaculaire dans la narration cinématographique », dans Christine Hamon-Sirejols et André Gardies (dir.), *Le Spectaculaire*, Lyon, Aléas, coll. « Cahiers du Gritec », 1997, p. 120.

³ Tierno Monénembo, *L'Ainé des orphelins*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2005, p. 98-99 [nous soulignons].

⁴ André Gardies, « Le moment spectaculaire dans la narration cinématographique », art. cit., p. 124.

l'inouï : à ce titre, il est spectaculaire. C'est à la demande de la BBC, de CNN et de la télévision suisse que Rodney fait un reportage sur le génocide des Tutsis¹. L'Occidental apparaît donc comme un téléspectateur qui fait de l'Histoire spectaculaire un objet de consommation².

À l'instar de Tierno Monénembo, Emmanuel Dongala choisit d'interroger le recours au spectaculaire dans les pratiques médiatiques. Or, dans *Johnny Chien méchant*, le spectaculaire n'est plus dans l'événement mais dans le dispositif même de mise en images de cet événement :

[La journaliste] a commencé par faire parler Mélanie. Celle-ci a raconté en détail sa tragédie [...] le cameraman n'arrêtait pas de faire des gros plans dans tous les angles du beau visage de Mélanie ruisselant de larmes.³

Ce qui relève du *logos*, du témoignage, et donc de la production d'un savoir sur la guerre, est mis au second plan comme le révèle l'usage du discours narrativisé pour rendre compte du récit de Mélanie ; c'est alors le dispositif visuel, mis en place de façon minutieuse, qui apparaît primordial. L'intellection de l'Histoire est secondaire, on privilégie le *faire voir*. Ici, c'est le *medium*, à savoir la caméra, l'agent de médiation – dans sa dimension technique, avec les gros plans – qui se fait spectacle et même spectaculaire. L'image n'est plus neutre, elle est travaillée pour en faire un dispositif à même de créer le spectaculaire. Cela devient encore plus évident lorsque la journaliste cherche à interroger la mère mutilée de la narratrice :

- De toute façon, ai-je expliqué, elle ne dirait rien de plus, car nous avons vécu exactement la même chose, ce que j'avais déjà raconté.

- Mais non, m'a répliqué Katelijne, ce n'est pas pareil. Si les gens voient votre mère parler, l'impact psychologique sera énorme. Vous savez, les spectateurs cherchent l'image forte, l'émotion forte. Pendant qu'elle parlera, nous passerons un gros plan de son visage ravagé par la douleur puis nous allons faire un zoom arrière pour nous arrêter un instant sur elle en plan américain la montrant assise le torse droit ; enfin nous allons zoomer sur ses jambes pour s'arrêter sur un gros plan de ses deux moignons. Ce serait dramatique. Les Américains disent when it bleeds, it leads, en d'autres termes plus il y a du sang, plus c'est spectaculaire, plus ça marche. Et dans le genre, ces moignons sont imbattables ! [...]

- Non, ai-je dit fermement, l'infirmité de Maman n'est pas un spectacle.⁴

Le « spectaculaire » est ici explicitement convoqué ; il devient « image forte », liée au sang : c'est bien le *pathos* qui est visé, « l'impact psychologique énorme ». Alors que le

¹ Tierno Monénembo, *L'Aîné des orphelins*, op. cit., p. 98.

² Guy Debord montre d'ailleurs que les médias sont au cœur de la société de consommation contemporaine.

³ Emmanuel Dongala, *Johnny Chien méchant*, op. cit., p. 214-215.

⁴ *Ibid.*, p. 216-217.

spectaculaire permet trivialement que « ça marche », c'est l'éthique de cette représentation médiatique qu'Emmanuel Dongala problématise. La narratrice de *Johnny Chien Méchant* dénonce ce voyeurisme, cette mise en spectacle et même en spectaculaire du corps de sa mère, marginalisant la représentation de la guerre comme événement historique qu'il s'agirait de comprendre. L'intellection est remplacée par un excès de vision.

Dans cette recherche du spectaculaire, les médias courent un risque supplémentaire, celui de s'éloigner de la réalité au point de mentir. Le spectaculaire peut ainsi se faire dévoiement de l'Histoire. Selon Monique Maza, le spectaculaire pose

la question de la soudaine indifférence aux valeurs de vérité [...] alors que dans tout système de représentation, dans toute démarche artistique de type représentatif, ces valeurs sont une sorte d'horizon de référence.¹

Cette mise à distance de ce qui est conforme à la vérité au profit de l'image spectaculaire apparaît dans l'œuvre d'Emmanuel Dongala, au sein du reportage que regarde Laokolé sur la chaîne « Euronews », chaîne occidentale, reportage qui aborde notamment le rapatriement des Occidentaux :

Et la caméra a recommencé son mouvement panoramique montrant les images de rescapés blancs, avec de multiples gros plans sur leurs visages défaits tandis qu'un colonel se vantait de la capacité de son pays à projeter des forces rapidement et efficacement sur le terrain dans un contexte de crise :

- Y a-t-il eu des victimes durant cette opération ?

- Non, a-t-il fait, pas un mort, même pas un seul blessé. Nous avons même pu sauver un chien, a-t-il fait avec un sourire, pendant que la caméra a panoramiqué pour montrer une femme caressant dans ses bras un toutou.

- Pas de morts ! me suis-je exclamée. Et Mélanie ?²

La technicité qui apparaît grâce au verbe « panoramiquer » et, une fois encore, avec la mention des « gros plans » rend compte de la création d'une réelle mise en scène de l'événement. Ce dispositif technique, qui insiste sur les visages des rescapés, est spectaculaire car il privilégie l'effet produit sur le spectateur. Or, une fois de plus, ce n'est pas l'événement qui est représenté mais ce qui relève des émotions ; plus problématique encore, le discours porté sur l'événement s'avère faux. En effet, Mélanie, amie de la narratrice qui avait été interrogée en amont, a été tuée précisément par le convoi qui orchestrait l'évacuation des Occidentaux.

¹ Monique Maza, « Parure parade, de l'ornemental au spectaculaire », dans Christine Hamon-Sirejols et André Gardies (dir.), *Le Spectaculaire*, op. cit., p. 156.

² Emmanuel Dongala, *Johnny Chien méchant*, op. cit., p. 307.

La mise en déroute de la vérité au profit du seul spectaculaire apparaît, de manière plus explicite encore, dans le roman de Tierno Monénembo. Ainsi, dans *L'Aîné des orphelins*, l'indifférence des médias à la vérité est pointée :

- Il ne reste plus grand-chose à voir !
- Détrompe-toi, petit frère, il y a toujours quelque chose à voir ! Au besoin, on invente. C'est ça le génie d'un cameraman : toujours donner à voir même quand il n'y a rien à montrer !¹

La mise en images est devenue l'objectif premier. Et justement, tout au long du roman, les reportages successifs, au sein desquels le narrateur Faustin se présente comme un témoin, sont fondés sur des mensonges de sa part². Tant que Faustin raconte une histoire spectaculaire, excessive, son témoignage est valable pour les reporters. Faustin peut ainsi produire de faux témoignages sur la mort de ses parents durant le génocide :

Je n'avais plus besoin d'être guidé. Rodney montait sa caméra et le film se déroulait tout seul. Dans des endroits où je n'avais jamais mis les pieds, je reconnaissais tout de suite la mesure calcinée d'où l'on avait extrait mes parents ; la cour entourée d'hibiscus où on leur avait coupé les jarrets ; le préau de l'église où on les avait éventrés.³

Les mutilations mentionnées relèvent de l'horreur, des images fortes. La relation établie par les médias entre le téléspectateur occidental et l'événement n'est pas authentique, elle est faussée voire fausse. Le seul but recherché est le spectaculaire devenu objet de consommation, objet de consommation éthiquement problématique.

Nous l'avons vu, les médias usent d'une image travaillée, pensée pour accentuer la dimension spectaculaire jusqu'à la négation du référent. Dès lors, si la figure de l'enfant-soldat est exacerbée par la violence, la violence contemporaine postcoloniale est elle-même exacerbée par sa spectacularisation. Au vu de cette intensité redoublée, il s'agira de nous interroger à présent sur la manière dont l'enfant-soldat, agent de cette violence, peut faire l'objet d'une mise en spectacle et devenir, lui aussi, spectaculaire. Pour ce faire, nous nous intéresserons à l'iconicité qui accompagne l'enfant-soldat et qui participe à en faire une figure. Violence et figure se rejoignent, dans la pensée de Bertrand Gervais, subsumées qu'elles sont par l'énigme à laquelle elles répondent. En effet, si, comme nous l'avons déjà noté, la figure est une énigme, il en va de même pour la violence spectaculaire : « La violence

¹ Tierno Monénembo, *L'Aîné des orphelins*, op. cit., p. 98.

² La suite de l'étude abordera les enjeux liés au faux témoignage de Faustin.

³ Tierno Monénembo, *L'Aîné des orphelins*, op. cit., p. 109.

spectaculaire [...] est une énigme, un signe qui reste opaque sur ses significations et qui ne donne rien d'autre à voir que lui-même »¹. L'énigme de l'enfant-soldat est alors redoublée dans sa spectacularisation qui, comme nous le verrons, abolit tout processus heuristique. De symbole de la violence contemporaine, l'enfant-soldat africain devient également image de violence pure.

b. Une figure violente et spectaculaire

Comme nous avons pu le constater, dans l'imaginaire collectif, la figure de l'enfant-soldat africain se construit dans un rapport symbolique à la violence guerrière spectaculaire. Or l'enfant-soldat ne devient-il pas lui-même une figure spectaculaire dont la société du spectacle dans laquelle nous vivons se repaît, une figure à la fois pathétique et horripilante susceptible de satisfaire les pulsions voyeuristes des Occidentaux ? Ainsi, en nous concentrant à présent plus particulièrement sur la représentation iconique de l'enfant-soldat, nous nous intéresserons au figement de la figure de l'enfant-soldat en une image violente.

Parler de figure spectaculaire, c'est insister à la fois sur la dimension visuelle et sur la dimension violente de l'enfant-soldat. Le spectaculaire partage avec le spectacle un étymon commun, *spectaculum*, qui signifie la « vue ». Mais le spectaculaire se distingue du simple spectacle du fait d'une intensité supérieure qui l'associe d'emblée à l'excès et à la démesure². Or la dimension visuelle, et même l'« intensité visuelle », pour reprendre l'expression de Georges Didi-Huberman, est un trait définitoire de la figure, au même titre que sa dimension symbolique :

la pure *intensité visuelle* avait été promue au très haut rang d'un principe de mémoire : il faut rechercher les images « fortes », les images « saillantes », comme disait Cicéron, celles qui sont capables de « frapper immédiatement notre esprit ».³

La théorisation que Georges Didi-Huberman propose de la notion de figure rejoint ici la définition usuelle du spectaculaire. D'autres penseurs associent la notion de figure à l'icône et

¹ Bertrand Gervais, *La Ligne brisée, Logiques de l'imaginaire*, t. 2, Montréal, Le Quartanier, 2008, p. 136.

² « En jouant sur la démesure, sur le débordement [...] le spectaculaire exploite [...] la force d'agissement du spectacle sur le spectateur. » (Christine Hamon-Sirejols et André Gardies (dir.), *Le Spectaculaire*, op. cit., quatrième de couverture).

³ Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico*, op. cit., pp. 104-105.

au paradigme de la visibilité¹. Si l'enfant-soldat africain se fait figure, c'est donc également au nom de l'iconicité qui lui est associée.

Paul Bleton et Désiré Nyela pensent d'emblée l'enfant combattant africain sous l'angle de l'icône. Ils en font ainsi l'une des « trois icônes »² de la guerre sur le continent africain. L'enfant-soldat est une figure incontournable de la contemporanéité guerrière qui succède dans l'imaginaire collectif au guerrier traditionnel et au tirailleur sénégalais :

Dans les savanes ancestrales, il y a eu le fier guerrier traditionnel à la sagaie redoutable, dont le souvenir des « exploits » perdure grâce à la formidable mémoire et aux prouesses verbales des griots et des conteurs. Il y a eu ensuite le bon et brave tirailleur sénégalais au sourire Banania ; tirailleur au sourire niais, modèle de fidélité servile au service de la France coloniale. Et il y a, plus près de nous, l'*image* saugrenue de cet enfant soldat à la Kalachnikov qui déborde son corps chétif, au visage hagard, ayant perdu le sourire de son grand-père tirailleur.³

L'enfant-soldat africain est donc une telle icône : « "images sacrées d'une société laïque", les icônes sont des figures, images ou emblèmes qui définissent l'esprit du temps et forment une identité collective »⁴. L'enfant-soldat est bien une figure, à la fois symbole *et* image. Mais il s'agit, comme nous allons le voir, d'une figure particulière, spectaculaire⁵. En ce sens, sa dimension visuelle est redoublée : l'enfant-soldat n'est-il plus alors qu'une image, une image violente ?

L'enfant-soldat est une figure en ce qu'il s'impose à l'imaginaire par l'intermédiaire d'une mise en image, en ce qu'il fait image. Si la figure est toujours construite par un « regard »⁶, l'enfant-soldat est, lui, « traversé par toutes sortes de regards »⁷. Or de cette multitude de regards émerge un paradigme commun, la violence. De la figure apte à symboliser la violence, l'enfant-soldat devient lui-même une figure violente dans ses représentations iconiques. L'enfant-soldat est par définition une figure violente dans son

¹ Ainsi en va-t-il d'Anne-Marie Christin, de Bertrand Gervais ou de Jean-François Lyotard.

² Paul Bleton et Désiré Nyela, *Lignes de fronts : Le roman de guerre dans la littérature africaine*, *op. cit.*, p. 21.

³ *Idem* [nous soulignons].

⁴ Texte de présentation du colloque international organisé par Géraldine Chouard et Déborah Lévy-Bertherat, « Survivance des icônes : usage et recyclage des figures et emblèmes culturels (XX^e – XXI^e s.) », 4 et 5 avril 2014, Université Paris-Dauphine et École normale supérieure, Paris.

⁵ C'est en ce sens que nous nous emploierons, dans le prochain chapitre, à montrer la manière dont la littérature défigure cette figure préexistante.

⁶ Bertrand Gervais, *Figures, Lectures*, *op. cit.*, p. 16.

⁷ Isaac Bazié, « Enfant et soldat en Afrique : représentations littéraires et médiatiques de l'enfance-violence », art. cit. [numéro de page inconnu].

hybridité même. L'analyse qui a pu être faite de la photographie de Milomir Kovačević, « Miki Maus, 1992 », allait déjà dans le sens d'une force de l'image, à entendre comme la *vis* latine signifiant à la fois puissance et violence. En effet, l'hybride pose problème à la représentation iconique. Dès le Moyen-Âge, on retrouve une « hantise de l'hybride »¹. Cette hantise se manifeste par le refus de la représentation iconique. Dans cette perspective, les enlumineurs des premiers manuscrits des romans de Jean d'Arras et Coudrette sur la figure de Mélusine contournent l'hybridité de la fée. Françoise Clier-Colombani, étudiant diverses enluminures, montre que « l'artiste a rencontré des difficultés à imaginer [Mélusine] monstrueuse »². Certes, il s'agit dans ce cas précis de l'hybride entre l'humain et l'animal³, mais l'hybride renoue toujours avec l'*hubris* dont il partage faussement l'étymon⁴. Représenter l'hybride, c'est nécessairement s'inscrire dans le paradigme de la violence, et ce d'autant plus lorsque l'on montre la métamorphose⁵. Nous avons pu identifier plus haut que cette métamorphose avait lieu, pour l'enfant-soldat, lors du premier meurtre. Or notre contemporanéité fait au contraire de la transgression le lieu même d'un spectacle. La monstruosité est dans la monstration et non plus dans l'avertissement comme nous invitait à l'interpréter l'étymologie⁶. Des scènes du premier meurtre apparaissent ainsi, au cinéma, aussi bien dans *Rebelle*, *Johnny Mad Dog* que *Lord of War*.

Dans le cas de l'enfant-soldat africain, la culture de l'image peut aplatir cette figure en la réduisant à la seule violence, ne proposant aucun moyen d'y échapper ou de la comprendre. En effet, dans les deux exemples iconiques exploités ci-dessus, l'image était certes puissante, voire violente, mais n'empêchait en rien un processus heuristique : au contraire, la campagne de sensibilisation « STOP au "phénomène Enfant Soldat" en RDC ! » invitait à la réflexion et la photographie de Milomir Kovačević s'inscrivait dans un projet artistique global de représentation d'un conflit en particulier, le conflit yougoslave. Or il en va tout autrement du traitement de l'image de l'enfant-soldat africain dans les médias occidentaux, comme le souligne la déclaration véhémement de Charlotte Lacoste :

¹ Quentin Vincenot, « Le Corpus médiéval du loup-garou », Journée des doctorants du CELLAM, Université Rennes 2, 21 mars 2013, il s'agit de notre transcription.

² Françoise Clier-Colombani, *La fée Mélusine au Moyen âge, images, mythes et symboles*, Paris, Léopard d'or, 1991, p. 46.

³ Manifestation de l'hybride qui sera analysée pour l'enfant-soldat dans le prochain chapitre.

⁴ *Dictionnaire historique de la langue française*.

⁵ Au Moyen-Âge, le loup-garou, par exemple, n'est jamais représenté lors de la métamorphose qui montre la *conjointure* des deux états, humain et animal (Quentin Vincenot, « Le Corpus médiéval du loup-garou », communication citée).

⁶ La « monstruosité » est issue du verbe latin *monere* qui signifie « avertir ».

le voilà [l'enfant-soldat africain] devenu, en ce début de XXI^e siècle, une « personnalité », faisant l'objet d'un traitement médiatique comparable, dans sa forme et dans son contenu, à celui réservé aux people. Ainsi la presse sensationnaliste lui accorde-t-elle régulièrement sa une et des reportages [...] exploitent le potentiel horrifique de cette figure apparemment vendeuse et les mises en scène macabres qui optimisent sa photogénie, le poids des mots le cédant alors nettement au choc des photos.¹

Les médias misent sur la violence de l'enfant combattant et l'exacerbent alors. Sylvie Bodineau parle même de « [figures] amplifiées par certains médias qui déclinent sous de nombreuses variations des photos de jeunes garçons armés à l'air menaçant »². Or les médias sont premiers dans la constitution de la figure de l'enfant-soldat. Avant même d'être une figure centrale de l'humanitaire, l'enfant-soldat a d'abord été une figure médiatique : la communauté internationale se saisit de la problématique des enfants combattants à partir de 1996 (date du rapport Machel) mais dès les années 1980³, les médias s'emparent de cette figure, « le cadre d'analyse *enfants soldats* est une création médiatique des années 1980 dont la communauté internationale ne se saisira officiellement que bien plus tard »⁴. L'enfant-soldat est donc une figure médiatique à part entière. Les médias étant au cœur de la société du spectacle et de la société de consommation contemporaine selon Guy Debord, il n'est ainsi pas étonnant que le témoignage réel d'Ishmael Beah, *Le Chemin parcouru*, ait été sponsorisé par la chaîne Starbucks⁵ : l'enfant-soldat africain est une figure vendeuse.

Pour illustrer ce propos, nous nous intéresserons ainsi à l'image de l'enfant-soldat, qui se construit et se fige dans une représentation iconique codifiée, au travers des photographies à l'appui des articles journalistiques. Les médias misent sur l'image de l'enfant-soldat et deviennent ainsi des lieux stratégiques pour étudier la visibilité – mais aussi l'illisibilité – de la figure de l'enfant-soldat. Nous choisissons comme cas d'étude trois articles tirés de journaux de référence en France et aux États-Unis : *Le Monde*, *Le Nouvel Observateur* et *The New York Times*.

Le dispositif photographique mis en place dans l'article de Jeffrey Gettleman, publié le 29 avril 2007 dans *The New York Times*, éclaire la manière dont est construite et reçue la

¹ Charlotte Lacoste, « L'enfant-soldat dans la production culturelle contemporaine », art. cit., p. 119.

² Sylvie Bodineau, « Figures d'enfants soldats dans les discours des acteurs humanitaires. Entre vulnérabilité et puissance d'agir », art. cit., dernière consultation le 6 mars 2014.

³ Nous remarquons, au demeurant, que l'une des œuvres de notre corpus, *Sozaboy* de Ken Saro-Wiwa, datée de 1985, coexiste avec ce contexte médiatique.

⁴ Émilie Medeiros, « *Enfants soldats ?* Réflexions de la Psychologie culturelle », communication citée, dernière consultation le 30 avril 2012.

⁵ Comme l'indique l'article de Julie Bosman paru dans *The New York Times*, "Disturbing Memoir Outsells Literary Comfort Food at Starbucks", 10 mars 2007.

figure de l'enfant-soldat africain. La violence s'annonce dès le titre de l'article, « The Perfect Weapon for the Meanest Wars », qui fait usage du superlatif. Une photographie faisant apparaître en contreplongée un enfant-soldat congolais [annexe V] est placée avant le corps de l'article et oriente d'emblée la compréhension du titre : l'enfant-soldat est devenu l'arme elle-même, il s'y identifie totalement, il est « the perfect weapon ». Une autre photographie illustre cet article [annexe VI] avec cette fois un enfant combattant au Liberia : une fois encore, la contreplongée permet d'exacerber la violence et la puissance paradoxale de ces jeunes êtres. La légende de cette seconde photographie est d'ailleurs sans ambiguïté : « LETHAL Children can be taught bloodthirsty behavior »¹. La représentation de l'enfant-soldat africain ne sert pas ici à cerner un conflit en particulier, deux pays sont convoqués et la date à laquelle la première photographie a été prise est escamotée dans la légende : ce degré d'abstraction participe de la construction de l'enfant-soldat africain en figure générale, contre ses itérations particulières². L'enfant-soldat est seulement convoqué pour la puissance de son image, pour son effectivité émotionnelle sur le spectateur : il est bien, en ce sens, une figure spectaculaire.

Dans la même optique, la photographie qui illustre l'article, « La conférence sur les enfants soldats s'est ouverte », paru dans *Le Nouvel Observateur* le 5 février 2007 est choisie pour sa puissance [annexe VII]. Sur cette photographie, le regard de l'enfant est médiatisé par les balles dirigées vers l'objectif au premier plan. Le lecteur devient une cible potentielle de ce tueur au large sourire et au visage enfantin. Ce sont bien des enfants-soldats africains qui illustrent cet article alors même que son contenu traite du phénomène d'enrôlement des enfants à travers le monde. Plus troublant, l'article rend compte de la conférence internationale sur les enfants soldats qui s'est tenue à Paris en février 2007 – conférence qui met l'accent sur la question des filles enrôlées dans les armées – or aucune fille enfant-soldat n'apparaît en photographie, frappée qu'elle est du sceau de l'invisibilité³. Si figure de l'enfant-soldat il y a⁴, ce ne peut-être qu'un enfant-soldat africain de sexe masculin, ce dernier incarnant la violence spectaculaire.

¹ « Les enfants meurtriers peuvent être éduqués à un comportement sanguinaire », il s'agit de notre traduction.

² Cette abstraction est perceptible également dans le corps de l'article. Selon Jeffrey Gettleman, l'enfant-soldat est une figure d'abord panafricaine avant de devenir universelle : “In the early 1980s, in the lowlands of Mozambique, a new technology of warfare emerged that would sweep across Africa and soon the rest of the world: the child soldier” (Jeffrey Gettleman, « The Perfect Weapon for the Meanest Wars », *The New York Times*, 29 avril 2007).

³ Nous aborderons, dans la seconde partie, la question de l'invisibilité des « filles-soldats ».

⁴ Figure entendue comme puissance de symbole en partie affranchie du contexte référentiel et comme ce qui s'impose à la vision.

Dès lors, même lorsqu'un article annonce vouloir déconstruire l'idée que l'enfant-soldat n'est qu'africain, ce qui est le cas de l'article paru dans *Le Monde* le 12 février 2012 et intitulé « Enfants soldats : "l'Afrique ne représente qu'une facette du problème" »¹, la première photographie à être convoquée [annexe VIII] est celle d'un enfant-soldat africain spectaculaire, à même de frapper la vue et l'imagination, avec cette crosse aussi grande que son visage enfantin. Ce portrait de l'enfant-soldat dont la légende nous dit qu'il « pose » est une image de violence.

L'enfant-soldat africain n'est-il plus qu'une icône spectaculaire affranchie de toute dimension heuristique ? Dans la même perspective, on peut s'étonner du choix de couverture [annexe IX] de l'ouvrage dirigé par l'historienne Manon Pignot intitulé *L'Enfant-soldat : XIXe-XXI^e siècle* (2012). Cet ouvrage est illustré d'une photographie d'un enfant-soldat africain prise par Franco Pagetti alors même que, dans l'introduction du colloque dont cet ouvrage réunit les actes, Manon Pignot précisait vouloir déconstruire le *topos* qui associe Afrique et enfant-soldat :

Et d'ailleurs, ne faut-il pas absolument nous interroger sur le raccourci facile, trop facile, et éminemment réducteur que représente la figure de « l'enfant-soldat africain » [...]. Ne faut-il pas, au contraire, penser l'enfant-soldat en dehors du « modèle » africain ?²

L'enfant-soldat africain, au moment de la publication des actes du colloque, est pourtant resté le « modèle », il est celui qui fait image³.

L'enfant-soldat africain s'est figé dans la violence d'une image qui exploite son caractère terrifiant. Il devient donc figure dans sa mise en image même qui fait de lui non plus seulement une figure symptôme de la violence mais une figure violente. Le roman de Russell Banks, *American Darling*, dévoile ce contexte de réception occidentale, à propos spécifiquement des ado-combattants, au moyen d'une adresse véhémement de Hannah Musgrave au narrataire : « Vous les avez vus sur des photos de magazines, j'en suis sûre. Les Américains, surtout les Américains blancs, adorent se faire peur avec ce genre d'image »⁴. L'enfant-soldat africain est devenu une image vendeuse au nom de la violence qu'il incarne et à laquelle il est réduit également, notamment dans les médias.

¹ Cet article est un entretien entre Guillaume Landry, chercheur et expert en protection de l'enfance, et le journaliste Aymeric Janier.

² Manon Pignot, « Introduction : L'enfant-combattant est-il un objet d'histoire ? », communication citée, dernière consultation le 30 avril 2012

³ Nous remarquons que cette photographie en couverture partage une esthétique très proche de celle utilisée dans l'article du *Monde*.

⁴ Russell Banks, *American Darling*, *op. cit.*, p. 62.

Cette exacerbation de la violence de l'enfant-soldat par les médias est bien ce que dénonce l'écrivain togolais Kossi Efoui, dans son roman *Solo d'un revenant*. Dans ce texte, ce sont les médias télévisuels qui sont représentés et dénoncés. La diégèse de ce roman s'articule autour du retour du narrateur dans son pays natal, un pays africain non identifié dans le récit, après des années de massacres. Son retour est marqué par la rencontre avec le jeune Maïs, enfant-soldat pendant le conflit. Maïs montre alors au narrateur, avec une certaine fierté, le reportage qui a été fait de lui par les télévisions étrangères :

On [...] voit [Maïs] jouer à champ/contre-champ avec un journaliste qui lui demande dans la foulée de raconter la première fois.

« La première fois, Gavroche [il s'agit de son nom de guerre] », on pourrait croire, à lire l'excitation dans le regard de l'interviewer qu'il parlait d'une expérience sexuelle, « la première fois, comment on se sent quand on tue quelqu'un pour la première fois ? La caméra montre le visage du grand reporter pendant qu'on entend Maïs répéter la question comme s'il l'avait mal retenue : « Tu veux savoir comment ?

- Comment on se sent.

- Comment ?

- C'est-à-dire... je veux que tu me donnes tes sentiments.

- Je suis rentré au camp avec les autres combattants.

- Les sentiments que tu avais.

- J'ai disparu dans le sommeil », dit la voix de Maïs [...] pendant que la caméra serre au plus près les yeux du grand reporter baignant dans une archétypale commisération.¹

Si l'enfant-soldat africain est une figure photogénique, selon Charlotte Lacoste, il est aussi une figure télégénique. Le roman dévoile, en effet, une scène médiatique à la recherche de sensationnalisme qui tourne au voyeurisme obscène. Ce passage de *Solo d'un revenant* témoigne de la mise en spectacle de l'enfant-soldat, avec le dispositif technique du champ/contrechamp. Mais ce qui retient également l'attention, c'est le point de vue du spectateur-voyeur incarné par le reporter. Ce relais fictionnel du spectateur occidental confirme que ce qui fascine et repousse à la fois dans l'enfant-soldat est bien sa violence. La pitié ici n'est qu'« archétypale », la fascination est bien plus forte, renvoyant, de ce point de vue, à l'analyse que propose Wolfgang Sofsky sur les spectateurs. Il décrit ainsi « la volupté du voyeur, et l'angoisse délicate de la fascination. Ce qui excite le spectateur c'est la violence elle-même. Elle repousse, effraie, séduit et amuse »². D'ailleurs, Wolfgang Sofsky

¹ Kossi Efoui, *Solo d'un revenant*, Paris, Seuil, 2008, pp. 42-43.

² Wolfgang Sofsky, *Traité de la violence*, Paris, Gallimard, 1998, p. 96.

évoque précisément le spectateur devant son écran de télévision à la diffusion d'images de guerres, renvoyant à la situation évoquée dans *Solo d'un revenant* :

Ce spectateur, on ne le trouve pas qu'autour des combats de gladiateurs de l'Antiquité. Où qu'il y ait violence, le spectateur n'est jamais bien loin. Et on le voit sur les gradins des corridas et des sports violents, dans les cinémas où passent des films d'horreur, devant son écran de télévision quand sont diffusées des images de guerre.¹

Le spectateur occidental, à distance des conflits, devant son poste de télévision, peut se repaître en toute sécurité de ce qu'il voit. *Solo d'un revenant* dévoile que l'enfant-soldat n'est rien d'autre, pour les médias occidentaux, qu'une figure violente à laquelle on demande ici de narrer le franchissement de la frontière, le moment crucial où la violence se libère dans le passage à l'acte de tuer, le moment où l'identité aberrante et fascinante de l'enfant-soldat se construit.

Solo d'un revenant n'est pas le seul roman du corpus à dénoncer la recherche de violence spectaculaire dans les médias. Nous avons ainsi pu étudier cette dimension dans *L'Aîné des orphelins* de Tierno Monénembo ou *Johnny Chien Méchant* d'Emmanuel Dongala. Or, dans ces deux romans, ce n'est pas l'enfant-soldat mais le corps des victimes qui est mis en avant, ce corps blessé, qui expose ses blessures ou ses cicatrices. L'enfant-soldat, quant à lui, n'a pas besoin d'être blessé : de la fascination pour le corps meurtri, on passe à celle pour le corps meurtrier. De ce point de vue, l'adaptation cinématographique du roman d'Emmanuel Dongala est édifiante. Selon le critique de cinéma Olivier Barlet, le film de Jean-Stéphane Sauvaire, *Johnny Mad Dog*, « verse en permanence, et quoi qu'il s'en défende, dans la complaisance du spectacle de la violence »². De fait, *Johnny Mad Dog* s'ouvre sur une séquence d'extrême violence où l'on voit des enfants-soldats brutaliser les membres d'un village, tuer ou encore enrôler de force un enfant. De même, dans les quinze premières minutes du film, toute la violence possible associée à l'enfant-soldat est montrée. On peut ainsi voir Johnny se droguer et violer une présentatrice de télévision. Au contraire, le roman d'Emmanuel Dongala s'ouvre, lui, non pas sur l'enfant-soldat mais sur la figure de victime qu'est Laokolé. De plus, lors d'un entretien réalisé avec Emmanuel Dongala, ce dernier nous a déclaré à propos du film : « je n'ai pas participé à l'écriture du scénario, ce que je considère aujourd'hui comme une erreur. Le film privilégie trop Johnny et sa violence »³. La violence

¹ *Ibid.*, p. 93.

² Olivier Barlet, « Cannes 2008 : l'Afrique fantôme », art. cit.

³ Marie Bulté, « L'urgence dans *Johnny Chien Méchant* (2002), Entretien avec Emmanuel Dongala », art. cit., dernière consultation le 2 août 2014.

est décuplée dans le passage du *medium* de l'écrit à celui de l'image – passage qui s'accompagne d'un redoublement du dispositif iconique. En effet, le générique de *Johnny Mad Dog* est le lieu de la monstration de photographies – pour la plupart d'enfant-soldats – prises par le reporter Patrick Robert au Liberia de 1990 à 2003 qui touchent au paroxysme de l'horreur et de la violence [annexe X]. Dans cette saturation visuelle, nous avons bien affaire à une « violence spectacle » qui, selon Bertrand Gervais, « devient son propre point de référence [et] se déploie comme une sémiotique tentaculaire constituée de signes mis en action qui viennent phagocyter tous les faits, toutes les représentations »¹.

Convoquée pour son effectivité violente, la figure de l'enfant-soldat africain, quand elle n'est qu'image, n'est plus porteuse d'un quelconque sens : elle n'est qu'un signe opaque, signe de violence, sur lequel toute tentative d'intelligibilité échoue.

c. Une figure en excès d'images

Autant l'enfant-soldat africain devient figure dans sa mise en image violente, autant ce dernier se construit lui-même à partir d'images violentes. Germain Arsène Kadi reprend ainsi l'analyse de Pascal Lardellier² qui distingue deux grands types de violence médiatique :

D'une part il y aurait celle produite et diffusée par le système d'information que sont les médias audiovisuels, écrits, numériques. Ces médias se caractérisent par une certaine fascination du chaos. D'autre part, il y aurait la violence relevant des industries culturelles et de toutes les productions paramédiatiques tels les films, les émissions, les publicités, etc. La seconde forme de violence a été pendant longtemps la plus prégnante en Afrique. Elle procède d'une logique commerciale qui n'a pas épargné les pays africains nouvellement indépendants.³

Le premier type de violence médiatique participe, nous l'avons vu, de la construction de l'enfant-soldat en une figure violente dans une « certaine fascination du chaos »⁴ ; le second type est également opératoire pour l'étude de l'enfant-soldat africain en ce qu'il permet de

¹ Bertrand Gervais, « Violence, silence et oubli. Imaginaire contemporain de la violence », art. cit., dernière consultation le 10 novembre 2013.

² Dans son article, « Des violences médiatiques... Petite sismographie critique », dans Pascal Lardellier (dir.), *Violences médiatiques, Contenus, dispositifs, effets*, Paris, L'Harmattan, 2003, pp. 17-25.

³ Germain Arsène Kadi, « De la violence médiatique au mythe de l'invincibilité de l'enfant soldat dans Johnny chien méchant d'Emmanuel Dongala », *L'expérience de la guerre, entre écriture et image*, [en ligne] url : <http://experiencedelaguerreecritureimage.uqam.ca/Resumes/resKadi.html>, dernière consultation le 10 novembre 2013.

⁴ Nous aurions également pu évoquer la manière dont la radio se fait média de violence guerrière en appelant au pillage (*Johnny Chien Méchant*) ou au massacre (*Murambi, le livre des ossements* ou *Solo d'un revenant*).

mesurer l'impact de la violence produite par l'industrie culturelle occidentale dans l'imaginaire des enfants-soldats eux-mêmes¹. De la réception de l'enfant-soldat comme figure de violence dans l'imaginaire occidental à la réception de la violence occidentale dans l'imaginaire enfantin africain, un cercle vicieux de violence se met en place.

Un article du quotidien suisse *Le Matin*, intitulé « Enfants soldats : Washington sanctionne le Rwanda », est de ce point de vue révélateur. Dans cet article du 3 octobre 2013, sur le cas du recrutement d'enfants-soldats au Rwanda, la photographie qui vient à l'appui du texte fait de nouveau l'usage de la contreplongée² comme dispositif privilégié, nous avons pu le repérer, pour exacerber la puissance transgressive des enfants [annexe XI]. Mais ce qui retient particulièrement l'attention, sur cette photographie, c'est le T-shirt que porte l'enfant-soldat au premier plan où l'on reconnaît Sylvester Stallone. Sylvester Stallone est rattaché au personnage archétypal de John Rambo qu'il incarne à trois reprises, en 1985, 1988 et 2008. Or Rambo est un personnage important dans l'imaginaire enfantin en Afrique car il incarne le héros de guerre par excellence³. Cette photographie induit que l'enfant-soldat se construit lui-même en une figure de violence guerrière : en reprenant une figure qui procède de la culture populaire et de sa violence (Rambo), se forme alors une nouvelle figure violente de la culture populaire (l'enfant-soldat).

Rambo est en effet devenu un paradigme majeur⁴ dans la constitution de la figure de l'enfant-soldat⁵ comme en témoigne l'onomastique. Les surnoms que se donnent les enfants redéfinissent leur identité à l'aune de la violence de la culture populaire. Le surnom de John Rambo fait bien partie des surnoms types que retient Wolfgang Sofsky dans son étude de la violence de l'enfant combattant : « ils jouent le tueur aux muscles protubérants comme dans les films américains, leurs chefs se baptisent Superman, Mosquito ou John Rambo »⁶. Le

¹ Un rapport de l'UNESCO, « Cinéma et télévision en Afrique : de la dépendance à l'interdépendance », dirigé par Gaston Samé N'Gosso et Catherine Ruelle en 1983, montre la large diffusion en Afrique des productions américaines.

² Une fois encore, la légende ne donne guère d'indications contextuelles. Cette photographie, tirée des archives de l'AFP, pourrait avoir été prise dans n'importe quel conflit.

³ Un article d'Emmanuel Dongala commente par exemple cette influence pour le cas du Congo en particulier : « Hollywood, Pirated Videos, and Child Soldiers », *Warscapes Magazine*, art. cit., dernière consultation le 03 avril 2013.

⁴ D'autres figures cinématographiques auraient pu être analysées dans cette perspective (comme John Wayne, acteur incarnant les westerns américains, qui apparaît par exemple dans *Song for Night* de Chris Abani). Or la figure de Rambo est celle qui s'impose dans le corpus d'étude.

⁵ La quatrième de couverture de l'ouvrage du journaliste Alain Louyot, *Les Enfants soldats*, qualifie les enfants-soldats de « Rambo en herbe ».

⁶ Wolfgang Sofsky, *L'Ère de l'épouvante*, op. cit., p. 170.

témoignage de China Keitetsi¹ mais aussi celui d'Ishmael Beah confirment la prégnance de cette figure dans l'espace de réception africain : « Les seules guerres que je connaissais étaient celles que j'avais lues dans les livres ou vues au cinéma dans des films comme *Rambo* »². Cette figure est également l'agent de l'exacerbation de la violence des enfants-soldats comme le confirme Ishmael Beah : « Le soir, nous regardions des cassettes, des films de guerre - *Rambo*, *Rambo II*, *Commando*, etc. [...]. Nous voulions tous être comme Rambo, nous étions impatients d'imiter ses techniques de combat »³. La référence à Rambo se retrouve également de manière diffuse dans les œuvres du corpus : *Le Monde est gueule de chèvre*, *Johnny Chien Méchant*, *Moses*, *Citizen and Me*, *Transit* mais aussi *Le Silence des esprits* ou *Le Bruit des os qui craquent* convoquent toutes le personnage de Rambo ; cette figure fictionnelle fait désormais partie des *realia* activant la reconnaissance de l'enfant-soldat africain, lui-même nouvelle icône guerrière. Dans *Moses*, *Citizen and Me*, John Rambo permet d'énoncer la violence des enfants-soldats :

"Connais-tu John Rambo ?" Je lui ai dit que je ne le connaissais pas personnellement, même si je pouvais me le représenter en train de tirer pour se frayer un chemin et quitter un de ces trous paumés en Amérique.

"Ils le connaissent tous" Bemba G a tendu son bras en direction des enfants-soldats endormis [...].

"Est-ce cela qui les a fait se battre ?"

"Ils diront probablement que ce n'était pas lui, mais je pense que si"

Bemba G s'arrêta pour me regarder, puis il ajouta, "Hinga a dit qu'il était en charge de la troupe destinée à capturer John Rambo et qu'il a donné des instructions concernant les armes et les munitions dont ils avaient besoin". (notre traduction)

"Do you know John Rambo ?" I told him I did not know him personally, though I could picture shooting his way out of some American backwoods.

"They all know him" Bemba G stretched his arm in the direction of the sleeping child soldiers [...].

"Did that made them fight ?"

"They will probably say it wasn't him, but I think it was."

Bemba G paused to look at me, then added, "Hinga said he was in charge of the force to capture John Rambo and he gave instructions for the weapons and ammunition that they needed". (M. 132)

Par cette métalepse, Rambo conquiert, dans ce roman, une réelle force pragmatique sur l'univers des enfants-soldats africains qui souhaitent le capturer⁴. Dans *Le Silence des esprits* de Wilfried N'Sondé, auteur né en République du Congo, le moteur diégétique même du roman est informé de cette figure de Rambo puisqu'il s'agit d'identifier qui est Rambo. Ainsi,

¹ China Keitetsi, *La petite fille à la Kalachnikov*, op. cit., pp. 90 et 113.

² Ishmael Beah, *Le Chemin parcouru*, op. cit., p. 11.

³ *Ibid.*, p. 141.

⁴ Cette capture a un sens éminemment politique puisque Rambo est un héros de guerre *américain*.

l'œuvre se construit notamment autour du témoignage de Clovis Nzila, ancien enfant-soldat, qui débute par une disjonction entre lui et l'amiral Rambo, identifié comme milicien durant la guerre civile et associé à une violence extrême :

Mon supérieur hiérarchique dans la milice, l'amiral Rambo, le fit taire d'un solide coup de crosse sur la bouche. Quelques secondes plus tard, impassible, il lui enfonça un objet métallique et pointu dans l'œil, jusqu'au cerveau.¹

Or la fin du roman se caractérise par la conjonction entre Rambo et Clovis sous forme d'un réel coup de théâtre : « Parmi les quelques figures qui devinrent tristement célèbres pour leur raffinement dans la terreur se distingua un certain Clovis, rebaptisé amiral Nzila Rambo ! »². Le roman de Wilfried N'Sondé dépasse la simple convocation de la figure de Rambo comme l'une des *realia* des guerres civiles africaines pour approfondir son potentiel heuristique. Rambo reprend alors violemment toute sa dimension exogène, matérialisée symboliquement par la subjectivité clivée du narrateur qui, par résilience, a souhaité oublié qu'il avait été Rambo, ce milicien sans pitié. Pour Clovis Nzila, Rambo est à la fois figure de violence et agent d'hybridation extrême, à la limite du dédoublement de personnalité³.

La référence à Rambo fait aussi des émules au cinéma. Que le film hollywoodien *Blood Diamond* mette en place une forme de réflexivité intermédiaire – en nommant un jeune soldat africain « Capitaine Rambo »⁴ et en faisant dire à Danny Archer, joué par Leonardo DiCaprio, « Génial, j'ai vu tous tes films » – exprime à quel point l'enfant-soldat africain est au cœur d'un dispositif iconique inspiré et construit par l'image. Construit en partie par le cinéma hollywoodien, l'enfant-soldat y retourne et se fait figure en palimpseste⁵. Il est donc le lieu d'une image redoublée, d'un excès d'images et, en ce sens, une « nouvelle icône pop »⁶, pour reprendre l'expression de Charlotte Lacoste. Le pop est ce qui débouche sur un « star system »⁷ : si l'enfant-soldat africain est une nouvelle star, s'il est « cool », selon Wolfgang

¹ Wilfried N'Sondé, *Le Silence des esprits*, Arles, Actes Sud, 2010, p. 59.

² *Ibid.*, p. 152.

³ Clovis est en effet hanté par l'amiral Rambo, qui, dans ses cauchemars, prend le dessus sur sa personnalité actuelle : « J'ai peur de m'endormir, mes nuits sont sans sommeil. J'y vois constamment danser l'ombre de l'amiral Rambo, il y frappe des tambours assourdissants desquels jaillit la désolation, si fort que je hurle à la mort, sans entendre ma propre voix. Tout cela m'obsède et me rend fou ! » (*Ibid.*, p. 65).

⁴ Edward Zwick, *Blood Diamond*, 2007, Warner Home Video, version en langue française, 10 minutes.

⁵ L'enfant-soldat africain deviendrait aussi symboliquement le relais de Rambo dans l'imaginaire contemporain. Si le spectateur était fasciné par cette figure cinématographique, il l'est aujourd'hui par l'enfant-soldat africain, tous deux nés d'un contexte réel de violence extrême.

⁶ Charlotte Lacoste, *Séductions du bourreau*, *op. cit.*, p. 267.

⁷ Claude Chastagner, *De la culture rock*, Paris, PUF, 2011, pp. 120-121.

Sofsky¹, c'est dans un contexte de violence². Le témoignage de China Keitetsi montre ainsi à quel point finalement la culture populaire américaine violente répond à la situation paroxystique que vivent les enfants : « Après une expédition particulièrement violente, ils [les enfants-soldats] se rassemblaient et bavardaient comme si de rien n'était. Ils rivalisaient entre eux en se donnant des surnoms comme Chuck Norris, Rambo ou Suicide »³.

Ces enfants-soldat sont des figures en ce qu'ils sont constitués en images, en images fortes, violentes. Ils sont entièrement pris dans le paradigme de la visibilité à l'inverse de ce que laisseraient entendre l'organisation non gouvernementale *Invisible children*, à l'origine de la campagne elle-même hautement médiatique, *Kony 2012*, ou les propos de l'anthropologue Sylvie Bodineau : « On met en général l'accent sur le fait que nombre d'entre les enfants recrutés sont invisibles »⁴. Mais dans cette médiatisation actuelle ou leur apparition récurrente au cinéma – corollaires évidents de l'investissement symbolique réducteur dont ils font l'objet, comme nous l'avons vu plus tôt –, les enfants-soldats sont-ils réellement visibles ? Ne sont-ils pas au contraire obscurcis dans les filets de la violence ? L'enfant-soldat, au gré du contexte référentiel et de sa constitution en figure de violence – voire violente –, n'est-il dès lors qu'un objet de violence de plus de notre contemporanéité ?

L'enfant-soldat africain, dans la production culturelle et médiatique actuelle, ainsi que dans de nombreux discours analytiques, s'est pétrifié dans une figuration qui le lie à la violence. Au cours de ce premier chapitre, nous avons étudié la manière dont il était défiguré dans la violence de l'Histoire. Dans cette défiguration, il devient la « puzzling question »⁵ dont parlait déjà Charles Baudelaire. Et de fait, son potentiel destructeur est poussé à son point le plus extrême, tout en cohabitant avec la vulnérabilité la plus grande. Or, dans l'énigme qu'il incarne, l'enfant-soldat fait l'objet d'une fascination. Cette fascination prend les contours d'un investissement symbolique, qui fait de lui un symptôme caractéristique de la violence de notre contemporanéité. Mais cette fascination prend aussi les contours d'un culte

¹ Wolfgang Sofsky, *L'Ère de l'épouvante*, op. cit., p. 160.

² Le numéro 19 de la revue *Postures*, intitulé *Violence et culture populaire* (hiver 2014), s'attache à penser les liens existant entre la violence et la culture populaire.

³ China Keitetsi, *La petite fille à la Kalachnikov*, op. cit., p. 113.

⁴ Sylvie Bodineau, *Figures d'enfants soldats. Puissance et vulnérabilité*, op. cit., p. 38.

⁵ Article publié en avril 1853 dans le journal *Le Monde Littéraire*. Charles Baudelaire, « Morale du joujou » (1853), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1975, p. 587. L'enfant destructeur, dans ce texte de Charles Baudelaire, est *in fine* le lieu d'une mise en suspens de tout processus heuristique.

de l'image au sein duquel l'enfant-soldat est convoqué dans sa dimension spectaculaire. Loin de tout processus heuristique, l'image est entièrement prise dans le paradigme des affects et l'énigme est redoublée.

L'enfant-soldat est-il destiné à n'être qu'une figure de violence ou une figure violente ? Si nous avons défini la notion de figure à l'aune du paradigme de la visibilité, la figure de l'enfant-soldat telle qu'elle se construit, notamment dans les médias, n'est-elle pas au contraire un écran qui opacifie ? La figure que nous avons pu dégager jusqu'à présent prend davantage les contours d'une *persona* qui voile et fige l'enfant combattant en un objet violent soumis au regard voyeuriste. L'enfant-soldat est resté cette *aenigma*, figure symbolique informée du paradigme de l'obscurité correspondant à la violence et à la noirceur morale qui lui sont topiquement attachées, mais qui, ce faisant, le dissimulent plus qu'elles ne le révèlent. Dans cette perspective et pour dépasser cette aporie, il nous faudra compléter notre définition de la notion de figure au cours des deux chapitres à suivre. Si jusqu'ici nous avons fait de la dimension symbolique et de l'intensité visuelle les traits définitoires de la figure, il conviendra d'en explorer un dernier, essentiel, celui d'*interface*. Selon Bertrand Gervais la figure est une « interface », un « principe interprétatif »¹. L'interface se comprend au-delà de ses principes physiques de contiguïté, dans un sens de médiation. Nous montrerons, dans les prochains chapitres, la manière dont la littérature, qui implique non plus un spectateur mais bien un lecteur, se construit contre la figure existante de l'enfant-soldat et lui fait violence pour en faire une interface, un agent de médiation. C'est alors que nous pourrons repenser la notion d'énigme et, ce faisant, tenter de la dépasser.

¹ Bertrand Gervais, *Figures, lectures, op. cit.*, p. 20.

CHAPITRE 2 : LA DÉ-FIGURATION À L'ŒUVRE

Par pur esprit de transgression [...].

Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, *op. cit.*, p. 185.

C'est un peu trop fort [...].

Abdourahman A. Waberi, *Transit*, *op. cit.*, p. 36.

Il est désormais acquis que l'enfant-soldat africain est une figure de notre contemporanéité, associant typiquement une forte dimension symbolique et une puissance visuelle. Mais que fait alors l'écrivain face à cette figure constituée¹ ? N'opère-t-il qu'une transposition² au sein de l'univers fictionnel de cette figure construite comme symptôme de violence ou image violente ? En somme, ne fait-il que pérenniser le lien entre enfant-soldat et violence et construire ainsi, lui aussi, une figure violente ? On verra au contraire la manière dont le corpus parvient, précisément, à faire violence à cette figure de violence.

La figure de l'enfant-soldat ne peut s'épuiser dans les dimensions symbolique et visuelle que nous avons repérées jusqu'alors. Il nous faudra alors penser une *dynamique* de la figure, que l'on trouve déjà dans son étymon, qui peut signifier « forme plastique ». Comme le rappelle notamment Georges Didi-Huberman³, toute figure se construit nécessairement dans l'écart avec son matériau premier : nous postulons donc que les figurations littéraires de l'enfant-soldat se construisent prioritairement dans l'écart qu'elles instaurent avec la figure préalablement construite en dehors du domaine littéraire, et notamment dans les médias. Au sein de l'espace littéraire, *fingere* – étymon du verbe « figurer » – signifierait donc « modeler » au sens fort : faire changer de forme et, ce faisant, dans ce cas précis, *dé-figurer*⁴.

¹ Nous devons cependant soustraire *Sozaboy* (1985) de Ken Saro-Wiwa à cette analyse au vu de la date de publication : en effet, l'enfant-soldat ne devient véritablement figure dans l'imaginaire collectif qu'à partir des années 1980 et surtout dans les années 1990. Il s'agira alors, dans la suite de l'étude, de déterminer la place particulière qu'occupe cette œuvre au sein du corpus.

² Le premier chapitre a mis en évidence des cas de transposition partielle : nous avons ainsi pu constater la reprise au sein de l'univers fictionnel de certains éléments topiques comme la grandeur de l'arme par rapport au corps de l'enfant ou le premier meurtre appréhendé comme élément signifiant.

³ Georges Didi-Huberman lie en effet intrinsèquement figure et dissemblance (*Fra Angelico*, *op. cit.*, p. 12).

⁴ Il nous faut insister sur ce préfixe afin de mieux rendre compte du fait qu'il n'y a pas simplement défiguration mais défiguration d'une *figure* préexistante. Cette graphie nous permet également de distinguer la présente analyse de celle que nous avons menée dans le premier chapitre articulée autour de l'hybridité comme agent de défiguration de l'enfant.

Dans ce chapitre, nous entendons amorcer la circonscription de la figure *littéraire*¹ de l'enfant-soldat en travaillant sur le contrepoint. Trois auteurs, qui ont pensé la notion de figure spécifiquement en littérature, Xavier Garnier, Bertrand Gervais et Véronique Léonard-Roques, montrent précisément qu'elle se construit nécessairement dans le mouvement, dans le refus de toute dimension statique – là où la figure de l'enfant-soldat dans les médias relevait d'une pétrification. Bertrand Gervais souligne que « la figure, une fois saisie, est au cœur d'une construction imaginaire. Elle ne reste pas statique, mais génère des interprétations »². Or la figure qui nous occupe a cela de particulier qu'elle se déploie à partir d'un objet mystérieux, relevant de l'énigme dont le propre est de mettre à l'épreuve sans cesse l'interprétation. C'est alors dans l'espace littéraire que la figure de l'enfant-soldat se réalisera pleinement : selon Véronique Léonard-Roques, c'est en littérature que la figure se fait essentiellement plurivoque, polysémique et constitue un « ensemble d'actualisations potentiellement infinies », qui « se nourrit de cette quête toujours renouvelée de sens »³ ; pour Xavier Garnier, qui lie la notion de figure à l'énigme, la figure littéraire manifeste « comme toujours [...] son ambivalence »⁴.

Pourtant, Georges Didi-Huberman nous interroge : « comment *figurer un mystère*, une surnature, quelque chose qui n'a pas d'exemple dans le monde des créatures, et ne s'appréhende qu'à travers l'hétérogénéité [...] de deux ordres ontologiques ? »⁵. L'enfant-soldat recèle bien un mystère⁶, celui de son hybridité qui est une coprésence de deux ordres ontologiques. Dès lors, comment résoudre cette aporie à laquelle mène l'« évidence que le mystère est infigurable »⁷ alors que, dans le même temps, la figure est nécessairement « une configuration du monde visible »⁸ ? Or Georges Didi-Huberman propose une définition concurrente de la figure, associant *figurare*, *defigurare* et *praefigurare*⁹, afin de pratiquer la

¹ Le chapitre suivant poursuivra cette entreprise et s'attachera, dans un mouvement qui va vers le spécifique, à circonscrire la figure *romanesque* de l'enfant-soldat.

² Bertrand Gervais, *Figures, lectures*, *op. cit.*, p. 17. Dans une perspective similaire, Bertrand Gervais insiste sur la « malléabilité » de la figure et note qu'« elle existe uniquement intégrée à une dynamique où elle est à la fois foyer de l'attention et principe permettant à des significations de s'imposer et à des interprétations de se déployer » (*Ibid.*, p. 165).

³ Véronique Léonard-Roques, « Avant-propos », dans Véronique Léonard-Roques (dir.), *Figures mythiques, Fabrique et métamorphoses*, *op. cit.*, p. 15.

⁴ Xavier Garnier, *L'Éclat de la figure, étude sur l'antipersonnage de roman*, *op. cit.*, p. 135.

⁵ Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico*, *op. cit.*, p. 230. Mentionnons que la « surnature », le monstrueux, seront étudiés dans ce chapitre.

⁶ Nous entendons, pour notre part, le mystère de manière profane.

⁷ *Ibid.*, p. 231.

⁸ *Idem.*

⁹ *Ibid.*, p. 232. La notion de *defigurare* nous intéressera tout particulièrement dans ce chapitre.

« diffraction du sens, sa mise en perpétuels déplacements »¹. Ainsi est-ce ce modèle interprétatif que nous entendons suivre dans ce chapitre pour voir comment, dans l'espace littéraire, figurer l'enfant combattant c'est d'abord le défigurer, ou dé-figurer, faire bouger ses lignes paradigmatiques.

C'est donc bien parce que l'enfant-soldat est une énigme dont la nature (soumise à la défiguration de l'hybride) ne peut être définitivement élucidée qu'il devient une figure littéraire, cette figure littéraire détenant la force de se construire dans la mouvance² :

Cette distension d'un esprit écartelé entre une [...] énigme et sa résolution, donne à la figure une surprenante puissance, qui est bien celle de l'imaginaire. Tant que ce à quoi elle renvoie n'a pas été identifié de façon explicite, tant que subsiste encore en elle une part de mystère, elle est potentialité pure.³

C'est alors en exploitant, dans l'énigme, une puissance de renégociation que la littérature modèle singulièrement la figure de l'enfant-soldat telle qu'on a pu la définir dans le chapitre précédent. En effet, que ce soit en tant que symbole de la violence guerrière – voire humaine – ou comme image violente, l'enfant-soldat est, semble-t-il, toujours condamné à être appréhendé par le filtre de la violence : se dessine alors une *persona*⁴ de l'enfance en guerre, un masque qui donne l'illusion d'une stabilité, d'un sens procédant de la violence, donnée pourtant a-sémiotique et a-signifiante. Or c'est bien contre tout figement – corollaire d'une pétrification dans le cas de l'enfant-soldat – que se construit notre corpus.

Une précaution épistémologique s'impose cependant : donner à la violence les atours de la figure de l'enfant-soldat, comme l'analyse nous y conduisait dans le chapitre précédent, pouvait comprendre un risque d'accorder à la violence un statut culturel et sémantique élevé. Or circonscrire la figure de l'enfant-soldat telle qu'elle se construit dans l'imaginaire contemporain n'avait pas pour but de faire advenir du signifiant à partir du non-signifiant mais de montrer un répertoire de significations dans lequel la littérature peut piocher (nous l'avons constaté) et contre lequel, surtout, elle peut s'élever en figurant dans la différence, dans la « dissemblance »⁵. Ce chapitre suivra donc une méthodologie d'analyse distincte de celle du précédent. En effet, le chapitre précédent s'est appuyé conjointement sur les œuvres

¹ *Ibid.*, p. 234.

² La mouvance est par ailleurs l'un des critères essentiels de la figure selon Erich Auerbach qui la définit par « le renouvellement, la mutation dans la permanence » (*Figura, La Loi juive et la Promesse chrétienne, op. cit.*, p. 12). Ce paradigme de la mouvance est d'ailleurs repris par François Aubral, dans son ouvrage *Figure, figural*, analysant « la dialectique de la mouvance et de la fixation » (Paris, L'Harmattan, 1999, p. 21).

³ Bertrand Gervais, *Figures, lectures, op. cit.*, p. 72.

⁴ La notion de *persona* sera travaillée plus précisément dans la suite de l'étude.

⁵ Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico, op. cit.*, p. 12.

du corpus primaire, du corpus secondaire, sur un ensemble d'analyses anthropologiques, psychanalytiques, journalistiques, mais aussi sur des rapports relevant du domaine de l'humanitaire. En sont alors ressortis les principaux schèmes associés à l'enfant-soldat que la littérature peut, selon les cas, actualiser. À l'inverse, ce deuxième chapitre entend, à partir de ces mêmes schèmes, dessiner la spécificité de la littérature¹. C'est bien alors dans le double mouvement que présenteront ce chapitre et le suivant – dé-figuration puis re-figuration – que sera définitivement déconstruite toute élaboration, par la figure, d'un sens factice donné *au* chaos, pour, au contraire, voir comment la figure littéraire tente de faire advenir, dans la conscience de sa fictionnalité, un sens *contre* le chaos.

Ce double mouvement attestera également du fait que la dé-figuration, si nous l'entendons comme forme de violence, comme ce qui fait violence à la figure de l'enfant-soldat, n'est pas pour autant négative ou destructrice : comme le souligne en particulier la philosophe Evelyne Grossman « la *défiguration* est *aussi* une force de création qui bouleverse les formes stratifiées du sens et les réanime »². La dé-figuration est alors à entendre comme prémisse de la re-figuration que nous étudierons dans le prochain chapitre. Dans le processus de dé-figuration à l'œuvre en littérature, sera évincée toute prétention à une quelconque fixité du sens. Dé-figurer la figure de l'enfant-soldat, c'est donc en premier lieu la délivrer de toute pétrification. Dé-figurer la figure de l'enfant-soldat, c'est aussi déconstruire ou renverser ce qui définit topiquement l'enfant-soldat et, ce faisant, procéder à un renversement paradigmatique : réinterpréter l'hybridité pour faire émerger, non plus seulement la violence de ce paradigme, mais sa puissance.

¹ Nous n'amorcerons une réelle distinction entre corpus primaire et corpus secondaire que dans le chapitre suivant.

² Evelyne Grossman, *La Défiguration*, Paris, Éditions de Minuit, 2004, p. 7.

I. Contre l'image pétrifiée et pétrifiante

Nous nous intéresserons, dans cette première section, à la manière dont l'écrivain se confronte à l'image violente de l'enfant-soldat constitué en figure incontournable de notre contemporanéité, saturé d'une symbolisation excessive, d'un « barda » trop lourd¹. Quelle est la teneur de cette confrontation ? Selon Emmanuel Dongala, auteur de l'un des premiers romans francophones mettant en scène un personnage d'enfant-soldat en Afrique², « ce personnage de l'enfant soldat est maintenant si omniprésent dans les livres, les films et même le théâtre qu'il n'a plus rien d'original. [...] On a un peu l'impression que c'est devenu un fonds de commerce littéraire »³. C'est fort justement, on l'a dit en introduction, qu'Emmanuel Dongala relève la présence appuyée de l'enfant combattant sur la scène artistique depuis près de quinze ans ; ce personnage est objet de fascination, d'obsession, ce dont nous rendons compte dans le chapitre précédent. Il est fascinant en l'énigme qu'il représente, énigme d'une identité transgressive, qui franchit les limites⁴, qui rend poreuses les frontières supposément étanches et communément admises entre enfant et adulte, victime et bourreau. Au sein de cette hybridité, c'est un cercle sans fin de violence qui s'exprime : violence d'un monde dont procède l'enfant combattant, violence exercée par cet enfant impliqué dans les conflits, violence, enfin, du « choc »⁵ que suscite la figure de l'enfant-soldat rendant alors « impossible de rester indifférent »⁶.

S'il ne peut rester indifférent, l'écrivain ne fait-il pour autant que participer à ce « spectacle de la violence [...] devenu permanent »⁷ ? Ne cherche-t-il, en somme, qu'à faire

¹ Charlotte Lacoste n'entend d'ailleurs pas autre chose quand elle précise, à propos de l'enfant-soldat : « cet enfant, déjà surchargé de son barda, se trouve encore lesté par l'essaim de significations dont on sature chacune de ses apparitions » (Charlotte Lacoste, « L'enfant-soldat dans la production culturelle contemporaine », art. cit., p. 120).

² *Johnny Chien Méchant* paraît en 2002 soit deux ans après *Allah n'est pas obligé*, de l'Ivoirien Ahmadou Kourouma, qui inaugure l'entrée de l'enfant-soldat dans la fiction romanesque africaine francophone. Dans les littératures africaines anglophones, c'est *Sozaboy* (1985) du Nigérian Ken Saro-Wiwa qui inaugure cette entrée.

³ Marie Bulté, « L'urgence dans *Johnny Chien Méchant* (2002), Entretien avec Emmanuel Dongala », art. cit., dernière consultation le 2 août 2014.

⁴ Selon le sens commun de l'adjectif « transgressif » (*Trésor de la langue française*).

⁵ Sylvie Bodineau, *Figures d'enfants soldats. Puissance et vulnérabilité*, op. cit., p. 40.

⁶ Mouzayan Osseiran-Houballah, *L'enfant-soldat, victime transformée en bourreau*, op. cit., p. 19.

⁷ Bertrand Gervais, « Violence, silence et oubli. Imaginaire contemporain de la violence », art. cit., dernière consultation le 10 novembre 2013.

un texte vendeur¹ comme peuvent le laisser entendre les propos d’Emmanuel Dongala ? Nous souhaiterions montrer plutôt la manière dont les œuvres font acte de résistance contre une telle facilité. Certes, l’hybridité transgressive de l’enfant-soldat a fait de lui une figure incontournable de notre contemporanéité et, à ce titre, de la production littéraire. Mais si les écrivains sont également fascinés, si l’enfant combattant donne lieu à une obsession, c’est une autre figure de l’enfant-soldat qui se construit en littérature, une figure qui tente de s’affranchir des filets² de la violence. Ainsi étudierons-nous la manière dont la littérature défigure cette figure rebattue, figée, dans le but de sortir du règne de l’image et de la stéréotypie, du règne en somme de la pétrification propre à la fois à l’image – entendue comme idole – et au stéréotype. Si, comme nous l’avons montré plus haut, les écrivains ne font pas fi de la violence de cette figure hybride, ils tentent néanmoins de la dépasser, et ce au moyen d’une dé-figuration.

Nous interrogerons donc, dans cette section, la manière dont les œuvres à l’étude déforment la figure de l’enfant-soldat produite dans l’imaginaire collectif, faisant preuve d’un certain iconoclasme³. Pour ce faire, nous poserons une question similaire à celle d’Evelyne Grossman au sujet d’un autre corpus⁴ dans le cadre de son étude sur la défiguration : « comment inventer les formes [...] d’une résistance à l’image »⁵ et, ce faisant, « se déprendre des formes pétrifiées de l’identitaire »⁶ ? Il s’agira *in fine* de voir la manière dont la littérature se construit en partie *contre* la figure de l’enfant-soldat telle que nous l’avons circonscrite dans le premier chapitre (une figure qui fige plus qu’elle ne figure), afin d’ouvrir les possibilités d’une figuration sans limite et toujours en mouvement.

¹ Et ce, d’autant plus que, comme nous le montrions dans le premier chapitre de cette étude, l’enfant combattant a pu devenir une figure vendeuse : nous pouvons de nouveau renvoyer à l’ancien enfant-soldat Ishmael Beah dont le témoignage a été sponsorisé par la chaîne Starbucks.

² Ou devrions-nous parler de *griphus* – substantif latin qui signifie énigme et dont l’étymon grec *griphos* signifiait filet ? Les filets de la violence dans lesquels est pris au piège l’enfant-soldat le maintiennent dans l’énigme la plus obscure et la moins signifiante qui soit.

³ Ou peut-être davantage encore d’un certain « idoloclasme », comme la suite de l’étude nous enjoindra à le croire.

⁴ Antonin Artaud, Samuel Beckett et Henri Michaux.

⁵ Evelyne Grossman, *La Défiguration*, *op. cit.*, p. 113.

⁶ *Idem*.

A. Défamiliarsier le regard et surmonter la pétrification : *Beasts of no Nation* d'Uzodinma Iweala et *Johnny Chien Méchant* d'Emmanuel Dongala – études de cas

La figure de l'enfant-soldat, quand elle n'est plus qu'une image forte, en excès de vision, peut devenir une gorgone au pouvoir pétrifiant. Elle répond alors à la définition de la figure telle que la donne Ernst Jünger, fondée sur la subjugation : « lorsque les figures s'approchent, les forces cognitives sont relayées par la vision immédiate »¹. Cette définition rejoint par ailleurs d'autres théorisations de la figure comme celle de Xavier Garnier qui la circonscrit en termes d'« éclat »², quand Gilles Deleuze et Félix Guattari précisent que la figure esthétique – qu'ils opposent au personnage conceptuel – est « puissance de percept »³.

Une figure se voit, s'impose au regard, mais une telle puissance, qui se fait violence et s'y réduit dans le cas de l'enfant-soldat, ne risque-t-elle de sidérer celui qui s'y confronte ? L'enfant-soldat actualise, en effet, la figure mythologique de Méduse qui, rappelons-le, est un monstre hybride dont la représentation est ambivalente dans l'Antiquité : soit sous les traits du monstre grimaçant, soit sous les traits d'une victime, d'une femme en souffrance, étranglée par des serpents⁴. L'enfant combattant à la fois monstre de violence et victime paroxystique, prend les contours de Méduse et devient une figure pétrifiante.

Le corpus donne, de ce point de vue, quelques exemples signifiants de la manière dont l'enfant-soldat peut être appréhendé comme un avatar de Méduse⁵. *Le Silence des esprits* de Wilfried N'Sondé est un bon étalon pour percevoir ce que provoque la rencontre avec la figure de l'enfant-soldat. En effet, celle-ci n'est pas donnée d'emblée, ni même construite progressivement, mais surgit littéralement à la fin de la diégèse. Dans le roman de Wilfried N'Sondé, le narrateur Clovis Nzila est un exilé sans-papiers en France ; c'est du moins ainsi que le lecteur et le personnage de Christelle, infirmière française qui le recueille et avec laquelle il a une liaison, l'appréhendent tout d'abord. Or, à la fin du roman, Clovis Nzila se révèle aux autres et à lui-même et (s')avoue son passé violent d'enfant-soldat⁶. Clovis passe brusquement pour Christelle – mais aussi pour le lecteur – de l'émigré africain égaré à une

¹ Ernst Jünger, *Type, nom, figure*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1996, p. 106.

² Cf. Xavier Garnier, *L'éclat de la figure, étude sur l'antipersonnage de roman*, op. cit.

³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 67.

⁴ Pour plus de précisions, voir Alessia Trivellone, « Têtes, lions et attributs sexuels : survivances et évolutions de l'usage apotropaïque des images de l'Antiquité au Moyen Âge », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXIX, 2008, pp. 209-221, p. 211.

⁵ Dans le prochain chapitre, nous verrons que l'association de l'enfant-soldat à la figure de Méduse peut être pensée comme puissance et non uniquement comme violence.

⁶ Wilfried N'Sondé, *Le Silence des esprits*, op. cit., pp. 149-156.

figure pétrifiante d'enfant combattant. La révélation de Clovis agit ainsi explicitement comme le regard de Méduse sur Christelle : « À la fin du récit, Christelle resta de longues minutes sans voix, pâle »¹. Christelle, livide et aphone, s'est pétrifiée en présence de la figure de l'enfant-soldat.

Dans *Les Aubes écarlates* de Léonora Miano, le premier regard que porte Ayané, personnage principal du roman, sur l'enfant-soldat Epa est tout entier soumis à la violence :

Ayané soupira, reportant son attention sur le jeune alité. Ce n'est pas lui qui effacerait la nuit d'Eku. Au contraire. Ces événements étaient gravés sur son visage. En le regardant, elle les revivait, entendait les chants comminatoires des combattants, lorsqu'ils avaient fondu sur le village.²

L'enfant-soldat est devenu ce visage terrifiant de la gorgone qui sidère dans la violence qu'il évoque. Epa, recueilli blessé dans un orphelinat de guerre, n'est pas un enfant comme les autres, il est source pour Ayané d'une fascination qui l'empêche de quitter son chevet, de s'abstraire de lui :

Depuis qu'elle travaillait bénévolement pour La Colombe, une association qui s'occupait d'enfants abandonnés, Ayané en avait vu, des jeunes malheureux. Cependant, c'était la première fois que l'association accueillait un de ces soldats. Sans doute le premier d'une longue liste. [...] Les autres bénévoles se moquaient gentiment d'elle, parce qu'elle passait tout son temps auprès de lui. [...] Il portait des chaussures de tennis en lambeaux, avait les pieds en sang. Une plaie à son thorax menaçait de s'infecter. Il avait dû se la bander lui-même, avec ce qu'il restait de sa chemise. Combien de temps avait-il marché et où ? Sur quels chemins pour n'être pas repris ?³

Epa est bien un « symbole obsédant »⁴ qui suscite des interrogations, mais une figure qui, lorsqu'elle n'est qu'une image – ce qui est le cas d'Epa ici, immobile sur son lit –, ne fait que pétrifier celle qui la regarde. Or Ayané trouvera, à l'instar de Persée, un bouclier qui consistera à remplacer la vision – nécessaire, à ce stade de l'intrigue, Epa étant dans un état de mutisme – par l'écoute du témoignage d'Epa⁵.

Si Ayané a trouvé un bouclier contre la figure pétrifiante, il en va différemment pour Isaro dans *Le Passé devant soi* du Rwandais Gilbert Gatore. Isaro, jeune Rwandaise qui a survécu enfant au génocide alors que toute sa famille a péri, a été adoptée par un couple de Français. Elle décide alors, à l'âge adulte, de retourner au Rwanda et de se lancer dans une

¹ *Ibid.*, p. 157. Notons néanmoins que cette pétrification ne perdurera pas.

² Léonora Miano, *Les Aubes écarlates*, *op. cit.*, p. 19.

³ *Ibid.*, pp. 21-22.

⁴ Bertrand Gervais, *Figures, lectures*, *op. cit.*, p. 16.

⁵ Écoute qui sera subordonnée à la vision mais procédant cette fois d'Epa lui-même dans un jeu de renversement de regard. Nous annonçons ici le prochain chapitre qui consistera, précisément, à étudier le renversement de regard : quand l'enfant combattant n'est plus objet de vision mais en devient le sujet.

entreprise de collecte de témoignages des survivants et acteurs du génocide. Parallèlement à cette trame diégétique, se déploie un récit fragmentaire, qui se déroule pendant et dans l'immédiat après génocide, centré sur le personnage juvénile de Niko¹, dont on comprend progressivement qu'il s'agit d'un génocidaire. Or ce personnage est une véritable incarnation de Méduse au sein du texte :

Un explorateur qui se serait perdu jusqu'à ce village aurait d'abord été saisi par la récurrence du nom de Niko dans les conversations. [...] Afin de comprendre, l'aventurier se serait rendu à la forge-poterie. Il aurait trouvé, sous une large toiture tenue par quelques piliers, un four devant lequel se serait affairé un homme presque nu. Un instant, il aurait été *captivé* par cet homme dont l'harmonie et la puissance étaient soulignées par les reflets et les ombres du feu. [...] En s'approchant, il aurait constaté que Niko avait, à l'endroit qui ne se déploie que dans l'intimité, un atout *sidérant*.²

Niko prend définitivement les contours de Méduse avec son sourire monstrueux qui rappelle la bouche grimaçante de la gorgone dont procède, en grande partie, son pouvoir horrifique : « ce sourire [est un] contraste inattendu et monstrueux [...]. Son visage et le reste incarnaient l'harmonie et la grâce. Mais, lorsque, pour sourire, il dévoilait des dents aussi immenses que miteuses et désordonnées, il paraissait un singe à certains, un démon à d'autres »³. Figure de Méduse, Niko l'est également dans sa capacité à pétrifier, dont on mesure la puissance (mortifère) sur le personnage d'Isaro. En effet, le lecteur découvre au fil de l'œuvre que le récit focalisé sur Niko est en réalité un roman enchâssé écrit par le personnage d'Isaro, dans lequel la tournure interrogative est le trait stylistique majeur, marquant syntaxiquement l'énigme que représente Niko. En relève, par exemple, la question centrale autour de laquelle s'articule l'ensemble du récit focalisé sur Niko – question qui renvoie à son premier meurtre sous la contrainte avant qu'il ne bascule par la suite dans la folie meurtrière : « Que faut-il faire lorsque la résistance, même par le sacrifice de soi, ne permet de sauver rien ni personne ? »⁴. Si cette figure de l'enfant génocidaire est, par rapport à celle de l'enfant-soldat, peut-être plus obsédante encore dans le non-sens qu'elle impose à la raison⁵, ici nul bouclier n'offre d'échappatoire au pouvoir pétrifiant et mortifère de la figure, pourtant créée par Isaro. En effet, Isaro se suicide après avoir achevé son récit – récit qui, au plus loin d'une

¹ Ce roman orchestre néanmoins une indétermination quant à l'âge de ce personnage. On peut ainsi hésiter entre l'adolescence et l'âge adulte.

² Gilbert Gatore, *Le Passé devant soi*, Paris, Éditions Phébus, 2009, pp. 97-98 [nous soulignons]. Cette citation n'est évidemment pas sans rappeler l'analyse de Pascal Quignard reliant regard médusant et sexe dans son ouvrage *Le Sexe et l'effroi* (1994).

³ Gilbert Gatore, *Le Passé devant soi*, *op. cit.*, p. 98.

⁴ *Ibid.*, p. 129.

⁵ La suite de l'étude s'attachera à distinguer les enjeux qui séparent la figure de l'enfant-soldat de celle de l'enfant génocidaire.

quelconque vertu cathartique pour cette victime du génocide au Rwanda, ne fait que la figer définitivement :

Aujourd'hui elle n'écrit pas. Elle s'est vidée des mots et des pensées qu'ils disent, comme on se vide de son sang. [...] Droite sur son tabouret, *figée telle une image*, elle s'imagine qu'à condition de réfléchir assez longtemps, de s'obstiner suffisamment, elle finira par comprendre quelque chose.¹

Isaro meurt de sa confrontation à la figure de l'enfant meurtrier.

Si l'enfant meurtrier peut être une figure de gorgone, on peut légitimement se demander comment les romanciers ont eux-mêmes été confrontés à la figure pétrifiante de l'enfant-soldat et comment ils ont su alors défamiliariser leur regard. En somme, il s'agira d'interroger la manière dont les romanciers peuvent donner lieu à une œuvre qui ne soit pas simple duplication d'une fascination voyeuriste², qui ne procède pas seulement d'un regard qui constitue un objet en figure, mais à une œuvre qui permette de dépasser le stade de la vision figée, pétrifiée, une œuvre-bouclier contre la violence mortifère de la gorgone.

Pour ce faire, nous nous intéresserons tout d'abord à la genèse de *Beasts of no Nation* de l'écrivain d'origine nigériane Uzodinma Iweala. Prêter attention à la genèse d'une œuvre permet d'aller au plus près du processus de dé-figuration, de rendre compte du moment où l'auteur se confronte à une figure existante afin de cerner sa réaction face à elle. Si, pour le romancier, la figure de l'enfant-soldat fait l'objet d'une obsession dont procède l'œuvre, il a malgré tout la force de s'abstraire de cette « volupté du voyeur, et [de cette] angoisse délicate de la fascination »³ que nous évoquions dans le chapitre précédent ; il a la force de renoncer à n'être qu'un simple spectateur⁴ de la violence : la genèse d'écriture de *Beasts of no Nation* peut alors rendre compte de ce mouvement.

Dans le paratexte de son œuvre, Uzodinma Iweala confie que l'idée d'écrire sur le phénomène des enfant-soldats est née d'une photographie d'un enfant combattant issue du magazine *Newsweek*⁵. Pour cet auteur qui vit aux États-Unis, la confrontation à la figure de l'enfant-soldat se fait logiquement par l'intermédiaire des médias, mais cette confrontation, ou plutôt cette vision, n'en est pas moins un choc : « Then I saw it, the picture of a small brown-

¹ Gilbert Gatore, *Le Passé devant soi*, *op. cit.*, pp. 12-13 [nous soulignons]. Isaro est dans une position similaire dans l'*explicit* du roman, position qui précède le moment où elle se laisse tomber, tout en ne desserrant pas son poing du poignard pointé vers son cœur (*Ibid.*, pp. 183-184).

² À l'inverse, peut-être, de la figure d'écrivaine qu'est Isaro, dans le *Passé devant soi*. Nous aurons l'occasion de revenir sur les enjeux de cette œuvre et les problèmes que pose la violence qu'elle déploie.

³ Wolfgang Sofsky, *Traité de la violence*, *op. cit.*, p. 96.

⁴ « Ce qui excite le spectateur c'est la violence elle-même. Elle repousse, effraie, séduit et amuse » (*Idem*).

⁵ En 1998, soit sept ans avant la parution de *Beasts of no Nation*.

skinned boy with skinny arms, a large head, and eyes that simultaneously accused the world of neglect and begged for forgiveness »¹. Le détachement du premier syntagme, « Then I saw it », marque le saisissement qui procède de cette vision inaugurale². Uzodinma Iweala se trouve face à la figure médiatique de l'enfant-soldat – telle que nous l'avons circonscrite dans le précédent chapitre –, une figure spectaculaire. Le choc éprouvé par Uzodinma Iweala face à elle n'est pas sans rappeler ce que décrit le narrateur de *Solo d'un revenant* de Kossi Efoui :

Les Rebelles : autre mot qui avait fait son apparition. Un mot à succès depuis qu'un picto-journal parisien nommé *Visions de choc* avait publié les photos d'un groupe de combattants autour d'un écriteau fait de bois flotté et de goudron, marqué FRONTIÈRE. [...] Et tout autour, le rang serré des shorts déchirés et rapiécés, le raphia et la liane maillant des tee-shirts sans manche, ou à une manche, auxquels sont accrochées de petites gourdes couvertes de salissures nouées appelées talismans pare-balles, des lunettes noires complétant la pose du combattant.³

Kossi Efoui entérine le fait que la figure du combattant africain – et de l'enfant-soldat, celui-ci appartenant prioritairement aux groupes rebelles – se construit en excès d'images. Le passage cité insiste en effet sur la dimension iconique – « picto- », « *Visions* » –, sur la mise en spectacle qui procède tout autant des médias que du combattant lui-même qui « pose »⁴. L'enfant-soldat est une figure entendue, précisément, comme « vision de choc ». Et cette vision troublante et fascinante conduit Uzodinma Iweala à une écriture frénétique, une écriture de la violence :

When that magazine article put the idea that I might actually write about child soldiers in my head, I dashed upstairs, [...] sat down at my table, and began to write. The sentences flowed almost as easily as the bodily fluids in that initial story. My young protagonist laughed maniacally; he showed no emotion except anger and bloodlust. He just hacked and hacked until bits and pieces of the world lay before him. It was terrible, underdeveloped short story, without plot or purpose and little attention paid to the gravity of the event. It was like Hollywood horror movie, only the demon in question was a small boy.⁵

¹ « Puis je l'ai vue, la photographie d'un petit garçon à la peau brune avec des bras maigres, une grosse tête, et des yeux qui, simultanément, accusaient le monde de négligence et suppliaient d'être pardonnés », Uzodinma Iweala, *Beasts of no Nation*, *op. cit.*, « About the book », p. 7 [notre traduction].

² La lecture de la légende de la photographie et de l'article arrive *après* la vision qui est première. Mentionnons également que la vision précède *de facto* le contenu informatif qui explique qu'il s'agit d'un enfant démobilisé. Au-delà de toute contextualisation historique, l'enfant-soldat se réduit d'abord à une image pour l'auteur – un enfant africain pris entre violence et vulnérabilité.

³ Kossi Efoui, *Solo d'un revenant*, *op. cit.*, pp. 91-92.

⁴ Et qui, à ce titre, n'est pas sans rappeler la photographie de l'article intitulé « Enfants soldats : "l'Afrique ne représente qu'une facette du problème" » paru dans *Le Monde* le 12 février 2012 [annexe VIII].

⁵ « Une fois que cet article m'a mis en tête que je pouvais véritablement écrire sur les enfants-soldats, je me suis précipité à l'étage [...] me suis assis à ma table et ai commencé à écrire. Dans cette première histoire, les phrases coulaient presque aussi facilement que des fluides corporels. Mon jeune protagoniste avait un rire maniaque, il ne montrait aucune émotion si ce n'est la colère et la soif de sang. Il ne faisait que couper et couper jusqu'à ce que le monde se retrouve en petits morceaux devant lui. C'était épouvantable, une courte histoire sans

Uzodinma Iweala illustre ici le rapport d'un sujet aux figures, ce « double mouvement de dessaisissement et de ressaisissement »¹ que décrit Bertrand Gervais :

Le premier mouvement prend la forme d'un musement. Le sujet se perd dans la contemplation de sa figure. [...] Il n'y a pas de figure sans musement, il n'y a pas de figure sans ce moment d'enchantement, quand le sujet s'empare de cet objet imaginaire et le manipule dans tous les sens, en éprouve la forme, en exploite les possibilités et s'ébahit devant le spectacle, presque absolu, de sa perfection. [...] Le second mouvement prend la forme d'une énonciation ou d'un chant. Le sujet se ressaisit et entreprend de conter son dessaisissement, de décrire par le détail la figure qui le fascine et de transformer l'expérience en processus créateur.²

Uzodinma Iweala est bien en situation de « musement »³ mais le processus diffère ici en partie de celui que décrit Bertrand Gervais car le processus créateur est déceptif. Le ressaisissement, pour celui qui se confronte à la figure de l'enfant-soldat, n'est alors possible qu'au prix d'une défamiliarisation du regard, au prix d'un effort pour voir autre chose dans l'enfant combattant que la violence. Si le romancier est fasciné par cette figure, qui le met en état de musement, sa fascination devient le lieu d'une déconstruction, d'une dé-figuration de la figure pour tenter de dépasser la violence⁴. Le premier texte qu'écrit l'auteur est précisément déceptif du fait de sa violence : l'écriture n'était que duplication de l'image médiatique. Uzodinma Iweala abandonnera alors son projet durant de longues années. Ce n'est que lorsqu'il rencontrera China Keitetsi, ancienne enfant-soldat en Ouganda, personne réelle et non image figée dans une violence réductrice, qu'il reprendra son projet mais, cette fois, en dépassant la violence et en proposant une nouvelle figuration. De là naîtra son premier roman, *Beasts of no Nation*. Comme il le précise lui-même : « My characters in *Beast of No*

développement, sans intrigue ni ligne directrice, et peu d'attention portée à la gravité de l'événement. C'était comme un film d'horreur hollywoodien, sauf que le démon, ici, était un petit garçon », Uzodinma Iweala, *Beasts of no Nation*, op. cit., "About the book", pp. 9-10 [notre traduction].

¹ Bertrand Gervais, *Figures, lectures*, op. cit., p. 132.

² *Ibid.*, p. 133. Bertrand Gervais commente ici le lien qui unissait Emmanuel Carrère à Jean-Claude Romand lors de la création *L'Adversaire*.

³ Défini de la sorte par Bertrand Gervais : « Ce musement apparaît quand une figure séduit un sujet et se met à l'obséder. Muser, très précisément, c'est *se perdre dans la contemplation de figures*. Dans son amplitude la plus faible, le musement correspond à un simple égarement [...]. Dans son amplitude la plus forte, il peut mener à la perte » (Bertrand Gervais, *Figures, lectures*, op. cit., p. 19). L'amplitude la plus forte qu'est la perte s'appliquerait, pour notre corpus, au personnage d'Isaro dans *Le Passé devant* comme l'analyse le suggérait plus haut.

⁴ La dé-figuration permettra la re-figuration, ce « ressaisissement » que décrit Bertrand Gervais. Notons d'emblée que ce ressaisissement qui prend la forme d'une énonciation acquerra un fort potentiel heuristique que nous analyserons dans le prochain chapitre : le sujet se déprend au point de déléguer cette énonciation à la figure elle-même et au point de mettre en place un renversement du regard.

Nation are no monsters [...] they [...] are people with histories, hopes, and visions of what life should be like »¹.

La figure, ce « signe d'un grand dynamisme »², se prête à la déformation, à la défiguration pour autant que l'on ait la force de ne pas se laisser pétrifier par la gorgone. L'enfant-soldat africain est une figure en ce qu'il est saisi par un imaginaire collectif qui lui attribue un ensemble de symboles – symboles, nous l'avons vu, liés à la violence. Si la figure suppose le regard d'un sujet pour se constituer³, ce regard est alors, pour le cas de l'enfant-soldat, aussi bien celui de la communauté humanitaire, des anthropologues, des journalistes, des psychanalystes, des cinéastes, des photographes que celui des écrivains. Or la fiction détient semble-t-il ce pouvoir de jouer de nos réflexes de représentation en dé-figurant les figures. Uzodinma Iweala n'a pas fait de son œuvre le lieu de la constitution d'une figure violente ou de violence. L'écrivain peut aller au-delà d'un regard qui construit un objet en figure : l'exemple de la genèse d'écriture de *Beasts of no Nation* montre que l'écrivain sait défamiliariser son regard.

Il en va un peu différemment à considérer la genèse de *Johnny Chien Méchant*. En écrivant ce roman, Emmanuel Dongala défamiliarise moins son regard que son expérience même. Dans *Johnny Chien Méchant*, le dispositif narratif permet à Emmanuel Dongala de « transcender la violence »⁴ de l'enfant-soldat. En effet, le partage de la voix narrative entre deux enfants, Laokolé la victime et Johnny l'enfant-soldat, est motivé par une volonté de ne pas emprisonner le lecteur dans la violence de l'enfant combattant comme l'explique l'auteur :

L'alternance des voix m'est venue par nécessité. Au départ, je ne voyais que Johnny, je voulais raconter les aventures de Johnny. J'avais même commencé le roman à la troisième personne, c'est-à-dire avec un narrateur omniscient. Mais j'ai trouvé que cette façon de raconter était trop distante et ne saisissait pas bien l'urgence du moment. Alors je me suis rabattu sur une

¹ « Mes personnages dans *Beasts of no Nation* ne sont pas des monstres [...] ce sont [...] des personnes avec des histoires, des espoirs, et qui ont une vision de ce à quoi la vie devrait ressembler », Uzodinma Iweala, *Beasts of no Nation*, *op. cit.*, « About the book », p. 9 [notre traduction]. Le refus du monstrueux sera étudié dans la prochaine section de ce chapitre. Nous aurons également l'occasion de revenir sur le substantif « vision » dans la seconde partie.

² Bertrand Gervais, *Figures, lectures*, *op. cit.*, p. 31.

³ Ce « regard qui s'attarde et qui tout à coup se met à construire un objet » (*Ibid.*, p. 16).

⁴ Expression qu'Emmanuel Dongala a pu employer dans deux entretiens : Taina Tervonen « Des Mozart qu'on assassine, Entretien avec Emmanuel Dongala », *Africultures*, octobre 2002, [en ligne] url : <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=2727>, dernière consultation le 2 août 2014 et Marie Bulté, « L'urgence dans *Johnny Chien Méchant* (2002), Entretien avec Emmanuel Dongala », *art. cit.*, dernière consultation le 2 août 2014.

narration à la première personne parce que là, Johnny se raconte, on entend sa voix, son vocabulaire. Mais au bout du troisième ou quatrième chapitre, cela était devenu lassant : il n'y avait qu'une vision unilatérale, celle de Johnny avec ses *violences*, ses *pillages*, ses *exactions*, sans contrepoint pour comprendre pourquoi il en était ainsi. C'est alors que j'ai commencé à entendre la voix de Laokolé. Cette voix était plus intelligente que celle de Johnny, avec un regard différent et plus analytique sur les événements vécus. Le personnage de Laokolé permet ainsi de transcender la violence en ce sens qu'il nous évite de « poétiser » celle-ci, de faire de nous des voyeurs.¹

Le dispositif fondé sur la bivocalité narrative permet donc de dépasser une violence dans laquelle reste enlisée l'adaptation cinématographique du roman². Dès lors, ce regard « analytique », que l'écrivain congolais attribue au personnage de Laokolé, permet précisément que redeviennent opératoires les fonctions cognitives³ face à la figure de l'enfant-soldat : ce regard ne se perd pas dans une contemplation qui pétrifie. Le regard analytique que porte Laokolé, non seulement sur les événements vécus mais aussi sur la figure même de l'enfant-soldat⁴, se distingue autant de celui du spectateur voyeur que de celui porté sur cette figure par Emmanuel Dongala lorsqu'il s'est lui-même retrouvé face à un enfant-soldat.

En effet, dans un article intitulé « Hollywood, Pirated Videos, and Child Soldiers », Emmanuel Dongala raconte la manière dont il a été personnellement confronté à des enfants-soldats en 1997, alors qu'il fuyait le Congo en guerre ; il narre également son incapacité à réagir face à eux et à défendre un membre de son groupe contre leur violence. Il se reproche alors sa lâcheté, assimilable à une pétrification procédant d'un regard gorgonique. Comme le précise Ernst Jünger, les hommes « défaillent »⁵ devant la figure, en sont « ébranl[és] profondément »⁶. Effectivement, la rencontre d'Emmanuel Dongala avec la figure de l'enfant-soldat⁷ donne lieu à une défaillance de celui qui pensait pouvoir, en toutes circonstances, s'élever contre la violence : « It is one thing to be prepared intellectually for violence, but it is quite another to experience the real thing in the form of a gun pointed at your head or the

¹ Marie Bulté, « L'urgence dans *Johnny Chien Méchant* (2002), Entretien avec Emmanuel Dongala », art. cit., dernière consultation le 2 août 2014 [nous soulignons].

² Cf. première partie, chapitre 1.

³ Ouvrant alors une autre voie que celle théorisée par Ernst Jünger : « Lorsque les figures s'approchent, les forces cognitives sont relayées par la vision immédiate » (*Type, nom, figure, op. cit.*, p. 106).

⁴ Notons que la première fois que Laokolé voit Johnny (sans être vue) dans le roman, il y a malgré tout un choc visuel lié notamment à son « accoutrement » (Emmanuel Dongala, *Johnny Chien Méchant, op. cit.*, p. 81). Pourtant, ce choc n'empêche pas la puissance d'analyse : « À leur accoutrement hétérogène, j'ai su que c'étaient des miliciens, les supplétifs de l'armée dite régulière. Ce n'étaient pas des mercenaires étrangers non plus puisqu'ils parlaient l'une des langues de notre pays. Pourquoi appelait-on les uns "armée régulière" et les autres "miliciens" ? Je ne saurais le dire puisque leur comportement envers nous était identique » (*Idem*).

⁵ Ernst Jünger, *Type, nom, figure, op. cit.*, p. 110.

⁶ *Ibid.*, p. 109.

⁷ Notons que c'est le seul auteur de notre corpus, avec Ken Saro-Wiwa, à avoir été confronté à des enfants-soldats.

cutting edge of a machete being wielded before your eyes »¹. Ainsi, face à la figure de l'enfant-soldat, « everything changed »². Notons que les enfants-soldats qui interrompent la fuite du groupe d'Emmanuel Dongala, même s'ils sont des êtres de chair, se sont construits comme des images violentes – rejoignant ce faisant l'analyse que nous menions dans le précédent chapitre³ :

Brandishing Kalashnikovs and dressed in the most bizarre ways with sunglasses, wigs, and gris-gris around their arms or their necks, some of the child soldiers had darkened their faces with coal or ashes. [...] Some of our group tried to run away in panic, but gunshots (fortunately, above our heads) yelling and warnings not to move *froze them on the spot*. Afraid of *making any movement* which could be misinterpreted, I was scared stiff, nervously watching these trigger-happy kids. [...] Suddenly and brutally, they pulled a man from our ranks and two or three of these youngsters started hitting him. *Numbed* by fear, my brain did not register the incident which led to that poor man's beating. None of us dared to say a word, much less come to his aid. [...] I was indignant, imperceptibly clenching my fists, but *incapable of moving* or looking away, my body *paralyzed* by the horror of this terrible scene.⁴

Ces enfants, devenus de véritables icônes de violence, devenus – au gré d'une expression qui dévoile la superposition aberrante de la violence mortifère d'une arme au caractère enfantin – des « enfants à la gâchette », transforment les fuyards en statue de pierre comme l'indique un

¹ « C'est une chose d'être préparé intellectuellement à la violence, c'en est radicalement une autre d'en faire vraiment l'expérience sous la forme d'une arme à feu pointée sur votre tête ou du bord tranchant d'une machete brandi devant vos yeux », Emmanuel Dongala, « Hollywood, Pirated Videos, and Child Soldiers », art. cit., dernière consultation le 03 avril 2013 [notre traduction]. Emmanuel Dongala met par ailleurs en parallèle son métier d'écrivain et son expérience personnelle directe : « Since the 1990's, my work as a writer has led me to study violence in Africa in all its forms. Those who have read my novels can testify to this. I have always been a social activist, and I have written many articles criticizing the passivity and cowardice of many of my intellectual peers who have stood by silently in the face of political corruption and the violation of human rights in their countries. I have always seen myself on the side of the weak and the oppressed, ready to pounce on the offender and save the victim whenever I witness an injustice or whenever I see a person brutalized. And by dint of creating and manipulating characters in novels, I sincerely believed that I was better than my fellow humans, until, one morning in October 1997 in Brazzaville, Congo, before a makeshift roadblock, everything changed » (*Idem*).

² « Tout changea », *Idem* [il s'agit de notre traduction].

³ D'autant que l'un des enfants-soldats a choisi de se surnommer du nom de l'acteur américain Chuck Norris, véritable icône des films d'action et de combat : « It was surreal: here we were, in a backstreet of a miserable neighborhood of a city in strife in Equatorial Africa; and a young boy had chosen the name of an American actor of B movies as his nom de guerre » (*Idem*).

⁴ « Brandissant des Kalachnikovs et habillés de la plus étrange des manières avec lunettes de soleil, perruques et gris-gris autour des bras ou du cou, certains des enfants-soldats avaient noirci leur visage avec du charbon ou des cendres. [...] Des membres de notre groupe ont essayé de s'enfuir pris de panique mais le hurlement de coups de feu (heureusement, au-dessus de nos têtes) et les injonctions à ne pas bouger les ont gelés sur place. Effrayé de faire un mouvement qui pourrait être mal interprété, j'étais terrorisé et crispé, regardant nerveusement ces enfants à la gâchette facile. [...] De manière soudaine et brutale, ils ont sorti un homme de nos rangs et deux ou trois de ces jeunes ont commencé à le frapper. Paralysé par la peur, mon cerveau n'a pas enregistré l'incident qui a conduit ce pauvre homme à se faire battre. Aucun d'entre nous n'a osé dire un mot et encore moins venir à son aide. [...] J'étais indigné, serrant imperceptiblement mes poings, mais incapable de bouger ou de détourner le regard, mon corps étant paralysé par l'horreur de cette épouvantable scène. », *Idem* [nous soulignons ; il s'agit de notre traduction].

réseau sémantique de l'immobilité (« froze », « stiff », « numbed », « paralyzed ») mais aussi les syntagmes niant le mouvement (« afraid of making any movement », « incapable of moving »). C'est alors le regard – décrit à deux reprises dans le passage cité – que pose Emmanuel Dongala sur ces enfants-soldats/gorgones, un regard qui ne peut s'abstraire du pouvoir horrifique des enfants-soldats, qui ne peut se détourner (« looking away »), qu'il défamiliarise voire qu'il déconstruit grâce au personnage de Laokolé dans *Johnny Chien Méchant*.

Nous suggérons donc ici que le personnage de Laokolé ne permet pas seulement de « transcender la violence », comme le confiait l'auteur, de proposer un contre-point narratif, mais permet avant tout de transcender l'expérience d'Emmanuel Dongala, son expérience face à la figure pétrifiante de l'enfant-soldat. En écrivant *Johnny Chien Méchant*, l'auteur a ainsi eu la force de ne pas perpétuer un rapport pétrifiant à la figure, qui conduit à la perte des fonctions cognitives dans la contemplation de la violence. Emmanuel Dongala défamiliarise ainsi *de facto* le regard du lecteur en jouant de l'alternance des deux narrateurs, Johnny et Laokolé. Mais surtout, Laokolé est celle qui peut vaincre le regard de Méduse : dans l'*explicit* du roman, qui narre la confrontation directe des deux personnages, Laokolé, pourtant en position de vulnérabilité la plus totale, a la force de « garder la tête froide »¹, posture radicalement différente de celle d'Emmanuel Dongala (« nervously watching ») comme nous l'avons vu précédemment. Elle est même celle qui prend les initiatives, anticipant les demandes de son bourreau². Surtout, son regard domine Johnny, poussant à son comble le renversement : « Étrange femme, étrange fille. Elle me regardait sans peur, comme si elle attendait avec curiosité ce que j'allais lui faire »³. Enfin, Laokolé rompt la logique d'immobilisation qui était à l'œuvre lorsqu'elle était en présence de l'enfant-soldat⁴ ; renversant le rapport de force, elle se met en mouvement, le vainc et l'immobilise définitivement : « Quand le désespoir se transforme en énergie de destruction, sa force est démultipliée d'une façon incroyable. [...] J'ai frappé comme une furie prise de folie furieuse. Quand je me suis calmée, son corps était inerte »⁵.

Johnny Chien Méchant, publié en 2002, soit cinq ans après l'événement traumatique que narre Emmanuel Dongala dans son article « Hollywood, Pirated Videos, and Child Soldiers »,

¹ Emmanuel Dongala, *Johnny Chien Méchant*, *op. cit.*, p. 444.

² Alors qu'elle vient d'être enlevée par Johnny et que plane explicitement la menace du viol, Laokolé entre d'elle-même dans le logis de Johnny, déroutant ce dernier.

³ *Ibid.*, p. 447.

⁴ La première fois qu'elle voit Johnny, Laokolé est tapie dans un fossé.

⁵ *Ibid.*, p. 456.

est donc un roman qui crée un autre rapport visuel à la figure de l'enfant-soldat : un regard qui ne se perd pas dans la contemplation de la figure, un regard qui déjoue la gorgone pétrifiante et permet d'agir sur la violence au lieu de se laisser paralyser par elle. Aussi n'est-ce pas un hasard que l'article « Hollywood, Pirated Videos, and Child Soldiers », publié pour sa part en 2011¹, soit illustré d'une photographie d'un enfant-soldat qui tronque la partie supérieure de son visage, et en particulier ses yeux, moyen comme un autre de déjouer le regard de Méduse [annexe XII]. Le dispositif photographique de cet article, paru neuf ans après le roman, semble donc intégrer les acquis de l'écriture fictionnelle que nous résumerons en reprenant les mots d'Emmanuel Dongala : éviter « de "poétiser" [la violence], de faire de nous des voyeurs »².

Pour déjouer le regard de Méduse, il faut user de stratagèmes comme nous l'enseigne Persée. L'étude des genèses d'écriture de *Beasts of no Nation* d'Uzodinma Iweala et de *Johnny Chien Méchant* d'Emmanuel Dongala montre que c'est l'écriture romanesque même qui peut servir de bouclier pour défamiliariser le regard afin de résister à la pétrification qui procède de la contemplation de la violence.

B. Déconstruire l'image figée

Dé-figurer c'est certes, comme nous venons de le voir, lutter contre le pouvoir pétrifiant de la figure – validant la valeur d'écart du préfixe – mais c'est aussi déconstruire la figure existante : non seulement utiliser un bouclier pour la regarder de biais, mais également lui trancher la tête, conférant au préfixe « dé- » toute sa valeur adversative, non plus seulement dans l'écart mais dans l'irrévocable séparation³.

L'enfant-soldat africain est l'énigme de l'hybride, contre laquelle l'interprétation butte et contre laquelle, parfois, toute visée interprétative est rendue caduque : l'enfant-soldat peut devenir un simple support de la violence spectaculaire entendue comme ce qui ne donne rien d'autre à voir qu'elle-même⁴ et consacre le règne de l'opacité. Ces conclusions auxquelles

¹ Dans la revue *Warscapes Magazine* dont Emmanuel Dongala est membre du comité de rédaction.

² Marie Bulté, « L'urgence dans *Johnny Chien Méchant* (2002), Entretien avec Emmanuel Dongala », art. cit., dernière consultation le 2 août 2014 [nous soulignons].

³ Qui appellera alors une nécessaire re-figuration.

⁴ Cf. la définition de Bertrand Gervais : « La violence spectaculaire [...] est une énigme, un signe qui reste opaque sur ses significations et qui ne donne rien d'autre à voir que lui-même » (Bertrand Gervais, *La Ligne*

nous sommes parvenue dans le premier chapitre se heurtent alors à tout un pan définitionnel de la figure, à savoir la « procédure heuristique »¹ qu'elle est supposée impliquer, comme le souligne par exemple Georges Didi-Huberman². Sans cette dernière, la *figure* de l'enfant combattant perd en densité sémiotique et se ferait synonyme de l'*icône*, dont nous avons pu souligner la propension à la fois symbolique et imageante. Or cette figure-spectacle n'est-elle pas davantage encore identifiable à une *idole* ?

À suivre Suzanne Saïd, qui opère une distinction entre ces deux notions en grec ancien selon leur rapport respectif à l'image, l'idole-*eidôlon* relève de la simple « copie de l'apparence sensible », de ce qui s'offre à la vue, quand l'icône-*eikôn* est une « transposition de l'essence », de la structure profonde³. L'une est simulacre quand l'autre mobilise l'intelligence, pour appréhender ce qui ne relève pas de l'évidence sensible, pour relier extériorité et intériorité⁴ ; l'une fascine le regard, « fait du visible qui est tout son être une fin en soi »⁵ quand l'autre « convoque la vue en laissant le visible peu à peu se saturer d'invisible »⁶. Ce serait donc bien une « idole pop » – pour reprendre, en la déformant, l'expression qu'emploient Charlotte Lacoste en français⁷ et Chris Blattman en anglais⁸, tous deux à propos de l'enfant combattant – que notre corpus entend déconstruire. Il ne s'agit donc

brisée, *Logiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 136). Nous avons d'ailleurs montré dans le chapitre précédent comment, notamment dans les médias, l'image de l'enfant-soldat était abstraite de toute contextualisation, ne faisant advenir que la violence brute.

¹ Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico*, op. cit., p. 27. Ce critère s'oppose *de facto* au spectaculaire que Monique Maza définit à la lumière de l'« indifférence aux valeurs de vérité » (« Parure parade, de l'ornemental au spectaculaire », art. cit., p. 156).

² Notons que le chapitre 3 permettra précisément de montrer la manière dont la figure de l'enfant-soldat, telle qu'elle se construit cette fois spécifiquement en littérature, consacre le règne de cette « procédure heuristique ». Nous verrons également en quoi ce critère est également présent chez d'autres penseurs de la figure comme Erich Auerbach ou Bertrand Gervais.

³ « Ces données étymologiques éclairent la différence de valeurs entre les mots et permettent d'opposer l'*eidolon*, copie de l'apparence sensible, à l'*eikon*, transposition de l'essence. [...] Si l'icône et l'idole sont différentes, ce n'est pas tant parce qu'elles représentent, en fait, des objets différents (vrai dieu pour la première, faux dieux pour la seconde), mais parce qu'elles constituent des modes de représentation différents, donc adaptés à des réalités différentes » (Suzanne Saïd, « Deux noms de l'image en grec ancien : idole et icône », *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 131^e année, n° 2, 1987, pp. 309-330, p. 311).

⁴ Cette capacité à relier, propre à l'icône et à la figure (notamment à la *figura* d'Auerbach), fera l'objet d'un approfondissement dans le chapitre suivant par l'intermédiaire de la notion de témoin.

⁵ Jean-Pierre Vernant, « Figuration et image », *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, Volume 5, n° 1-2, 1990, pp. 225-238, p. 230.

⁶ « Tandis que l'idole résulte du regard qui la vise, l'icône convoque la vue en laissant le visible peu à peu se saturer d'invisible... Icône, non du visible mais bien de l'invisible, ce qui implique donc que, même présenté par l'icône, l'invisible demeure invisible », Jean-Luc Marion, « Fragments sur l'idole et l'icône », cité par Jean-Pierre Vernant, « Figuration et image », art. cit., p. 230.

⁷ « nouvelle icône pop », Charlotte Lacoste, *Séductions du bourreau*, op. cit., p. 267.

⁸ « American pop icon », Chris Blattman, « Stopping the use of child soldiers (with surveys) », art. cit., dernière consultation le 27 octobre 2014.

plus de tenter de reconstituer le puzzle de l'enfant-soldat, quand l'aboutissement est une image de violence, mais de faire au contraire voler en éclats l'image figée qui le caractérise.

Pour autant, il ne s'agit pas ici de remettre en cause les critères de puissance imageante et d'« intensité visuelle »¹ que nous avons associés à la notion de figure : c'est l'image en tant qu'idole qui est déconstruite dans le corpus. Dès lors, le processus de dé-figuration n'annihile pas la validité d'une approche de l'enfant-soldat sous le paradigme de la figure mais participe du processus même de re-figuration proprement littéraire que nous étudierons dans le chapitre suivant. À ce stade du propos, nous verrons comment d'un dispositif à l'autre², d'un *medium* à l'autre, du visible au lisible, il y a déconstruction de l'image qui pétrifie mais aussi de son pendant narratif que sont les *topoi*.

Les écrivains savent soumettre leur regard à un processus de défamiliarisation, mais ils peuvent également faire de leurs œuvres le lieu d'un dépassement de cette « *image saugrenue* de [l']enfant soldat à la Kalachnikov qui déborde son corps chétif, au visage hagard, ayant perdu le sourire de son grand-père tirailleur »³. L'étrangeté, le mystère, qu'induit le sémème de l'adjectif « saugrenu », employé par Paul Bleton et Désiré Nyela, appellent précisément au mouvement, à la dé-figuration⁴. Dès lors, si l'enfant-soldat s'est transformé en « cire molle »⁵, au gré de ce geste originel qui consiste à « modeler » – *ingere* – pour faire d'un objet une figure, l'écrivain va s'atteler à faire fondre la cire. Sur la figure de l'enfant-soldat, se sont fixés clichés et stéréotypes qui l'aplatissent et en réduisent la portée : nous verrons comment elle est alors redécouverte et réinterprétée dans les œuvres de notre corpus.

¹ Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico*, op. cit., p. 104.

² Nous employons la notion de dispositif au sens où la définit Giorgio Agamben : « J'appelle dispositif, tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants » (*Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, traduit par Martin Rueff, Paris, Payot et Rivages, 2007, p. 31).

³ Paul Bleton et Désiré Nyela, *Lignes de fronts : Le roman de guerre dans la littérature africaine*, op. cit., p. 21 [nous soulignons].

⁴ « Tant que ce à quoi [la figure] renvoie n'a pas été identifié de façon explicite, tant que subsiste encore en elle une part de mystère, elle est potentialité pure », Bertrand Gervais, *Figures, lectures*, op. cit., p. 72.

⁵ Nous le disions dans le précédent chapitre, Cf. Charlotte Lacoste, « L'enfant-soldat dans la production culturelle contemporaine », art. cit, p. 127.

a. Proposer une image concurrente

Les œuvres du corpus proposent une image de l'enfant-soldat différente de celle que nous avons pu analyser dans le premier chapitre, une image qui n'exploite pas seulement le paradigme de la violence. Pour appréhender cette hypothèse, nous pouvons analyser les illustrations présentes sur les premières de couverture des œuvres du corpus primaire car celles-ci mettent en évidence une certaine dé-figuration. Il s'agit néanmoins d'être prudent car, souvent, le choix de l'illustration ne revient pas à l'écrivain mais à l'éditeur¹. Malgré tout, il est à noter que des lignes de force se dégagent suggérant d'emblée que l'enfant-soldat, dans les œuvres littéraires, peut s'interpréter à l'aune d'autres paradigmes.

À considérer les couvertures des premières éditions *illustrées*² de notre corpus primaire [annexe XIII], il est notable qu'aucune des illustrations ne convoque univoquement la figure violente de l'enfant-soldat telle que le premier chapitre l'avait circonscrite : chaque fois, une dé-figuration est à l'œuvre. Cette dernière peut prendre les contours de l'abstraction, du refus du trop mimétique avec le choix du dessin et non de la photographie pour *Johnny Chien Méchant*, *Allah n'est pas obligé* et *Sozaboy*³. Notons que, pour *Allah n'est pas obligé* et *Sozaboy*, les dessinateurs, respectivement François Roca et Christina Balit, sont tous deux spécialisés dans les illustrations pour des livres pour la jeunesse⁴, conditionnant peut-être une approche iconique exempte de violence spectaculaire. Le dessin peut permettre d'échapper au spectaculaire et d'associer à la « vision immédiate » les « forces cognitives »⁵ comme en rendait compte le dessin de la campagne de sensibilisation contre le recrutement et l'utilisation d'enfants par les forces armées en République Démocratique du Congo [annexe I]. En outre, comparer l'illustration de *Johnny Chien Méchant* d'Emmanuel Dongala à celle du film *Johnny Mad Dog* de Jean-Stéphane Sauvaire est éclairant [annexe XIV], comme l'était la confrontation de leurs diégèses respectives. Du roman au film, du *medium* de l'écrit à celui de l'image, la violence est exacerbée. Là où le dessin refusait une violence excessive,

¹ En France, le choix de l'illustration procède généralement d'un compromis orchestré par l'éditeur entre les désirs de l'auteur, le positionnement commercial et les contraintes propres à la charte graphique de la maison d'édition. Quand l'auteur n'a pas de souhaits particuliers, c'est à l'éditeur que revient le choix d'orientation selon sa réception à la lecture du texte. Nous remercions Diane Feyel, qui fait partie de l'équipe éditoriale des Éditions Fayard, pour ces précieux éclaircissements.

² *Transit* d'Abdourahman A. Waberi et *Solo d'un revenant* de Kossi Efoui ne figurent pas dans le tableau en annexe car il n'y a pas encore eu d'édition avec une illustration spécifique en première de couverture.

³ La couverture de *Sozaboy* dé-figure en défigurant au sens propre l'être représenté dans une esthétique cubiste.

⁴ Le dessin est également un genre associé topiquement à l'enfant – nous aurons l'occasion d'y revenir : dès lors, ces couvertures surdéterminent, dans la forme choisie, la part enfantine plus que soldatesque des enfants-soldats.

⁵ Ernst Jünger, *Type, nom, figure, op. cit.*, p. 106.

l'affiche du film représente le héros de manière spectaculaire, dans le but de frapper la vue et l'imagination. En effet, la crose au niveau du visage enfantin – qui rappelle de manière troublante le dispositif de la photographie de l'article du *Monde* [annexe VIII] – joue de la superposition de l'arme et de l'enfant, moyen d'exacerber l'hybridité. Finalement, *Johnny Mad Dog* déconstruit l'entreprise de dé-figuration induite par le roman d'Emmanuel Dongala en versant totalement dans la violence, comme nous avons déjà pu le relever précédemment. Ainsi, dès le choix de couverture nous pouvons supposer que l'adaptation aplatit la figure de l'enfant-soldat, ne faisant que dupliquer un imaginaire, là où le roman pourra proposer une symbolisation plus complexe, comme nous le verrons dans le prochain chapitre. Pour *Le Monde est gueule de chèvre* et *Les Aubes écarlates*, le refus de la photographie est également un refus de la représentation de l'enfant combattant¹. Le dessin de la couverture du roman de Joëlle Sambi, attribuable à Hassan Charach, cofondateur des Éditions Biliki, qui présente un monde soutenu par une silhouette renverse même *de facto* l'horizon d'attente d'un roman portant sur la guerre et sur les enfants-soldats, informé *a priori* du paradigme de la dérélition.

D'autre part, quand le choix de la photographie est fait, il s'agit d'une photographie qui dé-figure la figure attendue de l'enfant-soldat. La photographie du photjournaliste Alex Majoli qui apparaît sur la couverture de *Moses, Citizen and Me* convoque l'enfant au lieu de convoquer la figure de l'enfant-soldat : sans la présence de l'arme ou *a minima* de l'uniforme, deux des trois critères définitionnels de l'enfant-soldat selon l'historienne Manon Pignot², l'hybride – facteur de reconnaissance premier de la figure de l'enfant combattant – ne fonctionne pas. De plus, cette photographie est loin d'imposer par la force une image spectaculaire et joue bien davantage sur ce qui masque, dérobe au regard. Ce dispositif n'est pas sans rappeler d'ailleurs le dispositif, textuel cette fois – et à défaut d'une couverture illustrée –, du roman *Solo d'un revenant* de Kossi Efoui. C'est en effet contre l'image, l'image violente, que se construit cette œuvre. Si ce texte décrit un reportage télévisuel interrogeant le lecteur sur sa position de spectateur voyeuriste – comme nous l'avons vu plus haut –, il n'en demeure pas moins qu'il annihile la possibilité de se faire spectateur. Effectivement, ce n'est pas d'abord l'image de l'enfant-soldat qui s'impose dans la narration mais sa voix. L'arrivée de Maïs – ancien enfant-soldat – dans le récit ne passe pas par une vision mais par une voix filtrée derrière une porte :

¹ Peut-être également attribuable, pour *Les Aubes écarlates*, à la mise en perspective de plusieurs époques comme nous y reviendrons.

² Manon Pignot, « Introduction : L'enfant-combattant est-il un objet d'histoire ? », communication citée, dernière consultation le 30 avril 2012.

Quelqu'un a frappé à la porte.

Non pas gratté, comme les petites revendeuses d'amour, mais cogné sans malice.

- Frère ami.

Le bourdon de la voix.¹

Cette porte qui dissimule l'image de l'enfant-soldat mais n'en amenuise pas la voix trouvera un potentiel heuristique fort dans la suite de notre étude². À ce stade du propos, notons simplement la volonté qui se dégage des œuvres du corpus d'aller au-delà d'une simple image de violence. Que ce soit au sein du livre ou sur sa couverture, nous venons de le constater, la figure de l'enfant-soldat est obscurcie volontairement pour la dégager de la violence.

De ce point de vue, les couvertures de *Beasts of no Nation* et de *Song for Night* nous intéressent particulièrement dans la manière dont elles dé-figent en misant sur des ombres³. En effet, l'ombre est au cœur de la théorie de la figure d'Erich Auerbach : la figure y devient l'ombre d'une vérité à venir⁴, la dé-figuration n'en est donc pas moins ici figuration. Par ailleurs, l'illustration de la couverture de *Song for Night* atteste d'autant plus de sa qualité dé-figurante qu'elle a été reprise⁵ pour la première de couverture de l'ouvrage que Myriam Denov, professeure à la School of Social Work de l'Université McGill, consacre aux enfants-soldats de Sierra Leone et intitulé *Child soldiers : Sierra Leone's revolutionary united front* (2010) [annexe XV]. Or cet ouvrage de Myriam Denov s'attache précisément à déconstruire l'image figée de l'enfant combattant ; c'est même sur cette volonté de dé-figuration – au profit d'une approche nécessairement analytique – que se fonde initialement l'ouvrage comme l'atteste l'amorce :

Over the past decade, *images* of child soldiers have inundated the popular media. [...] These *images* turn commonly held assumptions of protected and innocuous childhood on its head. They may simultaneously evoke collective shock, fear, revulsion, intrigue, pride, horror and sympathy. Such *imagery* harnesses our attention and compels us to look [...]. However, as captivating as these images are, what they obscure and conceal is equally illuminating. We, of course, learn little about the child behind the gun.⁶

¹ Kossi Efoui, *Solo d'un revenant*, *op. cit.*, p. 40.

² Cf. Chapitre 3.

³ Nous aurons l'occasion de revenir sur le rapport entre figure et dimension spectrale, d'autant plus pertinente dans le cadre de *Song for Night* que le narrateur est mort. Erich Auerbach met ainsi au jour dans son travail philologique sur le terme *figura* l'une des définitions suivantes : « ombre d'un mort » (Erich Auerbach, *Figura, La Loi juive et la Promesse chrétienne*, *op. cit.*, p. 18).

⁴ Erich Auerbach, *Figura*, *op. cit.*, pp. 40-41 en particulier.

⁵ L'image illustrant *Song for Night* est libre de droits (Getty Images/AFP), elle est donc facilement réexploitable.

⁶ « Au cours des dix dernières années, des *images* d'enfants-soldats ont inondé les médias populaires. [...] Ces images ont totalement renversé la conception courante de l'enfance protégée et inoffensive. Ces images peuvent

Le réseau sémantique de l'image est convoqué pour mieux être congédié, comme pouvait d'emblée l'annoncer l'illustration de la première de couverture, dans cet ouvrage dont l'objectif est de permettre d'apprendre – « learn » – dans une perspective socio-politique. Si un tel objectif ne peut être assigné aux fictions de notre corpus, ces dernières partagent néanmoins avec Myriam Denov l'ambition d'aller au-delà de l'image. Dé-figurer, c'est alors masquer au regard¹ la violence spectaculaire. Dé-figurer, c'est aussi masquer le regard pétrifiant, comme le faisait déjà Emmanuel Dongala dans la revue *Warscapes Magazine* [annexe XII], c'est même, comme l'indique la couverture de *Tarmac des hirondelles* de Georges Yémy, masquer le visage – empêchant par ailleurs d'identifier le personnage à un enfant. Notons que les peintures de guerre qui apparaissent sur le corps photographié de la couverture de *Tarmac des hirondelles* participent certes de la volonté de dérober, de masquer au regard mais sont également programmatiques de la dé-figuration paroxystique qui a lieu dans le roman puisque nous n'avons pas affaire au topique enfant noir maniant les armes mais à un enfant blanc, albinos, se grimant de noir.

Ce tour d'horizon des couvertures a montré qu'*au seuil* des textes une image concurrente de l'enfant-soldat se construisait d'emblée, une image qui ne cherche pas prioritairement le choc et qui laisse, dès lors, l'espace nécessaire à une « procédure heuristique »² comme nous le montrerons dans le chapitre suivant. Aussi nous faut-il à présent mesurer le processus de dé-figuration à l'œuvre *au sein* des textes.

b. Défaire les stéréotypes

Le pendant logique – et narratif – de l'analyse d'images qui vient d'être menée est celle des stéréotypes qui, selon Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot, s'appuyant sur le publiciste américain Walter Lippmann, désignent « les images dans notre tête qui médatisent

simultanément évoquer le choc collectif, la crainte, le dégoût, la curiosité, la fierté, l'horreur et la sympathie. Une telle *galerie d'images* accapare notre attention et nous contraint à regarder [...]. Cependant, aussi captivantes soient-elles, ce que dissimulent et cachent ces *images* est également éclairant. Évidemment, nous n'apprenons que bien peu de choses sur l'enfant derrière l'arme », Myriam S. Denov, *Child soldiers : Sierra Leone's revolutionary united front*, New York, Cambridge University Press, 2010, p. 1 [nous soulignons ; il s'agit de notre traduction].

¹ Ou plutôt est-ce masquer au regard pour mieux laisser se déployer le regard de l'enfant-soldat lui-même, comme nous le verrons dans le chapitre suivant.

² Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico, op. cit.*, p. 27.

notre rapport au réel »¹. Cette définition retient notre attention en ce qu'elle pourrait fonctionner, jusqu'à un certain point, pour la figure² telle que l'entend Bertrand Gervais :

Effacer une figure, et c'est l'imaginaire tout entier qui se rétracte. La figure est l'interface par laquelle un sujet explore et se représente le monde qui se déboîte. Si la figure est déjà le symptôme d'une dislocation, puisqu'elle témoigne d'une absence dont elle n'est qu'un bien éphémère expédient, son effacement redonne au vide qu'elle comble son caractère irrécusable. Il n'y a plus de médiation. Plus rien à voir.³

Notre hypothèse se fortifie également du fait que Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot complètent leur définition du stéréotype et rejoignent alors explicitement l'idée d'interface : « sans [les stéréotypes], l'individu resterait plongé dans le flux et le reflux de la sensation pure ; il lui serait impossible de comprendre le réel, de le catégoriser ou d'agir sur lui »⁴. Cependant, la figure et le stéréotype se distinguent radicalement à la lumière de la mouvance, qui, nous l'avons dit, est essentielle à la notion de figure là où celle de stéréotype achoppe – étymologiquement liée à la fixité⁵.

La volonté qui est la nôtre depuis le début de cette section de mettre en évidence le préfixe dans le verbe « défigurer » prend alors tout son sens. Comme nous allons le constater dans le corpus d'étude, dé-figurer c'est remettre du mouvement dans une figure qui s'est figée et qui, ce faisant, s'apparente désormais davantage à un stéréotype, à un cliché ou à un *topos*, deux termes que nous employons comme parasynonymes du premier. Dé-figurer c'est donc – si l'on tire toutes les conséquences de ce raisonnement – plus que tout figurer, construire une figure *contre* les clichés, non plus photographiques cette fois mais entendus comme schèmes. Ainsi verrons-nous comment certains *topoi* sont convoqués dans les œuvres du corpus pour mieux les renvoyer à leur caractère réducteur et décréter leur caducité.

L'œuvre littéraire peut être le lieu d'une revivification d'une image figée. En attestent les œuvres du corpus écrivant le génocide au Rwanda et procédant de l'opération Fest'Africa « Écrire par devoir de mémoire »⁶. Les auteurs – au demeurant non rwandais – qui ont été en

¹ Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot, *Stéréotypes et clichés, Langue, discours, société*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 29.

² Mais également pour la société du spectacle, telle que la définit Guy Debord : « un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images » (*La Société du spectacle, op. cit.*, p. 4).

³ Bertrand Gervais, *Figures, lectures, op. cit.*, p. 234.

⁴ Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot, *Stéréotypes et clichés, op. cit.*, pp. 29-30.

⁵ Du grec ancien *stereós*, « figé », « stable ».

⁶ Maïmouna Coulibaly et Nocky Djedanoum, animant le festival Fest'Africa, ont été à l'initiative d'impliquer une dizaine d'écrivains africains dans la réflexion sur le génocide de 1994 au Rwanda.

résidence au Rwanda pour écrire le génocide ont une mémoire en partage. En résidence, ils ont « visité » les mêmes « sites » du génocide ; ils ont un socle mémoriel commun. Ils héritent également des mêmes figures fortes du génocide, au titre desquelles il faut compter la figure de la femme au pieu dans le vagin, Theresa Mukandori. Theresa Mukandori est incontestablement une figure : puissance imageante – voire réduction à l'image – et puissance symbolisatrice du génocide, « métaphore de l'horreur absolue »¹. Le narrateur de *L'Aîné des orphelins* en témoigne :

Tant qu'à faire, c'est moi qui avais déplacé le rocher de la Kagera, foutu un pieu dans le vagin de cette dame Mukandori (dont l'image de la momie empalée a fait le tour du monde), excité les démons et déchaîné les éléments !²

Dans le passage cité, Theresa Mukandori, déterminée par le démonstratif « cette » dont la valeur déictique renvoie ici à l'imaginaire collectif, est aussi signifiante que le mythe fondateur du Rwanda convoqué avec le rocher de la Kagera. De même que l'enfant-soldat semble être devenu un passage obligé pour qui veut écrire les guerres civiles africaines contemporaines, ainsi Theresa Mukandori en est également un pour les œuvres écrivant le génocide des Tutsis³. Or *Murambi, le livre des ossements* du Sénégalais Boubacar Boris Diop, pour ne prendre que cet exemple, s'attache à dé-figurer, à dépasser la simple « image de la momie empalée ». Ce roman fait alterner des sections en narration hétérodiégétique à d'autres portées par des narrateurs homodiégétiques différents. C'est par ce dispositif que le texte peut dynamiser un imaginaire collectif figé. En effet, Theresa Mukandori apparaît une première fois dans un chapitre où un personnage nommé Jessica est narratrice : elle est alors vivante. Dès lors, son retour comme motif romanesque de la femme au pieu dans le vagin, mise à distance par la narration hétérodiégétique, n'oublie pas pour autant sa première apparition :

- Elle s'appelait Theresa. Theresa Mukandori. Nous la connaissions tous très bien, répondit le gardien.

La jeune femme avait la tête repoussée en arrière et le hurlement que lui avait arraché la douleur s'était figé sur son visage encore grimaçant. Ses

¹ Comme le précise l'historienne Françoise Blum : « L'Église de Nyamata a été, du moins au début, un des lieux mémoriels parmi les plus visités du Rwanda. Une *image* a fait le tour du monde et hante bien des récits : celle du corps supplicié, violé et empalé de Theresa Mukandori, qui y fut longtemps exposé, *métaphore* de l'horreur absolue » (Françoise Blum, « N'tamara et Nyamata », *Génocides et politiques mémorielles*, [en ligne] url : http://chs.univ-paris1.fr/genocides_et_politiques_memorielles/?Ntarama-et-Nyamata&artpage=2-3, dernière consultation le 28 octobre 2014 [nous soulignons]).

² Tierno Monénembo, *L'Aîné des orphelins*, *op. cit.*, p. 72.

³ Ce personnage est notamment présent dans *Murambi, le livre des ossements* de Boubacar Boris Diop, *La Phalène des collines* de Koulsy Lamko, *L'Aîné des orphelins* de Tierno Monénembo mais aussi *L'Ombre d'Imana*, *Voyages jusqu'au bout du Rwanda* de Véronique Tadjo.

magnifiques tresses étaient en désordre et ses jambes largement écartées. Un pieu [...] était resté enfoncé dans son vagin.¹

Le pronom personnel « nous » – « *nous* la connaissions tous très bien » – ne renvoie pas à un collectif indifférencié qui partagerait un même système de représentation concernant les figures du génocide ; ce pronom rend compte, au contraire, de la volonté de Boubacar Boris Diop de revivifier la figure : non seulement (au sens figuré), lutter contre la pétrification d'une image², mais aussi (au sens propre), en la faisant, par la force de la fiction, revenir à la vie, ne serait-ce que momentanément. De fait, la précision selon laquelle la « jeune femme » a de « magnifiques tresses » fait directement écho au chapitre où Theresa est un personnage de la diégèse et donc pas seulement un motif romanesque :

On s'habitue très vite à tout. Dans sa ville natale de Nyamata où mon amie Theresa Mukandori est à la recherche d'un refuge, nous trouvons le moyen de papoter comme deux bonnes femmes. [...] Nous devons aller au mariage de Lucienne le samedi suivant, et elle a de magnifiques tresses sur la tête.³

Dès lors, les deux passages, dont le type de narration diffère pourtant, convoquent de manière polyphonique une formule identique, « magnifiques tresses », simplement différenciée par un « désordre » consacrant l'idée que le chaos s'est abattu sur elle entre ces deux occurrences. Or cette polyphonie qui met en rapport, dans l'acte de lecture, la figure désincarnée – là encore dans les deux sens du terme – et le personnage vivant, permet de dé-figurer l'image figée et de donner plus de profondeur à la figure.

Or c'est bien ce même désir de réintégrer de la mouvance contre le figement de la figure de l'enfant-soldat que nous pouvons repérer dans notre corpus principal. Pour ce faire, il s'agit d'abord de faire fondre le moule cinématographique qui emprisonne cette figure et dans lequel elle se forge⁴. Le cinéma peut participer à construire des *topoi* qui biaisent la perception de la réalité. Aussi les *topoi* des films de guerre, ou plus généralement des films d'action, héroïsant la figure du guerrier⁵ sont-ils convoqués pour être remis en question par l'intermédiaire de l'enfant combattant, Agu, dans *Beasts of no Nation* d'Uzodinma Iweala :

J'aime bien les autres gars et

I am liking the older men and how

¹ Boubacar Boris Diop, *Murambi, le livre des ossements* [2000], Paris, Stock, 2008, p. 96.

² Et contre la pétrification procédant d'une image insoutenable : notons à ce titre que la description du visage de Theresa Mukandori n'est pas sans rappeler l'iconographie rattachée à Méduse.

³ Boubacar Boris Diop, *Murambi, le livre des ossements, op. cit.*, pp. 39-40.

⁴ Parfois volontairement, comme nous l'avons vu avec l'exemple de Rambo dans le chapitre précédent.

⁵ Dans *Murambi, le livre des ossements*, cette héroïsation fondée sur le manichéisme est d'emblée récusée : « Cornelius savait bien que le génocide n'était pas un de ces films d'action où les faibles peuvent toujours compter sur l'arrivée, au dernier moment, d'un jeune héros plein de force de bravoure. Loin de songer à lui faire des reproches, il admirait le courage de Gérard. Il lui en avait fallu pour passer aux aveux » (Boubacar Boris Diop, *Murambi, le livre des ossements, op. cit.*, pp.222-223).

comment ils portent leurs armes, ils sont comme les durs dans les films, par conséquence de quoi moi aussi j'essaie un peu de recopier leurs façons, mais souvent, je pense aussi dans moi-même à mon village, à ma mère, à mon père, à ma sœur, et là je deviens tout triste. (B. 28)

they are carrying gun and always looking so tough like they are in movie and I am trying to be acting like them, but sometimes I am thinking of my home and my mother and father and sister and I am sadding. (B. 13)

Le recours à la figure stylistique de la comparaison, « like they are in movie », montre que le cinéma participe à asseoir une représentation figée de la guerre, liée à l'exaltation de la puissance. Or ce premier *topos* est d'emblée nuancé par les souvenirs de l'enfant : en langue originale, la construction *quasi* chiasmatisée, fondée sur l'antithèse, avec la formule d'ouverture de la phrase, « I am liking », sur laquelle fait retour celle de clôture, « I am sadding », amorce une déconstruction du lieu commun. Ce dernier est alors définitivement récusé au regard de l'*expérience*¹ réelle de la guerre :

Donc nous jouons tous ces jeux-là, nous pensons dans nous-mêmes 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 être un faible faible et pas un homme fort, [...] et non pas faire tout ce que tu veux toi-même comme c'est dans les films. Bon, tout ça si je l'ai su c'est à cause que je suis devenu moi-même un soldat. (B. 50)

So we were playing all this game then and thinking that to be a soldier was to be the best thing in the world because gun is looking so powerful and the men in movie are looking so powerful and strong when they are killing people, but I am knowing now that to be a soldier is only to be weak and not strong, [...] and not to be doing whatever you are wanting which is what they are doing in movie. But I am only knowing this now because I am soldier now. (B. 30-31)

Le *topos* de la puissance du guerrier ne résiste pas à la confrontation au réel : l'antithèse sémantique et temporelle que permet le syntagme « but [...] now » montre qu'à une image figée transmise par le *medium* cinématographique répond une expérience qui seule peut appréhender la réalité, d'où la proposition causale « because I am soldier ». Cependant, si l'image figée du guerrier de type hollywoodien est dénoncée comme cliché sans fondement, c'est avant tout le figement de la figure de l'enfant-soldat elle-même que le corpus va s'attacher à déconstruire.

¹ La question de l'expérience, dans la pensée de Giorgio Agamben et de Walter Benjamin, sera discutée dans le chapitre 2 de la seconde partie.

Or là où la figure de l'enfant-soldat se fige, c'est prioritairement dans sa superposition à la kalachnikov, cette fusion se matérialisant d'ailleurs dans le nom au pouvoir horrifique que s'est donné l'un des enfants-soldats dans le roman *Moses, Citizen and Me* de Delia Jarrett-Macauley : « Caporal Kalachnikov »¹. Il n'est dès lors pas anodin que la traduction française du titre du témoignage de China Keitetsi fasse apparaître cette arme devenue une véritable icône de violence², *La petite fille à la Kalachnikov : Ma vie d'enfant soldat*, quand le titre original, *Child Soldier : Fighting for My Life*, ne le faisait pas. Le syntagme « petite fille à la Kalachnikov » devient alors une périphrase synonymique d'« enfant-soldat »³. Isaac Bazié repère également cette *quasi* consubstantialité de la kalachnikov à la figure de l'enfant-soldat : « Il en ressort l'image d'une Afrique certes toujours localisée à l'extrême pôle du chaos et de la désolation, mais cette fois-ci, avec un visage et un accessoire, celui des enfants à la kalachnikov ! »⁴. Si la sociologue Myriam Denov précise quant à elle que dans l'imaginaire collectif l'arme définit absolument l'enfant combattant, c'est bien l'AK-47 – appellation synonymique de la kalachnikov – qu'elle repère prioritairement et qui sature les représentations :

Images of boys armed with AK-47s appear ubiquitous, providing a cautionary tale not only of the reality of innocent childhood gone awry, but also of children as profoundly vulnerable, dangerous, victimized, disturbed and sometimes heroic. [...] We, of course, learn little about the child behind the gun – how he ('he' because rarely are girls portrayed or included in such images) came to pose menacingly with a weapon – the gun essentially defining him.⁵

¹ « Corporal Kalashnikov », Delia Jarrett-Macauley, *Moses, Citizen and Me*, *op. cit.*, p. 36, il s'agit de notre traduction.

² Cf. *Ma dernière création est un piège à taupes – Kalachnikov, sa vie son œuvre* (2012) d'Oliver Rohe. La kalachnikov fait image dans toute la violence qu'elle matérialise. Il est alors révélateur que la figure de terreur du XXI^e siècle, Ossama ben Laden, soit également associée à la kalachnikov dans l'image que Bachir, ancien enfant-soldat qui a choisi d'ailleurs de se faire appeler « Benladen », a retenue de lui dans *Transit* d'Abdourahman A. Waberi : « Benladen, je connais pas qui c'était avant mais il est très beau quand même. Une barbe de brousse blanche avec des fils noirs, un cheval blanc pas comme le chameau gris de nos Bédouins et surtout un kalachnikov sur l'épaule » (*Transit, op. cit.*, p. 14 [nous soulignons]).

³ Le titre de la nouvelle de Moussa Ramde, auteur ivoirien, « Un enfant sous les armes » est également une périphrase synonymique pour désigner l'enfant-soldat et s'inscrit dans une perspective similaire de confusion sous une même figure de l'enfant et de l'arme (Moussa Ramde, *Un enfant sous les armes et autres nouvelles*, Paris, L'Harmattan, 2010).

⁴ Isaac Bazié, « Enfant et soldat en Afrique : représentations littéraires et médiatiques de l'enfance-violence », art. cit. [numéro de page inconnu].

⁵ « Les images de garçons armés d'AK-47 sont omniprésentes et donnent un récit édifiant non seulement de la réalité de l'enfance innocente qui a mal tourné mais aussi de la manière dont les enfants sont à la fois profondément vulnérables, dangereux, en position de victimes, perturbés et parfois héroïques. [...] Évidemment, nous n'apprenons que bien peu de choses sur l'enfant derrière l'arme à feu – comment il ("il" parce que les filles sont rarement représentées ou présentes dans de telles images) en est venu à poser de manière menaçante avec une arme – l'arme à feu le définit essentiellement », Myriam S. Denov, *Child soldiers : Sierra Leone's revolutionary united front*, *op. cit.*, p. 1 [il s'agit de notre traduction].

Mentionnons enfin que la seule fois où le sociologue Wolfgang Sofsky traite de l'enfant-soldat, comme l'une des figures de violence dans son ouvrage *L'Ère de l'épouvante*, apparaît également la kalachnikov¹.

Notons cependant que l'usage des armes légères que sont la kalachnikov ou l'AK-47 – sur le marché depuis la Guerre Froide – par les enfants-soldats est un fait avéré, voire conditionne leur émergence. De ce point de vue, la convocation de cette arme en littérature ou au cinéma devrait relever des *realia* par lesquelles la fiction montre son ancrage dans le réel. Pourtant, selon notre hypothèse, cette arme est malgré tout devenue un *topos*, du fait qu'elle a pétrifié la figure de l'enfant-soldat en s'y superposant. À ce titre, si le témoignage de China Keitetsi donne une dimension véridictoire à l'usage de cette arme par les enfants², ce que nous venons de repérer à propos de la traduction du titre rend bien compte de ce processus : d'un état de fait à une réduction à cette association. Fortifiant cette hypothèse, il s'agit de rappeler, comme nous l'avons vu en introduction, que l'association entre enfant-soldat et prolifération des armes légères est débattue. Sur le plan historiographique, l'association entre enfant combattant et AK-47 est donc remise en cause : cette association tirerait donc davantage sa force de l'image figée qu'elle participe à construire que de la réalité. Cette force réside en premier lieu dans la monstration de l'hybride : enfant/arme et, par prolongement, vulnérabilité/puissance, victime/bourreau. L'association de l'enfant à la kalachnikov synthétiserait et condenserait alors la figure entière de l'enfant-soldat. Il est de ce point de vue intéressant de noter que, dans un contexte autre, un ancien casque bleu retient comme « première image de la guerre » en Yougoslavie, une vieille femme avec une kalachnikov³. Quoi de plus aberrant en effet que les deux parangons de la faiblesse, une vieille femme et un enfant, associés à une arme redoutable, ce « symbole de violence » selon l'expression de

¹ « Ils portent sur l'épaule un bazooka, une kalachnikov ou une carabine avec la baïonnette au canon » (Wolfgang Sofsky, *L'Ère de l'épouvante*, *op. cit.*, p. 169).

² « Le lendemain, nous apprîmes à nous mettre à l'abri et à attaquer à la baïonnette. Toutefois, comme l'AK-47 était plus grand que la plupart des enfants, ceux-ci s'exerçaient le plus souvent avec un morceau de bois » (China Keitetsi, *La petite fille à la Kalachnikov, ma vie d'enfant soldat*, *op. cit.*, p. 90). Notons que le témoignage *Le Chemin parcouru* d'Ishmael Beah donne également une dimension véridictoire à l'usage des kalachnikovs ou AK-47 : « Maintenant, j'avais mon AK-47 au sujet duquel le caporal répétait constamment : "Ce fusil est la source de votre pouvoir. Il vous protégera et vous fournira tout ce dont vous avez besoin si vous savez bien vous en servir" » (Ishmael Beah, *Le Chemin parcouru : mémoires d'un enfant soldat*, *op. cit.*, p. 144). Ces deux témoignages permettent ainsi de valider l'idée selon laquelle la kalachnikov, ou l'*Avtomat Kalachnikova* modèle 1947, est le fusil d'assaut le plus répandu au sein des guerres civiles africaines.

³ Anne Kropotkine et Séverine Leroy, *Défaut d'ingérence : paroles de casques bleus en ex-Yougoslavie*, documentaire radiophonique diffusé sur *France Culture*, dans les *Ateliers de la création*, le 3 septembre 2014 à 23 h [durée : 59 minutes], il s'agit de notre transcription.

Donald Emmanuel Sackey¹ ? Cette association frappe l'imaginaire et justifie qu'elle soit devenue un stéréotype attaché à la figure de l'enfant-soldat. Or la littérature, s'arrogeant le même pouvoir critique que l'historiographie² avec ses moyens propres, va montrer en quoi la superposition ne va pas nécessairement de soi, va introduire du jeu dans l'identification trop facile et réductrice de l'enfant combattant à la kalachnikov. D'ailleurs, ce pouvoir critique et analytique est d'emblée perceptible dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma qui, s'il associe enfant-soldat et kalachnikov, ne se contente pas de convoquer une figure constituée et abstraite mais s'attache à donner des éléments de contextualisation :

Pour m'encourager à partir, il m'a appris des tas d'autres choses sur le Liberia. Faforo (sexe de mon papa) !

Des choses merveilleuses. Là-bas, il y avait la guerre tribale. Là-bas, les enfants de la rue comme moi devenaient des enfants-soldats [...]. Les small soldiers avaient tout et tout. Ils avaient des kalachnikov. Les kalachnikov, c'est des fusils inventés par un Russe qui tirent sans s'arrêter. Avec les kalachnikov, les enfants-soldats avaient tout et tout.³

Dès lors, étudier la manière dont notre corpus met à distance ce qui constitue l'un des principaux stéréotypes de la figure de l'enfant combattant, rendra compte du processus de défiguration. Néanmoins, il est à noter que toutes les œuvres du corpus ne déconstruisent pas le *topos* de la kalachnikov : ce processus est bien davantage le fait du corpus primaire⁴, celui précisément qui doit nécessairement dé-figurer pour construire ensuite une figure particulière, une figure de témoin, dont nous cernerons les contours dans le chapitre suivant. À l'inverse, l'œuvre romanesque du Belge Jean-Marie Defossez, *Les Enfants soldats*, se satisfait par exemple de la figure existante de l'enfant-soldat qu'elle prolonge alors par l'intermédiaire de l'association devenue *topos* entre l'enfant-soldat et la kalachnikov en asseyant définitivement le fait qu'ils sont « inséparables » :

¹ Donald Emmanuel Sackey, *Esthétique et éthique du témoignage dans le nouveau roman africain d'expression française*, op. cit., p. 174.

² Les liens entre fiction et historiographie feront l'objet d'un approfondissement dans la seconde partie de l'étude.

³ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 43. Nous aurions pu également convoquer, dans cette perspective, Transit d'Abdourahman A. Waberi qui fonctionne selon le même dispositif : « Heureusement, tout le monde a son kalachnikov. Attention, il y a vieux kalach et kalach moderne. Vieux kalach c'est AK-47, moderne lui c'est AK-58, c'est délicat parce que ça arrose vite vite. Si ça tombe par terre, ça tire tout seul. AK-47, ça peut tomber, ça peut piétiner et tout mais ça reste calme à cause de cran sécurité. AK-58, cran sécurité c'est tout tout petit, minuscule c'est comme ça donc c'est danger de mort » (Abdourahman A. Waberi, *Transit*, op. cit., p. 59). En effet, si l'usage de la kalachnikov est de nouveau accrédité – et ce, de manière globalisante : « tout le monde » –, la locution « attention » attire précisément l'attention sur le fait que l'on ne peut se contenter d'un tel constat, conduisant alors à une mise à distance par l'intermédiaire de précisions d'ordre technique.

⁴ Cependant, notons qu'une œuvre de notre corpus primaire, *Le Monde est gueule de chèvre* de Joëlle Sambi, prolonge sans la remettre en question cette image de l'enfant à la kalachnikov : « ce sont les enfants de la guerre, les fils de la folie. Pour jouer, ils battent la mesure sur le bois de leurs Kalachs et font des colliers avec les douilles de leurs balles » (Joëlle Sambi, *Le Monde est gueule de chèvre*, op. cit., p. 60).

- Eh bien moi, c'est Nestor. Je suis le plus vieux ici. J'ai quatorze ans. [...]

Il faudra que tu apprennes à te servir de ça, reprit Nestor en soulevant fièrement son arme à deux mains. [...]

D'un doigt il se mit à caresser le canon d'acier.

D'accord, elle n'est pas toute neuve, ma kalach, murmura-t-il d'une voix à peine audible comme s'il cherchait à s'en excuser. Mais je la huile et l'astique tous les jours. Je n'ai pas de meilleure amie. Nous sommes inséparables. Elle m'accompagne même au lit.¹

De même, dans une autre œuvre du corpus secondaire, *Le Silence des esprits* du Franco-Congolais Wilfried N'Sondé – versée en corpus secondaire car elle ne fait pas résider l'enjeu principal de son récit dans la figure de l'enfant-soldat, selon le critère de partage développé dans l'introduction, et pouvant donc s'abstenir d'un processus de dé-figuration –, l'association de l'enfant-soldat à la kalachnikov devient même l'incarnation parfaite de la guerre civile : « La guerre civile. [...] C'est l'adolescence égarée, armée d'une kalachnikov et d'un pénis transformé en excroissance dangereuse, destructrice d'âmes et de chairs. La guerre civile »².

La kalachnikov ou l'AK-47 se retrouvent dans la *quasi* totalité³ des œuvres du corpus convoquant la figure de l'enfant-soldat or certaines vont, dans cette convocation même, mettre à distance ce motif. En effet, l'un des moyens de mettre à distance la systématisation de la représentation de la kalachnikov quand il s'agit d'enfant-soldat, c'est avouer le caractère éculé de sa convocation, reconnaître que l'on en a conscience. Il est de ce point de vue intéressant de noter à nouveau un parallélisme possible avec l'écriture du génocide au Rwanda. Si l'enfant-soldat africain convoque *quasi* nécessairement la kalachnikov y compris en littérature, le génocide au Rwanda convoque de la même manière les machettes⁴. En effet,

¹ Jean-Marie Defosse, *Les Enfants-soldats*, op. cit., pp. 34-35 [nous soulignons].

Ce passage exemplifie l'analyse que propose Wolfgang Sofsky sur le pouvoir des armes : « L'arme donne du courage, elle fournit aux intentions un objectif et une forme. Elle est un objet technique avec lequel l'homme se crée une image idéale de lui-même. L'arme matérialise l'idéal de son corps. Quoi d'étonnant à ce qu'il en fasse une idole, qu'il l'adore, qu'il en magnifie la force ? » (Wolfgang Sofsky, *Traité de la violence*, op. cit., p. 32).

² Wilfried N'Sondé, *Le Silence des esprits*, op. cit., p. 150.

³ Notons dans cette perspective que l'un des rares passages du *Grand Quoi* de l'écrivain américain Dave Eggers où apparaissent des enfants-soldats est aussi le lieu de la convocation de l'AK-47 et ce, dans une chanson guerrière composée par un enfant :

« Nous lutterons ! Avec des AK-47

Les bataillons de l'Armée rouge viendront

Ils viendront » (Dave Eggers, *Le grand Quoi* [*What is the What*, 2006], traduit de l'américain par Samuel Todd, Paris, Gallimard, 2010, p. 415).

À l'inverse, dans *Sozaboy* de Ken Saro-Wiwa, œuvre qui se distingue une fois encore au sein de notre corpus primaire, il n'est fait mention que du générique fusil, « gun ». Cette spécificité est peut-être attribuable au fait qu'à la parution du roman, l'enfant-soldat, nous l'avons déjà dit, n'était pas une figure « constituée » et *de facto* n'était pas non plus figé dans cette image de l'enfant à la kalachnikov.

⁴ Ce constat nous donne une justification supplémentaire pour verser *Le Passé devant soi* de Gilbert Gatore en corpus secondaire puisque l'enfant meurtrier, Niko, est associé de manière exacerbée aux machettes – et non à la kalachnikov, comme l'enfant-soldat –, en étant même le forgeron dans le roman.

un passage de *Murambi, le livre des ossements* montre alors que la mention de celles-ci, si elle est justifiée d'un point de vue référentiel, est pour autant consciente du danger qui consiste à réduire le génocide à cette image spectaculaire :

Dans une autre salle, son guide lui montra les armes utilisées par les Interahamwe : des bâtons, des gourdins hérissés de clous rouillés, des haches et, *bien sûr*, des machettes.¹

L'incise formée de la locution adverbiale « bien sûr » rend la description de la présence des machettes polyphonique. Elle atteste, tout en le mettant à distance, d'un imaginaire réducteur d'une « guerre à la machette »² ou d'un « génocide à la machette »³. La mise à distance est par ailleurs d'autant plus explicite que la mention des machettes intervient à la fin d'une énumération : s'il semble impossible de ne pas les convoquer, leur force d'évocation en est amoindrie. Or nous constatons un procédé similaire à celui que nous venons de mettre au jour pour le roman de Boubacar Boris Diop dans *Le Bruit des os qui craquent* de l'auteure québécoise Suzanne Lebeau :

Oui, Elikia avait une arme,
une kalachnikov, *évidemment*.
Tout le monde les connaît.
Elles sont plus nombreuses que les souliers
dans le pays !⁴

Elikia, fille-soldat dans la pièce de théâtre, est « évidemment » associée à la kalachnikov. Mais, précisément, modaliser le propos avec un adverbe d'énonciation dont le sens, comme la locution adverbiale « bien sûr », implique une fonction d'autorité renvoyant en écho à un autre point de vue – que l'on identifie ici à l'imaginaire collectif –, introduit une polyphonie qui ne se satisfait pas d'une représentation figée et convenue de l'enfant combattant. En refusant de prendre pour acquis cette fusion de l'enfance et de l'arme, le corpus déconstruit cette « image saugrenue de cet enfant soldat à la Kalachnikov »⁵ qui s'est imposée univoquement dans l'imaginaire, et ce d'autant plus que nous avons pu noter dans le chapitre

¹ Boubacar Boris Diop, *Murambi, le livre des ossements*, *op. cit.*, p. 188 [nous soulignons].

² Expression que l'on peut trouver dans un article publié dans *L'Humanité* en 2000 (Jean Chatain, « Corne de l'Afrique. Les Éthiopiens ont été appelés aux urnes sur fond de relance de la guerre avec l'Érythrée », *L'Humanité*, 16 mai 2000).

³ Pour une mise en question de cette expression réductrice et employée comme étant évidente dans les discours médiatiques, voir l'article de Claudine Vidal, « Un "génocide à la machette" », dans Marc Le Pape, Johanna Siméant et Claudine Vidal (dir.), *Crises extrêmes, Face aux massacres, aux guerres civiles et aux génocides*, Paris, Éditions La Découverte, 2006, pp. 21-35.

⁴ Suzanne Lebeau, *Le Bruit des os qui craquent*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2008, p. 43 [nous soulignons].

⁵ Paul Bleton et Désiré Nyela, *Lignes de fronts : Le roman de guerre dans la littérature africaine*, *op. cit.*, p. 21.

précédent à quel point la kalachnikov faisait partie de la puissance imageante de la figure de l'enfant-soldat¹. Or d'autres procédés que celui de la *convocation-mise à distance polyphonique* sont utilisés dans le corpus pour dé-figurer la figure de l'enfant à la kalachnikov.

Dans *Solo d'un revenant* de Kossi Efoui, Maïs est un *ancien* enfant-soldat. Il est évident que la démobilisation est synonyme de perte de l'arme – moyen sans aucun doute le plus extrême pour dé-figurer : ce phénomène est d'ailleurs particulièrement travaillé dans *Les Aubes écarlates* de Léonora Miano, *Transit* d'Abdourahman A. Waberi et *Le Bruit des os qui craquent* de Suzanne Lebeau, œuvres dans lesquelles respectivement Epa, Bachir et Elikia ont du mal à abandonner l'arme ou regrettent la puissance qu'elle leur confère, mais aussi dans *Le Musée de la honte* de Jean-Michel Mabeko Tali, auteur congolais, où les enfants-soldats finissent par « enterrer »² leurs kalachnikovs. Or ce qui retient l'attention dans *Solo d'un revenant*, c'est que ce roman renouvelle le rapport de l'enfant anciennement soldat à l'arme et joue donc sur les contours de la figure. En effet, Maïs s'est reconverti dans le contexte de précarité sociale d'un pays – non identifié dans la diégèse – dans l'immédiat après-guerre, en *factotum* ou colporteur qui propose ses services et ses marchandises. En l'occurrence, il propose au narrateur de lui trouver des « armes à prix pacotille »³. L'enfant de la guerre n'est plus celui qui manie l'arme mais celui qui a les moyens d'en procurer à d'autres, et ce dans un contexte non guerrier qu'est la *vendetta* personnelle que mène le narrateur⁴. Cette désolidarisation de l'enfant et de l'arme, non plus restreinte au demeurant à la kalachnikov, est par ailleurs subtilement travaillée à la fin du roman : « J'ai levé l'arme. Je ne sais pas combien de fois j'ai déjà fait ce geste, [...] combien de fois, en compagnie de Maïs me tenant le bras, amusé, collé contre mon dos, j'ai visé dans les longs coups de sirène qui signalent aux portefaix endormis l'arrivée d'un bateau »⁵. Le narrateur adulte qui n'a pas fait la guerre est actionné, comme une marionnette, par l'enfant qui en a paradoxalement l'expérience. Cette figure dédoublée du tueur met définitivement à mal la pétrification de la figure de l'enfant-soldat.

¹ Et faisait partie intégrante de la représentation iconique de l'enfant-soldat africain.

² Jean-Michel Mabeko Tali, *Le Musée de la honte*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 122.

³ Kossi Efoui, *Solo d'un revenant*, *op. cit.*, p. 49.

⁴ Même s'il nous faut mentionner que cette *vendetta* est intrinsèquement liée aux massacres qui ont eu lieu pendant dix ans.

⁵ Kossi Efoui, *Solo d'un revenant*, *op. cit.*, p. 200.

Johnny Chien Méchant d’Emmanuel Dongala déploie, lui, un jeu de substitution¹. Le roman rend compte de la violence d’un monde en proie à la guerre civile et de la violence particulière qu’est celle portée par des enfants en construisant un véritable catalogue des armes utilisées – dans une veine épique –, qui sont loin de se limiter à la kalachnikov ou AK-47. D’ailleurs, un passage du texte orchestre la découverte d’une nouvelle arme, l’Uzi, qui donne lieu à une comparaison avec l’AK-47 :

Mâle-Lourd m’a tendu le fusil et je me suis mis à l’examiner en commençant par le chargeur. Contrairement à notre bon vieux AK-47, le chargeur était placé dans la poignée du pistolet. Les trente-deux balles y étaient toutes ; celui qui avait jeté l’arme n’avait même pas tiré une cartouche dans sa panique. J’ai remis le chargeur, j’ai débloqué le poussoir de sécurité et j’ai lâché une rafale. Cette première m’a sérieusement déséquilibré et, n’eût été mon expérience, je serais tombé. En effet, je ne savais pas que l’Uzi avait une si forte détente.²

La formule hypocoristique, « notre bon vieux », marque certes un lien privilégié avec la kalachnikov mais n’empêche pas une représentation de l’enfant combattant muni d’autres armes ou en commentant l’usage. Le catalogue est en effet très riche, de la « nouvelle arme automatique » dont Johnny ne « peu[t] déterminer l’origine »³ à tout l’arsenal d’armes lourdes – qui seront par ailleurs responsables de la mort de la mère de Laokolé :

J’ai tout de suite repéré le BM-21. Qui ne connaissait pas cette arme chez nous ? Un lance-roquettes multiples monté sur un camion de fabrication russe et qui pouvait tirer douze roquettes en quarante-cinq secondes. Comme mon informateur était aussi le pilote du BM-21, il m’a expliqué avec fierté que chaque roquette à son tour pouvait encore éclater pour disperser des grenades et qu’on pouvait traiter toute la superficie du quartier sans problème. [...] J’ai ensuite repéré deux chars, deux autres pièces d’artillerie, des canons obusiers tractés chacun par un véhicule militaire tout terrain.

« Ce sont des Howitzers 105 mm », m’a-t-il aussitôt soufflé. Je me suis demandé ce qui resterait de ce quartier une fois que nous aurions terminé notre pilonnage.⁴

¹ Que l’on pourrait, au demeurant, mettre également en évidence dans *Tarmac des hirondelles* de Georges Yémy, notamment dans une scène fantasmagorique où les femmes dont l’enfant-soldat a fait des veuves viennent se venger, munies des armes dont il s’est servi. Si le lecteur s’attend à trouver l’incontournable kalachnikov, l’énumération l’escamote au contraire : « Les femmes, échevelées et couvertes de cendre, avaient une allure endeuillée mais étaient visiblement plus robustes. [...] Elles avançaient résolues, dans un murmure plaintif, venant réclamer le prix de leurs morts suppliciés. Elles tenaient des pierres, des machettes, des lances, des barres de fer » (Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, op. cit., p. 72).

² Emmanuel Dongala, *Johnny Chien Méchant*, op. cit., p. 119.

³ *Ibid.*, p. 416.

⁴ *Ibid.*, pp. 292-293. Ce que Wolfgang Sofsky note à propos des armes lourdes vaut d’ailleurs pour ce passage où leur mention renvoie d’emblée au chaos potentiel qui ne tardera pas à s’abattre dans la diégèse, tuant « au hasard » la mère de Laokolé : « La destruction massive s’obtient en outre par des moyens techniques : par les explosifs et les gros calibres, par la vitesse de tir ou les tubes jumelés. La précision est alors de moindre importance. Orgues de Staline, salves, shrapnells, lance-fusées ou chapelets de bombes ne mettent pas dans le mille. Leur effet n’est pas ponctuel, mais de balayage. Qui s’attarde dans ces zones battues par le feu n’a guère

Ce qui intéresse Emmanuel Dongala n'est dès lors pas de transposer une figure existante dans l'univers fictionnel, en prolongeant dans la représentation littéraire la pétrification de la figure de l'enfant-soldat, mais bien davantage de travailler à partir du motif de l'arme à l'appréhension des formes de la violence contemporaine. Il s'agit d'ailleurs de remarquer que « l'arme » fait l'objet d'un chapitre¹ du *Traité de la violence* du sociologue Wolfgang Sofsky, qui s'attache précisément à en identifier les diverses formes. Or, à suivre son analyse, l'arme dépasse son simple statut d'objet pouvant donner la mort et acquiert « une valeur culturelle [devenant] tout à la fois violence matérialisée et violence symbolique »². Dans le texte d'Emmanuel Dongala, il appert de manière évidente que l'arme, non réduite à la kalachnikov et *de facto* non réduite à n'être qu'un élément constitutif de la figure de l'enfant-soldat et de sa force d'évocation, devient un enjeu à part entière pour modéliser en fiction l'événement guerrier dans toute son anomie. En témoigne la formule qu'emploie l'enfant-soldat Johnny, dans sa violence paroxystique que la métaphore verbale exacerbe : « Derrière et à côté des véhicules couraient des centaines d'autres personnes armées de machettes, de lances ou d'armes automatiques elles aussi repues de sang et de sperme »³. En dernier lieu, il s'agit de noter que le jeu de substitution parvient à son comble dans l'*explicit* où l'adolescente victime acquiert la capacité meurtrière de l'enfant-soldat – et sur la personne de l'enfant-soldat –, quand la Bible devient l'arme mortifère. Laokolé laisse en effet Johnny pour mort à la fin du roman après l'avoir, au moyen d'une ruse, attaqué avec la Bible. À un premier niveau de lecture, l'on pourrait voir dans cette scène finale une réécriture de l'histoire, précisément biblique, de David et Goliath, dont Wolfgang Sofsky fait l'exégèse suivante :

Elle raconte la victoire du berger sur le puissant guerrier ; elle met en garde contre le fol orgueil de la force qui n'a pour son adversaire que mépris et moquerie. Et elle parle des armes du faible : ce ne sont point le bouclier, la lance et l'épée qui décident de l'issue de ce combat inégal, mais le camouflage, la surprise et l'adresse. [...] La figure de David est d'une durable actualité. Elle symbolise la victoire de l'archaïque sur le progrès, la victoire de la mobilité sur la rigidité, de la ruse sur l'arrogance, de la tactique sur la force.⁴

À ce titre, Laokolé est une figure contemporaine de David, elle qui par la ruse fait de sa position vulnérable une force :

de chance de survie. Il sera touché par tel ou tel projectile, *au hasard*, mais ce hasard est hautement probable. La violence est complètement aveugle » (Wolfgang Sofsky, *Traité de la violence, op. cit.*, p. 38 [nous soulignons]).

¹ Cf. Wolfgang Sofsky, *Traité de la violence, op. cit.*, pp. 27-42.

² *Ibid.*, p. 29.

³ Emmanuel Dongala, *Johnny Chien Méchant, op. cit.*, p. 347.

⁴ Wolfgang Sofsky, *Traité de la violence, op. cit.*, p. 28.

Tout en parlant, il m'a balancé une grosse Bible qui a atterri sur mes genoux. J'ai fait glisser le livre dans la main gauche, ma main usuelle, tandis que je dégageais ostensiblement la droite pour lui faire croire que celle-ci était ma main forte, celle avec laquelle je me défendais, exploitant ainsi son préjugé de droitier.¹

Or un second niveau de lecture nous enjoindrait à voir, dans cette scène, moins une victoire du faible sur le fort qu'une contagion de la violence en contexte guerrier qui fait de Laokolé un nouvel avatar de l'enfant combattant, sommé de combattre, non plus à la kalachnikov mais à la Bible, dans une redéfinition extrême de l'horizon d'attente à l'égard de la figure de l'enfant-soldat.

Johnny Chien Méchant, on le voit, ne se contente pas de l'exploitation d'une image figée, « saugrenue » diraient Paul Bleton et Désiré Nyela², d'un enfant et d'une kalachnikov. Il renouvelle alors le rapport à l'arme en contexte guerrier. Or là où le renouvellement se fait le plus radical – d'où notre choix d'en faire la dernière exemplification de notre analyse du stéréotype de la kalachnikov – c'est lorsqu'il n'y a plus d'arme ou que, plutôt, le corps de l'enfant se fait l'arme. Comme le souligne Wolfgang Sofsky, « la plus simple des armes est le corps humain »³. Ainsi en va-t-il du personnage de My Luck, dans *Song for Night* de Chris Abani, dont la puissance guerrière ne nécessite pas d'arme, affecté comme il l'est à une supposée « équipe d'élite »⁴ qui consiste au déminage des explosifs ennemis. Dès lors, le passage topique de l'entraînement au fusil de bois⁵, que l'on retrouve par exemple largement détaillé dans *Sozaboy* de Ken Saro-Wiwa⁶, ne dure pas. Ce que l'on entraîne, chez ces enfants sélectionnés pour leur poids léger moins susceptible de déclencher l'explosion de la mine, c'est bien le corps⁷ :

D'abord on nous a affûté le regard pour que nous puissions remarquer le moindre changement sur le terrain, le changement le plus subtil, un brin d'herbe qui n'est pas à sa place, de la terre foulée, une petite bosse sur le sol, l'arête aiguë d'un outil de métal fiché dans la terre – le

This is how we were trained: first our eyes were made keen so we could notice any change in the terrain no matter how subtle: a blade of grass out of place, scuffed turf, a small bump in the ground, the sharp cut of a metal tool into earth – any sign of human disturbance to the

¹ Emmanuel Dongala, *Johnny Chien Méchant*, op. cit., p. 455.

² Paul Bleton et Désiré Nyela, *Lignes de fronts : Le roman de guerre dans la littérature africaine*, op. cit., p. 21.

³ Wolfgang Sofsky, *Traité de la violence*, op. cit., p. 30.

⁴ Chris Abani, *Comptine pour l'enfant-soldat*, traduction française par Anne Wicke, Paris, Albin Michel, 2011, p. 26 ; « elite team », *Song for Night*, London - San Francisco - Beirut, Telegram, 2008, p. 22.

⁵ Chris Abani, *Comptine pour l'enfant-soldat*, op. cit., p. 25 ; « wooden gun », *Song for Night*, op. cit., p. 21.

⁶ Ken Saro-Wiwa, *Sozaboy*, op. cit., pp. 73 sq. ; *Sozaboy, Petit minotaure*, op. cit., 2006, pp. 134 sq.

⁷ L'ultime et radicale (trans)formation du corps, dans *Song for Night*, sera de sectionner les cordes vocales, pour que les cris de celui qui meurt sur la mine ne déconcentre pas le travail des autres.

moindre signe d'activité humaine nous sauta vite aux yeux. [...] Après nous avoir exercé le regard, ils se sont occupés de nos jambes, de nos pieds et de nos orteils. Nous avons appris à tenir en équilibre sur une jambe pendant des heures d'affilée, avec des sacs de vingt kilos dans le dos, et dans des positions si étranges et diverses qu'on ressemblait à des flamands roses drogués [...]. On obéissait aux ordres, on faisait ce qu'on nous disait, même lorsque l'entraînement ne semblait pas *coïncider* avec ce que nous pensions que des soldats devaient connaître, les exercices pour les pieds par exemple, qui relevaient plutôt de la danse. [...] C'est ainsi qu'on nous a appris à nous servir de nos orteils presque comme de nos doigts. Un exercice d'une ironie cruelle consistait à nouer les lacets de l'officier avec nos orteils. (CO. 27-29 [nous soulignons])

ground soon became visible to us. [...] Having trained our eyes, they began to train our legs, feet, and toes. We learned to balance on one leg for hours at a time, forty-pound packs on our back in so many odd and different positions that we looked like flamingos on drugs [...]. We followed orders, did what we were told, even when the training seemed at *odds* with what we thought soldiers should know, like the feet exercises, mostly from ballet. [...] Then we were taught to use our toes almost like our fingers. One exercise which was cruelly ironic was tying our training officer's shoelaces with our toes. (SO. 22-24 [nous soulignons])

Ce roman dé-figure la figure admise de l'enfant-soldat en faisant de son protagoniste un démineur. Pour le lecteur, une défamiliarisation, similaire à celle qui prend place pour My Luck dans le passage, a lieu face cette figure de l'enfant-soldat qui ne « coïncide » pas, qui est « odd » pour reprendre ces termes du roman. À ce titre, *Song for Night* de Chris Abani pourrait être considéré comme une métaphore à plus large échelle de la condition de l'enfant combattant : *chair* à canon¹ servant les désirs-délires des chefs de guerre. Ce constat étant établi, il n'y a plus besoin de l'arme, celle-ci n'est plus qu'un accessoire – ou plutôt redevient ce qu'elle a toujours été –, quand l'enjeu réside tout entier dans l'enfant. Le déplacement de perspective est d'ailleurs mis en abyme dans *Song for Night* :

Je regarde autour de moi. Une colline surplombe le tout à l'horizon. Sans doute la fin de la chaîne que j'ai quittée plus tôt. Soudain, quelque chose que j'avais

I look around me. There is a hill rising above everything in the distance. Probably the last part of the range I left earlier. Something that has been niggling at the back of

¹ Wolfgang Sofsky qualifie, lui, les enfants-soldat de « chair à canon bon marché » (*L'Ère de l'épouvante*, *op. cit.*, p. 169), quand l'une des sections du témoignage de China Keitetsi est également intitulée « chair à canon » en référence aux enfants-soldats l'on met en première ligne : « Le fleuve, difficilement navigable, et le pont constituaient une barrière infranchissable qui nous séparait de l'ennemi. Il fallait être fou pour essayer de la franchir sous des tirs nourris. Pourtant, c'était exactement ce qui était prévu. Nous devions nous emparer du pont, nous, les enfants en première ligne. [...] Nous n'avions pratiquement rien à opposer à l'arsenal massif de notre adversaire. Manifestement, c'était nous qui allions servir de chair à canon » (China Keitetsi, *La petite fille à la Kalachnikov, ma vie d'enfant soldat*, *op. cit.*, p. 112).

derrière la tête et qui me tracassait depuis des jours devient clair comme du cristal – cela fait un moment que je n’ai pas entendu le bruit de fond des bourdonnements des tirs de mortier et des balles. Qu’est-ce que cela veut dire ? J’éteins ma cigarette et je me mets en route. (CO. 136-137)

my mind for days suddenly becomes crystal clear – I haven’t heard the background rumble of mortar and shell fire for a while. What does it mean? I stub out my cigarette and head off. (SO. 109)

Dans cette scène, la vue de l’enfant-soldat qui embrasse le paysage se transforme en ouïe et fait constat du silence, de la disparition de toute arme. Cette question que se pose My Luck – « What does it mean? » – est également une question posée au lecteur : nous formulons l’hypothèse¹ que ce passage, proche du procédé pictural de l’anamorphose, invite le lecteur à déplacer son regard et surtout le foyer de son écoute pour s’attacher à l’enfant-soldat, et lui seul, affranchi d’une image pétrifiante, déplacement constitutif de la re-figuration en témoin que nous mettrons au jour dans le chapitre suivant : il n’y a rien d’autre à écouter que la parole de l’enfant-soldat.

Nous l’avons vu, les œuvres du corpus ne se satisfont pas de l’image pétrifiée d’un enfant à la kalachnikov. Les différentes stratégies narratives que nous avons pu mettre au jour – que celles-ci politisent la convocation de la kalachnikov, la congédient ou simplement en rendent polyphonique l’évidence de son usage – attestent d’une volonté de remettre du mouvement dans la facile superposition spectaculaire de l’enfant-soldat à cette arme. Dans le passage à la représentation littéraire, il peut y avoir dé-construction de l’association stéréotypée de l’enfant-soldat et de la kalachnikov ce qui, *in fine*, dé-figure la figure prisonnière du seul paradigme de la violence, l’arme étant nécessairement informée de ce paradigme. C’est d’ailleurs bien dans cette perspective que se construit tout entier le roman de Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, ne s’attaquant plus seulement au stéréotype de la kalachnikov mais, plus généralement, au stéréotype de la figure même de l’enfant-soldat dans une entreprise de démystification comme en rend compte un passage où Muna, l’enfant-soldat, entend les remarques de deux femmes à son sujet :

Ce sont des enfants abandonnés, dit l’autre, ils sont tous fous et drogués !

Le classique et simpliste schéma. À mon âge d’alors, j’avais déjà compris combien les gens étaient simples dans leur tête, aussi simples que des enfants

¹ Hypothèse qui va au-delà d’un premier niveau d’analyse qui identifierait, dans cette absence des bruits liés à la guerre, un indice pointant le fait que My Luck est mort et erre dans un autre monde – niveau d’analyse que l’*explicit* du roman confirmera.

parfois, avec en plus la force physique d'un adulte pour servir leur stupidité.
Je n'étais pas forcément ce dont j'avais l'air.¹

Loin de tout « classique et simpliste schéma », loin, surtout, de la figure simplificatrice et simplifiée de l'enfant-soldat, la fiction s'arroge le pouvoir de dé-figurer.

Au terme de cette section, il semble dorénavant possible de préciser davantage les contours de la dé-figuration dont nous faisons l'enjeu central de ce présent chapitre : la dé-figuration à l'œuvre dans le corpus d'étude est celle qui tente de lutter contre le figement de la figure. En cela, dé-figurer est par-dessus tout figurer – ou est du moins prémisses de la re-figuration, dans toute la mouvance qui caractérise la figure –, et ce d'autant plus que la dé-figuration à laquelle nous avons affaire n'aboutit pas à emprisonner l'enfant-soldat dans une autre image pétrifiante². Prenons alors, à titre de contre-exemples, deux cas extralittéraires où une entreprise de dé-figuration de la figure existante est également à l'œuvre mais où l'issue ne permet pas davantage d'introduire de la mouvance. Il s'agit d'une photographie de l'ancien enfant-soldat Ishmael Beah, auteur du témoignage *A Long Way Gone* en 2007 [annexe XVI], et de photographies de l'United Nations International Children's Emergency Fund (UNICEF) [annexes XVIIa et XVIIb]. Dans le premier cas, les éléments contextuels donnent d'emblée la mesure de la manière dont dé-figuration n'est pas nécessairement synonyme d'une libération de la stéréotypie. Cette photographie d'Ishmael Beah a en effet été prise par Judson Baker qui est un photographe de mode spécialisé dans les « *people* » et est publiée dans le magazine américain *Playboy*. Que vient faire alors un ancien enfant-soldat dans ce dispositif ? Nous notons certes une volonté de dé-figurer la figure, processus d'autant plus logique qu'Ishmael Beah est un *ancien* enfant combattant qui a parcouru un long chemin – pour paraphraser le titre de son témoignage, *A Long Way Gone* –, depuis l'époque où il fut enrôlé durant la guerre civile en Sierra Leone. Cette dé-figuration s'attache là aussi à dissocier l'arme du sujet. Le barda et la kalachnikov – très clairement identifiable – sont au second plan, quand Ishmael Beah, au premier plan, est muni cette fois de livres. Ces livres matérialisent l'éducation que les États-Unis ont été capables de donner à cet enfant qui ne connaissait que la guerre mais indiquent aussi qu'il est devenu l'auteur du livre à fort succès qu'est *Le Chemin parcouru*. Pourtant, le dispositif dans lequel s'insère cette photographie, redoublé par la marque ostensible d'Armani sur la veste que porte Ishmael Beah, donne tout lieu de croire que si dé-figuration il y a, elle ne fait qu'emprisonner la figure de l'(ancien) enfant combattant dans une nouvelle image, une image commerciale, sachant également –

¹ Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, op. cit., pp. 160-161.

² Le chapitre 3, fondé notamment sur le renversement de regard, nous en convaincra définitivement.

nous l'avons déjà dit – que la chaîne Starbucks a sponsorisé *A Long Way Gone*. Le but est alors de créer une figure vendeuse, un « *people* », dont on sait l'importance de l'image, un héraut/héros de l'Amérique libératrice, de faire en somme de l'enfant-soldat un « fonds de commerce »¹ comme Emmanuel Dongala en pointait le risque. Si l'exemple d'Ishmael Beah est peut-être biaisé en ce qu'il concerne d'emblée une figure célèbre, il est néanmoins étonnant qu'un processus similaire soit perceptible pour des groupes d'enfants-soldats anonymes et qui plus est pour l'agence de l'ONU qu'est l'UNICEF [annexes XVIIa et XVIIb].

La première photographie est issue d'une couverture d'un rapport d'évaluation de la phase pilote d'un programme de « démobilisation et réinsertion d'enfants soldats dans la région de Kinshasa » publié par l'UNICEF² [annexe XVIIa]. Cette photographie nous intéresse en ce qu'elle montre le *processus* de dé-figuration, le passage de l'enfant-soldat à l'enfant puisqu'on y voit des enfants-soldats, démobilisés en 2001 à Kibomango, en train de se départir de leur tenue militaire. Or, et c'est bien ce que note Sylvie Bodineau, c'est plutôt le passage de la figure de l'enfant-soldat à la figure de l'enfant de l'UNICEF qui est représenté :

Ainsi par exemple, la photo montrant la cérémonie de démobilisation nous fournit une image de ce processus où les enfants, perdant l'uniforme militaire, ne découvrent pas de simples habits civils mais un autre uniforme, et de ce fait, ne deviendraient pas des enfants civils comme les autres, mais des enfants « de l'UNICEF ». Suivant cette représentation, il arrive que les familles et communautés considèrent qu'elles n'ont pas de responsabilité de prise en charge de leurs enfants à leur retour, que ces enfants sont ceux « de l'UNICEF », « du CICR », du gouvernement, ou de toute autre organisation qui se trouve les ramener chez eux.³

L'anthropologue pointe ici le danger de l'intervention des organisations intergouvernementales en ce qu'elle ne permet pas un retour à la vie civile pris en charge par les communautés. Nous notons que ce danger se matérialise alors dans la pétrification en une autre figure, celle de l'humanitaire dont nous verrons dans la prochaine section qu'elle est informée du paradigme de la vulnérabilité contre laquelle la fiction pourra également s'élever. Si, dans cette première photographie, la dé-figuration s'en prend à l'uniforme, qui est un critère prioritaire de reconnaissance de la figure de l'enfant-soldat⁴, c'est de nouveau à l'icône

¹ Marie Bulté, « L'urgence dans *Johnny Chien Méchant* (2002), Entretien avec Emmanuel Dongala », art. cit., dernière consultation le 2 août 2014.

² Cette photographie est par ailleurs insérée dans l'ouvrage de l'anthropologue Sylvie Bodineau, *Figures d'enfants soldats. Puissance et vulnérabilité* (op. cit., p. 67).

³ Sylvie Bodineau, *Figures d'enfants soldats. Puissance et vulnérabilité*, op. cit., p. 80.

⁴ Cf. Manon Pignot, « Introduction : L'enfant-combattant est-il un objet d'histoire ? », communication citée, dernière consultation le 30 avril 2012.

qu'est la kalachnikov que s'attache la dé-figuration dans la photographie prise par le photographe Stevie Mann et publiée dans un dossier UNICEF France en juin 2004 (UNICEF France, *Situation « enfants soldats »*, dossier réalisé par Henri Leblanc, administrateur de l'UNICEF France, Juin 2004). Le dispositif montre des enfants abandonnant non pas n'importe quelle arme mais bien la kalachnikov, une fois encore clairement identifiable. À l'inverse de la photographie d'Ishmael Beah publiée dans *Playboy*, les kalachnikovs au premier plan, desquelles s'éloignent les enfants, matérialisent le chemin qu'il reste à parcourir pour ces derniers. Pourtant, les bâtiments en arrière-plan vers lesquels se dirige le groupe d'enfants soudanais laissent à penser que, une fois encore, ces enfants ne redeviennent pas simplement des enfants mais des enfants de l'UNICEF comme la légende le confirme d'ailleurs : « Des enfants soldats au Soudan déposent leurs armes et sont pris en charge par l'UNICEF ». De *Playboy* à l'UNICEF, les enfants-soldats sont certes affranchis du seul paradigme de la violence, qu'ils laissent l'uniforme ou surtout l'icône qu'est devenue la kalachnikov, mais la dé-figuration proposée n'en piège pas moins ces derniers dans de nouvelles images, du « playboy » à la figure vulnérable que l'humanitaire se doit de recueillir et protéger.

Pourtant, il serait évidemment injuste de mettre sur un même plan d'analyse *Playboy* et l'UNICEF, tant l'action de la seconde est efficace sur le terrain et permet clairement qu'ait lieu des démobilisations¹. Et si la fiction ne pourra jamais, elle non plus, avoir le pouvoir d'une organisation telle que l'UNICEF, si la fiction ne peut dé-mobiliser l'enfant-soldat, elle trouve peut-être sa force – et sa spécificité – dans la capacité que nous venons de mettre au jour à dé-figurer la figure de l'enfant-soldat sans l'enfermer pour autant dans une autre image. Surtout, c'est bien la figure même de l'enfant-soldat et non, sauf exception², l'enfant-soldat démobilisé, qui intéresse les œuvres à l'étude et dont elles renégocient les traits. Dès lors, si le chapitre précédent nous avait conduite à une figure qui relevait avant tout de l'image, de l'image pétrifiante, cette première section nous a permis d'appréhender comment prenaient place dans les œuvres du corpus une « subversion de l'aspect »³ et une

¹ En l'occurrence, pour le cas du Sud Soudan, sur lequel prend appui la dernière photographie à l'étude, l'UNICEF a participé à la démobilisation de 12 000 enfants-soldats des rangs de la Sudan People's Liberation Army de 2001 à 2004 (UNICEF France, *Situation « enfants soldats »*, dossier réalisé par Henri Leblanc, administrateur de l'UNICEF France, Juin 2004, p. 41).

² Cf. *Transit* d'Abdourahman A. Waberi et *Le Silence des esprits* de Wilfried N'Sondé.

³ Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico*, op. cit., p. 18.

« dissemblance »¹ constitutives, au demeurant, de la notion de figure chez Georges Didi-Huberman, au prix d'une « surprise » théorique :

Une deuxième surprise, théorique celle-là, permet alors d'accéder à une élaboration plus précise de la problématique : [...] je me rendis compte que cette problématique de la *dissemblance*, il fallait justement la nommer *figuration* [...]. Ainsi entendait-on par « figures », au xv^e siècle encore, l'inverse de ce que nous y entendons aujourd'hui. Figurer une chose, pour chacun aujourd'hui, cela signifie donner l'aspect visible de cette chose. Pour Fra Angelico [...] cela signifiait au contraire s'écarter de l'aspect, le *déplacer*, décrire un détour hors de la ressemblance et de la désignation, bref entrer dans le domaine paradoxal de l'équivoque et de la dissemblance.²

Aussi est-ce bien ce procédé que nous avons pu mettre au jour : la représentation fictionnelle contemporaine ayant de ce point de vue beaucoup à voir avec la figuration picturale du XV^e siècle. Or cette subversion de l'aspect, aussi nécessaire soit-elle, n'est pas suffisante. Pour que la dé-figuration donne lieu à une figure au sens plein du terme, il faut, dans le cas de l'enfant-soldat, un déplacement plus fort ; il faut faire encore davantage violence à la figure de l'enfant-soldat pour permettre paradoxalement de dépasser la violence à laquelle il se réduit et faire accéder à sa puissance. Car cette puissance est bien ce que dégage *in fine* Georges Didi-Huberman dans le travail de dissemblance : « Quelque chose alors dans l'aspect s'effondre, et la dissemblance, manière d'inquiétude, vient régner là comme toute-puissance de l'étrangeté. Cette étrangeté en soi n'a rien de métaphysique : elle n'est que la puissance »³. Ainsi nous attacherons-nous à présent à étudier la manière dont les œuvres du corpus s'ingénient à dépasser tout « simpliste schéma »⁴ pour faire advenir la puissance de l'enfant combattant. Ce n'est plus seulement son image qui est alors à renégocier mais le cœur même de ce qui constitue cette figure – à savoir son hybridité.

¹ *Ibid.*, p. 12.

² *Idem.*

³ *Ibid.*, p. 22.

⁴ Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, *op. cit.*, pp. 160-161.

II. Contre la violence de l'hybride

Mais non, mesdames, je ne suis pas la mort, je suis même la nouvelle vie.
Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, op. cit., p. 161.

L'enfant-soldat, dans l'hybridité qui le caractérise, serait un objet nécessairement aporétique¹, qui n'aurait d'autre potentiel heuristique que d'attester de la violence d'un monde en crise. L'hybride serait-il dès lors aussi stérile dans l'ordre de la pensée qu'il l'est supposément dans le domaine biologique² ? Nous verrons au contraire comment le paradigme de l'hybridité, que notre étude a jusqu'ici cantonné à l'expression d'une négativité, ouvre de nouveaux chemins³ et est renégo-cié dans le corpus d'étude – renégo-ciation qui suppose de faire violence à la figure de l'enfant-soldat. Faire violence à la figure de l'enfant-soldat, c'est lui donner alors de la violence à entendre au sens de la *vis* latine qui signifie certes violence, mais aussi force et puissance. Il s'agit ainsi de faire bouger les lignes paradigmatiques pour émanciper cette figure de la seule violence et lui insuffler de la puissance, puissance constitutive de la figure spécifiquement romanesque de l'enfant-soldat dont nous exposerons les contours dans le chapitre suivant. Dès lors, si nous nous proposons à présent de réfléchir au passage de l'hybride à l'*hubris*, c'est moins pour jouer sur le rapprochement étymologique erroné qui relie ces deux paradigmes⁴ que pour appréhender la manière dont la littérature se singularise des autres scènes – médiatique, anthropologique, culturelle au sens large – sur lesquelles cette figure apparaît, en dotant cette dernière d'un pouvoir heuristique insoupçonné jusqu'alors. En somme, il s'agira d'analyser en quoi il fait dorénavant véritablement sens de rapprocher l'hybride de l'*hubris* et de faire de ces paradigmes des agents de puissance et non plus seulement de violence au sein du monde postcolonial, d'une part, et de la figure de l'enfant-soldat, d'autre part.

¹ Nous l'avons dit dans le premier chapitre, l'hybride n'est ni fusion, ni syncrétisme. Cf. Michel Costantini qui déclare à ce propos qu'il : « aboli[t] la limite sage où se cantonne le syncrétique » (Michel Costantini, « Il est dans les monts du Léon », dans Noëlle Batt et al., *L'Art et l'hybride*, op. cit., p. 209).

² Stérilité et hybridité sont souvent liées notamment au XVII^e et au XVIII^e siècles (Cf. Tiphaine Samoyault, « L'hybride et l'hétérogène », art. cit., p. 176). L'hybride est celui qui ne peut se reproduire.

³ Quand l'aporie est absence de chemin comme le rappelle Giorgio Agamben (*Enfance et histoire*, traduit de l'italien par Yves Hersant, Paris, Payot, 2000, p. 38).

⁴ L'hybride provient en effet d'un emprunt au latin classique *ibrida* « bâtard, de sang mêlé » et spécialement « produit du sanglier et de la truie », devenu *hybrida* par rapprochement avec le grec *hubris* « excès » (*Le Dictionnaire historique de la langue française*).

Une précaution épistémologique s'impose : voir en quoi les œuvres à l'étude permettent de renégocier l'assise paradigmatique de l'enfant-soldat ne fait pas pour autant – loin s'en faut – de ce dernier une figure positive. Cependant, cette renégociation dont les enjeux, nous le verrons, excèdent la seule figure de l'enfant combattant, permet néanmoins un *empowerment* de cette dernière, *empowerment* constitutif de la possibilité même de faire de l'enfant-soldat un témoin comme nous le verrons dans le chapitre suivant.

A. Réinterpréter l'hybridité

Si l'hybride a été rattaché à la stérilité, la littérature, mais aussi le cinéma, dépassent d'emblée ce postulat biologique en faisant souvent des filles-soldats des mères¹. Nous pouvons mentionner à cet égard, le film *Rebelle* de Kim Nguyen, le roman de Minté Moustapha, auteur sénégalais, *Moi, enfant-soldat, enceinte et séropositive* comme l'indique d'emblée le titre², mais aussi le témoignage de China Keitetsi, *La petite fille à la Kalachnikov*. Les filles peuvent également devenir des mères de manière symbolique dans le corpus ; ainsi en va-t-il d'Elikia, fille-soldat dans la pièce *Le Bruit des os qui craquent* de Suzanne Lebeau, qui prend sous son aile le jeune Joseph, quand Laokolé, certes non enrôlée mais soumise au contexte de violence guerrière auquel elle participe *in fine* comme nous l'avons vu plus haut, devient également mère par procuration d'une fillette dans la scène sur laquelle se ferme le roman *Johnny Chien Méchant* d'Emmanuel Dongala : « Mon enfant, je te nomme Kiessé ! »³. Or qu'en est-il à un autre niveau d'analyse : la figure hybride de l'enfant-soldat est-elle synonyme de stérilité herméneutique ?

S'il nous faut bien évidemment répondre par la négative à cette interrogation, sans quoi la présente étude ne se justifierait pas, faire de l'hybridité un paradigme fécond et même positif, au regard notamment des théories postcoloniales, finira de nous en convaincre. Dès lors, l'hybridité, dont on a fait la caractéristique majeure de la figure de l'enfant-soldat, invite précisément à réévaluer cette même figure à l'aune des théories postcoloniales pour lesquelles l'hybridité est précisément un paradigme central. Si l'enfant combattant, parangon de

¹ Nous reviendrons, dans la suite de l'étude, sur ce que cela indique aussi de la figure spécifique des filles-soldats.

² Même s'il est à noter que la narratrice Dwédé ne tombe pas enceinte dans un contexte guerrier mais, après s'être enfuie, dans un contexte de prostitution.

³ Emmanuel Dongala, *Johnny Chien Méchant*, *op. cit.*, p. 457.

l'hybridité, est une figure violente d'un monde en crise, peut-il également s'ériger en figure puissante du monde postcolonial ?

Nous l'annonçons dans le premier chapitre et nous le réitérons avec vigueur ici : les auteurs de notre corpus, dans la poétique de leurs œuvres, travaillent certes à partir de ce matériau qu'est l'hybridité de l'enfant-soldat – hybridité destructrice – comme passage obligé de la reconnaissance de cette figure, mais ne s'en contentent pas. Cette hybridité qui défigure l'enfant peut être aussi investie d'une manière autre pour au contraire redonner d'emblée une puissance à l'enfant-soldat et faire violence à la figure qui s'est imposée dans l'imaginaire collectif, la dé-figurer.

a. Contre l'essentialisme guerrier

Comme le rappelle Sandro Bernardi, l'hybride incarne le monstrueux¹ et l'envers de l'ordre :

La civilisation apollinienne, dont Thésée est le véritable héros, commence son parcours avec l'élimination des monstres hybrides qui symbolisent un rapport encore incertain entre homme et nature [...]. Thésée est le héros fondateur de la civilisation occidentale qui commence à exister pleinement avec la naissance de la ville Athènes. Il est le héros qui défait les Amazones (autres hybrides, espèce de femmes-hommes), et qui va tuer le Minotaure, dernière menace pour l'identité propre à la civilisation qu'il va instituer.²

Or les guerres civiles, telles qu'elles apparaissent dans les diégèses des œuvres du corpus, renversent selon nous en partie la valeur accordée au paradigme de l'hybridité. Elles attestent davantage du fait que la civilisation apollinienne se dissout au contraire dans la lutte contre toute forme d'hybridité. Le paradigme dionysiaque et le chaos qui en découle procèdent davantage de la volonté de détruire la diversité et l'hybridité. Un passage, au demeurant déjà convoqué dans le premier chapitre, de *Johnny Chien Méchant* pourrait dès lors être réinterprété en ce sens :

Et voilà qu'une querelle de politiciens nous rejetait chacun vers son village, chacun vers sa tribu. Mais ces politiciens qui nous jetaient sur les routes ne savaient pas que beaucoup d'entre nous n'avaient plus de tribu ni de village ; nos villages étaient les quartiers de la ville où nous avons grandi et où nous avons rencontré le premier garçon ou la première fille qui avait fait palpiter notre cœur ; les membres de notre tribu, les camarades avec lesquels nous

¹ Le monstrueux fera l'objet de l'analyse dans la suite de cette section, au regard de la notion d'*hubris*.

² Sandro Bernardi, « Le Minotaure c'est nous... De Godard à Pasolini », art. cit., p. 120.

avons joué au football ou au *dzango* pieds nus dans la poussière, les camarades avec lesquels nous avons partagé les bancs du collège ou du lycée. Et maintenant, ils détruisaient tout cela !¹

Emmanuel Dongala rend compte ici stylistiquement du danger que constitue le passage à l'un qui renonce au divers en substituant aux déterminants possessifs au singulier – « *son* village », « *sa* tribu » – des possessifs marquant la pluralité – « *nos* villages », « *notre* tribu » – qui déconstruisent l'unicité mais aussi des articles définis – « *les* quartiers de la ville », « *les* camarades » – qui attestent de la remise en question d'une quelconque racine. Ce qui est pointé ici, c'est le caractère mortifère de la recherche d'une racine unique à laquelle, comme nous le verrons dans la suite de cette étude, les œuvres du corpus souhaitent substituer le rhizome. Emmanuel Dongala matérialise alors dans son écriture l'un des ferments de la guerre civile du Congo-Brazzaville (1993-2002) sur laquelle s'appuie la diégèse du roman. Éloïse Brezault, analysant *Johnny Chien Méchant*, souligne ainsi que « les différentes ethnies du pays prennent alors des assignations politico-identitaires et acquièrent dans l'imaginaire national, désormais ébréché, une représentation essentialiste largement orchestrée par les partis en présence »². Effectivement, dans un passage où Johnny évoque son enrôlement, il est possible de constater, grâce au discours indirect libre qui insère de manière polyphonique la propagande des miliciens qui tentent de recruter les jeunes dont Johnny, la rhétorique ethnique à l'œuvre et la manière dont la politique – devenant logique guerrière – se fonde sur elle :

C'est alors qu'ils nous avaient expliqué. Le chef du MPLDP était de notre région, donc son parti était automatiquement notre parti et celui ou celle qui était contre était un traître. Gare aux traîtres à la région ! Ce fameux parti qui paraît-il était le nôtre avait donc gagné les élections, mais le MPLTP actuellement au pouvoir refusait de le reconnaître et ne voulait pas céder la place afin de rester éternellement aux affaires pour continuer à piller le trésor du pays, à bouffer l'argent du pétrole et des diamants, et surtout, à nous brimer. C'était grave, il fallait que tous les gens de notre région – majoritaires dans notre quartier – prennent les armes pour chasser ce président et donner aux gens de sa tribu, les Mayi-Dogos, une leçon qu'ils n'oublieraient jamais.³

La rhétorique fondée sur des essentialismes ethniques est bien le nerf de la guerre et le moyen d'enrôler les enfants, qui n'ont alors guère besoin d'être en âge de raison puisqu'ils appartiennent *nécessairement* – ou « automatiquement » pour reprendre un terme de la citation – à une ethnie et, au nom de celle-ci, n'ont d'autres choix que de combattre. Toute

¹ Emmanuel Dongala, *Johnny Chien Méchant*, Monaco, *op. cit.*, pp. 354-355.

² Éloïse Brezault, *Johnny chien méchant d'Emmanuel Dongala*, Gollion, Infolio éditions, 2012, p. 12.

³ Emmanuel Dongala, *Johnny Chien Méchant*, *op. cit.*, pp. 128-129.

question idéologique ou socio-politique est en effet définitivement escamotée¹ au profit de l'appel à la haine de l'autre savamment mis en mots mais aussi en images :

Ces photos étaient celles des gens de notre ethnie et de notre région attaqués par ces bandits de Mayi-Dogos à la solde du président actuel : ils dépeçaient vivantes nos femmes enceintes, ils pilaient des bébés dans des mortiers, ils passaient des fers à repasser sur le dos de nos hommes, ils coupaient des nez, des oreilles et des bras, toute une galerie d'atrocités. Je ne sais comme ils avaient fait pour photographier tout cela mais nous avons frémi d'horreur. « Il nous faut venger notre région, avait-il martelé, car si nous ne faisons rien, ces rats puants de Mayi-Dogos nous tueront tous, nos femmes, nos enfants, nos poules et nos cabris. »²

Or la rhétorique ethnique ne résiste pourtant pas au point de vue de l'enfant, contrairement à ce qu'affirme Éloïse Brezault³, celui-ci n'y croyant guère :

Je ne croyais pas non plus à ce qu'il disait et ce pour une raison bien simple : jusqu'à ce jour, jusqu'à cet instant où il venait de nous en informer, nous n'avions jamais eu aucun problème avec les Mayi-Dogos. D'ailleurs, parmi les jeunes de notre âge, on ne savait même pas qui était mayi-dogo et qui ne l'était pas. [...] Et voilà que soudain ces miliciens nous révélaient qu'en fait nous étions différents, nous étions ennemis. Nous ne le savions pas mais en réalité il y avait des haines séculaires entre nous, haines qui n'attendaient qu'une occasion pour exploser. La preuve ! On nous l'avait bien caché, pardi ! Difficile à croire, non ?⁴

Le narrataire est ici interpellé pour pointer toute l'absurdité des partages ethniques arbitraires et exaltés pour les besoins guerriers. Ainsi, le roman se refuse à exploiter les oppositions identitaires binaires et les mine d'emblée en jouant de la proximité lexicale des deux acronymes des partis s'opposant – le MPLTP et le MPLDP – et du chiasme dans la désignation des deux ethnies, les Dogo-Mayi et les Mayi-Dogo. L'onomastique exprime ici l'absurdité intrinsèque d'une guerre civile où l'on ne lutte pas contre un ennemi mais contre soi-même.

L'œuvre d'Emmanuel Dongala est ainsi exemplaire d'une problématisation des essentialismes en contexte guerrier. Il est même possible de lire dans ce roman, de manière métatextuelle, un propos théorique sur les guerres civiles africaines dans une scène où Laokolé ainsi que d'autres personnes fuyant les conflits assistent à un débat télévisé opposant

¹ Comme le souligne l'anthropologue congolais Patrice Yengo, « l'ethnicité politique cesse d'être un produit, un moyen, une conséquence, elle devient l'essence même de la chose politique, voire de la société » (Patrice Yengo, *La guerre civile du Congo-Brazzaville (1993-2002)*. « Chacun aura sa part », cité par Éloïse Brezault, *Johnny chien méchant d'Emmanuel Dongala*, op. cit., p. 89).

² Emmanuel Dongala, *Johnny Chien Méchant*, op. cit., p. 130.

³ À savoir que Johnny « s'enferme dans un discours tribaliste assassin », dans une « unique racine » (Éloïse Brezault, *Johnny chien méchant d'Emmanuel Dongala*, op. cit., p. 93). Nous verrons dans la suite de l'étude les raisons, ne relevant pas de la logique des essentialismes tribaux, qui convainquent véritablement Johnny de prendre part à la guerre.

⁴ Emmanuel Dongala, *Johnny Chien Méchant*, op. cit., pp. 131-132.

un universitaire européen à un politologue africain. Si le premier nie catégoriquement toute interprétation tribaliste quand le second y souscrit pleinement, c'est finalement la phrase de la tante de Laokolé qui remporte le débat : « Ce ne sont pas les tribus qui s'entretuent, ce sont les politiciens qui nous tuent »¹. Or, avant d'explorer plus précisément la manière dont les œuvres à l'étude s'attachent à déconstruire les oppositions fondées sur la binarité pour leur opposer un modèle fondé sur l'hybridité, vérifions que ce que nous repérons – à savoir la dénonciation des essentialismes – pour le cas particulier de *Johnny Chien Méchant* d'Emmanuel Dongala s'appuyant² sur le cas de la guerre civile du Congo-Brazzaville vaut de manière plus large.

Lorsque l'on évoque le génocide au Rwanda, le caractère mortifère des essentialisations identitaires apparaît de manière évidente : il s'est agi de tuer l'autre au nom de ce qu'il est, de son *génos*³. Or qu'en est-il des guerres civiles ? L'hypothèse que nous soumettons, et sur laquelle l'exemple de *Johnny Chien Méchant* nous conduit, est alors la suivante : les guerres civiles sont modélisées dans les œuvres du corpus comme une forme de violence, comme une « suite ininterrompue de massacres et de charniers barbares »⁴, trouvant son fondement – aussi factice soit-il⁵ – dans l'exacerbation d'une essentialisation de l'identité, souvent supposément ethnique par commodité⁶, recoupant parfois des antagonismes religieux ou de simples divisions spatiales⁷. D'ailleurs, Achille Mbembe, théoricien camerounais de la postcolonie, ne dit pas autre chose dans son *Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine* lorsqu'il fait le constat suivant :

L'érosion continue des conditions de vie se conjugue désormais avec la guerre, la maladie et les épidémies. Le résultat de cette combinaison est l'aggravation des dissensions civiles, le recours de plus en plus fréquent aux

¹ *Ibid.*, p. 311.

² Nous précisons, dans la deuxième partie, la teneur de l'ancrage référentiel.

³ Mentionnons néanmoins que cette caractéristique n'est justement pas superposable aux guerres dites ethniques. Comme le souligne Éloïse Brezault, à propos du génocide au Rwanda, « personne, sauf Soyinka, n'a contesté les représentations erronées et stéréotypées faites de guerres ethniques et de violence immémoriale » (*Johnny chien méchant d'Emmanuel Dongala, op. cit.*, p. 24).

⁴ Pour reprendre la définition de Birahima dans *Quand on refuse on dit non* (Ahmadou Kourouma, *Quand on refuse on dit non, op. cit.*, p. 13).

⁵ La rhétorique ethnique est davantage un moyen de coercition que la réelle motivation des chefs de guerres, fondée, elle, sur la quête de pouvoir.

⁶ Une mise à distance métatextuelle de la catégorie de l'ethnie est perceptible dans l'œuvre posthume d'Ahmadou Kourouma, *Quand on refuse on dit non* : « Quand c'est un groupe de blancs, on appelle cela une communauté ou une civilisation, mais quand c'est des noirs, il faut dire ethnies ou tribus, d'après mes dictionnaires » (Ahmadou Kourouma, *Quand on refuse on dit non, op. cit.*, p. 16).

⁷ La guerre du Biafra (1967-1970) prise – implicitement ou explicitement – comme sujet de *Sozaboy* de Ken Saro-Wiwa, *Beasts of no Nation* d'Uzodinma Iweala et *Song for Night* de Chris Abani en est de ce point de vue exemplaire en opposant, pour schématiser, les Haoussas musulmans au Nord aux Igbo chrétiens au Sud.

formes de mobilisation fondées sur l'ethnie, la région ou la religion, et la hausse vertigineuse des opportunités de mort violente.¹

Effectivement, l'essentialisation, au comble de l'absurde, s'élabore parfois à partir de simples repères cardinaux comme l'exprime *Beasts of no Nation* d'Uzodinma Iweala qui s'inspire librement de la guerre du Biafra (1967-1970), guerre fondée sur une sécession et donc inévitablement informée d'une question territoriale :

Tout est vert à cause que c'est le Sud du pays où il y a beaucoup beaucoup d'arbres. [...] Je vois des arbres partout partout alors je me demande dans moi-même si c'est pas à cause que Dieu Il plante tellement tous Ses arbres dans cette partie du pays qu'Il n'en a plus quand Il arrive là-haut au nord où se trouve le Gouvernement, par conséquence de quoi les gens du Nord ils ont la colère contre nous et ils veulent nous tuer, tout ça simplement à cause que Dieu quand Il plante Ses arbres Il oublie les gens du Nord. (B. 63)

Everything is green because this is the South of the country and we are having many tree. [...] I am seeing many many tree, too many tree that it is making me to wonder if God is planting all of the tree He can think of in this part of the country. Maybe He is running out before He is getting to the North where Government is and this is why they are angrying at us and wanting to kill us, because God is forgetting them. (B. 40-41)

La consécutive (« this is why »), contre toute attente, est loin de mettre en évidence une raison rationnelle à la guerre : la cause à laquelle elle est subordonnée est celle du nombre d'arbres plantés par Dieu – l'usage fautif du singulier pour le substantif « tree » en langue originale accentuant la dimension absurde ; cette consécutive atteste alors du fait que la logique guerrière ne s'embarrasse pas de réels fondements socio-politiques et se satisfait d'un simple antagonisme, d'une simple délimitation d'un autre supposé différent à vaincre. Là où la guerre civile se distingue alors d'une autre forme de guerre, c'est dans le fait que cet *autre* pose précisément plus que tout la question du *même*. La guerre civile, lutte armée entre citoyens d'un même pays, est un conflit caractérisé prioritairement en effet par sa dimension fratricide².

D'autres exemples tirés du corpus peuvent rendre compte de l'essentialisation qui devient motrice de la violence guerrière. Cette dernière est en effet parfois clairement identifiable quand l'œuvre se base sur des référents précis, comme c'est le cas dans les deux romans

¹ Achille Mbembe, *De la postcolonie – Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, op. cit., p. 82.

² Notons que le magazine mensuel *L'Histoire* a consacré un numéro spécial à la guerre civile en l'associant d'emblée à son caractère fratricide : *La guerre civile. 2000 ans de combats fratricides*, n° 311, numéro spécial, juillet 2006.

d'Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé* et *Quand on refuse on dit non*. *Allah n'est pas obligé* présente ainsi les rivalités entre différents groupes ethniques de l'Afrique de l'Ouest :

À mon arrivée, on m'a appris qui j'étais. J'étais un Mandingo, musulman, un ami des Yacous et des Gyos. Dans le pidgin des Américains noirs, malinké et mandingo c'est la même chose pareille kif-kif. J'étais bien, j'étais pas un Guéré, j'étais pas un Krahn. Les Guérés et les Krahns, le colonel Papa le bon ne les aimait pas beaucoup. Il les zigouillait.¹

Nous pouvons noter ici un parallèle avec *Johnny Chien Méchant* d'Emmanuel Dongala : l'identité ethnique, loin d'être innée, est davantage artificiellement acquise – « on m'a appris qui j'étais » – pour les besoins de la logique guerrière. Dans *Quand on refuse on dit non*, roman inachevé d'Ahmadou Kourouma, le conflit est déplacé : ce n'est plus le Liberia et la Sierra Leone mais la Côte d'Ivoire², pays d'origine de l'auteur. Or la guerre en Côte d'Ivoire synthétise les risques encourus par l'essentialisation identitaire. Celle-ci se fonde en effet sur le concept politique d'ivoirité conduisant à des formes d'exclusion dans la violence, comme en rend compte le roman dont le narrateur est toujours Birahima, à présent *ancien* enfant-soldat :

Les Bétés sont fiers d'avoir plein d'ivoirité ; ils parlent toujours de leur ivoirité (ivoirité : notion créée par des intellectuels, surtout bétés, contre les nordistes de la Côte-d'Ivoire pour indiquer qu'ils sont les premiers occupants de la terre ivoirienne). Les Bétés n'aiment pas les Dioulas comme moi parce que nous sommes opportunistes, versatiles et obséquieux envers Allah, avec les cinq prières journalières [...]. Et nous, les Dioulas, sommes toujours en train d'acheter des fausses cartes d'identité pour avoir et obtenir l'ivoirité.³

Ce concept essentialiste par excellence qu'est l'ivoirité a conduit à des massacres qui donnent lieu à l'écriture de *Quand on refuse on dit non*.

Nous le constatons, les guerres civiles se fondent sur des binarismes sclérosants qui figent les identités dans des essentialisations qui ne font pas sens. Le roman *Solo d'un revenant* de Kossi Efoui, dont la diégèse n'est pas située dans un pays précis, entérine alors que l'essentialisme est l'élément fédérateur du chaos touchant divers pays d'Afrique depuis la fin de la colonisation :

Comme une boule lancée contre d'autres boules agglomérées pour foudroyer le tas et provoquer des éclats sonores, le Totem à Tête d'Ivoire, mot mascotte bientôt grimaçant d'un pays dit « réel », amplifia le bruissement d'autres mots dans la bouche du plus grand nombre, jusque dans les blagues macabres et prophétiques qui enchantent les journées du bon peuple, un

¹ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, *op. cit.*, p. 78.

² La crise politico-militaire en Côte d'Ivoire a débuté en 2002 pour prendre fin en 2011.

³ Ahmadou Kourouma, *Quand on refuse on dit non*, *op. cit.*, p. 16.

ramassis d' « imbéciles heureux qui sont nés quelque part », comme dit la chanson que Mozaya citait dans sa lettre.

On en oublia que, au commencement, ce mot « Tête d'ivoire », avant de se retrouver hissé au rang de Totem, n'était d'abord qu'un signe marqué sur une carte pour guider des tueurs d'éléphants venus d'un lointain côté de l'Europe [...]. [C]e mot qui n'avait servi qu'à circonscrire, autrefois, un périmètre de chasse, allait provoquer l'explosion.

Quiconque ne pouvait chanter sa généalogie jusqu'à l'octave juste, jusqu'au Totem, était appelé l'Anomalie : quelqu'un dont l'apparence humaine allait compter pour contrefaçon.¹

Si nous pouvons déceler dans ce passage une référence implicite aux dérives de l'ivoirité en Côte d'Ivoire², c'est le substantif « généalogie »³ qui nous intéresse particulièrement du fait de son étymologie qui le rattache à *génos*. *In fine* ce qui pose problème, c'est la surdétermination d'un *génos* qui n'est plus facteur de cohésion⁴ mais de division mortifère. Achille Mbembe théorise précisément ce que les fictions, comme nous venons de le voir, modélisent en notant « une résurgence sans précédent des identités de terroir, [...] une extraordinaire insistance sur les antécédents familiaux et claniques et sur les lieux de naissance, et [...] un regain de dynamisme des imaginations ethniques »⁵.

¹ Kossi Efoui, *Solo d'un revenant*, *op. cit.*, pp. 80-81. La convocation du Totem induit d'emblée une herméneutique de la violence rappelant la scène primitive de violence fondatrice que dégage Sigmund Freud dans *Totem et tabou*.

² Nous notons également, dans la convocation des Européens, une volonté de réfléchir aux conséquences de la colonisation sur les déchirements post-coloniaux. Dans *Les Aubes écarlates* de Léonora Miano, un parallélisme plus clairement posé encore entre les antagonismes sur la base de l'appartenance ethnique et l'impérialisme européen apparaît dans les propos des chefs de guerre (qui souhaitent la création d'un territoire utopique regroupant tous les groupes ethniques du continent africain mais dont le projet est invalidé dans la fiction du fait de l'usage de la violence guerrière) : « Autant que j'aie pu en juger, Isilo écoutait attentivement Isango. S'il avait imaginé le concept d'un empire continental, fédération d'entités fondées sur l'appartenance ethnique – les nations bantoue, soudanienne, couchitique et les autres, appelées, une fois reconstituées, à se rejoindre dans un ensemble transnational, permettant au Continent de parler d'une seule voix –, Isango était le véritable stratège. [...]

Tu sais, frère, que nous aurons maille à partir avec la Communauté internationale.

Qu'est-ce à dire ?

Comme tu le sais, la Communauté internationale regroupe ceux qui ont dessiné le monde tel qu'il est.

Notre but est bien de changer cela ! » (Léonora Miano, *Les Aubes écarlates*, *op. cit.*, p. 57).

Nous aurons l'occasion de réinterroger cette question dans la suite de l'étude en lien avec la nécessité de fonder une communauté en deçà ou au-delà de la nation.

³ Que l'on pourrait d'ailleurs mettre en parallèle avec le substantif « génération », à l'étymon commun et convoquant une même remise en question des essentialismes plus tôt dans le roman : « les morts n'en finissent pas d'enterrer leurs morts, [...] les descendants de victimes s'en vont apprendre de génération en génération, quelque chose sur les armes qui auront blessé leurs ancêtres, jusqu'à la génération qui apprendra à manier à son tour les mêmes armes, dans le sens de la rétribution, avec le même art de désigner l'ennemi, avec la même nostalgie d'un pur commencement » (Kossi Efoui, *Solo d'un revenant*, *op. cit.*, pp. 26-27).

⁴ Comme il l'était nécessairement dans l'Antiquité.

⁵ Achille Mbembe, *De la postcolonie – Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, *op. cit.*, p. 129.

Dès lors, la guerre civile, telle qu'elle se déploie dans les œuvres du corpus, est bien ce qui procède prioritairement de l'exaltation mortifère des identités figées dans le refus de toute hybridité. *Song for Night* de Chris Abani le confirme définitivement :

C'est terrible pour un homme igbo d'être musulman dans cette nation divisée, alors qu'elle est encore toute jeune. Je ne saurai jamais pourquoi mon père a choisi cette voie ; une voie qui l'a placé en dehors de sa communauté, de son propre peuple, dont la majeure partie est catholique, une voie qui a fait de lui ce que les gens qui allaient devenir nos ennemis craignaient : *un être hybride*. (CO. 103 [nous soulignons])

It is a terrible thing in this divided nation, even in its infancy, for an Igbo man to be Muslim. I will never know why my father chose that path; one that put him outside his own community, his own people, most of whom are Catholic, and made him a thing that the people who would later become our enemies feared: *a hybrid*. (SO. 84 [nous soulignons])

Le père de My Luck paiera de sa vie son choix de l'hybridité et du refus de l'enfermement dans une racine unique.

Ainsi la guerre civile est-elle démasquée au nom de l'absurdité qu'incarne la rhétorique tribaliste ou ethnique. Dans *Allah n'est pas obligé*, Birahima ne parle d'ailleurs pas de guerre civile mais de « guerre tribale », faisant même de l'expression « ça, c'est la guerre tribale qui veut ça » un *leitmotiv*¹ ; *leitmotiv* qui renforce, en feignant de le justifier, le non-sens de ces affrontements mortifères et qui fait de l'expression « guerre tribale » une coquille vide ne faisant que pointer l'inintelligibilité d'un monde qui a sombré dans le chaos : « Marie-Béatrice se réveillait à quatre heures du matin, prenait le kalach qui était toujours à portée de main toutes les nuits. Ça, c'est la guerre tribale qui veut ça »². Un dispositif similaire apparaît dans l'œuvre de Ken Saro-Wiwa, *Sozaboy*, dans laquelle l'expression « war is war » est récurrente :

Bon voyage Petit Minitaire, tu entends ? Faut pas oublier, la guerre c'est la guerre. (S. 145)

Sozaboy, go well, you hear. Remember, war is war. (S. 80)

Ah ah, prisonnier-là a dit cette chose-là encore. La guerre c'est la guerre. (S. 277)

Aha, this soza prisoner have said that thing again. War is war. (S. 163-164)

Or, une fois encore, ce *leitmotiv* rend compte d'un vide sémantique que révèle l'enfant-soldat Méné ; derrière une fausse évidence ne reste que la dimension fratricide dans toute son absurdité :

¹ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, *op. cit.*, pp. 111, 140, 141, 186, 189...

² *Ibid.*, p. 141.

Toute la nuit-là je n'ai pas dormi bien. J'étais là penser la façon dont Dabout bien a dit « Parce que la guerre c'est la guerre, tu sais ». C'est quoi cette guerre-là même ? Est-ce que c'est pas minitaire contre minitaire, fusil contre fusil ? (S. 138)

The whole of that night, I did not sleep well. I was thinking how Tan Papa said 'because war is war you know'. What is this war? It is not soza and soza, gun and gun? (S. 75)

Dès lors, il nous faut réinterpréter le paradigme de l'hybridité que nous avons jusqu'alors associé, pour la figure de l'enfant-soldat, au chaos et à la défiguration – voire à la négation – de l'enfance. Nous convoquerons, pour ce faire, la pensée de Homi K. Bhabha, l'un des théoriciens les plus influents du postcolonialisme, qui fait de l'hybridité un paradigme central. Ainsi, si nous venons de montrer en quoi le phénomène d'essentialisation des identités était opératoire dans le cas des guerres civiles qui informent les diégèses de notre corpus, il nous semble nécessaire, à ce stade du propos, d'évaluer le potentiel heuristique fort qu'acquiert en retour le paradigme de l'hybridité à l'aune des théories postcoloniales. Cette parenthèse théorique permettra de mieux appréhender en quoi l'enfant-soldat, figure de l'hybride, peut alors devenir dans la fiction une figure puissante et non plus simplement violente.

b. Puissance de l'hybridité postcoloniale

Dans *The Location of Culture* (1994), Homi K. Bhabha fait de l'hybridité culturelle et historique du monde postcolonial le point de départ paradigmatique de sa théorie afin de « [s]e situer aux marges mouvantes du déplacement culturel – qui réduit à néant tout sentiment profond ou "authentique" de culture "nationale" ou d'intellectuel "organique" »¹. Homi K. Bhabha fait ainsi de l'hybridité un contre-pouvoir à la fixité du pouvoir colonial². L'hybridité devient alors « le nom que prend l'inversion stratégique du processus de domination à travers le déni »³. Dans *Les Lieux de la culture*, l'hybridité se définit par la

¹ Homi K. Bhabha, *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale* [*The Location of Culture*, 1994], traduction de Françoise Bouillot, Paris, Payot, 2007, p. 58.

² Cette fixité se matérialise par exemple dans le stéréotype qui est la stratégie discursive majeure du pouvoir colonial selon Homi K. Bhabha et qui, nous l'avons vu dans la section précédente, est également l'enjeu d'une déconstruction dans notre corpus pour la figure de l'enfant-soldat.

³ Homi K. Bhabha, *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, *op. cit.*, p. 185.

négative que marque l'expression récurrente « ni l'un, ni l'autre »¹. Ni l'un, ni l'autre, c'est cette « ouverture articulée entre-deux »² dans une perpétuelle négociation qui permet de réévaluer les oppositions binaires et les hiérarchies figées ; ni l'un, ni l'autre, c'est l'hybride en tant qu'intervalle entre l'un et l'autre. L'hybridité devient alors un paradigme essentiel permettant de concevoir l'articulation d'éléments antagonistes ou contradictoires dans une *négociation* et non plus seulement dans une *négation*. Voilà pourquoi ce paradigme se retrouve à divers degrés chez les penseurs du postcolonial ; comme le souligne Patrick Sultan, « [les *Postcolonial Studies*] ont dès lors souvent célébré toutes les formes de métissage, de cosmopolitisme, de diaspora, d'hybridité malgré la charge d'équivoque que ces notions recèlent »³. Anne Berger confirme quant à elle la puissance heuristique accordée au concept d'hybridité :

Si la théorie postcoloniale se présente d'abord elle aussi comme une forme et une pensée de la résistance à l'hégémonie occidentale, elle récuse les logiques et les rhétoriques oppositionnelles, réactionnelles, séparatistes, phobiques, et s'évertue, dans ses formulations, ses analyses et ses modes de lecture, à mélanger les mondes pour déstabiliser sinon déplacer les frontières. D'où le privilège que la théorie postcoloniale accorde à des concepts et des pratiques théoriques comme la transculturation, la traduction, l'hybridité.⁴

Or, de la théorie aux œuvres⁵, l'hybridité reste opératoire. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin ne disent pas autre chose lorsqu'ils déclarent, dans *The Empire Writes Back* – premier ouvrage théorique de grande envergure autour des enjeux postcoloniaux –, à propos des œuvres postcoloniales : « hybridity is the primary characteristic of all post-colonial texts whatever their source »⁶. Mais de quelle hybridité s'agit-il alors¹ ?

¹ *Ibid.*, pp. 64, 202, 204, 206. L'on trouve également l'expression « ni une chose, ni l'autre » (*Ibid.*, p. 76).

² *Ibid.*, p. 204.

³ Patrick Sultan, « *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies* », Recension, Atelier Fabula « S'orienter dans les études postcoloniales », [en ligne] url : http://www.fabula.org/atelier.php?The_Cambridge_Companion_to_Postcolonial_Literary_Studies, dernière consultation le 7 novembre 2013.

⁴ Anne Berger, « Traversées de frontières : postcolonialité et études de "genre" en Amérique », Entretien réalisé par Grégoire Leménager et Laurence Marie, *Labyrinthe*, n°24, Dossier - Faut-il être postcolonial ?, 2006, pp. 11-37, p. 20.

⁵ Notons, à la suite de Jean-Marc Moura, que l'identification de ces œuvres sous le syntagme « littératures postcoloniales » relève de l'hypallage : « L'expression renvoie à l'ensemble des œuvres auxquelles s'intéresse la critique éponyme » (Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, coll. « écritures francophones », 1999, p. 4, note de bas de page).

⁶ « L'hybridité est la première caractéristique de tous les textes post-coloniaux quelle que soit leur source », Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London and New York, Routledge, 1989, p. 185 [il s'agit de notre traduction].

L'un des deux pôles est-il toujours le « colonial » ? Il nous faut en effet préciser quels sont l'un et l'autre *entre* lesquels négocient les œuvres postcoloniales, au rang desquelles nous pouvons compter celles de notre corpus, comme nous en avons fait la démonstration en introduction même si nous avons privilégié *in fine* la dénomination plus souple de littératures africaines.

Selon Jean-Marc Moura, les littératures postcoloniales sont des « littératures naissant dans un contexte marqué par la colonisation européenne » dont « les stratégies d'écriture déjou[ent] la vision coloniale, y compris durant la période de colonisation »². Cette définition fait de la visée adversative contre la colonisation une donnée de base de l'écriture en contexte postcolonial. Or même si notre corpus, qui écrit les guerres civiles, est largement détaché de la colonisation, l'époque coloniale n'est pourtant pas totalement absente des œuvres à l'étude et l'imaginaire de la violence coloniale ressurgit par endroits.

Cela est perceptible par exemple dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma où Birahima dresse le portrait de la société ivoirienne durant la colonisation au moyen d'une anamnèse qui relèverait de la « mémoire collective », syntagme emprunté à Maurice Halbwachs et désignant selon l'historien Pierre Nora

le souvenir ou l'ensemble de souvenirs, conscients ou non, d'une expérience vécue et/ou mythifiée par une collectivité vivante de l'identité de laquelle le sentiment du passé fait partie intégrante.³

Aussi Birahima use-t-il du pronom personnel englobant « on » alors qu'il n'était pas né à l'époque des faits qu'il raconte :

Quand ma sœur a marché et a commencé à faire des courses et comme la plaie continuait à pourrir, on a transporté maman à l'hôpital du cercle. C'était avant l'indépendance. Dans l'hôpital, il y avait un docteur blanc, un toubab avec trois galons sur les épaules.⁴

La phrase incisive, « C'était avant l'indépendance. », rend non seulement compte d'une donnée historique mais est également porteuse de tout un imaginaire collectif qui permet au narrateur de se livrer à une description de la colonisation et en l'occurrence, ici, du système de santé colonial. Même si la diégèse d'*Allah n'est pas obligé* est largement postérieure à la

¹ Nous laissons de côté, à ce stade du propos, toute considération générique.

² Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, op. cit., p. 4, note de bas de page.

³ Pierre Nora, « Mémoire collective », dans Jacques Le Goff (éd.), *La nouvelle histoire*, Paris, Retz, 1978, p. 398.

⁴ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 24.

colonisation¹ et que son narrateur, âgé de dix ou douze ans², ne l'a pas connue, celle-ci reste malgré tout structurante et s'impose avec autant d'autorité que ce toubab aux trois galons. La mémoire collective permet alors à ceux nés après les indépendances de réinterpréter à partir du présent les conséquences d'une colonisation qu'ils n'ont pas connue, déconstruisant alors la vision coloniale, selon la définition de Jean-Marc Moura, *a posteriori*. C'est le cas en particulier de Faustin, narrateur homodiégétique de *L'Aîné des orphelins* faisant, au moyen d'une interprétation cosmogonique, de la colonisation une cause du génocide au Rwanda :

personne ne doit déplacer le rocher sacré de la Kagera ! Les Blancs qui savaient cela l'ont fait bouger exprès. Voilà pourquoi ils nous ont vaincus et voilà pourquoi les cataclysmes.³

Soulignons également qu'une œuvre se distingue clairement, dans notre corpus, au nom de son rapport entretenu avec l'époque coloniale. *Les Aubes écarlates* de Léonora Miano est en effet un roman dans lequel s'opère un va-et-vient permanent entre la strate temporelle de l'immédiat de la guerre civile et celle de l'exploitation esclavagiste du continent africain. De plus, l'enfant-soldat Epa a notamment fondé la volonté de s'enrôler dans la haine qu'il entretient contre les Blancs et contre les conséquences de la colonisation comme sa conversation avec le chef de guerre Isilo le confirme :

- Crois-tu qu'il faille libérer le Continent des Occidentaux et de leurs affidés locaux ?
- Oui, je le crois.
- Crois-tu le jour venu d'exhumer notre identité de sous les décombres où elle fut sciemment ensevelie ?
- Oui, je le crois.⁴

Pourtant, Epa met d'emblée en mouvement toute opposition claire :

Il [Epa] avait tant imaginé le jour où on botterait les fesses au Président Mawusé... Trente ans que ce type était au pouvoir. En quelques décennies, lui et ceux de sa caste avaient réussi l'exploit de tuer plus de gens, au sein de leurs peuples, que la colonisation ne l'avait fait.⁵

Si je [Epa] restais persuadé que les envahisseurs nous avaient empoisonné l'âme – les Occidentaux, bien sûr, mais les Arabes aussi, bien avant eux –, je ne croyais plus à la révolution, si ce qu'il avait entrepris pouvait porter ce nom. Tout ce que j'en avais vu jusque-là me confortait dans l'idée que c'étaient toujours les mêmes qu'on piétinait.⁶

¹ La diégèse d'*Allah n'est pas obligé* prend place durant la guerre civile en Sierra Leone (1991-2002) tandis que la Côte d'Ivoire conquiert son indépendance le 7 août 1960.

² « Suis dix ou douze ans », Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, *op. cit.*, p. 10.

³ Tierno Monénembo, *L'Aîné des orphelins*, *op. cit.*, p. 19.

⁴ Léonora Miano, *Les Aubes écarlates*, *op. cit.*, p. 60.

⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁶ *Ibid.*, p. 59.

Nous le constatons, régime (néo)colonial, régime post-colonial et lutte contre ces deux entités sont ainsi renvoyés dos à dos dans la violence qu'ils partagent.

Dès lors, même pour les œuvres de notre corpus, déjouer la vision coloniale peut s'avérer un enjeu – enjeu qui trouvera son levier dans l'hybridité en ce qu'elle permet d'inverser les effets du déni colonial : selon Homi K. Bhabha, l'hybridité « donne à voir la nécessaire déformation et le déplacement de tous les sites de discrimination et domination »¹. La présente analyse ne cherchera donc pas à *prouver*² que les œuvres de notre corpus sont des œuvres de l'hybride telles que les *Postcolonial Studies* l'entendent³ mais davantage, pour le besoin de notre étude, à montrer comment cette hybridité – que nous aborderons à plusieurs niveaux – est opératoire afin d'appréhender ensuite ce que cela engage quant à la question des guerres civiles et de la figure de l'enfant-soldat.

Les œuvres de notre corpus sont des hybrides culturels : elles portent en effet les traces de la colonisation européenne. Selon Jean-Marc Moura, les œuvres postcoloniales sont des « œuvres hybrides où coexistent deux cultures qui sont en négociation constante. Ce qui fait l'intérêt de l'œuvre, c'est justement cette négociation plurielle qui se déroule à l'intérieur de chaque chapitre, chaque strophe s'il s'agit de poésie »⁴. Effectivement, à considérer par exemple *L'Aîné des orphelins* de Tierno Monénembo ou *Beasts of no Nation* d'Uzodinma Iweala, nous remarquons que dès les épigraphes, deux univers culturels sont d'emblée en négociation : Edmond Rostand, écrivain français, et une référence relevant de l'oralité avec un proverbe rwandais dans *L'Aîné des orphelins*⁵ ; Arthur Rimbaud, poète français et Fela Kuti, chanteur et homme politique nigérian, dans *Beasts of no Nation*⁶. Or les épigraphes que

¹ Homi K. Bhabha, *Les Lieux de la culture*, op. cit., p. 185.

² Cette prétention aurait nécessité d'asseoir un réel propos théorique sur le postcolonial. Affranchie de cette ambition théorique, nous convoquons les *Postcolonial Studies* davantage en ce qu'elles peuvent éclairer notre lecture des œuvres du corpus.

³ Nous renvoyons, dans cette optique, au travail de recherche ambitieux et stimulant de Myriam Louviot, intitulé *Poétique de l'hybridité dans les littératures postcoloniales* (thèse sous la direction de François-Xavier Cuche, soutenue en septembre 2010), qui s'appuie d'ailleurs sur deux de nos auteurs du corpus primaire, Ahmadou Kourouma et Abdourahman A. Waberi.

⁴ Jean-Marc Moura, « Propos recueillis par Boniface Mongo-Mboussa et Alexandre Mensah », dans Boniface Mongo-Mboussa et Abdourahman A. Waberi (dir.), *Postcolonialisme : inventaire et débats, Africultures*, n°28 - mai 2000, Paris, L'Harmattan, 2000, pp. 14-22, p. 21.

⁵ « La douleur d'autrui est supportable. / Proverbe rwandais » et « On tue un homme, on est un assassin. On en tue des milliers, on est un conquérant. On les tue tous, on est un dieu. / Edmond Rostand » (*L'Aîné des orphelins*, op. cit., p. 9).

⁶ « Je parvins à faire s'évanouir dans mon esprit / toute l'espérance humaine. Sur toute joie, pour l'étrangler, / j'ai fait le bon sourd de la bête féroce. / ARTHUR RIMBAUD, *Une saison en enfer* » et « Le soulèvement dévoilera la bête qui sommeille en nous. / FELA KUTI, *Beasts of no nation* » (*Bêtes sans patrie*, op. cit., p. 9).

propose le roman de Tierno Monénembo sont problématiques : outre une erreur quant à l'auteur de la citation – c'est Jean Rostand et non Edmond Rostand qui en est l'auteur dans *Pensées d'un biologiste* (1954) – le proverbe rwandais, s'il s'ancre dans l'espace de l'événement narré dans la diégèse, le génocide au Rwanda, ne convoque pas pour autant la culture de Tierno Monénembo. En effet, Tierno Monénembo est guinéen mais a écrit son roman en résidence au Rwanda dans le cadre de l'opération Fest' Africa « Écrire par devoir de mémoire ». Toute binarité est alors déconstruite au profit d'un décroisement sans fin. D'autres exemples du mélange des référents culturels, notamment dans ce lieu stratégique – pour son caractère programmatique – que sont les épigraphes, auraient pu être développés, cependant, nous préférons orienter notre propos là où la négociation est plus signifiante encore pour les œuvres du corpus : la langue d'écriture.

L'hybridité se donne en effet à lire dans la langue. Cette langue qu'est par exemple le *rotten english* de *Sozaboy* du Nigérian Ken Saro-Wiwa, comme l'indique d'emblée le sous-titre de l'œuvre, « A novel in rotten English », et comme le confirme le paratexte péritextuel de la note de l'auteur :

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. (S. 18 [nous soulignons])

Sozaboy's language is what I call 'rotten English', a *mixture* of Nigerian pidgin English, broken English and occasional flashes of good, even idiomatic English. (S. "Author's note", non paginé [nous soulignons])

L'hybridité langagière se pose contre toute négation ou domination. Cette hybridité détient véritablement un potentiel heuristique fort : certes inverser le déni colonial, mais surtout se faire puissance littéraire. Car cette langue que Ken Saro-Wiwa nomme « anglais pourri » sert avant tout une esthétique romanesque. La note de l'auteur le précise à nouveau, reprenant les mots d'un exégète de sa nouvelle de jeunesse qui expérimentait déjà un style similaire :

Il ne s'agit pas de vrai pidgin qui l'aurait rendue pratiquement incompréhensible pour un lecteur européen. (S. 17)

The piece is not in true « Pidgin » which would have made it practically incomprehensible to the European reader. (S. "Author's note", non paginé)

De même, Simone Rinzler, spécialiste de linguistique anglophone, note que « la langue de *Sozaboy* n'est pas un pidgin répertorié appartenant à une ou plusieurs des langues parlées au Nigéria. On a affaire ici à un véritable bégaiement de la langue par la création d'un idiome

hybride qui n'existe pas »¹. Ce bégaiement de la langue² relève réellement d'un choix stylistique fort, s'affranchissant du référentiel : il n'est ainsi pas anodin que, vingt ans plus tard, une langue d'écriture similaire nourrisse le premier roman de l'écrivain d'origine nigériane Uzodinma Iweala, *Beasts of no Nation*, fondant sa diégèse – à l'instar de *Sozaboy* – sur la guerre et un point de vue enfantin. Aussi est-ce bien également un anglais pourri que le traducteur de *Beasts of no Nation*, l'écrivain Alain Mabanckou, repère :

Son anglais est donc "pourri" comme on le souligna aux États-Unis. Il fallait non pas traduire de manière linéaire mais trouver une musique, briser la phrase, multiplier des trouvailles sans dénaturer la version originale ou s'en éloigner.³

Cette langue est alors une langue altérée, dont les anacoluthes relèvent de l'esthétique littéraire et de la filiation avec Ken Saro-Wiwa :

Qu'est ce que moi je devais alors
faire ?
J'ai suivi ces gens. Comme ça
seulement. Voilà, je suis un soldat.
(B. 25)

What am I supposed to be doing?
So I am joining. Just like that. I am
soldier. (B. 11)

D'ailleurs la traduction d'Alain Mabanckou permet de valider la filiation de ces deux œuvres⁴ du point de vue de l'hybridité langagière. Ainsi citerons-nous un passage qui nous semble cristalliser les enjeux de cette traduction :

Alors il fait un *salut minitaire* très
fatigué, mais pas comme le salut
minitaire des autres soldats on dirait
qu'ils ne peuvent rien plier de leur
corps. (B. 18 [nous soulignons])

Then he *is saluting* very lazy, not
like else who is looking like they
are not even able to bend anything.
(B. 6 [nous soulignons])

Outre l'étrangeté de la langue d'Uzodinma Iweala qui confirme cette opération visible d'insertion partielle de dialectes nigériens dans la langue anglaise, c'est le choix de traduction d'Alain Mabanckou qui attire notre attention dans ce passage. En effet, le verbe « to salute » est explicité, dans la version traduite, par le déterminant « minitaire ». Cette déformation du substantif « militaire » pourrait n'être qu'une volonté de rendre, dans le texte en français, la langue hybride d'Uzodinma Iweala. Or nous émettrons l'hypothèse que l'emploi de cet adjectif est parfaitement conscient et rend compte d'une intertextualité traductionnelle, si l'on

¹ Simone Rinzler, «Textes, contextes, hors-textes dans *Sozaboy, a novel in rotten English* de Ken Saro-Wiwa : pour une linguistique encyclopédique postcoloniale », *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise*, n° 26, 2005, pp. 87-108, p. 94.

² Qui n'est pas sans rappeler les propos de Gilles Deleuze sur le style.

³ Alain Mabanckou, « Propos recueillis par Nathalie Six », art. cit., dernière consultation le 2 décembre 2009.

⁴ Il nous faudra revenir sur le statut de modèle du roman de Ken Saro-Wiwa.

peut dire. En effet, dans l'œuvre de Ken Saro-Wiwa, *Sozaboy*, « soldier » est déformé en « soza » ; cette déformation est alors traduite dans la version en langue française, que l'on doit à Samuel Millogo et Amadou Bissiri, par « minitaire » : d'où le sous-titre français « Petit Minitaire ». Dès lors, Alain Mabanckou, par ce choix linguistique et alors même qu'Uzodinma Iweala n'use pas du terme « soza », fait de ce passage un hypertexte de la traduction de *Sozaboy*. Il s'agit donc d'une traduction consciente d'elle-même, consciente de l'hybridité de la langue employée par l'auteur et de son lien avec celle d'une autre œuvre postcoloniale.

Or ces stratégies d'hybridation¹ peuvent également se retrouver dans le corpus francophone. À ce titre, nous ne pouvons pas ne pas mentionner l'œuvre d'Ahmadou Kourouma dont les critiques n'ont eu de cesse d'évoquer le travail sur la langue, la manière de mélanger les langues et, plus spécifiquement, de « malinkiser » le français². L'écrivain francophone en situation postcoloniale, à l'instar de l'écrivain anglophone en situation similaire, « pens[e] la langue »³ et Ahmadou Kourouma en est de ce point de vue exemplaire. Les théories sur les langues proposent alors plusieurs notions⁴, parmi lesquelles celle de « conscience linguistique ». Pour Alain Ricard, il s'agit de la « conscience de la

¹ Nous employons ici le substantif « hybridation » et non « hybridité » pour insister davantage sur le processus. Il s'agit également de souligner que nous empruntons ce terme à Mikhaïl Bakhtine qui le définit comme « le mélange de deux langages sociaux à l'intérieur d'un seul énoncé, c'est la rencontre dans l'arène de cet énoncé de deux consciences linguistiques, séparées par une époque [...] par une différence sociale, ou par les deux » (« Du discours romanesque », *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1978, p. 175).

² Nous pouvons mentionner à ce titre, sans prétention à l'exhaustivité, les articles suivants :

Jean-Marie Bague, « L'utilisation des mots « étrangers » dans un roman ouest-africain de langue française : *Monnè, outrages et défis* d'Ahmadou Kourouma », *Le Français en Afrique*, n°2, 1998, pp. 33-53.

Madeleine Borgomano, « Le statut de la langue française dans l'œuvre de Kourouma : étude pragmatique », *Nouvelles du Sud : Littératures africaines dans quelle(s) langue(s) ?*, Université Paul Valéry, 1991, pp. 125-134.

Claude Caitucoli, « L'écrivain africain francophone agent glottopolitique : l'exemple d'Ahmadou Kourouma », <http://www.univ-rouen.fr/dvalang/glottopol> (21 décembre 2004).

Jean Derive, « L'utilisation de la parole orale traditionnelle dans *Les soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma », *L'Afrique Littéraire et Artistique*, vol. 54-55, 1979, pp.103-110.

Gérard Marie Noumssi et Rodolphine Sylvie Wamba, « Créativité esthétique et enrichissement du français dans la prose romanesque d'Ahmadou Kourouma », *Présence francophone*, n° 59, 2002, pp. 28-51.

Pierre Soubias, « Deux langues pour un texte : problèmes de style chez Ahmadou Kourouma », *Champs du Signe : Sémantique, Poétique, Rhétorique*, vol. 5, 1995, pp. 209-222.

Adebayo Toyo, « Carnavalisation et dialogisme dans *Les soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma », *Francophonie*, vol. 16, n°30, printemps 1996, pp. 99-111.

Mentionnons également la monographie de Makhily Gassama : *La langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*, Paris, Karthala-ACCT, 1995.

³ Lise Gauvin, *Langagement. L'Écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, p. 11.

⁴ Lise Gauvin développe dans *Langagement (op. cit.)* la notion de « surconscience linguistique », quand Jean-Marie Klinkenberg théorise celle d'« insécurité linguistique » pour les collectivités francophones périphériques (« Insécurité linguistique et production littéraire. Le problème de la langue d'écriture dans les lettres francophones » dans Michel Francard (dir.), *L'insécurité linguistique dans les communautés francophones périphériques*, n° spécial des *Cahiers de l'institut de linguistique de Louvain*, t. XIX, 1994, n° 3-4, pp. 71-80).

multiplicité des langues, l'expérience d'une manière d'éclatement du discours, marqué par la diglossie et le métissage »¹. Or Birahima, le narrateur d'*Allah n'est pas obligé*, se présente dès l'*incipit*, lieu conventionnel de présentation du protagoniste, en insistant sur ses particularités linguistiques. Birahima apparaît donc, de manière explicite, doté d'une conscience linguistique :

Et d'abord... et un... M'appelle Birahima. Suis p'tit nègre. Pas parce que suis black et gosse. Non ! Mais suis p'tit nègre parce que je parle mal le français. C'é comme ça. Même si on est grand, même vieux, même arabe, chinois, blanc, russe, même américain ; si on parle mal le français, on dit on parle p'tit nègre, on est p'tit nègre quand même. Ça, c'est la loi du français de tous les jours qui veut ça.²

Ici, la langue de l'enfant-soldat s'érige contre une « législation » linguistique générale, celle du « français de tous les jours ». Le français de Birahima se caractérise ainsi par des écarts par rapport à la norme exogène du français standard – à laquelle le roman rend précisément toute la dimension exogène –, ce « gros français »³ comme le nomme l'enfant-soldat de *Johnny Chien méchant* cette fois, qui se pose dans un rapport de domination par rapport aux langues vernaculaires. En ce sens, nous pouvons noter une stratégie commune avec *Sozaboy* de Ken Saro-Wiwa, unissant les œuvres anglophones et francophones de notre corpus à l'aune d'une histoire en partage – par-delà les divergences entre l'Empire colonial britannique et français –, celle de la colonisation européenne : il s'agit de faire de l'hybridation un contre-pouvoir en insérant de l'hétérogène au sein d'un élément fixe. Comme le note Simone Rinzler, s'appuyant notamment sur Nicolas Ballier :

Lorsque le Nigérian Ken Saro-Wiwa publie *Sozaboy, a novel in rotten English* en 1985, il s'inscrit dans le courant des « New englishes ». Ce courant (qui s'écrit avec un « e » minuscule et au pluriel), s'oppose à l'anglais standard ou « Standard English » au singulier et avec un « e » majuscule. Ballier, argumente ainsi : « Ce jeu sur le signifiant est un signe dont le linguiste doit se saisir. La langue anglaise perd de sa superbe. Le choix de la minuscule n'est pas l'indice d'une dévalorisation, mais de la contestation d'une domination. [...] Il s'agit d'une contestation de l'univocité d'une hégémonie sans partage, au nom de la plurivocité d'une contestation qui est inscrite géographiquement dans le projet d'une minoration du centre par la multiplication des marches/marges de l'empire ». [...] Écrivain de la périphérie, Saro-Wiwa remet en question, par son style, la notion même d'anglais standard en faisant bégayer la langue [...]. Son

¹ Alain Ricard, *Littératures d'Afrique noire*, Paris, Karthala, 1995, p. 6.

² Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 9.

³ Emmanuel Dongala, *Johnny Chien Méchant*, op. cit., p. 133.

positionnement particulier dans un contexte postcolonial et postmoderne le conduit à subvertir les valeurs de la position dominante d'autorité.¹

Dans *Allah n'est pas obligé*, la volonté de déconstruire la langue dominante standard, de la rendre hybride, s'accompagne d'une déconstruction plus large. Si le parler hybride de Birahima est semble-t-il justifié dans le roman au regard d'une éducation non suffisante, la conscience linguiste du narrateur, qui exhibe ses recherches dans les dictionnaires, et expose les définitions qu'ils proposent, permet la déconstruction des discours fallacieux, de façon à dénoncer les mensonges de la parole :

(ingérence humanitaire, c'est le droit qu'on donne à des États d'envoyer des soldats pour aller tuer de pauvres innocents chez eux, dans leur propre pays, dans leur propre case, sur leur propre natte)²

Nous appréhendons dès lors, à l'appui de cette œuvre, à quel point l'hybridité peut être un paradigme ambivalent, de la faiblesse à la force. Birahima, qui a arrêté l'école très tôt³, est dans un entre-deux problématique, dans un « in-between » pour reprendre la terminologie de Homi K. Bhabha : il est à la fois celui qui sait et qui ne sait pas⁴ comme le rend très bien la formule du texte « une galette aux deux faces braisées »⁵, le modelant en nouveau Janus. Mais cette faiblesse de Birahima est la force littéraire de son auteur Ahmadou Kourouma, qui continue de malinkiser la langue française dans une inventivité sans fin. Il est ainsi significatif que le terme « Gnamokodé »⁶ – qui signifie « bâtard » en malinké – ponctue le roman car la « bâtardise », que l'on pourrait aussi traduire par « hybridité », y acquiert alors une grande puissance. Au vu de cette analyse, nous ne pouvons qu'abonder dans le sens de José Domingues de Almeida qui précise à propos d'*Allah n'est pas obligé* :

Ce roman autorise une lecture plus profonde qui engage une approche postcoloniale et francophone du médium linguistique, - la langue française et son usage littéraire africain. En effet, chez Kourouma, la mise en scène de l'oralité et du mimétisme malinké (interlangue littéraire) [...] participe du « réenchâtement du roman francophone », comme le suggère Arlette Chemain [...]. La langue kouroumienne est remplie de ce langage imagé et de ces tournures fortement calquées sur le phrasé malinké, langue maternelle de l'auteur. Le recours mimétique au parler et au phrasé infantiles, entrecoupé par la parenthèse tutélaire et prescriptive du dictionnaire et du

¹ Simone Rinzler, « Textes, contextes, hors-textes dans *Sozaboy, a novel in rotten English* de Ken Saro-Wiwa : pour une linguistique encyclopédique postcoloniale », art. cit., pp. 87-88.

² Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., pp. 131-132.

³ « j'ai coupé cours élémentaire deux », *Ibid.*, p. 9.

⁴ « On connaît un peu, mais pas assez », *Ibid.*, p. 10.

⁵ *Idem.*

⁶ *Ibid.*, pp. 13, 14, 16...

bon usage de la langue française emblématise la condition aporétique de l'écriture littéraire de toute périphérie francophone.¹

Cependant, l'auteur nuance ensuite son propos de la sorte : « mais, s'agissant de récits de guerre à charge de narrateurs-témoins enfantins, le travail scriptural de ces auteurs se donne un enjeu double : écrire en situation francophone périphérique décalée et simuler le discours de l'enfance »².

Aussi est-ce pour cette raison que nous mettrons en suspens notre analyse de la langue dans les romans du corpus. En effet, les narrateurs des trois œuvres sur lesquelles nous venons de prendre appui, car elles nous semblaient exemplaires pour mettre au jour l'hybridité qui travaille la langue, sont des enfants : Agu dans *Beasts of no Nation*, Méné dans *Sozaboy* et Birahima dans *Allah n'est pas obligé*. Il nous faudra dans la suite de l'étude reprendre notre analyse pour voir ce qu'engage la délégation de la voix narrative à un enfant-soldat sur le plan langagier. Contentons-nous donc, pour le moment, de dégager une conclusion intermédiaire qu'est la valorisation d'une langue hybride, hétérogène, comme stratégie d'écriture déjouant, par la créativité langagière, « une vision coloniale »³ matérialisée par l'imposition d'une langue dominante du fait de la colonisation. Dans cette perspective, *Sozaboy* de Ken Saro-Wiwa exprime particulièrement la nécessité de ne pas escamoter la visée adversative, dont nous avons fait plus haut l'apanage du paradigme de l'hybridité en contexte postcolonial. L'écrivain britannique William Boyd, qui rédige l'introduction de *Sozaboy* en 1994, rend en effet toute sa force – traduite stylistiquement par la figure de l'épanorthose grâce à laquelle le détournement langagier devient une forme de colonisation – au choix de l'hybridité langagière :

Je ne connais pas d'autre exemple où l'on a détourné la langue anglaise de façon aussi saisissante et habile – à moins que « colonisé » ne soit un terme plus approprié. (« Introduction de William Boyd » S. 14)

I cannot think of another example where the English language has been so engagingly and skillfully hijacked – or perhaps “colonised” would be a better word. (S. “Introduction” non paginée)

Or comme le souligne Myriam Suchet à propos de *Sozaboy* :

¹ José Domingues de Almeida, « La guerre comme un jeu d'enfant chez C. Detrez, E. Savitzkaya et A. Kourouma », article élaboré dans le cadre du projet « Interidentidades » de l'Institut de Literatura Comparada Margarida Losa de la Faculté des Lettres de l'Université de Porto, [en ligne] url : ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/11555.pdf, dernière consultation le 20 janvier 2016.

² *Idem*.

³ Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale, op. cit.*, p. 4, note de bas de page.

Sozaboy (1985) est un roman de Ken-Saro Wiwa, écrivain nigérian et militant en faveur de la minorité ogoni. Le livre raconte à la première personne l'expérience d'un jeune garçon soldat, Méné, pris dans l'épouvante de la guerre du Biafra. Écrit dans une langue imaginaire appelée « rotten English » (« anglais pourri »), le texte est suivi d'un glossaire comprenant des termes de provenances diverses : haussa, kana, pidgin – sans qu'il soit toujours possible de distinguer les apports de l'une ou l'autre langue. [...] L'hétérogénéité manifeste de cette expérimentation linguistique indique la confusion des identités. *Il y a un militantisme linguistique dans ce texte qui refuse de reconduire les lignes de partages ethniques.*¹

Ainsi, la guerre du Biafra, nous l'avons dit plus haut, se fonde sur le refus de l'hybride et l'essentialisation des identités ethniques. Dans cette perspective, l'hybridité – en l'occurrence ici langagière – devient une force pour écrire la guerre et en dénoncer les ressorts qui conduisent à l'horreur.

Aussi revenons-nous au point de départ de notre réflexion qu'était la mise au jour des mécanismes d'essentialisation des identités dans les guerres civiles prises pour objet des œuvres du corpus, mécanismes contre lesquels se pose alors l'hybridité, paradigme réinterprétable positivement à l'aune des théories postcoloniales. Cependant, l'hybridité que nous avons appréhendée jusqu'alors était proprement postcoloniale en ce qu'elle attestait d'une négociation entre les espaces africains – francophone et anglophone – et les anciennes puissances coloniales – française et britannique. Pouvons-nous penser une hybridité post(-)coloniale, où la négociation entre l'un et l'autre évacue le colonial ou, du moins, le relègue au second plan ? Et, au-delà de l'hybridité langagière, ne devons-nous pas avant tout penser la question de l'hybridité *identitaire* – qui convoquera nécessairement la figure de l'enfant-soldat – comme contre-pouvoir principal à la logique guerrière ?

c. La voie de l'hybridité identitaire post(-)coloniale

Si notre corpus se positionne, dans une certaine mesure, en résistance face à l'ex-colonisateur européen, il prend avant tout acte des impasses endogènes du présent, comme Ahmadou Kourouma le thématise dès 1968 dans *Les Soleils des indépendances*. Évidemment, ces impasses ne sont pas sans lien avec l'époque coloniale ; il n'y a jamais univoquement un avant et un après la colonisation. Aussi est-ce pour cette raison que les

¹ Myriam Suchet, *Textes hétérolingues et textes traduits : de « la langue » aux figures de l'énonciation. Pour une littérature comparée différentielle*, Thèse présentée au Centre for Interdisciplinary Studies in Society and Culture comme exigence partielle au grade de Philosophiae Doctor (Ph.D.) Université Concordia Montréal, Décembre 2010, p. 11 [nous soulignons].

penseurs des théories postcoloniales préfèrent orthographier « postcolonial » sans trait d'union, évitant ainsi de faire de la colonisation le marqueur toujours déterminant de l'Histoire à partir duquel il faudrait toujours se situer et valorisant dans ce préfixe sa valeur bien davantage adversative. Pour autant, et pour rendre justice à notre propre corpus d'étude, il nous semble nécessaire de redonner à ce préfixe sa vigueur tant chronologique qu'oppositionnelle, d'où le choix d'une graphie intermédiaire, « post(-)colonial ». Il s'agit alors d'allier, de manière forte, principe chronologique et heuristique pour voir comment peut se construire l'identité hybride dans un contexte d'après colonisation, dans le contexte des guerres civiles contemporaines, tout en ne se déprenant pas d'une visée adversative dont l'adversaire n'est plus seulement l'ex-colonisateur européen mais bien davantage ceux qui instaurent un contexte de déréliction guerrière. Dans cette optique, nous pouvons convoquer la définition que propose Kathleen Gyssels à la suite de Kwame Appiah¹, selon laquelle le postcolonial désigne :

tout discours où s'exprime un désaccord avec le règne postcolonial, c'est-à-dire aussi bien avec les régimes mis en place depuis la décolonisation et les indépendances qu'avec les impasses du présent tantôt dictatorial, tantôt néo-colonial.²

De ce point de vue, il est possible de reprendre, pour le réinterpréter, l'exemple, précédemment convoqué, de l'interprétation cosmogonique de Faustin dans *L'Ainé des orphelins* de Tierno Monénembo :

personne ne doit déplacer le rocher sacré de la Kagera ! Les Blancs qui savaient cela l'ont fait bouger exprès. Voilà pourquoi ils nous ont vaincus et voilà pourquoi les cataclysmes.³

Notre précédente analyse montrait une stratégie pour déjouer la vision coloniale ; or ce que nous avons passé sous silence, c'est la polyphonie qui informe ce passage. Faustin reprend ici les paroles du sorcier Funga avec une certaine forme de mépris, Funga ne cessant de reprocher à Faustin de ne plus croire aux mythes fondateurs du Rwanda : « Ce père blanc t'a pourri la tête. Tu ne crois plus aux pouvoirs de Funga, voilà ce qui te perdra »⁴. Dès lors, Faustin ne produit pas un contre-discours binaire et s'en prend tout autant aux discours des Rwandais qui visent à ne pas assumer leurs responsabilités face aux massacres génocidaires. Dans une perspective similaire, et toujours au regard du génocide au Rwanda, notons que

¹ Kwame Appiah, *In My Father's House: Africa in the Philosophy of Culture*, London, Methuen, 1992.

² Kathleen Gyssels, « Postcolonialisme », dans Michel Beniamino et Lise Gauvin (dir.), *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. « Francophonies », 2005, pp. 159-165, p. 159.

³ Tierno Monénembo, *L'Ainé des orphelins*, op. cit., p. 19.

⁴ *Ibid.*, p. 17.

Boubacar Boris Diop, dans *Murambi, le livre des ossements*, déconstruit également les mythes endogènes du Rwanda. Le personnage de Siméon, qui fait figure de sage dans le roman, met en place un discours qui refuse d'avoir recours aux mythes ancestraux pour mettre les Rwandais face à leur responsabilité dans ce qui arrive : « nous ne pouvons en vouloir à personne de notre manque de fierté »¹. Parmi les œuvres de notre corpus primaire cette fois, c'est *Tarmac des hirondelles* qui déplace le plus frontalement la valeur adversative pour imputer l'entière responsabilité des guerres civiles qui font l'objet de la diégèse aux régimes dictatoriaux africains² :

Nous nous complaisons beaucoup à rendre les Blancs responsables de tous nos maux, imitant en cela nos roitelets qui eux le font pour justifier leur incompétence et leurs malversations avérées. Si l'homme blanc était notre père ça se verrait, petit, nous serions tous blancs et il serait alors responsable de nous ; mais il n'en est rien, pas vrai ? Il nous faut désormais refuser d'avoir n'importe quel pantin au pouvoir, parce que le Blanc s'arrange pour nous choisir un Père dont il s'est auparavant assuré la vénalité. Mais de grâce, petit, ne dis jamais, toi, que c'est la faute du Blanc encore aujourd'hui. C'est la faute des roitelets que nous laissons encore aujourd'hui. Ce n'est point ta plaie qui pue, Muna Nussadi, c'est la leur !³

Dès lors, pour les œuvres du corpus abordant les guerres civiles, c'est davantage le présent dictatorial – pour reprendre les mots de Kathleen Gyssels – ou simplement anémique qu'il s'agit d'énoncer et de dénoncer.

Ainsi, dans le roman d'Ahmadou Kourouma, la démocratie est synonyme de grande désillusion en ce qu'elle n'est qu'un « stratagème » pour éliminer les rivaux :

Pour résoudre ces problèmes, Samuel Doe inventa un *stratagème* garanti. (Stratagème signifie ruse, d'après mon dictionnaire le Petit Robert.). C'était simple ; il suffisait d'y penser. La démocratie, la voix populaire, la volonté du peuple souverain. Et tout et tout... [...] À partir de là, les choses allèrent très vite. En trois semaines, il se fit rédiger une constitution à sa mesure. [...] Et la constitution fut un dimanche matin votée à 99,99% des votants. A 99,99% parce que 100% ça faisait pas très sérieux. Ça faisait ouya-ouya. [...] Le premier acte concret qu'il plaça fut tout de suite en tant que président de limoger le général Thomas Quionka comme un malpropre.⁴

Ce passage, que l'on peut difficilement attribuer à un enfant à cause du grand recul dont fait preuve le narrateur par rapport au contexte politique, permet habilement de démystifier ces « soleils des indépendances » pour reprendre le titre du roman antérieur d'Ahmadou

¹ Boubacar Boris Diop, *Murambi, le livre des ossements*, op. cit., p. 216.

² Nous aurons l'occasion de revenir sur la posture d'auteur engagé qui se dessine dans le roman de Georges Yémy.

³ Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, op. cit., p. 131.

⁴ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., pp. 102-103 [nous soulignons].

Kourouma. L'enfant-soldat de *Transit*, quant à lui, ne dit pas autre chose quand il déclare : « La démocratie, c'est blabla des politiciens qui bouffent dans toutes les gamelles »¹.

Si, dans la sous-section précédente, l'hybridité a été réinterrogée au regard du postcolonial – pour la réinterpréter à partir de sa conceptualisation par les théories postcoloniales –, qu'en est-il alors au regard du post(-)colonial tel que nous venons de le présenter ? Il convient donc de s'interroger sur l'hybridité identitaire en contexte post(-)colonial, afin de renégocier les contours de l'enfant-soldat, ce parangon de l'hybridité identitaire. Pour ce faire, nous aborderons en premier lieu le recueil de nouvelles *Oran, langue morte* de l'écrivaine algérienne Assia Djébar en ce qu'il constitue un pendant aux œuvres de notre corpus primaire en thématissant une situation extrême en contexte post(-)colonial qu'est la montée du terrorisme en Algérie dans les années 1990 et en offrant un point d'appui pour renégocier le paradigme de l'hybridité. En effet, ce recueil de nouvelles nous permet de faire la distinction entre une hybridité qui peut cliver et défigurer, à l'instar du processus que nous avons vu pour la figure de l'enfant-soldat, et une hybridité salvatrice, qui permet l'ouverture à l'altérité contre le repli communautaire mortifère. Si l'hybridité peut apparaître comme un contre-pouvoir aux oppositions binaires instaurées par le colonialisme, l'hybridité peut aussi s'opposer, résister – ou au moins servir de révélateur de leur caractère aberrant – aux formes extrêmes de violences endogènes, en l'occurrence les violences terroristes des années 1990 en Algérie. Ainsi, dans le texte intitulé « La femme en morceaux », Atyka, qui enseigne en français – avec l'outil du colonisateur – à ses élèves le conte des *Mille et Une Nuits* – œuvre majeure de littérature en arabe –, est tuée en raison de son hybridité, pour avoir refusé de revenir à une racine unique, métaphorisée par la langue arabe. Au moment de son assassinat, se déploie une réelle mise en scène des langues :

Le bossu, comme un danseur ou un fou, [...] il les interpelle en un arabe dialectal de la ville : — [...] Vous n'avez pas besoin de regarder, c'est elle, elle « la professeur » (il dit ce seul mot en un français déformé), elle, la condamnée !²

Atyka, décapitée, devient donc par transfert de significations un personnage littéraire, la « femme en morceaux » des *Mille et Une Nuits*, dont elle a fait le récit à ses élèves. Or cette fragmentation, ce morcellement mortifère, procèdent de violences contemporaines qui se fondent sur le refus de l'hybride. Là où les violences de la colonisation et les violences contemporaines du monde postcolonial se rejoignent, c'est dans l'exaltation des oppositions

¹ Abdourahman A. Waberi, *Transit*, op. cit., p. 23.

² Assia Djébar, *Oran, langue morte* [1997], Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2001, p. 209.

binaires, l'exaltation d'une vision du monde qui refuse toute ouverture à l'Autre – cet Autre que l'on doit alors nier, de quelque manière que ce soit –, un monde qui refuse de comprendre que le Soi ne peut se construire sans l'Autre, comme le rappelle l'historien François Dosse qui invite à « prend[re] au sérieux la belle démonstration de Paul Ricœur selon laquelle le soi (*Ipse*) se construit non pas dans une répétition du même (*Idem*), mais dans son rapport à l'autre »¹. Aussi retrouvons-nous encore le corps morcelé, comme conséquence de la négation de l'Autre, dans *L'Ainé des orphelins* de Tierno Monénembo, à propos des parents du narrateur :

Je ne sais pas qui, de mon père ou de ma mère, succomba le premier. Sont-ils morts foudroyés par une grenade ou achevés à coups de machette et de marteau ? Quand je repris mes esprits, je constatai que leurs corps étaient en morceaux sauf la poitrine de ma mère dont les seins en parfait état dégoulaient encore de leur sang.²

Or l'être morcelé c'est bien, symboliquement³, l'enfant-soldat dont nous avons fait plus haut un puzzle de l'Histoire, évoluant dans une société elle-même en morceaux. Mais ce morcellement, qui a été lié à l'hybridité, l'hétérogénéité, ne peut-il pas aussi devenir une force pour (d)énoncer la logique guerrière ? L'hybridité de l'enfant-soldat peut-elle acquérir une puissance heuristique pour penser l'aberration des guerres civiles ? À ce stade du propos et au vu de l'analyse qui précède, n'est-il pas possible de voir dans l'hybridité qui informe et déforme l'enfant devenu soldat autre chose qu'un simple symbole du chaos des guerres civiles ? Analyser la manière dont le corpus d'étude fait violence à la figure de l'enfant-soldat, c'est alors chercher à appréhender la manière dont le paradigme majeur qui l'informe se fait puissant (et non plus seulement violent) pour proposer une autre vision du monde⁴.

La guerre civile, cette guerre nécessairement fratricide, est plus que tout un conflit qui divise, qui introduit de l'hétérogène au sein d'une unité, au sein d'un territoire, d'un peuple, ou même d'un être comme l'enfant se transformant en soldat. Or, nous l'avons dit, ces guerres civiles introduisent de l'hétérogène en prônant l'essentialisation des différences, là où l'acceptation de l'hétérogène en tant que contingence fertile devient un contre-pouvoir à toute logique mortifère. La renégociation de la valeur du paradigme de l'hybride permet alors de considérer l'importance de substituer à toute « identité à racine unique et exclusive de

¹ François Dosse, *Le Pari biographique, écrire une vie*, Paris, Éditions La Découverte, 2005, p. 11.

² Tierno Monénembo, *L'Ainé des orphelins*, op. cit., pp. 156-157.

³ Et parfois de manière réelle comme dans le roman de Chris Abani, *Song for Night* (Cf. chapitre 1).

⁴ Le mouvement suivant, centré sur l'*hubris*, abordera de front la puissance de l'enfant combattant.

l'autre »¹, une « identité-rhizome »², comme le suggère Édouard Glissant, dans le prolongement de la pensée de Gilles Deleuze et Félix Guattari³ :

L'identité comme racine unique donne la mesure au nom de laquelle ces communautés furent asservies par d'autres, et au nom de laquelle nombre d'entre elles menèrent leurs luttes de libération. Mais à la racine unique, qui tue alentour, n'oserons-nous pas proposer par élargissement la racine en rhizome, qui ouvre Relation ?⁴

Contre la racine unique qui, plus que tout en contexte de guerre civile, « tue alentour », il nous semble possible de voir dans le concept d'identité-rhizome, qu'Édouard Glissant associe à sa pensée de la créolisation, une revalorisation de l'hybridité. Cela d'autant plus que si l'hybridité n'est pas simple fusion de deux éléments hétérogènes – nous l'avons d'ailleurs bien vu dans son incarnation violente dans la figure de l'enfant combattant –, elle qui, pour reprendre de nouveau les propos de Michel Costantini, « aboli[t] la limite sage où se cantonne le syncrétique »⁵, l'identité-rhizome ne l'est pas davantage. En effet, Édouard Glissant prend soin de distinguer clairement l'identité-rhizome du métissage comme simple synthèse d'une binarité :

J'appelle créolisation la rencontre, l'interférence, le choc, les harmonies et les disharmonies entre les cultures, dans la totalité réalisée du monde-terre. Les caractéristiques en seraient :

- la vitesse foudroyante des interactions mises en œuvre ; [...]
- l'imprédictibilité des résultantes (la créolisation ne se limite pas à un métissage, dont les synthèses pourraient être prévues).

Les exemples de créolisation sont inépuisables et on observe qu'ils ont d'abord pris corps et se sont développés dans des situations archipéliques plutôt que continentales.⁶

En théorisant le caractère mortifère de toute racine unique, Édouard Glissant fait historiquement référence à la colonisation et à l'esclavage, fondés sur le refus de s'ouvrir à l'Autre et campant des oppositions binaires qui prennent appui sur des essentialisations : Blancs-Noirs, Colons-Colonisés, Maîtres-Esclaves. Mais, nous l'avons vu, ces antagonismes excèdent le contexte colonial pour reprendre vigueur en contexte post(-)colonial. Dès lors, si nous avons montré plus haut la logique mortifère des essentialismes dans les conflits guerriers

¹ Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 19.

² *Idem.*

³ La notion de rhizome est théorisée par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux* (1980). Notons que l'épigraphe du roman *Tout-monde* (1993) rend hommage à Félix Guattari et témoigne de l'inscription de Glissant dans cette pensée du rhizome y compris dans ses productions fictionnelles (Édouard Glissant, *Tout-monde* [1993], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002, p. 9).

⁴ Édouard Glissant, *Traité du Tout-monde, Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997, p. 21.

⁵ Michel Costantini, « Il est dans les monts du Léon », dans Noëlle Batt *et al.*, *L'Art et l'hybride, op. cit.*, p. 209.

⁶ Édouard Glissant, *Traité du Tout-monde, op. cit.*, p. 194.

en Afrique, il convient de circonscrire à présent le contre-pouvoir de l'hybride et sa puissance.

Dans cette perspective, nous pouvons convoquer à nouveau un passage de *L'Aîné des orphelins* relatif aux visions du sorcier Funga, annonçant le châtement divin que serait le génocide :

- Si tu me survis, Théoneste, pense à remettre à la bonne place ce rocher de la Kagera ! Sinon, ce n'est pas seulement pour le village qu'il faut craindre mais pour la terre entière. Des choses étranges défilent sous mes yeux : *des êtres hybrides*, des fleuves de sang charriant des montagnes de têtes vidées de leurs yeux. Ah, c'est de notre faute à nous autres anciens ! Nous avons négligé les dieux, ces derniers temps.¹

Or un renversement de perspective s'impose : les « êtres hybrides » ne sont pas des signes de la violence mortifère ; à l'inverse, c'est notamment sur le refus de l'hybride que se fonde la logique génocidaire. Dans *Le Passé devant soi* de Gilbert Gatore, c'est pour racheter sa prétendue impureté ethnique, son hybridité, que Niko est conduit à assassiner son père, Hutu, qui a commis le crime de s'unir avec sa mère tutsie :

- Son père est avec nous, mais sa mère, qui est morte il y a longtemps, était une barbare, continue Alphonse.

- Moi je ne serais pas aussi positif sur son père, parce qu'il s'est quand même remarié avec une autre taupe. Est-ce qu'un frère qui épouse une taupe, même lorsque la vie lui donne la chance de corriger son choix, est encore des nôtres ?

- Sûr que non, tranche le meneur. D'ailleurs, on va le retrouver et son fils, s'il veut être des nôtres, il devra le couper lui-même. Ce sera le signe de sa bonne volonté. Autrement, on les coupera tous les deux.²

Nous constatons ici la confrontation entre le « frère » et le « barbare » – barbare dont on sait depuis l'Antiquité qu'il est radicalement l'Autre – et le refus d'une négociation pour l'affirmation d'une négation : Niko doit expurger en lui toute trace d'hybridité, premier pas vers la folie meurtrière³. Dès lors, que ce soit pour le génocide au Rwanda ou les guerres civiles touchant le continent africain, réunis dans la même exacerbation mortifère des identités monolithiques, les romans leur *opposent*⁴ des êtres à l'identité hybride : là se joue selon nous la visée adversative première de ces textes post(-)coloniaux¹.

¹ Tierno Monénembo, *L'Aîné des orphelins*, *op. cit.*, pp. 146-147 [nous soulignons].

² Gilbert Gatore, *Le Passé devant soi*, *op. cit.*, p. 126.

³ Alors que le père de Faustin, Théoneste, dans *L'Aîné des orphelins*, fait le choix inverse : il refuse d'être réduit à une identité ethnique, d'être un Hutu, au nom d'une fidélité à sa famille, hybride. Il le paie alors de sa vie.

⁴ *Le Passé devant soi* orchestre même un jeu chiasmatisque sur l'identité hybride. En effet, ce roman met également en scène le personnage d'Isaro, jeune Rwandaise qui a survécu enfant au génocide alors que toute sa famille a péri et qui a été adoptée par un couple de Français. Or, à l'inverse de Niko, c'est sa mère qui est hutue et son père tutsi : « C'est ton père qui était visé car ta mère, comme l'indiquait sa carte d'identité, elle, n'avait rien à se reprocher, si ce n'est d'être son épouse » (Gilbert Gatore, *Le Passé devant soi*, *op. cit.*, p. 154).

En effet, dans le roman de Tierno Monénembo, le personnage de Faustin, né d'un père hutu et d'une mère tutsie, remet en question les partitions identitaires, remet en question le leurre que représente l'identité fondée sur la fixité ethnique. Il incarne dans la diégèse la nécessité d'un déplacement : de manière extrêmement significative, il ne commet pas un crime génocidaire mais un crime de droit commun². L'hybridité ethnique de Faustin mime alors la réalité nationale du Rwanda, pays composite, et forme symboliquement, au nom de cette identité-rhizome, un lien entre les communautés :

De tous les côtés, les paysans chuchotaient qu'il y aurait une nouvelle saignée, la panique se saisit de moi. Je courus trouver mon père Théoneste qui s'activait dans la bananeraie.

- Père Théoneste, dis-moi, est-ce que je suis un Hutu?

- Un vrai puisque moi-même j'en suis un !

C'était soulageant d'entendre ça. Je voulus m'en persuader une fois pour toutes.

- Donc je ne suis pas tutsi !

- Mais si, tu en es un puisque ta mère Axelle est tutsi... [...] Ça veut pas dire grande chose, Hutu ou Tutsi, c'est comme si tu perdais ton temps à comparer l'eau et l'eau.³

L'enfant hybride est celui qui peut remettre en question les lignes de partage d'une identité supposément racine ; l'enfant hybride – *quasi* synonyme de l'enfant-soldat – acquiert un potentiel heuristique fort comme l'analyse de Donald Emmanuel Sackey, à propos de *L'Ainé des orphelins*, le suggère :

Le père et la mère de Faustin périssent de la main des génocidaires hutus dans l'église où ils sont allés chercher abri. Pourtant Faustin, ses sœurs et son frère ont survécu. Il est curieux que la mère qui s'identifie comme tutsi et le père qui s'identifie comme hutu, tous les deux cantonnés dans des catégories ethniques exclusives, sont tués alors que les enfants de leur mariage mixte qui ne sont ni hutus, ni tutsis au sens exclusif et

L'hybridité d'Isaro s'oppose alors frontalement à celle de Niko : Isaro étant une victime du génocide quand Niko fait le choix de sombrer dans la folie génocidaire. Cependant, cette opposition entre les deux personnages, d'emblée complexifiée par leur hybridité, n'a définitivement plus rien d'univoque lorsque le lecteur découvre que le récit focalisé sur Niko est en réalité un roman enchâssé écrit par le personnage d'Isaro.

¹ Rappelons que la visée adversative est centrale dans les théories postcoloniales (Cf. Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, *op. cit.*, p. 4). En contexte post(-)colonial, tel que nous l'avons défini, les enjeux de cette visée adversative résident toujours selon nous dans l'hybridité.

² Même si le roman ménage le doute dans l'*incipit* : « Ma cellule porte un numéro : le 14. [...] D'ailleurs, pour éviter de s'emmêler dans les chiffres, on a donné un nom des plus jolis à notre belle garçonnière : le Club des Minimes, sous prétexte que c'est là qu'on a entassé les dealers, les proxénètes, les auteurs de parricide et les génocidaires dont l'âge court de sept à dix-sept ans » (Tierno Monénembo, *L'Ainé des orphelins*, *op. cit.*, pp. 20-21).

³ *Ibid.*, p. 139.

oppositionnel, survivent. Suggère-t-on qu'en fait il y a du danger dans une uniformité exclusive ?¹

D'autres personnages du corpus sont issus de « couple[s] mixte[s] »², expression qui apparaît dans *Transit* d'Abdourahman A. Waberi, comme le jeune Abdo-Julien, dans cette même œuvre, dont l'onomastique en rend d'emblée compte. Des adultes sont aussi concernés, comme Cornélius dans *Murambi, le livre des ossements* de Boubacar Boris Diop ou encore Ayané, protagoniste des *Aubes écarlates* de Léonora Miano, désignée comme « un hybride »³. Cette mixité récurrente apparaît comme l'indice d'un nouveau modèle identitaire valorisé dans les œuvres. Du reste, cette hybridité, même lorsqu'elle procède d'un couple mixte, n'est jamais un simple métissage, entendu au sens glissantien de synthèse de l'hétérogène, mais possède cette « imprédictibilité des résultantes » dont Édouard Glissant fait le propre de la créolisation⁴. Le roman d'Abdourahman A. Waberi confère ainsi au métissage une grande puissance en en faisant la clé herméneutique du monde :

Maman aurait dit parlant de moi, de papa, d'elle-même ou de la terre entière, qu'il n'est de sang que mêlé et d'identité que nomade. Cette histoire de métissage est une très vieille histoire, précisera-t-elle en levant le ton, si vieille que les premières traces de migration africaine dans la péninsule italienne, pour ne prendre qu'un exemple, date de la conquête et de la chute de Carthage.⁵

Les œuvres du corpus ont ainsi misé sur des personnages hybrides – non limités à la figure de l'enfant-soldat mais éclairant cette dernière – aptes à incarner d'emblée une volonté de dépassement des violences guerrières fondées sur l'essentialisme identitaire. Mais est-ce à dire pour autant que l'enfant-soldat, au nom de l'hybridité qui le caractérise – une hybridité redoublée, entre enfant et adulte, bourreau et victime –, voit nécessairement son identité devenir rhizome ? Est-ce à dire également que l'enfant-soldat permet de dépasser les violences guerrières fondées sur l'essentialisme identitaire *alors même* qu'il en est partie prenante – comme pourrait nous inviter à le penser le personnage de Johnny qui, dans le roman d'Emmanuel Dongala, transcende cette logique identitaire en intégrant à sa faction une *autre*, une Mayi-Dogo, sa petite-amie Lovelita⁶ ? Nous laisserons pour le moment ces

¹ Donald Emmanuel Sackey, *Esthétique et éthique du témoignage dans le nouveau roman africain d'expression française*, op. cit., p. 117.

² Abdourahman A. Waberi, *Transit*, Paris, Gallimard, 2008, p. 85.

³ Léonora Miano, *Les Aubes écarlates*, op. cit., p. 241.

⁴ Édouard Glissant, *Traité du Tout-monde*, op. cit., p. 194.

⁵ Abdourahman A. Waberi, *Transit*, op. cit., p. 40.

⁶ Lovelita sera tuée par les soldats dogos-mayis qui remettent ainsi en place la logique d'essentialisation contre laquelle Johnny s'était opposé : « J'avais vu son corps dans la poussière, criblé de plusieurs balles. Lovelita ! Tout le monde disait qu'elle l'avait bien cherché, elle n'avait qu'à rester dans son quartier au lieu de venir agresser nos filles. Je n'avais pas compris leur méchanceté. Elle était venue dans ce quartier parce que je l'avais

interrogations en suspens¹ pour tirer des conclusions intermédiaires, qui affranchissent irrémédiablement le paradigme de l'hybridité de celui de la stérilité. Ainsi l'hybridité, loin de se réduire à la simple somme défigurante de deux éléments étrangers (enfant/adulte – victime/bourreau), est un paradigme toujours en mouvement et en renégociation dans les œuvres à l'étude, un paradigme qui interroge autant la langue, l'identité, que le contexte historique et culturel, un paradigme qui devient une modalité dynamique de l'ouverture à l'altérité. C'est en ce sens que l'enfant-soldat peut devenir une figure forte en contexte post(-)colonial, fondant ici l'une des justifications possibles de son apparition récurrente dans les littératures africaines anglophones et francophones.

Dans cette perspective, c'est un passage de *Murambi, le livre des ossements* – roman qui, au demeurant, ne convoque pas la figure de l'enfant-soldat mais le contexte du génocide au Rwanda – qui livre la clé herméneutique pour faire de l'enfant-soldat une figure puissante et essentielle au nom de son hybridité, pour qui veut écrire sur la guerre en Afrique : « Il [Cornelius] se découvrait brusquement sous les traits du Rwandais idéal : à la fois victime et coupable »². Au nom de sa filiation d'un père hutu génocidaire et d'une mère tutsie victime du génocide, Cornélius devient une figure dotée, comme l'indique le texte, d'un fort potentiel heuristique. Or on remarque dans ce passage que les critères biologiques – le simple partage ethnique – sont redoublés par des critères axiologiques qui correspondent précisément à la figure de l'enfant-soldat telle que nous avons pu la circonscrire. Dès lors, l'hybridité entre victime et bourreau, corollaire de celle entre enfant et adulte, ne doit plus être seulement appréhendée comme un processus néfaste de défiguration mais, sur le plan littéraire, comme un paradigme idéal et donc puissant pour dire la guerre et en témoigner³. Là où le roman de Boubacar Boris Diop ne peut le faire que symboliquement et au second degré – avec le personnage de Cornelius, coupable au nom de son père et victime au nom sa mère –, ou au gré d'un montage textuel – dans la première et la troisième parties du roman, la voix narrative est déléguée successivement à des victimes du génocide et à des génocidaires –, les romans de notre corpus primaire trouveront précisément dans la figure synthétique de l'enfant-soldat le *medium* le plus fort pour déconstruire toute univocité.

emmenée et parce qu'elle m'aimait. Était-on condamné à n'aimer qu'une femme de sa tribu ? » (Emmanuel Dongala, *Johnny Chien Méchant*, *op. cit.*, p. 378).

¹ Dans la seconde partie, nous verrons que l'enfant-soldat, se faisant témoin, permet de ressouder la communauté au-delà des clivages et permet de croire en l'avènement d'une nouvelle *polis*.

² Boubacar Boris Diop, *Murambi, le livre des ossements*, *op. cit.*, pp. 102-103.

³ Cf. seconde partie.

La renégociation de l'hybridité fait alors violence à la figure de l'enfant-soldat en mettant à mal son assise paradigmatique première. À l'inverse de sa réalité factuelle, en littérature, l'enfant-soldat semble acquérir une force : il incarne de manière exemplaire, au vu de son identité interstitielle, celui qui pourra faire advenir cette « aire d'hybridité »¹ dans laquelle « la racine unique [s'est] scindée, donnant naissance au rhizome, balayant les fantasmes de race pure »², comme l'appelle de ses vœux le roman de Léonora Miano, s'inscrivant explicitement dans la pensée d'Édouard Glissant³. Dès lors, l'hybridité de l'enfant combattant perd l'univocité que le premier chapitre pouvait laisser entendre : elle n'est pas seulement le symbole du chaos des guerres civiles mais devient un paradigme puissant pour penser un monde qui se meurt dans la fixité.

Aussi nous faut-il à présent approfondir cette renégociation de la violence de l'enfant-soldat que propose la littérature. Si la puissance de la figure de l'enfant combattant peut s'actualiser dans son potentiel heuristique pour écrire la guerre en contexte post(-)colonial, notre corpus va finir de déconstruire la violence de cette figure au point de l'affranchir du carcan de la monstruosité.

B. Repenser la monstruosité

Faire violence à la figure de l'enfant-soldat, c'est tenter de l'extraire de la seule violence, c'est tenter de la dégager de la simple monstration de la monstruosité⁴. Dans la pensée grecque, comme le rappelle Aurore Petrilli⁵, la recherche de l'harmonie est l'envers du monstrueux : dès lors, le laid – manifestation physique du mal – et plus globalement ce qui est contre-nature, qui convoque bien souvent le paradigme de l'hybride, fondent la catégorie du monstrueux. La sauvagerie relève également du monstrueux : « Ce qui est monstrueux peut

¹ Léonora Miano, *Les Aubes écarlates*, op. cit., p. 131.

² *Idem*.

³ La poétique d'Édouard Glissant dialogue explicitement avec le roman de Léonora Miano, ce dernier étant cité en postface des *Aubes écarlates*.

⁴ Si le monstre est celui que l'on montre, celui qui s'impose à la vue, celui qui est pris dans une monstration spectaculaire – et ainsi en va-t-il pour l'enfant-soldat comme le premier chapitre a pu le démontrer –, mentionnons néanmoins que l'étymon du substantif « monstre » est le verbe latin *monere* qui signifie « avertir », « engager », « instruire », « faire souvenir ». Ces éléments sémantiques pourront être exploités dans la suite de l'étude.

⁵ Aurore Petrilli, « Une vision du héros grec : aspects de l'homme, aspects de l'animal », *Revue Camenae*, n°4, juin 2008, « L'héroïque », revue en ligne de l'Université Paris-Sorbonne, [en ligne] url : <http://www.paris-sorbonne.fr/article/camenae-no-4-juin-2008>, dernière consultation le 1er novembre 2014.

aussi n'être finalement que sauvage, c'est-à-dire étranger à l'homme civilisé »¹. Les traits animaux deviennent alors un critère de reconnaissance du monstre, que ce dernier soit une créature difforme « dont le corps présente des excroissances qui appartiennent à un ou plusieurs autres animaux »² ou ces « semi-humains » – hybridant caractéristiques humaines et animales – qui nourrissent l'imaginaire, du Sphinx de l'Antiquité à la Mélusine médiévale. Monstruosité et hybridité sont liées, mais il s'agit ici d'une hybridité particulière qui fait intervenir les critères de l'animal, du sauvage. Si nous avons évincé cette déclinaison possible de l'hybridité pour l'enfant-soldat dans le premier chapitre, c'est que sa pertinence au regard du corpus doit être spécifiquement discutée, ce que nous ferons dans cette section. C'est pourquoi, la psychanalyste Mouzayan Osseiran-Houballah opère selon nous un raccourci discutable en convoquant le paradigme du monstrueux au nom de l'hybridité entre bourreau et victime caractéristique de la figure de l'enfant-soldat : « Restent les enfants et leurs fusils... Dotés du pouvoir des armes, les enfants-soldats renversent le jeu : de victimes, ils deviennent bourreaux et prouvent leur "monstruosité" en exécutant parents, amis, voisins, professeurs et compatriotes »³. La connotation autonymique qui régit l'emploi du substantif « monstruosité » est d'après nous un signe d'une convocation du paradigme au sens symbolique et à l'aune de la morale⁴, sens que nous mettrons en suspens à ce stade du propos. En effet, nous ne chercherons pas tant à interroger en quoi l'enfant-soldat incarne ou non une humanité par essence mauvaise, comme le fait Charlotte Lacoste dans *Séductions du bourreau*⁵ : nous chercherons ici bien davantage à évaluer – *en amont* de ces considérations touchant à des questions tant de morale que d'éthique – la pertinence du paradigme du monstrueux comme en deçà de l'humain dans sa convocation de l'animalité.

¹ *Idem.*

² Il peut s'agir également de simples créatures féroces, d'animaux de grande taille. Ainsi en va-t-il par exemple du lion dans l'imaginaire collectif qui entoure les « Lost Boys » du Soudan, le lion incarnant dans toute sa monstruosité la mort imprévisible et toujours rôdant dans *What is the what* de l'Américain Dave Eggers : « Si vous avez entendu parler des Enfants perdus du Soudan, pas de doute, vous avez aussi entendu parler des lions. [...] Les lions ont augmenté l'impact des articles de journaux, ils ont joué un rôle important au départ, lorsque les États-Unis se sont intéressés à notre cas. Malgré les doutes croissants des plus sceptiques, le plus étonnant est que, pour l'essentiel, ces faits sont authentiques. Parmi les centaines de gamins qui ont traversé à pied le Soudan avec moi, cinq ont été dévorés par des lions » (Dave Eggers, *Le grand Quoi*, *op. cit.*, pp. 49-50).

³ Mouzayan Osseiran-Houballah, *L'Enfant-soldat, victime transformée en bourreau*, *op. cit.*, p. 16.

⁴ À propos de la monstruosité morale, voir Blandine Cuny-Le Callet, *Rome et ses monstres, naissance d'un concept philosophique et rhétorique*, Grenoble, Editions Jérôme Millon, 2005, pp. 18-19.

⁵ Charlotte Lacoste dénonce en effet la manière dont les enfants-soldats apparaissent dans la production culturelle comme ceux qui incarnent la monstruosité humaine en substituant le moralisme au politique : « L'enfant-soldat [est] mieux à même que quiconque d'incarner cette monstruosité définitoire qui continue de nous caractériser une fois adultes. Ces enfants-tueurs [...] nous rappellent que le mal est d'emblée dans l'homme » (Charlotte Lacoste, *Séductions du bourreau*, *op. cit.*, p. 266).

a. Le monstrueux : démarcation entre l'écriture du génocide et des guerres civiles

Étudier la monstruosité comme régression animale dans un corpus de textes africains invite à prendre en considération ce que repère le penseur camerounais, Achille Mbembe, à savoir la prégnance de ce paradigme dans la représentation occidentale de l'Afrique :

Sur un autre plan, le texte sur l'Afrique subsaharienne se déploie presque toujours dans le cadre (ou à la lisière) d'un méta-texte sur l'*animal* ou, précisément, sur la *bête*, son expérience, son monde et son spectacle. Or, qu'est-ce qu'un animal dans l'entendement occidental sinon cette chose qui vit une certaine *pulsion* et qui, en comparaison avec l'humain, toujours apparaît sous le signe de l'incomplétude. Dans ce méta-texte, le cours de la vie des Africains s'inscrit sous un double signe. D'abord celui de l'*étrangeté* et du *monstrueux*, de ce qui, tout en ouvrant devant nous une profondeur attirante, ne cesse de se dérober à nous et de nous échapper. L'on s'efforce par conséquent d'en découvrir le statut. Pour y parvenir, l'on procède comme s'il fallait d'abord sortir de notre univers de sens. L'Afrique ne doit-elle pas être saisie pour ce qu'elle est : une entité dont le propre est d'avoir une racine commune avec la brutalité absolue, l'emportement sexuel et la mort ?¹

Or il ne s'agit pas pour nous de prolonger une telle généralisation paradigmatique, de prolonger une représentation de l'« Afrique, monstre incomparable »² : bien au contraire poser la question du paradigme du monstrueux, de l'hybridité humain/animal, de la régression sauvage, permettra de distinguer les corpus, de faire émerger des lignes de partage, des singularités. Selon notre hypothèse, le monstrueux fonctionne davantage pour le corpus prenant pour diégèse le génocide au Rwanda. La monstruosité marquerait alors l'humanité en dérive en temps de génocide. Il semble même possible de fonder à partir de ce paradigme une ligne de partage donnant un argument supplémentaire au fait de verser ces œuvres, y compris celles qui travaillent la figure de l'enfant tueur, en corpus secondaire.

L'animal est très présent dans les œuvres de notre corpus traitant du génocide au Rwanda et est univoquement associé à l'horreur. Est-ce là un trait de l'écriture du génocide ? Charlotte Lacoste associe d'ailleurs, dans sa thèse de doctorat, écriture du génocide, convocation de l'enfant et animalité, même si cette dernière n'est pas nécessairement négative :

Nous terminerons ce développement consacré à l'exploitation du thème de l'enfance [...] en attirant l'attention sur un motif avec lequel il voisine inmanquablement : celui de l'animalité. En effet, dans les œuvres que nous

¹ Achille Mbembe, *De la postcolonie – Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, op. cit., p. 8.

² *Ibid.*, p. 21.

examinons ici, les animaux apparaissent tout à tour comme les meilleurs amis et comme les prédateurs du petit héros.¹

De même, Catherine Coquio, se fondant sur *Le Passé devant soi* de Gilbert Gatore, note pour cette œuvre de notre corpus qui interroge les possibles et les limites de l'écriture du génocide une obédience à l'actualité de la question de l'animalité dans la philosophie contemporaine quand il s'agit d'interroger les limites de l'humanité². L'animal serait alors un reflet de la barbarie et attesterait que l'homme est tombé dans la sauvagerie la plus abjecte. Cet animal, dans le cas du génocide au Rwanda, est souvent le chien, un chien monstrueux se nourrissant du sang des victimes. Cette récurrence conduit d'ailleurs Daniel Delas à faire de ce chien monstrueux un « motif génocidaire »³, aussi bien dans des œuvres de fiction que dans des témoignages.

Le paradigme du monstrueux détient ainsi un réel potentiel heuristique dans le contexte du génocide au Rwanda, dépassant la simple fonction allégorique. En effet, *Murambi, le livre des ossements* de Boubacar Boris Diop questionne l'actualisation d'une monstruosité qui n'a plus rien ni de mythologique ni de symbolique :

- Au-dessus de chaque charnier, nous avons vu se former de petites mares de sang, Cornelius. Le soir, les chiens venaient s'y désaltérer.

Des frissons parcoururent le corps de Cornelius. Il eut la vision fugitive d'une meute de chiens s'abreuvant au clair de lune, sans hâte, du sang des suppliciés de Murambi. Il imagina le reflet de la lune dans le lac de sang.

Les chiens : des formes sombres et vagues, découpées à même les ténèbres.

Il pensa que Siméon cherchait à lui ouvrir le monde des symboles. [...]

- Des monstres s'abreuvant du sang du Rwanda. Je comprends le symbole, Siméon Habineza.

- Ce n'est pas un symbole, fit doucement Siméon. Nos yeux ont vu cela.

- Est-ce possible ?

- Nos yeux ont vu cela répéta, Siméon.⁴

L'insistance de Siméon sur l'authentification de son récit, au moyen du recours à la légitimation d'avoir *vu*, a pour corollaire la volonté d'authentifier l'événement, de faire accepter la factualité de ce réel dont on voudrait qu'il ne soit que fiction. Dans une autre

¹ Charlotte Lacoste, *Le Témoignage comme genre littéraire en France de 1914 à nos jours*, op. cit., p. 856.

² Cf. Catherine Coquio, « La représentation des tueurs lors du génocide rwandais : sens et réalité d'une violence extrême, entre témoignage et fiction littéraire (J. Hatzfeld, G. Gatore) », au cours du Colloque « "J'ai tué" : Violence guerrière et fiction » organisé par Déborah Lévy-Bertherat et Pierre Schoentjes, les 26 et 27 mars 2009 à l'École normale supérieure, document audio [en ligne] url : <http://www.diffusion.ens.fr/en/index.php?res=conf&idconf=2413>, dernière consultation le 10 juillet 2013.

³ Daniel Delas, « Entre fiction et témoignage. Les chiens du génocide rwandais », *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, n° 148 « Penser la violence. », juillet - septembre 2002, pp. 34-40, p. 34.

⁴ Boubacar Boris Diop, *Murambi, le livre des ossements*, op. cit., p. 194.

œuvre issue de l'opération « Écrire par devoir de mémoire », *Moisson de crânes* d'Abdourahman A. Waberi, la figure du chien carnassier, ce « motif génocidaire » pour reprendre l'expression de Daniel Delas, donne son titre à l'un des « textes »¹ de l'œuvre : « Et les chiens festoyaient »². Ce texte décline alors, dans son *incipit*, toute la monstruosité attachée à la figure du chien :

Chiens errant, mangeurs de cadavres depuis des semaines, striés de bourrelets, engraisés jusqu'au collet. Éviter de s'en approcher, facile à dire quand on ne peut plus faire deux pas sans tomber parce qu'on a les deux tendons d'Achille en médiocre état et qu'on se demande comment ils n'ont pas cédé sous les coups de machettes. Mamelles lourdes, en ordre de marche, des femelles se déplacent sans leur ancienne grâce de canidé. Chiens porteurs de maladies, avides écumeurs de forêts, voleurs de corps, disputant les os aux charognards. Meutes cheminant de carnage en carnage, de puits en puits, de marais en marais. Colonnes de chiens devenus fous qui obstruent la crête des collines dès le petit matin. Museau d'ombre et de sang. Gueules de faim. Coyotes, cerbères, lycaons, chacals, tous diables dépeupleurs de la même engeance.³

Cet *incipit* ménage une double lecture : une lecture allégorique, qui identifierait des incarnations des génocidaires dans ces diverses figures canines, et une lecture référentielle. L'énumération finale joue habilement sur les deux lectures car au cerbère mythologique succède le lycaon renvoyant de manière référentielle aux chiens sauvages d'Afrique subsaharienne. Le chien, dans sa version non plus domestique – intégré au territoire de l'humain – mais sauvage, est un monstre donnant une clé herméneutique dans l'interprétation du génocide au Rwanda. Le chien, qui n'est plus ni animal ni humain mais un monstre hybride, devient un signe à interpréter pour appréhender le génocide comme l'expriment enfin les paroles du sorcier Funga dans *L'Aîné des orphelins* de Tierno Monénembo :

Ensuite, l'Italienne qui se fait tuer devant sa propre maison. Tout le monde savait qu'elle allait mourir, personne n'a rien fait. Elle savait ce qui allait se passer. Elle avait appelé au secours sur la radio des Français, sur la radio des Américains, sur la radio des Hollandais, personne n'a rien fait. Un beau soir, les *chiens* sont venus, armés de machettes et de gourdins. Elle a tenté de fuir vers l'église. Ils l'ont rattrapée dans la cour. Ils l'ont tailladée de partout et ils l'ont abandonnée sur les graviers où elle s'est vidée de son sang sans que personne bouge. C'est pas un signe ça aussi, non ?⁴

Or ce qui retient également l'attention, c'est alors l'association possible entre enfance génocidaire et monstruosité animale. Il n'est en effet pas anodin que le texte d'Abdourahman

¹ *Moisson de crânes*, sous-titré « textes pour le Rwanda » est un ensemble hétéroclite où apparaissent tout autant des nouvelles fictionnelles que des récits de l'ordre de l'essai.

² Nous pouvons clairement percevoir ici une référence à la tragédie d'Aimé Césaire, *Et les chiens se taisaient* (1958).

³ Abdourahman A. Waberi, *Moisson de crânes* [2000], Monaco, Le Rocher, coll. « Motifs », 2004, pp. 53-54.

⁴ Tierno Monénembo, *L'Aîné des orphelins*, *op. cit.*, p. 18 [nous soulignons].

A. Waberi déjà pris pour exemple, « Et les chiens festoyaient », soit le lieu de l'insertion de son « Portrait d'un milicien en adolescent »¹, placé à la fin et fonctionnant comme appendice conclusive. Mais c'est alors la bande dessinée de l'auteur belge Jean-Philippe Stassen, *Déogratias* (2010), qui exploite le plus la confusion, lorsqu'il s'agit d'un enfant génocidaire, de l'humain et de l'animal dans ce que Charlotte Lacoste a nommé le « syndrome du loup-garou »² : dernière manifestation possible de la figure du canin dans une hybridité monstrueuse. C'est le trauma d'avoir dû – au nom d'une fidélité aux origines ethniques dont nous avons pu faire mention plus haut – participer au viol et au meurtre d'une jeune fille tutsie dont il était amoureux qui hante *Déogratias* et occasionne sa transformation en chien. Ce que le chien – devenu lycan – permet de penser, c'est le passage d'un état de civilisation à la sauvagerie mais aussi de l'humain à l'inhumain ou à l'en deçà de l'humain. Le loup-garou interroge en particulier, depuis le Moyen-Âge³, les frontières de l'humain.

Mais l'œuvre qui travaille au plus loin le paradigme de la monstruosité, non plus restreinte à la figure canine, est sans conteste *Le Passé devant soi* de Gilbert Gatore. D'ailleurs, nous l'avons dit, Catherine Coquio associe d'emblée la critique de cette œuvre à la question de l'animalité. Ainsi, l'enfant génocidaire y apparaît sous l'angle du monstre entendu comme régression animale en deçà de l'humanité. Un rêve que fait Niko après le génocide en témoigne :

81. Derrière ses paupières closes, Niko, accompagné de son père et d'une femme inconnue, se promène dans la forêt qui couvre l'île. [...] Après un moment, Niko remarque que ses compagnons et lui-même se transforment. De lourdes cornes leur poussent sur la tête. Des poils drus couvrent leur corps. Un museau leur permet d'avalier des melons entiers. Et, bientôt, c'est à quatre pattes qu'ils bêlent leur étonnement. Une chèvre incrédule se tient à la place où était assise la femme quelques instants plus tôt. À côté d'elle, un bouc ahuri cherche à voir ce qui lui pèse tant sur la tête et s'agite pour s'en défaire en vain. Lui ne se voit pas, mais il s'imagine [...]. La charge qu'il sent sur sa tête lui laisse imaginer deux cornes qui doivent lui donner belle allure si, par ailleurs, il est aussi robuste qu'il le sent. [...] Un éclair subit fend le ciel, suivi d'un puissant coup de tonnerre. [...]

82. « Cher curieux, j'ai oublié de te prévenir que l'esprit de Niko est un labyrinthe *sauvage* dans lequel tu consens à te perdre et essaies de garder confiance [...] ».

83. Ne sachant pas où s'abriter ailleurs, les deux boucs et la chevrette inconnue galopent jusqu'à l'entrée de la caverne d'où se dégage une odeur fétide. [...] À ce moment, deux yeux gourmands apparaissent, [...] l'hôte du rocher, une hyène. [...] Sur ce Niko [...] croit sentir qu'il est lui-même et la

¹ Abdourahman A. Waberi, *Moisson de crânes*, op. cit., p. 60.

² Charlotte Lacoste, « L'enfant-soldat dans la production culturelle contemporaine », art. cit., p. 125.

³ Quentin Vincenot, « Le Corpus médiéval du loup-garou », communication citée.

hyène à la fois. En même temps, il a peur, questionne, menace, bêle et grogne. Il plante ses crocs dans la chair des trois chèvres devant lui tout en ressentant la douleur, puisqu'il est en même temps une des victimes. Les chèvres résistent en vain. C'est au faite de cette confusion qu'il ouvre les yeux.¹

Cette « confusion » sur laquelle se clôt le rêve rend compte d'une hybridité entendue selon le paradigme du monstrueux, du mélange des règnes humain et animal, de la sauvagerie, comme la voix surplombante du récit le confirme. Mais là où le paradigme du monstrueux nous intéresse particulièrement dans ce passage c'est qu'il vient éclairer l'hybridité bourreau-victime que nous avons analysée dans le premier chapitre. Niko est la fois la hyène² qui dévore et le bouc qui se fait manger. Pourtant, notons que cette fusion des contraires en une seule entité qu'est l'enfant génocidaire est d'autant plus ambiguë que la figure du bouc n'est elle-même pas univoque. Dans l'imaginaire, le bouc est associé à la figure du diable³ : dès lors, ce rêve qui marque l'hybridité⁴ entre homme et bouc ne construit pas seulement une figure de victime sur le point d'être dévorée mais renvoie également au diable – l'insistance sur les cornes ne laisse de ce point de vue aucun doute. Niko est ainsi le monstre par excellence : affreusement laid⁵, régressant à l'état sauvage et animal pendant le génocide – Niko choisit de nommer le groupe qu'il dirige, en jouant sur la paronomase avec une expression militaire, les « Enragés volontaires »⁶ – et après le génocide – s'isolant dans une grotte peuplée de singes – et enfin s'apparentant à une créature des enfers très proche du diable. Cette œuvre fonctionne alors, selon nous, comme le pendant négatif des œuvres du corpus primaire : Niko est une figure d'enfant meurtrier en contexte génocidaire et ne peut proposer aucun dépassement⁷. En effet, Niko est déterminé dans le texte par sa « puissance illimitée »⁸ restreinte univoquement ici aux tueries dont il se rend coupable⁹. De même, on

¹ Gilbert Gatore, *Le Passé devant soi*, *op. cit.*, pp. 58-61 [nous soulignons].

² Notons que la violence sauvage s'incarne également dans la figure animale de la hyène dans la bande dessinée *Le Ventre de la hyène* (scénario de Clément Baloup, dessins de Christophe Alliel, Bruxelles, Le Lombard, 2014) qui retrace le parcours d'enfant-soldat à membre d'un gang d'un enfant tchadien.

³ L'on pourra notamment se reporter, à ce propos, à l'ouvrage de Gerald Messadié, *Histoire générale du diable* (Robert Laffont, 1993).

⁴ Le diable est nécessairement l'être de l'hybride et de l'hétérogène si l'on se reporte à son étymon, *diábolos*, « celui qui divise ».

⁵ Précisons que cette laideur toute monstrueuse se dévoile lorsque Niko sourit : « Mais, lorsque, pour sourire, il dévoilait des dents aussi immenses que miteuses et désordonnées, il paraissait un singe à certains, un démon à d'autres » (Gilbert Gatore, *Le Passé devant soi*, *op. cit.*, p. 98).

⁶ Gilbert Gatore, *Le Passé devant soi*, *op. cit.*, p. 133.

⁷ À l'instar d'ailleurs de Déogratias condamné à rester un chien dans la bande dessinée de Jean-Philippe Stassen.

⁸ Gilbert Gatore, *Le Passé devant soi*, *op. cit.*, p. 134.

⁹ Le passage dans lequel s'insère cette expression le confirme : « Noyé dans les tueries, Niko se sent bien. Il est heureux dans une certaine mesure. Pour la première fois de sa vie, il fait partie d'une communauté, il est respecté et éprouve une puissance illimitée. Son mutisme contribue à imposer son autorité sur les Enragés volontaires et au-delà » (*Idem*).

peut également reconnaître dans ce personnage la figure biblique du forgeron. En effet, la Bible présente généralement le forgeron comme une « force destructrice »¹ ; or Niko est celui qui forge les machettes à usage agricole avant le génocide et à usage meurtrier pendant. Toute puissance, pour l'enfant génocidaire, reste irrémédiablement violence, là où nous souhaiterions montrer que la puissance de l'enfant-soldat, qui se fait *hubris*, est un moyen de *dépasser* la violence.

Au vu de l'analyse qui précède, il est possible d'abonder dans le sens de Charlotte Lacoste qui déclare que « l'équation enfant = animal est là pour signifier que l'humain est toujours à deux doigts d'accomplir la métamorphose dont il est gros »². Cependant, si cette équation fonctionne dans le cas de l'enfant génocidaire en particulier, qu'en est-il de l'enfant-soldat ?

Nous annonçons en préambule de ce mouvement que, dans notre corpus fondé sur l'enfant-soldat, le paradigme du monstrueux n'allait pas de soi. Il nous faut néanmoins mentionner que certaines œuvres de notre corpus – au demeurant secondaire – intégrant l'enfant-soldat au cœur de leur diégèse se rapprochent des œuvres du génocide au regard du traitement du monstrueux. Nous pouvons à cet égard prendre l'exemple d'un texte de littérature pour la jeunesse³, *Les Enfants-soldats* de Jean-Marie Defossez. Dans cette œuvre, l'enfant combattant apparaît en effet sous les traits d'un animal dont la métamorphose monstrueuse marque la dérégulation du monde :

Martin désira à cet instant plus qu'à tout autre exprimer sa souffrance, mais elle avait atteint un degré où les mots ne sont plus que des ombres, des coquilles vides. Alors, de douleur, de rage, de désespoir et ne trouvant, cette fois, plus rien ni plus personne à qui se raccrocher, il se mit à hurler. Non pas des cris d'enfant ou d'humain, mais des cris de bête. Une bête torturée vivant dans la violence, le mensonge, la peur et la souffrance.⁴

Cette animalisation de Martin succède précisément à son premier meurtre et à une remarque de celle qui était son amie dans le camp, remarque qui confirme alors l'opérativité du paradigme du monstrueux : « Tu es un criminel et un monstre ! »⁵. L'actualisation de ce paradigme pourrait être justifiée par l'enjeu didactique d'un texte pour la jeunesse cherchant à

¹ Northrop Frye, *La Bible et la littérature, Tome 2 La parole souveraine*, Paris, Seuil, 1999, p. 315.

² Charlotte Lacoste, *Le Témoignage comme genre littéraire en France de 1914 à nos jours*, op. cit., p. 856.

³ Ce texte n'est donc pas seulement versé en corpus secondaire du fait du public visé – qui nécessiterait une étude approfondie des enjeux épistémologiques de la littérature pour la jeunesse – mais également car elle ne parvient pas à dépasser la figure existante de l'enfant combattant – celle qui s'est notamment construite dans les médias – et à lui donner la force nécessaire pour en faire un témoin.

⁴ Jean-Marie Defossez, *Les Enfants-soldats*, op. cit., p. 103.

⁵ *Ibid.*, p. 102.

exemplifier le comportement mauvais, là où les œuvres de notre corpus primaire trouveront la liberté nécessaire pour un certain dépassement – dépassement qui n’abdiquera pas face à la violence puisqu’elle sera mise en mots quand Martin, lui, perd le langage humain. Cependant, le phénomène d’animalisation de l’enfant combattant excède les seules œuvres pour la jeunesse et parcourt l’ensemble du corpus secondaire traitant des enfants-soldats. Ces œuvres qui exploitent le paradigme de la régression animale, de la monstruosité, nous confortent alors dans notre choix de partage du corpus puisque précisément – et c’est ce que nous développerons dans le chapitre suivant – l’enfant-soldat n’y figure rien de plus, rien de plus fort, que la figure de l’enfant combattant que nous avons pu mettre au jour dans le premier chapitre. Le personnage de l’enfant-soldat reste cette figure de violence : l’exploitation thématique du monstrueux au sein de ces œuvres est donc attendue¹.

Le roman de Minté Moustapha, *Moi, enfant-soldat, enceinte et séropositive*, s’inscrit effectivement dans cette perspective. La narratrice retrouve lors de son enrôlement une ancienne amie, devenue fille-soldat, qu’elle interprète à l’aune du paradigme monstrueux pour attester de la métamorphose à laquelle le chaos des guerres civiles conduit l’enfant :

Des questions me brûlaient la langue, mais j’étais perplexe devant la froideur de Mona qui n’était plus la même Mona, plus la gentille et douce Mona que je connaissais. Elle avait complètement changé, oui elle était devenue *un petit monstre méconnaissable*.²

Dans la nouvelle de l’Ivoirien Moussa Ramde, « Un enfant sous les armes », si les soldats peuvent prendre la forme d’un « satyre »³, monstre hybride entre l’homme et le bouc⁴, le narrateur lui-même, enfant-soldat, se décrit à l’aune de la monstruosité amplifiée stylistiquement par l’accumulation :

Cette formation a forgé en moi une personnalité hors du commun qui ne trouve son plaisir que dans le mal et le vandalisme. En si peu de temps, j’étais devenu un être sans âme, un vampire impitoyable, un robot destructeur, une machine à massacrer, un monstre redoutable, un tortionnaire-né.⁵

¹ La violence sature alors la narration là où, dans les œuvres choisies en corpus primaire, l’enfant-soldat est investi pour autre chose que la violence dont il est porteur, pouvant échapper alors à toutes tentations de poétisation de cette dernière.

² Minté Moustapha, *Moi, enfant-soldat, enceinte et séropositive*, Paris, Éditions Le Manuscrit, 2007, p. 136 [nous soulignons].

³ Moussa Ramde, *Un enfant sous les armes et autres nouvelles*, op. cit., p. 21.

⁴ Notons que le satyre appartient dans la mythologie grecque au cortège de Dionysos, il rend alors compte de la déstructuration de toute civilisation apollinienne comme nous en émettions l’idée à l’ouverture de cette section. Cette analyse du satyre pourrait d’ailleurs valoir également pour l’analyse du *Passé devant soi* de Gilbert Gatore que nous commentions précédemment.

⁵ Moussa Ramde, *Un enfant sous les armes et autres nouvelles*, op. cit., p. 16.

Il en va de même dans *L'Enfant soldat* de l'auteur français Philippe Côte où le narrateur, enfant combattant, décrit une scène de conquête d'un village à travers le regard monstrueux d'un animal sauvage :

Je ne vais pas leur donner le temps de réussir à s'enfuir ce serait trop bête que des proies aussi faciles me glissent entre les doigts. Les enfants en bas âges sont dans les bras de leurs mères et c'est dans une bousculade indescrivable qu'ils s'échappent. On dirait vraiment un troupeau de vaches affolées qui fuit à l'approche d'un prédateur.¹

Mentionnons enfin que c'est à l'aune du paradigme du monstrueux qu'il est possible de rapprocher *Le Silence des esprits* de Wilfried N'Sondé du *Passé devant soi* de Gilbert Gatore que nous avons analysé plus haut au regard de la monstruosité de son protagoniste². En effet, leurs protagonistes respectifs, Clovis Nzila et Niko, sont tous les deux des figures d'enfant meurtrier – même si le premier appartient spécifiquement à la catégorie des enfants-soldats – et ils ont en partage une même laideur. Si depuis l'Antiquité la beauté est associée à l'héroïsme quand l'apparence horrible est rattachée à la monstruosité, il n'est ainsi pas étonnant que l'on retrouve également dans l'œuvre de Wilfried N'Sondé l'association entre laideur et chaos, entre laideur et monstruosité, comme si l'apparence physique présageait, comme c'était le cas pour Niko du *Passé devant soi*, des crimes à venir. En effet, dans *Le Silence des esprits*, le narrateur Clovis Nzila, qui a commis des crimes durant la guerre civile en tant qu'enfant-soldat, est le pendant négatif de sa sœur jumelle Marcelline, caractérisée par sa beauté : « On me disait anormalement laid »³. Se construit même, dans le roman, une réelle cosmogonie monstrueuse favorisée par l'absence d'autres preuves d'état civil pour Clovis qui vit en clandestin en France et dont l'acte de naissance a été détruit dans son pays d'origine non identifié dans le récit :

Nos victimes pensaient que nous avions dû naître d'une quelconque femelle crocodile, notamment moi, on m'accusait d'avoir sans doute monnayé la vie de ma mère à quelques sorciers, pour m'octroyer autant de pouvoir. D'ailleurs, il était dorénavant impossible de retrouver mon acte de naissance puisque, fou de rage, j'avais moi-même brûlé le bâtiment de l'état civil de Lingolo.⁴

Cette cosmogonie monstrueuse est d'ailleurs surdéterminée au vu d'une naissance jugée surnaturelle du fait de la gémellité ; cette dimension trouve à nouveau une correspondance dans le mutisme de Niko dans *Le Passé devant soi*, également interprété comme monstruosité

¹ Philippe Côte, *L'enfant soldat*, Paris, Éditions Le Manuscrit, 2009, p. 12.

² La figure de l'enfant-soldat dans le corpus secondaire est, de manière générale, assez proche de celle de l'enfant génocidaire, là où elle s'en éloigne dans le corpus primaire.

³ Wilfried N'Sondé, *Le Silence des esprits*, op. cit., p. 152.

⁴ *Ibid.*, p. 153.

surnaturelle dès sa naissance. Ces deux naissances monstrueuses causeront d'ailleurs chacune la mort de la mère, présage des meurtres dont ils se rendront coupables.

Le paradigme du monstrueux est convoqué dans le corpus secondaire romanesque qui prend pour personnages des enfants-soldats, construisant ainsi une hybridité entre l'humain et l'animal qui vient alors parfaire les possibles déclinaisons de l'hybridité pour cette figure. Or si le retour au primitif¹ est également perceptible dans les œuvres du corpus primaire, il n'est que temporaire, annonçant la possibilité littéraire de faire de l'enfant combattant une figure plus forte ou plus puissante qu'un simple symbole de la violence contemporaine. Le roman de Chris Abani, *Song fort Night*, est de ce point de vue exemplaire. Dans cette œuvre, on retrouve certes la figure désormais topique du loup pour marquer le passage au monstrueux, cependant celle-ci est déréalisée par l'onirisme :

Je suis au milieu d'un champ de bataille. [...] Je regarde Ijeoma et je vois qu'elle rit, maintenant. Silencieusement, bien sûr, mais malgré tout un vrai fou rire. Je suis un instant choqué, puis je rejette la tête en arrière et je hurle à la lune. Les douloureuses convulsions de ma gorge, pas les sons, me réveillent. (CO. 168-169)

I am in the middle of the battlefield. [...] I look over at Ijeoma and now she is laughing. Silently, of course, but no less abandoned. I am in shock for a moment, then I drop my head back and howl at the moon. The hard convulsions of my throat, not the sound, wake me. (SO. 137)

Plus encore, le narrateur My Luck qui est marqué par son mutisme – ses cordes vocales ayant été sectionnées lors de son enrôlement – fait montre de sa volonté de retrouver une puissance contre la monstruosité animale qui, on commence à le cerner, n'est que vulnérabilité :

Je hurle, ou je veux hurler, mais le son qui sort de moi n'est rien d'autre qu'un gargouillis rauque, comme celui d'un animal sauvage mourant. (CO. 180)

I scream, or try to, but the sound that comes from me is no more than a harsh gurgling like a wild animal dying. (SO. 150)

¹ Retour au primitif inévitable dans le cas de la guerre civile, dont nous avons dit qu'elle était déstructuration de la civilisation au profit de l'avènement du chaos, puisque, selon Freud, c'est seulement à travers la civilisation que l'homme parvient à éduquer « ces motions pulsionnelles primitives » en fonction des exigences de la communauté humaine (Sigmund Freud, *Considérations actuelles sur la guerre et la mort et autres textes*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », quatrième de couverture). Un contexte d'anomie peut donner lieu à une telle régression, comme l'explicite Sigmund Freud à partir du contexte de la Première Guerre Mondiale. D'ailleurs, pour le domaine psychanalytique, l'enfant-soldat est le symptôme d'un retour de la violence primitive. Mouzayan Osseiran-Houballah parle ainsi du « déchaînement de violence mortifère » où « se déploie le retour à l'instinct, à commencer par l'instinct de mort, aux frénésies primitives, en rupture totale avec les règles et acquis de la civilisation. » (Mouzayan Osseiran-Houballah, *L'enfant-soldat, victime transformée en bourreau*, op. cit., p. 218).

Là où l'enfant combattant cherche à retrouver une puissance dans la voix humaine – annonçant d'emblée l'enjeu particulier du témoignage dans ce contexte –, la guerre ne lui a laissé que la possibilité de s'exprimer animale. Or si la guerre a fait de ces enfants des monstres infra-humains, elle n'annihile pas leur volonté de retrouver une puissance qui ne soit pas violence mortifère, à l'instar de My Luck qui réinvente un langage en deçà des mots dans une langue des signes dont chaque titre de chapitre nous livre le secret¹.

Si ce roman de Chris Abani évince la figure de l'animal monstrueux au profit d'une reconquête de l'humanité par le langage, comme nous aurons l'occasion d'y revenir, la déconstruction du paradigme du monstrueux peut aussi paradoxalement passer par un réinvestissement éthique de la figure de l'animal. En effet, l'animal n'est pas univoquement lié à la monstruosité dans les œuvres du corpus : la monstruosité, comme régression animale, peut être convoquée pour mieux être déjouée. L'adaptation du roman d'Ahmadou Kourouma au théâtre², avec l'ajout du sous-titre « farce carnassière », pourrait actualiser une dimension monstrueuse : l'adjectif pouvant en effet renvoyer à l'animal qui se nourrit de chair et qui fait montre d'une grande voracité³. Cette interprétation serait d'autant plus aisée que Charlotte Lacoste a pu qualifier les fictions convoquant la figure de l'enfant-soldat – et, plus généralement, la figure de l'enfance en guerre – d'« épiphanies carnassières »⁴. Cette analyse de Charlotte Lacoste sur l'enfant combattant est à relier à sa réflexion sur le bourreau qui a conduit à son essai *Séductions du bourreau, négation des victimes* et dont l'un des enjeux centraux est de déconstruire la mauvaise lecture du concept de « banalité du mal » que l'on doit à Hannah Arendt – devenant prétexte à banaliser le mal et à voir un monstre en puissance en chaque homme⁵. Dans cette perspective, l'enfant-soldat, dont nous avons pu constater qu'il se définissait prioritairement par son hybridité entre bourreau et victime, posséderait une certaine exemplarité :

¹ Pour exemples, les titres des deux premiers chapitres du roman : « Le silence, c'est une main immobile, paume à plat » ; « La nuit, c'est une paume passée de haut en bas devant les yeux » (« Silence is a Steady Hand, Palm Flat » ; « Night is a Palm Pulled Down Over the Eyes »).

² Par Laurent Maurel en 2009.

³ Selon les éléments de définition du *Trésor de la langue française*. Ce terme provient par ailleurs du provençal *carnacier* qui signifie « bourreau ».

⁴ Charlotte Lacoste, « L'enfant-soldat dans la production culturelle contemporaine », art. cit., p. 122.

⁵ « Le bourreau a forme humaine, en effet, et des circonstances atténuantes, certainement ; de là à considérer que ses assassinats ne l'ont pas fait dévier de la norme humaine "ordinaire", il y a un pas... que l'on franchit allègrement aujourd'hui. Et tant pis si, en entérinant l'humanité des criminels, on banalise leurs crimes, car cela permet de retomber sur une autre formule en vogue, la "banalité du mal", qui (pour peu que l'on déforme la définition qu'en a donnée Hannah Arendt) donne à peu près ceci : l'espèce humaine étant vouée au mal par nature, le bourreau ne fait rien d'extraordinaire ; alors cessons de le diaboliser et employons notre énergie à être plus suspicieux envers nous-mêmes » (Charlotte Lacoste, *Séductions du bourreau*, op. cit., pp. 3-4).

À la fois victime et bourreau, l'enfant soldat constitue la preuve ultime que l'homme a « ça » en lui. [...] L'enfant soldat africain se trouve érigé en symbole d'une humanité pervertie dont il est à la fois la pire victime et le représentant le plus authentique.¹

Pourtant, cette lecture ne fonctionne pas pour l'adaptation théâtrale que propose Laurent Maurel du roman d'Ahmadou Kourouma². Cette pièce nous invite plutôt à enrichir le sémème de l'adjectif carnassier et, ce faisant, nous invite à prendre la pleine mesure de la manière dont certains auteurs, qu'ils soient écrivains ou metteurs en scène, ont pu enrichir la figure de l'enfant-soldat, qu'il serait trop réducteur de simplement lire à l'aune de la violence. En effet, il faut ici faire jouer la polysémie de l'adjectif « carnassier » qui renverrait alors bien davantage au sens de son étymon latin³ qui le rattache à la chair pour travailler l'hyper-incarnation de la figure de l'enfant-soldat⁴.

Dès lors, poser à notre corpus primaire la question de l'animalité, peut être paradoxalement révélateur de la manière dont les œuvres opèrent un renversement paradigmatique en dissociant animalisation et monstruosité.

b. L'animalité : enjeux éthiques et esthétiques

Certes, l'animal, ou plutôt la régression animale monstrueuse, contient un potentiel heuristique fort pour rendre compte du passage de l'enfant – figure d'innocence – au monstre tueur, au bourreau. Il s'agit bien d'une ultime déclinaison de l'hybridité de l'enfant-soldat venant ainsi prolonger et redoubler celle tant biologique que culturelle entre enfant et adulte, ainsi que celle axiologique entre victime et bourreau, toutes deux étudiées en amont. La manière dont nous entendons le monstrueux est entièrement orientée par l'hybridité entre l'humain et l'animal, par l'idée de contre-nature – il est ainsi évident que nous ne tirons pas totalement parti, à ce stade du propos, de toutes les potentialités de ce paradigme affranchi de la question de l'hybridité et interrogé davantage en termes éthiques⁵. Or il est possible de

¹ Charlotte Lacoste, « L'enfant-soldat dans la production culturelle contemporaine », art. cit., pp. 124-126.

² Et ne fonctionne pas non plus, il nous semble, pour notre corpus primaire qui va au-delà d'une simple monstration de la violence ou d'une simple exemplification du mal que chaque humain porte en lui, comme nous aurons l'occasion d'y revenir.

³ *Caro, carnis* : la chair.

⁴ La question de l'incarnation de la figure de l'enfant-soldat en contrepoint de la figure médiatique désincarnée fera l'objet d'une analyse spécifique dans la seconde partie de l'étude.

⁵ Nous aurons ainsi à reposer la question du monstre face à la pratique du témoignage.

penser autrement l'animalité au regard de la figure de l'enfant-soldat. L'animal peut être une figure salvatrice qui permet à l'enfant-soldat de renouer *in fine* avec l'humanité. De ce point de vue, il est essentiel de considérer un roman de notre corpus où l'animalité et la monstruosité sont singulièrement interrogées : il s'agit de *Tarmac des hirondelles* de Georges Yémy. L'animal y est omniprésent et sert bien souvent dans ce roman de support métaphorique. Ainsi en va-t-il de la figure surnaturelle, nommée « l'oiseau propitiatoire » dans le roman, que le narrateur assassine à plusieurs reprises ou avec laquelle il dialogue en quête de pardon et qui semble représenter symboliquement l'ensemble des victimes tuées par l'enfant-soldat. Mais c'est le statut d'albinos du narrateur qui interpelle tout particulièrement. Nous avons déjà pu relever que le personnage d'enfant-soldat, Muna, est un albinos : l'hybridité est alors redoublée. La sociologue Juliette Sméralda évoque ainsi la manière dont l'albinisme peut être lu à l'aune de l'hybridité, une hybridité associée à ce qui est contre-nature, au monstrueux animal, conduisant à placer l'albinos au rang des « types tératologiques » et des « êtres infra-humains »¹. L'albinos convoque ainsi explicitement le paradigme du monstrueux, tant en Europe² qu'en Afrique, au regard à la fois de son hybridité et de son animalité supposées. Le roman en rend compte : le personnage de Muna souffre en effet de ces représentations. Dès lors, le statut d'albinos conditionne même le fait de devenir enfant-soldat dans l'œuvre de Georges Yémy :

En considérant bien les choses, une fois passé le traumatisme de l'incorporation, je n'étais pas mécontent d'être là. J'étais du côté de ceux qu'on redoutait et pas l'inverse. J'avais une arme et je n'étais pas seul au milieu des civils, à voler pour manger, courant le risque de me faire découper à la machette si je me faisais prendre. Et puis, malgré les railleries dues à mon apparence, j'étais presque flatté d'avoir été choisi parmi les autres garçons de mon âge, moi, un albinos, un *ngengeru*³, quelqu'un d'inaccompli et de malsain aux yeux d'un grand nombre. D'avoir été recruté signifiait que j'étais comme tout le monde, normal malgré ma différence.⁴

Or l'albinisme, appréhendé comme incarnation de la monstruosité, ne participe pas seulement à l'enrôlement de l'enfant : sur le plan esthétique, l'albinisme serait une manière de métaphoriser la condition d'enfant-soldat et résumerait même de manière saisissante

¹ Juliette Sméralda, « L'albinos dans les sociétés africaines : une figure de l'altérité (radicale). L'autre-de-l'intérieur », art. cit., p. 86 et 88.

² Donnant lieu à son exploitation dans des zoos humains qui le comptent parmi d'autres figures monstrueuses : « Très significativement, les exhibitions de "monstres" (nains ou lilliputiens comme au Jardin zoologique d'acclimatation en 1909, bossus ou géants dans les nombreuses fêtes foraines itinérantes, macrocéphales ou "nègres" albinos comme en 1912 à Paris) connaissent au tournant du siècle une très forte popularité, qui accompagne et interpénètre le succès foudroyant des zoos humains ». (Nicolas Bancel, Pascal Blanchard et Sandrine Lemaire, « Ces zoos humains de la République coloniale », *Le Monde diplomatique*, août 2000).

³ En pidgin-english camerounais, signifie à la fois mulâtre – terme également lié à l'hybridité – et albinos.

⁴ Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, op. cit., p. 15.

l'oxymore de cette figure¹ la rendant dès lors d'autant plus fascinante² à en croire l'historien Léon Poliakov : « Si, d'une manière générale, les hommes des Lumières, se passionnaient pour les monstres, je crois que de tous temps les hybrides [...] ont exercé une fascination toute particulière »³. L'enfant albinos est alors un monstre hybride, forme de régression animale que le statut d'enfant-soldat ne ferait dès lors que parachever :

Du feu liquide coulait dans nos artères et nous menait au combat. Nous étions libres, croyions-nous. Parfois, le Sergent donnait à chacun de nous deux pilules plutôt qu'une. Alors nous devenions une meute de loups enragés et bavant. Hurlant à la mort. Nous devenions tout simplement fous. Après les combats gagnés sous cette aliénation, il arrivait fréquemment que l'un de nous se mit à prélever sur les cadavres quelques morceaux affectionnés. Au couteau vif. Les autres l'imitaient alors, curieux de redécouvrir le goût de la chair crue et humaine. Ils avaient fait de nous des bêtes.⁴

Dans ce passage qui relève véritablement du récit de l'excès – la scène anthropophagique marquant topiquement dans notre corpus que le comble de l'horreur est atteint⁵ –, nous remarquons la présence du loup dont nous avons vu plus haut à quel point elle était liée à la monstruosité meurtrière, comme perte de toute humanité. Or à cette régression en loup correspond, dans le roman, la figure salvatrice de la chienne blanche – attestant une fois encore de l'omniprésence de l'animalité dans ce roman – aux valeurs axiologiques antinomiques. La chienne de couleur blanche est évidemment l'équivalent symbolique du personnage de Muna, la specularité étant d'ailleurs d'emblée suggérée lors de la première apparition de la chienne dans le roman :

Monsieur Petit Enfant ! m'avait appelé Mutadibé, l'homme de la nuit, avant de m'inviter à m'étendre à côté de la chienne blanche ligotée près du feu [...]. Je m'étendis donc sur le dos, à côté de la chienne blanche qui geignait, sans trop comprendre pourquoi il fallait que cette position fût la mienne. J'aurais tout simplement pu m'asseoir auprès des hommes autour du feu. Mais j'étais couché près de la chienne.⁶

¹ Il faut en effet noter que la dénomination « albinos », dans laquelle on reconnaît l'étymon latin *albus* signifiant « blanc », était concurrencée jusqu'au XVIII^e siècle par l'expression « nègre blanc » (Juliette Sméralda, « L'albinos dans les sociétés africaines : une figure de l'altérité (radicale). L'autre-de-l'intérieur », art. cit., p. 91).

² Rappelons que la fascination est au point de départ de la constitution de l'enfant-soldat en figure (voir notamment Bertrand Gervais, *Figures, lectures, op. cit.*, p. 133). Cette fascination est alors redoublée pour le personnage de Muna.

³ Léon Poliakov, « Le fantasme des hybrides et la hiérarchie des races », dans Léon Poliakov (dir.), *Hommes et bêtes, entretiens sur le racisme*, Paris – La Haye – New York, Mouton, 1975, p. 169.

⁴ Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles, op. cit.*, p. 16.

⁵ Scènes anthropophagiques que l'on retrouve par exemple dans *Song for Night* de Chris Abani ou dans la pièce de théâtre *Les Immortels* de Pascale Anin.

⁶ Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles, op. cit.*, p. 114.

Cette chienne, présente lors d'un banquet initiatique sur lequel nous aurons l'occasion de revenir, va se colorer de représentations surnaturelles devenant par la suite le guide du narrateur hors des ténèbres :

Mutadibé pointa du doigt la chienne ligotée. Tu crois donc que nous allons la dépecer et rôtir sa chair sur de la braise ? me demanda-t-il. Tu te trompes ! Après le repas, tu comprendras. La chienne ne gémit pas parce qu'elle a mal. Elle est même ligotée pour ne pas se faire mal dans son voyage. Elle est en transe et doit rapporter un message. C'est connu, les chiens perçoivent et voient, ce que les masses humaines ne peuvent ni voir ni percevoir.¹

Dans ce texte de Georges Yémy, l'animal n'est pas forcément synonyme de régression, de perte d'humanité, il peut même devenir l'agent d'une reconquête : « seuls les animaux deviennent dignes de voir l'illumination dans les ténèbres »². Nous venons de le constater, l'animal, dans cette œuvre de Georges Yémy, est porteur de représentations diverses, tant facteur d'hybridité monstrueuse que figure permettant à l'humanité de se retrouver. L'auteur ne se contente pas d'une facile identification de l'enfant-soldat – au vu de la violence dont il est porteur – au monstre hybride. Il propose même un renversement paradigmatique où l'hybridité entre humain et animal est dissociée tant d'une axiologie seulement négative que du monstrueux.

Ce que nous repérons pour *Tarmac des hirondelles* est valable de manière plus large pour l'ensemble du corpus primaire qui se caractérise, contrairement aux œuvres abordant le génocide ou les œuvres du corpus secondaire abordant le phénomène d'enrôlement des enfants, par un refus de verser univoquement la figure de l'enfant meurtrier dans le paradigme du monstrueux. Si ce paradigme est convoqué, il est également repensé. À ne considérer d'ailleurs que les titres de deux œuvres de notre corpus primaire, *Beasts of no Nation* d'Uzodinma Iweala et *Johnny Chien Méchant* d'Emmanuel Dongala, il semble bien difficile de nier la présence de l'animalité comme en deçà de l'humain. Ces titres qui associent animalité et monstruosité – association condensée dans le substantif « beasts », comme version dégradée de l'animal, et mise en évidence dans la qualification axiologiquement marquée du syntagme « Chien Méchant » – semblent programmer explicitement, dès leur titre, la monstruosité animale comme horizon d'attente que le texte pourra alors venir déjouer.

À considérer, plus précisément, *Beasts of no Nation*, nous pouvons noter que l'animal est associé à la violence mortifère de manière topique. La scène du premier meurtre du

¹ *Ibid.*, pp. 126-127. Ce dont est capable la chienne, « voir » et « percevoir », annonce précisément l'objectif de Muna qui devra se faire témoin de l'histoire immédiate.

² *Ibid.*, p. 132.

narrateur Agu, l'une des scènes les plus violentes du roman, est envahie de la présence animale :

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 m'agace, je lève donc moi-même la machette bien haut, et je frappe, et 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 [...]. J'entends les oiseaux qui agitent leurs ailes quand ils quittent les arbres, on dirait c'est des coups de tonnerre. Et puis y a encore ce bruit des moustiques dans mes oreilles, et je sens le sang partout sur ma figure, partout sur les jambes. [...] Je regarde l'ennemi avec sa jambe qui a éclaté en morceaux de viande. Il gigote il gigote sur la route on dirait qu'il croit qu'il peut aller quelque part comme ça. Y a sa jambe qui laisse des traces par terre on dirait c'est un camion qui a une fuite. Les moustiques, les moustiques, les moustiques encore qui tournent et nous cerclent. (B. 37-39)

He is taking my hand and bringing it down so hard on top of the enemy's head and I am feeling like electricity is running through my whole body. The man is screaming, AYEEEEIII, [...]. He is annoying me and I am bringing the machete up and down and up and down hearing KPWUDA KPWUDA every time [...] while I am hearing the laughing [...] all around me. [...] I am hearing the bird flapping their wing as they are leaving all the tree. It is sounding like thunder. I am hearing the mosquito buzzing in my ear so loud and I am feeling how the blood is just wetting on my leg and my face. [...] And I am watching the man with his leg shot still scratching down the road as if he can going somewhere. His leg is leaving trail like leaking car. And I am seeing mosquito everywhere flying in circle all around us. (B. 21-22)

Notons que la présence animale métaphorise certes la perte d'humanité d'Agu, le passage de l'enfant au bourreau, mais qu'il n'y a pas à proprement parler métamorphose ou même identification de l'enfant-soldat à l'animal. Un autre passage du roman, s'il prolonge le titre de l'œuvre, n'en amène pas moins une réflexion qui dépasse la monstruosité comme régression animale :

Je me dis dans moi-même que les choses elles bougent tellement vite que je vais être vieux avant la fin de la guerre. Je sais que je ne suis plus un enfant [...]. Maintenant on ressemble tous aux animaux. (B. 122)

I am thinking that everything is moving so fast, I will be old man before the war is over. I am knowing I am no more child [...] now we just be looking like animal. (B. 93)

Bien évidemment, ce passage semble pointer la défaillance de l'humain en contexte de guerre civile¹, rendant caduc tout partage tant biologique que culturel entre l'enfant et l'adulte. Pourtant, cette caducité ne participe pas tant d'une vision symbolique ou ontologique de l'enfant-soldat – vision qui pourrait relever alors d'une certaine poétisation² de la violence – que d'une vision politique³. L'animal n'est pas le monstre mais l'homme privé de structure politique, abolie dans le chaos de la guerre civile⁴ ; l'animal, la « bête sans patrie », prend d'avantage les contours de l'*homo sacer* tel que le définit Giorgio Agamben et qui, comme nous le verrons dans la suite de l'étude, engage des enjeux bien davantage politiques que monstrueux. Dans *Beasts of no Nation*, l'animal marque alors bien davantage l'anomie du monde qu'une quelconque essence monstrueuse de la figure de l'enfant-soldat. Ainsi en va-t-il également de l'œuvre de Joëlle Sambi, *Le Monde est gueule de chèvre*, tel qu'annoncé dans le titre.

Finalement, si dans le corpus primaire le paradigme de la régression et de l'animalisation est valable, c'est moins pour la figure de l'enfant-soldat, c'est moins pour donner à la violence les atours de cette figure au fort potentiel empathique, que comme principe d'écriture, comme esthétique transgressive. L'animal peut être appréhendé comme le *medium* pour faire advenir une « esthétique de la vulgarité »⁵ que le philosophe camerounais Achille Mbembe a pu repérer comme étant à l'œuvre dans les sociétés postcoloniales :

Comme on le voit, l'obscénité, en tant qu'elle n'est pas d'abord une catégorie morale, constitue, au fond, l'une des modalités de l'exercice du pouvoir en postcolonie. Mais elle est aussi un des registres de sa déconstruction ou de sa ratification par les subalternes. L'erreur de Bakhtine consiste à la réduire aux pratiques des dominés. La production du burlesque ne leur est pas propre. La véritable inversion a lieu lorsque, dans son désir de majesté, la plèbe entre en déraison et revêt les oripeaux du pouvoir pour

¹ De même, la citation tirée d'*Une saison en enfer* de Rimbaud placée en épigraphe de *Beasts of no Nation* rend bien compte de la défaillance de l'humanité en faisant succéder à l'adjectif « humaine » le substantif « bête » comme gradation régressive : « Je parvins à faire s'évanouir dans mon esprit / toute l'espérance humaine. Sur toute joie, pour l'étrangler, / j'ai fait le bond sourd de la bête féroce. » (épigraphe de *Beasts of no Nation* [nous soulignons]).

² Risque qu'a pu pointer Emmanuel Dongala lui-même (Marie Bulté, « L'urgence dans *Johnny Chien Méchant* (2002), Entretien avec Emmanuel Dongala », art. cit., dernière consultation le 2 août 2014).

³ En ce sens, notre lecture du roman d'Uzodinma Iweala est à rebours de celle que propose Charlotte Lacoste. Partant en particulier de l'absence de référents dans ce roman, elle remarque en effet que « cette décontextualisation [...] permet de retrouver *in fine* les signes d'une Afrique canonique, exotique et primitive, délivrée de l'histoire et de la géographie, sorte de laboratoire de l'humain à l'état pur » (Charlotte Lacoste, « L'enfant-soldat dans la production culturelle contemporaine », art. cit., pp. 127-128). Il sera possible de nuancer cette lecture en montrant en quoi l'absence de référents n'est pas nécessairement synonyme d'une quelconque déshistoricisation.

⁴ Le chapitre 3 de la seconde partie approfondira cette question.

⁵ Achille Mbembe, *De la postcolonie – Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, op. cit., p. 139.

mieux en reproduire l'épistémologie ; et lorsque le pouvoir dans sa recherche violente de grandeur et de prestige, fait de la production de la vulgarité et de la délinquance son mode dominant d'être. C'est dans cette étroite *intimité* qu'il faut désormais chercher les ressorts de la tyrannie en Afrique noire.¹

Ainsi allons-nous voir en quoi le « bas corporel », pour reprendre la théorisation de Bakhtine sur laquelle s'appuie Achille Mbembe, et la vulgarité rendent bien compte des éléments les plus violents de l'histoire immédiate : l'esthétique de la vulgarité serait alors une modélisation possible du chaos référentiel. C'est l'animal, dans nos œuvres, qui devient prioritairement le support de cette esthétique², forme-sens³ de l'anomie référentielle. Achille Mbembe fait de l'obscénité l'identité des régimes de domination dans les sociétés postcoloniales. Pour ce qui est de notre étude, nous verrons que l'obscénité – associée à l'animalité – transcrit⁴, sur le plan de l'esthétique des œuvres littéraires, le chaos engendré par les régimes guerriers, régimes où la recherche de domination est poussée à son comble.

La scène d'enrôlement du narrateur d'*Allah n'est pas obligé*, Birahima, est de ce point de vue révélatrice :

Un des enfants-soldats a braqué le kalach dans mon cul et m'a commandé « Avale, avale ! » et je me suis makou. Je tremblais, mes lèvres tremblaient comme le fondement d'une chèvre qui attend un bouc. (Fondement signifie anus, fesses.) J'avais envie de faire pipi, de faire caca, de tout et tout. Wahahé !⁵

Notons, avant de rentrer dans l'analyse de ce passage, que dans tout le roman de Kourouma la violence se traduit formellement par un texte iconoclaste, blasphémant. En usant d'un langage grossier, le narrateur Birahima fait montre d'une violence verbale : « La violence est une

¹ *Ibid.*, p. 186.

² D'ailleurs, l'animal est au cœur de la réflexion théorique d'Achille Mbembe comme marqueur de la déliquescence : « Une bonne partie du livre s'attarde par conséquent sur la façon dont le pouvoir en postcolonie se sera emparé du masque de l'animalité [...]. C'est ce qu'il faut entendre par "temps du malheur" : un temps au cours duquel le pouvoir et l'existence se conçoivent et s'exercent dans la texture de l'animalité » (*Ibid.*, p. 269).

³ Concept ainsi défini par Henri Meschonnic : « la forme-sens annule sur le terrain de la poétique les oppositions idéalistes telles que biographie/œuvre, thème/forme. Elle inscrit par son trait d'union, un système dialectique du sujet de l'écriture avec l'objet-texte et de l'objet-texte avec le sujet lecture » (*Pour la poétique II. Epistémologie de l'écriture, poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1973, p. 34).

⁴ Nous faisons référence à la manière dont Emmanuel Bouju a conceptualisé le terme de transcription en littérature à l'aide d'une métaphore musicale permettant d'aller au-delà de la simple transposition de l'expérience historique dans une autre gamme qui serait celle de l'écriture fictionnelle : « [la transcription de l'histoire] opère non seulement un déplacement de gamme, mais aussi l'adaptation d'une architecture instrumentale à une autre » (*La Transcription de l'histoire – Essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2006, p. 15). Il s'agit ici de la transcription d'un concept, l'obscénité, à l'esthétique littéraire.

⁵ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, *op. cit.*, p. 58.

forme de langage. Elle peut investir l'espace littéraire en devenant une forme d'écriture »¹. Le texte est envahi de propos injurieux comme le matérialise notamment l'injure en malinké, « faforo »², qui est un véritable *leitmotiv* du roman. De plus, les fins de chapitres sont les lieux privilégiés d'une parole transgressive, insolente, pouvant aller jusqu'à rompre tout contrat dialogique avec le narrataire supposément récepteur du témoignage de Birahima comme nous y reviendrons, avec l'emploi de formules comme « Allez vous faire foutre »³. Or dans la scène d'enrôlement, passage crucial s'il en est, nous pouvons noter que l'obscénité est infléchie par un réseau sémantique relevant de l'animalité. Plus encore, sont ici associés animaux et orifices à l'instar de ce qui se passe, dès le titre, dans *Le Monde est gueule de chèvre* de Joëlle Sambé. Ce titre est d'ailleurs développé dans l'*explicit* du roman : « le monde est fou, le monde est gueule de chèvre, en permanente gestation, il avorte et pourrit ». De ce point de vue, il est notable qu'Achille Mbembe lie ce qu'il nomme l'« esthétique de la vulgarité » à « la prévalence des orifices »⁴ comme symbole du régime de domination en contexte postcolonial : « la postcolonie frappe précisément par sa truculence et son ivresse du verbe. Ce qui y fait le raffinement du commandement, c'est l'immodération de son appétit et cet immense plaisir qu'il éprouve à se plonger dans l'ordure »⁵. Le roman de Joëlle Sambé peut alors de nouveau être convoqué dans un passage où le narrateur adulte revient sur son passé d'enfant-soldat et associe obscénité et imaginaire de l'orifice, de la béance : « Je me suis souillé, assouvi dans des alcôves pourries et pétrifiées par la guerre. J'ai brûlé des cases, ravagé des champs ! J'ai humé chaque cadavre... j'ai joui... »⁶. L'imaginaire de la béance et des orifices est également ce qui marque la violence paroxystique dans le témoignage d'Ishmael Beah :

Le vent m'apporte les gémissements de ceux dont le dernier souffle quitte leur corps mutilé. Je passe devant eux, je vois qu'ils ont perdu un bras, une jambe, leurs intestins se déversent par leur ventre béant, de la cervelle sort de leur nez et de leurs oreilles. Les mouches enivrées par le carnage tombent dans les flaques de sang et meurent.⁷

¹ Musanji Ngalasso-Mwatha, « Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français », *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, n° 148 « Penser la violence. », juillet - septembre 2002, pp. 20-28, p. 26.

² Signifiant, comme nous l'apprend Birahima, « sexe de mon père ou du père de ton père » (Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, *op. cit.*, p. 10).

³ *Ibid.*, p. 130.

⁴ Achille Mbembe, *De la postcolonie*, *op. cit.*, p. 146.

⁵ *Ibid.*, p. 148.

⁶ Joëlle Sambé, *Le Monde est gueule de chèvre*, *op. cit.*, p. 37.

⁷ Ishmael Beah, *Le Chemin parcouru : mémoires d'un enfant soldat*, *op. cit.*, p. 26. Nous notons ici tout l'abject qui se construit à partir du cadavre dont on fait quasiment l'*ekphrasis* rappelant en ce sens les propos de Julia Kristeva dans son *Essai sur l'abjection* : « C'est pourtant le cadavre humain qui donne lieu à la concentration

Dès lors, à la conceptualisation théorique d'Achille Mbembe, redevable à la théorie de Mikhaïl Bakhtine, correspondrait une esthétique littéraire. D'ailleurs, Carmen Hutsi-Laboye note dans sa thèse de doctorat qu'

à partir des années 80, les pratiques d'écriture baroque, notamment la carnalisation, ont suscité plus que jamais l'intérêt des écrivains africains, situation relevée également par Boniface Mongo-Mboussa, qui la met en corrélation avec l'apparition du « rire carnivalesque » et de l'humour généralisé, caractéristiques de la majorité des textes littéraires, phénomène qui coïncide, paradoxalement, avec « les années les plus sombres de l'histoire de l'Afrique indépendante ».¹

Les œuvres que nous venons de mentionner font bien usage de la carnalisation dont nous savons – depuis Bakhtine – à quel point elle est liée au bas corporel sauf que, et c'est ici l'apport d'Achille Mbembe, ces notions ne participent plus uniquement d'un renversement du haut par le bas mais contaminent toutes les hiérarchies (et n'ont également plus rien de temporaire). La carnalisation n'est plus seulement, dans notre corpus, un mécanisme subversif. L'esthétique de la vulgarité devient un moyen littéraire pour rendre compte du chaos référentiel, moyen d'autant plus puissant qu'il s'associe à l'animalité interrogeant, on l'a dit, les limites de l'humain. L'œuvre d'Emmanuel Dongala s'inscrit également dans cette esthétique qui lie l'animalité à un chaos langagier propre à rendre compte de l'anomie de la guerre civile. Là où *Johnny Chien Méchant* nous intéresse en particulier c'est que la rhétorique de l'obscénité propre à son narrateur enfant-soldat² actualise une certaine animalité comme le fait remarquer Éloïse Brezault :

L'utilisation des métaphores animales [...] parsèment le texte et [...] signalent l'irrévérence du narrateur. Si les victimes de la guerre sont bien souvent des proies à « débusquer », elles sont aussi « des chiens vaincus » [...]. Johnny qui s'autoproclame Chien Méchant « chevauche » toutes les femmes qu'il veut, l'arme à la main et son commando s'excite comme « les chiens de chasse prêts pour la curée ».³

Nous retrouvons ici la présence canine dont on a pu voir plus haut qu'elle était un élément important pour transcrire le génocide au Rwanda mais, ici, le chien apparaît au cœur de la langue, comme métaphore, participant d'une rhétorique de l'obscénité propre à marquer la dérégulation environnante :

maximale d'abjection et de fascination » (Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur, Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1980, pp. 174-175).

¹ Carmen Hutsi-Laboye, *L'Individu dans la société africaine contemporaine, L'ontologie faible de la postmodernité*, sous la direction de Michel Beniamino, Université de Limoges, soutenue le 14 décembre 2007, pp. 250-251.

² Si les deux narrateurs du roman d'Emmanuel Dongala, Laokolé et Johnny, sont présentés en opposition du fait du statut de victime pour l'une et du statut de bourreau pour l'autre, leur opposition se joue également dans la langue.

³ Éloïse Brezault, *Johnny Chien Méchant d'Emmanuel Dongala, op. cit.*, p. 54.

Cette débauche langagière signifie, jusque dans la structure du texte, le désordre social qui touche le pays en pleine guerre civile. Dongala propose une écriture de l'abjection où l'argot, le scabreux et l'animalisation deviennent processus de néantisation des enfants-soldats. La langue elle-même est contaminée par le pourrissement qui gangrène la société.¹

Il est notable que les œuvres de notre corpus mettent à mal la langue, cela vaut en particulier pour celles étudiées de manière approfondie plus haut, du fait de leur exemplarité au regard de l'hybridité, à savoir *Allah n'est pas obligé*, *Sozaboy* et *Beasts of no Nation*. Mais cette langue n'est pas seulement déstructurée par l'hybridité, elle l'est d'autant plus par l'abject comme transcription de la violence et aboutit, ce faisant, à une véritable « crise du verbe » pour reprendre la formule de Julia Kristeva à propos de Céline² :

Dans une nuit sans images mais secouée de sons noirs ; dans une foule de corps déserts qu'habitait la seule envie de durer contre tout et rien ; sur une page où je traçais la torsade de ceux qui, de leur vide, me faisaient cadeau dans le transfert – j'ai nommé l'abjection. En traversant une mémoire millénaire [...], c'est en littérature que je l'ai finalement vu réaliser, avec son horreur, tout son pouvoir. A y regarder de près, toute littérature est probablement une version de cette apocalypse qui me paraît s'enraciner, quelles qu'en soient les conditions socio-historiques, dans la frontière fragile (« borderline ») où les identités (sujet/objet, etc.) ne sont pas ou ne sont qu'à peine – doubles, floues, hétérogènes, animales, métamorphosées, altérées, abjectes. [...] La littérature est le codage ultime de nos crises, de nos apocalypses les plus intimes et les plus graves. [...] D'où sa compromission permanente : « la littérature et le mal » (Georges Bataille). [...] D'occuper sa place, de se parer donc du pouvoir sacré de l'horreur, la littérature est peut-être aussi non pas une résistance ultime mais un dévoiement de l'abject. Une élaboration, une décharge et un évidement de l'abjection par la Crise du Verbe.³

Cette mention des identités « borderline », « hétérogènes », « animales » ou encore « altérées », éclaire évidemment avec acuité la figure de l'enfant combattant, figure monstrueuse au sens premier du terme, à savoir comme « bouleversement des frontières structurant l'espace naturel »⁴. Julia Kristeva fonde son *Essai sur l'abjection* sur l'œuvre célinienne et montre à quel point l'écriture de la violence y est liée à une esthétique langagière

¹ *Ibid.*, pp. 56-57.

² Céline serait ainsi exemplaire de cette « crise du verbe » : « Peut-être Céline est-il aussi un exemple privilégié et, en ce sens, facile. Car sa crudité, sortie de la catastrophe mondiale de la Deuxième Guerre, n'épargne, dans l'ordre de l'abjection, aucun univers : ni le moral, ni le politique, ni le religieux, ni l'esthétique, ni à plus forte raison le subjectif ou le verbal » (Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur, Essai sur l'abjection*, op. cit., p. 245).

³ *Ibid.*, pp. 245-246.

⁴ Blandine Cuny-Le Callet, *Rome et ses monstres, naissance d'un concept philosophique et rhétorique*, op. cit., p. 58.

conciliant obscénité et analité dans une « scatologie banalisée »¹ rappelant de ce point de vue l'analyse d'Achille Mbembe sur « la prévalence des orifices »² :

Au no man's land du vertige qui lie douleur et sexe, succède le dégoût de la pourriture ou de la déjection, Céline en parle avec la même neutralité, avec le même naturel apparent que lorsqu'il décrit la douleur ou la débilité. [...] Comme si l'écriture célinienne ne s'autorisait que de s'affronter à ce « tout autre » de la signifiante ; comme si elle ne pouvait être que de faire exister comme tel ce « tout autre » afin de s'en écarter mais aussi d'y puiser sa source ; comme si elle ne pouvait naître que de ce face-à-face qui rappelle les religions de la *souillure*, de l'*abomination* et du *péché*. Le récit, lui, disloqué sous l'effet de ce dispositif, est à la fois brisé et ponctué dans sa continuité simplement biographique et logique par ces îlots de fascination : le décousu retrouve sa cohérence dans la permanence de l'abjection. C'est à la pourriture que renvoie cette obsession, que ce soit par l'évocation de l'excrément découvert par le malheureux père comme l'envers du succès scolaire de son enfant, ou par celle de la saleté anale où se fixe l'intérêt pour l'intérieur grouillant d'un corps, dont Ferdinand n'aura pas à se demander s'il est mâle ou femelle.³

Il n'est d'ailleurs pas anodin que Julia Kristeva repère chez Céline la valorisation de la « spontanéité naturelle, enfantine, animale, musicale »⁴, mettant sur le même plan enfance et animalité et donnant effectivement à penser un prolongement possible de cette étude autour du lien privilégié qui pourrait unir l'enfant à l'animal comme puissance contre l'autorité despotique. Si ce serait un trop grand raccourci que d'appliquer sans réserve la théorie de Julia Kristeva à notre corpus, il est vrai que certains liens peuvent être tissés entre l'œuvre de Céline et notre corpus, notamment dans la manière dont la langue en crise, la langue vulgaire⁵, peut permettre l'expression de la violence et de la guerre en particulier : cette dimension pourrait d'ailleurs justifier le choix de traduction d'Alain Mabanckou (analysé dans l'introduction) pour l'*incipit* de *Beasts of no Nation*.

De cette étude du monstrueux peuvent se dégager plusieurs conclusions. D'une part, la figure de l'enfant génocidaire – et plus généralement la littérature du génocide au Rwanda – est de manière privilégiée associée à ce paradigme. À considérer spécifiquement l'enfant-soldat, dont la distinction avec l'enfant génocidaire ne fait dorénavant plus aucun doute, un usage différent du monstrueux a été repéré entre corpus primaire et secondaire. Le corpus secondaire fait de l'enfant-soldat une figure monstrueuse s'abaissant à la condition animale,

¹ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur, Essai sur l'abjection*, op. cit., p. 174.

² Achille Mbembe, *De la postcolonie*, op. cit., p. 146.

³ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur, Essai sur l'abjection*, op. cit., p. 174.

⁴ *Ibid.*, p. 216. Valorisation contre la figure du Juif qui prend les contours du tyran despotique (*Idem*).

⁵ Propre à l'enfant dont l'éducation n'est souvent que partielle ou inexistante dans nos textes.

ce dernier ne pouvant dès lors s'affranchir de cette symbolisation de la violence. Ces œuvres qui pensent l'animal, qui pensent à travers l'animal, s'inscrivent dans cette « préoccupation d'époque » que repèrent Catherine Coquio et Jean-Paul Engélibert¹. Or si le corpus primaire convoque ponctuellement le monstrueux comme en deçà de l'humain, comme régression animale, il ne pérennise pas cette représentation : précisément, l'enfant combattant pourra *s'affranchir*, pourra devenir autre². Plus encore, l'animal peut être également porteur de valeurs positives en lien même avec la reconquête de l'humanité. Dès lors, dans le corpus primaire, si le monstrueux est pertinent, c'est moins pour circonscrire la figure de l'enfant-soldat que, d'un point de vue formel, comme avènement d'une esthétique convoquant l'animal et l'obscène comme autant de tentatives pour écrire le chaos, comme autant de leviers pour tenter le montrer la réalité historique.

c. Du monstrueux hybride à l'*hubris* : *Johnny Chien Méchant*, roman de l'entre-deux – étude de cas

Il est une œuvre néanmoins qui résiste en partie à ce dernier constat tant l'utilisation d'une langue de l'abject est liée à la monstruosité de la figure même de l'enfant-soldat – et non seulement au contexte de déliquescence guerrière –, à savoir *Johnny Chien Méchant* d'Emmanuel Dongala que nous évoquions plus haut. Pour autant, si cette œuvre inscrit la figure de l'enfant-soldat dans le paradigme du monstrueux, elle n'est pas pour autant univoque : elle permet même de penser le passage entre le monstrueux comme en deçà de l'humain, comme hybride entre humain et animal, et l'*hubris* comme un au-delà des conditions imposées, comme dépassement de la *moïra* grecque³. Il convient alors de préciser dans quel sens nous entendons la notion d'*hubris* et ce que nous convoquons en particulier

¹ Catherine Coquio et Jean-Paul Engélibert, « Avant-propos, "L'ombre du lynx" », dans Lucie Campos, Catherine Coquio, Jean-Paul Engélibert et Georges Chapouthier (dir.), *La Question animale, Entre science, littérature et philosophie*, Rennes, PUR, 2011, p. 10. Catherine Coquio, dans son analyse du *Passé devant soi* de Gilbert Gatore, voit également dans la convocation de l'animalité un trait de l'esthétique contemporaine : « Malgré sa part d'originalité, ce roman obéit avec talent à certains canons parisiens actuels de la création littéraire : dans son mime de la prose de J.M. Coetzee, cité en épigraphe; dans sa poétique ultra-contemporaine de l'animal ». (Catherine Coquio, « Le malentendu culturel. Quelle "traversée des mémoires" pour le génocide du Rwanda ? », art. cit., dernière consultation le 10 juillet 2013).

² Soit un témoin, comme nous le verrons.

³ *Moïra* est à entendre ici au sens de destinée. La définition de l'*hubris* que donne Maurice Dirat s'inscrit très précisément dans cette perspective, pour ce dernier l'*hubris* consiste à « dépasser le lot fixé par le destin » (*L'hybris dans la tragédie grecque*, thèse de doctorat 1972, p. 1).

dans son champ notionnel. Dans la Grèce antique¹, l'*hubris* pouvait servir à définir l'humain par la négative, à séparer le territoire de l'humain – auquel sont associés le respect de la justice, la piété et l'hospitalité – de ce qui ne l'est pas. Or ce qui menace l'humain, n'est-ce pas également le monstrueux ? Il y aurait alors concurrence entre deux paradigmes au regard de leur rapport au territoire de l'humain : d'un côté, l'en deçà de l'humain, le monstrueux – dont on a vu à quel point il est lié à la notion d'hybridité – comme régression animale, sauvage ; de l'autre, l'être de l'*hubris*, l'au-delà de l'humain², dont la démesure est conquête d'une énergie et excès de puissance. Dès lors, l'analyse de *Johnny Chien Méchant* – œuvre qui se situe véritablement à l'intersection de ces deux appréhensions –, nous permettra d'introduire ce paradigme selon nous véritablement opérant, pour le corpus primaire, dans la figure de l'enfant-soldat : l'*hubris*.

Notons tout d'abord que la couverture de *Johnny Chien Méchant*, lors de sa première édition en langue anglaise chez l'éditeur britannique Picador, atteste d'une réception jouant totalement la carte du monstrueux [annexe XVIII]. Ici, c'est l'Afrique ensanglantée par ces monstres carnassiers d'enfants-soldats qui apparaît sous les traits d'un molosse. Cette mise en image s'appuie sur la logique du roman qui fonctionne sur le principe de l'ensauvagement progressif du narrateur enfant-soldat Johnny³. Cette progression diégétique, qui est en réalité une régression sur le plan ontologique, est perceptible dans le choix des surnoms de Johnny. Le surnom – l'onomastique en général – relève d'une véritable obsession dans le roman⁴ : que ce soit au sujet du nom de la faction que dirige Johnny, au sujet du général qui le commande, ou à son propre sujet. Johnny choisit tout d'abord de se faire appeler Lufua Liwa « qui veut dire "Tue-la-Mort" ou, mieux, "Trompe-la-Mort" »⁵, un surnom presque de victime, du moins

¹ Nous sommes redevable à l'analyse de Paul Dumont sur la question (Paul Demont, « *Hubris*, "outrage", "anomie" et "démesure", de Gernet à Fisher : quelques remarques », dans Pascale Brillet-Dubois et Édith Parmentier (éd.), *Philologia : Mélanges offerts à Michel Casevitz*, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée - Jean Pouilloux, 2006, pp. 347-359).

² Nous invitait à faire de cet « au-delà » un levier pour dépasser la figure jusqu'alors circonscrite de l'enfant-soldat.

³ Un même ensauvagement progressif est perceptible chez la narratrice Laokolé, figure inversée de Johnny, victime de la guerre, en parallèle d'ailleurs d'un « ensauvagement » de sa parole. Le contexte guerrier est un facteur de régression animale, Laokolé s'abaissant à se battre contre une laie pour lui voler des fruits : « Je me suis relevée, essoufflée, furieuse et honteuse ; j'ai repris la trique et j'ai poursuivi cette espèce de connasse de nana de phacochère. [...] J'ai essuyé mes mains boueuses sur le revers de mon T-shirt et, comme une bête sauvage, je me suis jetée sur les fruits » (Emmanuel Dongala, *Johnny Chien Méchant*, op. cit., p. 399).

⁴ Germain Arsène Kadi a pu évoquer cette « onomastique singulière » dans l'œuvre d'Emmanuel Dongala : selon lui, l'anthroponymie participe de la modélisation du héros de guerre (« De la violence médiatique au mythe de l'invincibilité de l'enfant soldat dans *Johnny chien méchant* d'Emmanuel Dongala », art. cit., dernière consultation le 10 novembre 2013).

⁵ Emmanuel Dongala, *Johnny Chien Méchant*, op. cit., p. 23.

qui connote uniquement une volonté de survie à la violence guerrière. Mais, à la recherche de plus de pouvoir, Johnny décide de changer de nom :

Lufua Liwa ne fait pas peur : quelqu'un qui trompe la mort est certainement malin, rusé, astucieux ou ringard, mais n'a jamais semé la terreur dans le camp ennemi. Désormais, je me ferais appeler Matiti Mabé, 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 !¹

Or ce nouveau surnom provoquera la moquerie de son général qui l'appellera alors Gazon de manière dépréciative. Face à cet échec onomastique Johnny optera enfin pour Chien Méchant :

Et il fallait que je trouve quelque chose, vite, car tous avaient les yeux braqués sur moi.

Et hop un nom a détoné dans mon cerveau qui, même quand je n'y fais pas attention, tourne tout seul comme un moteur au ralenti qui n'a besoin que d'un coup d'accélérateur pour vrombir. Un nom fort, puissant. Un nom qui vous fout la même trouille que ressent un condamné devant un peloton d'exécution, un nom qui fait trembler les criminels quand ils le voient affiché devant une maison.

"Oubliez Gazon ou Matiti Mabé. Maintenant, je m'appelle CHIEN MÉCHANT !" ai-je hurlé.²

Ce jeu des surnoms conduit au constat suivant : Johnny régresse de plus en plus, du nom relevant d'une simple idée de résilience, pour s'abaisser ensuite au végétal et enfin à l'animal comme figure monstrueuse et mortifère – la guerre conduisant inexorablement selon Éloïse Brezault à la « déshumanisation de l'être »³. Pourtant, nous constatons également que les représentations de l'enfant-soldat sont imprégnées du rêve d'une certaine performativité du langage ou du moins que le nom, quelle que soit la régression monstrueuse à laquelle il convie, porte avant tout en lui l'idée de puissance et de pouvoir comme l'expriment au demeurant ces deux passages du roman :

Alors il [le général Pili Pili qui se renommera général Giap] nous avait regardés en contractant ses biscoteaux et avait dit que puisque Rambo était mort, il était maintenant le général Rambo. J'avais violemment protesté car, comme c'est ma balle qui avait abattu Rambo, j'avais craint qu'un malheur ne m'arrive si le nom Rambo restait vivant parmi nous. Un nom n'est pas seulement un nom. Un nom porte en lui une puissance cachée.⁴

« Ouais, général Giap, je suis le général Giap. » Et tout à coup, Pili Pili s'était transformé. Sa colonne vertébrale s'était redressée, il nous avait fixés

¹ *Ibid.*, pp. 25-26.

² *Ibid.*, p. 148.

³ Éloïse Brezault, *Johnny chien méchant d'Emmanuel Dongala*, op. cit., p. 62.

⁴ Emmanuel Dongala, *Johnny Chien Méchant*, op. cit., p. 23.

avec le regard d'un vrai chef. J'avais vu le pouvoir d'un mot, d'un nom et j'avais regretté. J'aurais dû prendre ce nom moi-même. Un nom n'est jamais innocent.¹

Notons qu'une représentation similaire du nom apparaît dans le roman d'Abdourahman A. Waberi, *Transit*. Bachir choisit le nom de guerre de Benladen, figure de terreur du XXI^e siècle s'il en est. Or ce nom est associé à une force, à une puissance :

C'est un peu trop fort de s'appeler Benladen, l'homme le plus *wanted* de la planète, non ? Benladen c'est plus grand bousilleur des riches. Sa grosse tête avec belle barbe, c'est la plus chère du monde. Ça vaut cinquante millions de dollars. À côté, notre nouveau président c'est pipi de vieux chameau. Bush le président cow-boy des Amériques veut Benladen mort ou vif. Puis, les gros richards de Saoudiens et sa vraie famille, le sang de leur sang, même père même mère, ont renié Benladen parce qu'ils ont peur d'attraper la grosse vengeance des Américains. Donc, Benladen, c'est terrifique.²

Si Bachir, à l'issue de la guerre civile, pourra reconquérir son nom d'origine, dans la diégèse de *Johnny Chien Méchant*, en revanche, tout le personnage de Johnny reste tendu vers cette quête de puissance. D'ailleurs, la raison de son enrôlement réside précisément dans le désir d'acquérir une puissance verbale et dans la conquête d'une posture d'intellectuel. Là où la rhétorique de l'homme venu dans son village pour enrôler la population, fondée sur des essentialismes ethniques, n'a eu aucun effet sur lui, là où il déjoue même cette rhétorique, comme nous l'avons vu plus haut, un élément néanmoins vient provoquer la rupture, rupture marquée typographiquement par le blanc entre deux paragraphes – premier blanc de ce type depuis le début du chapitre :

Et puis soudain tout avait basculé quand il avait dit qu'il était docteur en quelque chose, professeur dans une université quelque part. Là j'avais vraiment prêté attention. C'était un intellectuel ! Dans notre pays, tout le monde, en particulier les jeunes, admirait les politiciens, les militaires, les musiciens et les footballeurs, bref, tout sauf les intellectuels, surtout pas les professeurs. Moi, je les respectais. Ils avaient des gros diplômes et parlaient un gros français, ils étaient plus intelligents que les politiciens parce qu'ils avaient lu beaucoup de livres sur la politologie, la polémologie, la pharmacologie, la phrénologie, la phénoménologie, la topologie, la géologie et j'en passe car je n'ai cité là que les disciplines dont j'ai entendu parler et je suis sûr qu'ils avaient lu des bouquins dans des disciplines dont je n'ai jamais entendu parler. Certains avaient des bibliothèques où les livres s'empilaient déjà jusqu'au plafond et se répandaient par terre par manque de place sans que cela ne les empêche de continuer à en acheter pour toujours nourrir leur cerveau déjà saturé de connaissances. C'était ça, un intellectuel. Alors, croyez-moi, entre la parole d'un militaire, d'un homme d'affaires, d'un magicien et d'un intellectuel, je choisirais sans hésiter celui de l'intellectuel. Avec tant de connaissances, il ne pouvait pas mentir.

¹ *Ibid.*, p. 25.

² Abdourahman A. Waberi, *Transit*, op. cit., p. 36.

De toute façon j'étais moi-même déjà un peu un intellectuel et si dans ce quartier quelqu'un pouvait comprendre ce que racontait ce confrère c'était moi. J'avais atteint le CM1 tout de même ! Alors mon intelligence a tout de suite rencontré l'intelligence de ce docteur en quelque chose et j'ai compris qu'en réalité les Mayi-Dogos étaient nos ennemis séculaires et qu'il fallait les tuer. J'avais applaudi. Cela lui avait fait plaisir et j'avais été le premier recruté.¹

Ce passage est marqué par une forme d'absurde : cet absurde naît du catalogue fondé sur l'homéotéleute des disciplines qui n'ont d'autre cohérence que leur suffixation, mais aussi du fait de valoriser les capacités mentales là où l'enjeu réside dans le fait de devenir militaire ou encore au gré de la comparaison du doctorat au niveau de l'école primaire² déstabilisant d'emblée toute posture d'autorité. Cependant, cet extrait montre néanmoins que ce n'est pas la perspective de s'abandonner à la violence qui attire Johnny mais sa fascination pour le savoir. Paradoxalement, donc, sa régression monstrueuse procède d'un désir d'élévation. Désir d'élévation qui prend véritablement les contours de l'*hubris*. Ce paradigme de l'*hubris* est d'ailleurs validé dans l'œuvre au regard du premier forfait qui rompt avec la routine meurtrière de Johnny après son enrôlement. De manière parallèle à la scène d'enrôlement, un événement lié à la fascination de Johnny pour le savoir provoque la rupture ; lors d'une opération de pillage, Johnny et sa faction se retrouvent face à un vieil homme qui garde une posture stoïque, occupé à lire la Bible :

J'ai donné mon accord et, d'un coup de pied, j'ai fait sauter la porte en contreplaqué. Mon cœur a failli s'arrêter. Un vieil homme tout de blanc vêtu était assis calmement dans un fauteuil et lisait un livre ! Il n'a même pas sursauté quand la porte a volé en éclats.³

Cette rencontre va figer Johnny, le subjugué :

Il a levé les yeux et m'a regardé. Nos deux regards se sont croisés puis sans un mot, il s'est replongé dans la lecture de son gros livre comme si de rien n'était. J'ai l'habitude de tuer des hommes à bout portant ou de les menacer avec une arme. Je sais donc déceler dans leur regard cette trouille qui leur dilate les pupilles juste avant que mes doigts n'appuient sur la gâchette. Je n'ai lu aucune peur dans les yeux de ce type [...]. Ce regard que j'avais croisé m'avait engourdi, mon doigt s'était figé sur la gâchette, incapable de l'appuyer. Mais qu'est-ce qui m'arrivait, bon sang ?⁴

¹ Emmanuel Dongala, *Johnny Chien Méchant*, op. cit., pp. 132-134. Notons que c'est dans ce même chapitre de l'enrôlement (sous forme anamnésique), lieu de la réflexion sur le pouvoir que confère le langage, comme l'indique la citation, que Johnny changera définitivement de surnom pour se faire appeler « Chien Méchant ».

² L'absurde prend d'ailleurs les mêmes contours que celui qui se construit dans la pièce d'Eugène Ionesco, *La Leçon* (1951), où l'élève prend des cours particuliers pour préparer le « doctorat total » (*La Leçon*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Théâtre », 2014, p. 31) là où le contenu des cours relève du niveau élémentaire.

³ Emmanuel Dongala, *Johnny Chien Méchant*, op. cit., p. 325.

⁴ *Idem*.

L'homme au livre déréalise la figure de l'enfant-soldat et devient lui-même, renversant les rapports de force, cette figure qui fige. Mais ce saisissement n'est que de courte durée, une détonation libère toute la violence de l'enfant-soldat :

J'ai entendu un coup de feu à côté de moi, Petit Piment avait tiré. Du coup je me suis senti libéré ; mes doigts ont appuyé sur la gâchette longtemps, longtemps, comme si je me vengeais d'avoir eu ce moment de faiblesse indigne [...]. J'ai ramassé le gros livre qu'il lisait, c'était une Bible. Le livre était taché de sang. Je l'ai essuyé. Je n'avais jamais possédé de Bible et j'ai eu une idée : je devais me constituer une bibliothèque comme un vrai intellectuel et cette Bible en serait le premier livre. Une Bible dans la main et un fusil dans l'autre, je suis sorti le premier de cette première parcelle.¹

Outre l'incongruité de l'image de la dernière phrase, ce passage permet d'amorcer un schème tragique tel qu'il était au fondement du théâtre grec : *hubris* - *némésis*. En effet, Johnny sera anéanti à la toute fin du roman par les coups donnés par le personnage de Laokolé au moyen de cette même Bible. À l'acte de démesure répondra une vengeance comme compensation du chaos². Or l'acte de démesure dont il est question de la part de l'enfant-soldat est foncièrement ambivalent. En effet, ce meurtre est certes d'une violence extrême, monstrueuse – l'*hubris* telle qu'elle apparaît originellement dans les pièces d'Eschyle³ –, mais également une métaphore d'une transgression des limites pour se rapprocher du savoir – transgression symbolisée par la Bible qui initie la bibliothèque de Johnny. L'*hubris* qui s'actualise alors est à entendre comme mouvement d'élévation, de la même manière que les héros tragiques cherchent à s'élever au rang des dieux, sauf que les dieux, en régime postcolonial, sont ceux qui disposent du savoir. Johnny recherche le pouvoir, la puissance, recherche le « pouvoir de parler »⁴ car si, comme le rappelle l'anthropologue Pierre Clastres, « l'exercice du pouvoir assure la domination de la parole : seuls les maîtres peuvent parler »⁵, en contexte de guerre civile cette dimension s'actualise tout particulièrement et réduit d'autant plus le subalterne qu'est l'enfant-soldat à son statut d'*infans* :

Parole et pouvoir entretiennent des rapports tels que le désir de l'un se réalise dans la conquête de l'autre. Prince, despote ou chef d'État, l'homme de pouvoir est toujours non seulement l'homme qui parle, mais la seule

¹ *Ibid.*, pp. 325-326. Nous pouvons lire ici une référence au premier roman de l'auteur, *Un fusil dans la main, un poème dans la poche* (1974). Or le personnage principal de ce roman associe certes combat et puissance langagière mais dans le contexte de la lutte d'indépendance. De ce point de vue, Johnny serait le double négatif de Mayéla dia Mayéla, faisant des mots et des armes des mêmes instruments de pure violence.

² Et qui semble aboutir, à l'issue du roman, à la mise en place d'un nouvel ordre. L'œuvre s'achève en effet sur la figure de Laokolé sauvant des affres de la guerre une fillette.

³ Originellement, chez Eschyle, l'*hubris* est une forme du Mal et du Chaos, voir à ce propos Alain Moreau, *Eschyle, la violence et le chaos*, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 244.

⁴ Pierre Clastres, *La Société contre l'État*, Paris, Editions de Minuit, 1996, p. 133.

⁵ *Idem.*

source de parole légitime : parole appauvrie, parole pauvre certes, mais riche d'efficacité, car elle a nom *commandement* et ne veut que l'*obéissance* de l'exécutant [...]. Toute prise de pouvoir est aussi un gain de parole.¹

Dès lors, l'enfant combattant fait certes montre d'une violence monstrueuse mais le monstre n'a plus rien d'un hybride entre l'humain et l'animal, il est à redéfinir comme celui qui commet l'*hubris*, qui aspire à la démesure pour s'extraire de sa condition et, ce faisant, dans le cas de *Johnny Chien Méchant*², bascule dans la violence la plus extrême, dans l'excès.

Or ce que l'on vient de voir à l'œuvre pour le cas spécifique de Johnny dans le roman d'Emmanuel Dongala peut être élargi³ aux autres œuvres du corpus. C'est bien cette acception spécifique de l'*hubris*, comme excès qui excède les limites imposées à l'enfant ou à l'enfant combattant, que nous souhaiterions prolonger pour déterminer la manière dont l'enfant-soldat, en littérature, s'affranchit de la vulnérabilité et de la subalternité, pour déterminer la manière, aussi, dont puissance et violence peuvent se désolidariser. Ainsi verrons-nous à présent le mouvement de transgression de l'enfant-soldat corollaire de la conquête d'une *agency*⁴. Plus particulièrement, il s'agira de voir comment l'*hubris* permet paradoxalement – en ce qu'elle est traditionnellement rattachée à une forme de violence – d'extraire l'enfant combattant de la seule violence de l'hybride, le disposant alors à une re-figuration romanesque comme témoin.

¹ *Idem*.

² Nous pouvons noter que, dans *Transit* d'Abdourahman A. Waberi, monstruosité et intelligence supérieure sont également liées même si, ici, elles ne sont pas associées au personnage de l'enfant combattant mais au narrateur Abdo-Julien, une victime des violences de Djibouti : « Vous me regardez avec des yeux écarquillés comme si j'étais un monstre, comme si je cachais dans ma frêle silhouette une infirmité honteuse. Juste un peu rusé pour mon âge et quelques lectures d'avance » (*Transit, op. cit.*, pp. 41-42).

³ Sous une autre modalité néanmoins, car *in fine* Johnny ne peut s'affranchir de sa violence et l'*hubris*, chez lui, consacre toujours le chaos.

⁴ Jérôme Vidal traducteur de *Can the Subaltern Speak* de Gayatri Spivak explicite ainsi cette notion qu'emploie l'auteure dans son essai : « Dans la théorie post-structuraliste anglophone, l'*agency* (l'« agence », ou agentivité) est la qualité d'agent, la capacité d'agir, de produire des effets, ou encore la puissance d'agir, individuelle ou collective, en acte, entendue non pas comme la propriété personnelle d'un sujet souverain, mais comme l'effet de notre insertion dans des réseaux, dans des agencements, dans des rapports de pouvoirs » (Gayatri Spivak, *Les Subalternes peuvent-elles parler*, traduit par Jérôme Vidal, Paris, Editions Amsterdam, 2009, pp. 25-26, Note du traducteur). Cette notion d'*agency* est au cœur des théories postcoloniales comme le justifient Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin dans *Postcolonial Studies. The Key Conceptions* : « Agency refers to the ability to act or perform an action. In contemporary theory, it hinges on the question of whether individuals can freely and autonomously initiate action, or whether the things they do are in some sense determined by the ways in which their identity has been constructed. Agency is particularly important in post-colonial theory because it refers to the ability of post-colonial subjects to initiate action in engaging or resisting imperial power » (*Postcolonial Studies. The Key Conceptions*, London, Routledge, 2000, pp. 6-7).

CHAPITRE 3 : ENTRE RE-FIGURATION ET RÉVÉLATION

Fallait voir ça.
Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, *op. cit.*, p. 62.

La figure est un concept qui a été théorisé à l'aune du déplacement : les figures sont des « semblances toujours déplacées »¹ sans quoi elles versent dans la pétrification stéréotypique. La figure est mouvance, elle est une forme qui appelle à être modifiée². Dès lors, lorsque la littérature investit l'enfant combattant et le construit en figure, elle possède selon nous la même force que celle identifiée par Georges Didi-Huberman à propos de la peinture de Fra Angelico :

Voilà pourquoi l'art de la peinture était éminemment capable de se constituer en champ d'exégèse : parce que sa matière, la couleur, semblait toute faite pour jouer spontanément le jeu du déplacement et de l'entrelacs, le jeu de l'équivoque signifiante, et de la subversion de l'aspect. [...] [Les] *similitudes dissemblables* – on pourrait dire la voie des inquiétantes étrangetés de la forme –, [sont des] figures qui ne valent pas pour ce qu'elles représentent visiblement, mais pour ce qu'elles montrent visuellement, au-delà de leur aspect, comme indices du mystère.³

La littérature qui, à l'instar de la peinture, n'est pas non plus le lieu d'une pensée conceptuelle⁴ mais bien plutôt, comme nous l'expliquent Gilles Deleuze et Félix Guattari en la distinguant ainsi de la philosophie, une « puissance de percept »⁵, peut jouer ce « jeu de l'équivoque signifiante ». Elle a ainsi pu *dé-figurer*, c'est-à-dire entrer dans un mode de figuration particulier, où figurer ne signifie pas « donner l'aspect visible de cette chose » – aspect qui s'impose dans les médias pour le cas de l'enfant-soldat – mais « au contraire s'écarter de l'aspect, le *déplacer*, décrire un détour hors de la ressemblance et de la désignation, bref entrer dans le domaine paradoxal de l'équivoque et de la dissemblance »⁶. C'est bien en effet sur cette subversion de l'aspect de l'enfant-soldat, de cette figure au sens

¹ Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico*, *op. cit.*, p. 20.

² Cf. la théorie d'Erich Auerbach qui fait de la figure une « mutabilité dans la permanence » (*Figura, La Loi juive et la Promesse chrétienne*, *op. cit.*, p. 56).

³ Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico*, *op. cit.*, p. 18.

⁴ Georges Didi-Huberman précise ainsi que la peinture a des « moyens conceptuels limités » la poussant alors naturellement vers la dissemblance et le déplacement (*Idem*).

⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 67.

⁶ Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico*, *op. cit.*, p. 12.

affadi dans l'imaginaire collectif, que le précédent chapitre s'est penché. Le mystère qu'il s'agit de montrer, d'imposer au regard au-delà de ce qui est visible, n'a plus rien de religieux dans le cas qui nous intéresse ; il n'en demeure pas moins que c'est parce qu'il est un mystère, une énigme, que l'enfant combattant nécessite plus que tout un *medium* qui soit l'« instrument fabuleux d'une surdétermination du sens et d'une véritable exubérance de la pensée »¹.

Or si nous avons fait vu que l'énigme était un concept régi par le paradigme de l'obscur, il s'agit à présent de penser le potentiel de révélation de la littérature. La littérature ne *résout* pas l'énigme de l'enfant-soldat – ce qui reviendrait à le figer – mais propose des possibles de sens qui sont dans l'évidence, dans l'*evidentia*, entendue au sens premier comme « possibilité de voir » et, surtout, comme possibilité de laisser à cette figure la possibilité de voir (en ne la maintenant plus prisonnière de la visibilité spectaculaire dont elle est l'objet et qui l'obscurcit). Ce renversement constitue, selon notre hypothèse, le cœur de la subversion de l'aspect de l'enfant-soldat que propose la littérature et qui le constitue alors en figure. C'est parce que l'enfant-soldat reste un mystère qu'il peut devenir figure, qu'il incarne une « potentialité pure »² de sens, un possible ouvert vers une transformation. Cette conception peut s'accroître face à la manière dont Alain Rey définit l'enfance – en reprenant une conception aristotélicienne qui fait de l'enfant un adulte en puissance, où son entéléchie est sa transformation en adulte :

Quelle que soit sa valeur sémantique première, l'enfant ne vaut que dans la mesure où il peut devenir autre – c'est-à-dire homme ou femme. L'enfance est en elle-même méprisable, et sa valeur ne vient que de sa progressive disparition. Elle est un état provisoire dont on souhaite la fin.³

Si l'enfant est ouvert à une altérité à venir, si l'enfant est dans un état provisoire, l'enfant devenu soldat est plus que tout un potentiel de mouvance et de déplacement, pris dans cette labilité identitaire qui le caractérise : en ce sens, il est éminemment un objet que la littérature peut investir pour le déplacer et le *re-figurer*.

En effet, la dé-figuration de la figure pétrifiée de l'enfant combattant telle que nous avons pu la circonscrire dans le précédent chapitre est un préalable à une possible re-figuration, à la constitution de l'enfant-soldat en une figure. La figure littéraire de l'enfant-soldat sera certes à la fois *puissance de symbole* – symbole lié au mouvement par opposition à

¹ *Ibid.*, p. 18.

² « Tant que ce à quoi elle renvoie n'a pas été identifié de façon explicite, tant que subsiste encore en elle une part de mystère, [la figure] est potentialité pure » (Bertrand Gervais, *Figures, Lectures, Logiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 72.

³ *Dictionnaire culturel* sous la direction d'Alain Rey, entrée « enfant » (article d'Alain Rey).

l'allégorie¹ – et *intensité visuelle* – intensité visuelle à laquelle il s'agira de donner un éclairage spécifique une fois l'enfant-soldat appréhendé comme sujet de vision –, mais elle saura également se faire *interface*² et engager sur la voie d'une « procédure heuristique »³. En somme, si ce triptyque conceptuel est indispensable pour qu'il y ait figure au sens fort du terme, c'est bien la littérature qui offre la possibilité d'une actualisation pleine de la figure de l'enfant-soldat. C'est alors précisément la dé-figuration de certains schèmes qui informent l'enfant combattant dans l'imaginaire collectif, comme celui de la monstruosité, qui permet la constitution d'une figure d'enfant-soldat médiatrice et non seulement monstratrice de sa violence monstrueuse.

On trouve cependant, chez Xavier Garnier, une théorie qui fait de la figure un monstre avant tout. Pour lui, la figure surgit d'un personnage qui se fissure⁴ et devient monstre, devient un « monstre narratif »⁵ : « Si les personnages, et le regard qu'ils posent sur le monde, permettent à la littérature de s'écrire à la mesure de l'homme, la figure est le principe dévastateur qui ouvre à l'envers du monde humain »⁶. Or, comme le précise Xavier Garnier lui-même, le monstre n'est pas ici le contre-nature, « la monstruosité n'est pas envisagée ici en termes de difformité mais de statut narratif : est monstrueux celui qui ne parvient à s'intégrer dans aucune histoire. [...] Le monstre participe de la figure parce qu'il est en deçà de la forme, par sa qualité d'informe »⁷. La figure-monstre ne consacrerait donc pas un en deçà de l'humain mais un en deçà de la forme ; plus précisément, un en deçà de la forme-personnage. En deçà des carcans narratifs, il y aurait comme le bruit sourd d'une force et d'une énergie qui les dépassent, pour mieux pouvoir les déborder :

L'un des enjeux théoriques de la notion de figure est la dissociation du personnage et du récit. La figure serait cette dimension par laquelle le personnage s'autonomise du récit, le surplombe et parvient à rayonner. Au personnage enfermé dans une intrigue, dépendant d'un réseau serré de causes et d'effets, répond la figure, déprise de toutes déterminations, pur foyer de rayonnement. Le non-dit de l'approche formaliste du récit est qu'il coule, au

¹ Dans un chapitre de *Critique et clinique*, Gilles Deleuze définit le symbole comme « une *pensée rotative*, où un groupe d'images tourne de plus en plus vite autour d'un point mystérieux, par opposition à la chaîne linéaire allégorique. [...] Le symbole est un maelström. » (Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993, pp. 64-65).

² Voir à ce sujet, Bertrand Gervais, *Figures, lectures, op. cit.*, p. 20.

³ Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico, op. cit.*, p. 27.

⁴ Xavier Garnier, *L'Éclat de la figure, étude sur l'antipersonnage de roman, op. cit.*, p. 156.

⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁶ *Ibid.*, 4^e de couverture. Notons que cette question de l'envers est un *leitmotiv* de la conceptualisation de la figure de Xavier Garnier : « cet envers du personnage, cet envers de la culture, cet envers du langage » (*Ibid.*, p. 179).

⁷ *Ibid.*, p. 20.

fond de tout récit, une énergie ou une force motrice qui permet son avancée. Cette énergie, qui est sous-jacente à tout agent, est communiquée à tout personnage doté d'un pouvoir-faire. D'une certaine façon, tout récit raconte une dépense d'énergie, orientée vers telle ou telle fin. L'intrigue est précisément ce qui canalise la force émise par les agents. Imaginons un personnage qui, d'une façon ou d'une autre est *extrait* de l'intrigue, alors l'énergie qu'il dégage sort de son lit et déborde en tous sens à la façon d'un rayonnement.¹

Un tel mouvement semble être porteur d'une dimension matricielle pour le problème qui nous occupe : la figure littéraire de l'enfant-soldat est celle qui se constitue en se défaisant des formes de violence pétrifiantes pour se faire puissance d'énergie². En somme, dans nos œuvres, la re-figuration se construit également sur la possibilité de pouvoir *extraire* : dans le cas qui nous intéresse, il ne s'agit pas tant d'extraire le personnage de l'intrigue que de permettre à l'enfant-soldat de *s'extraire lui-même* de sa condition, de *se déborder* et de rayonner. Or, dans ce rayonnement, l'enfant-soldat s'impose moins à la vue qu'il n'impose sa vision, se faisant alors figure énergétique de témoin.

¹ *Ibid.*, p. 128 [nous soulignons].

² La suite de l'étude approfondira la question de l'énergie dans le rapport entre *energeia* et *enargeia*.

I. À la conquête d'une puissance

Le corpus d'étude a fait violence à la figure de l'enfant-soldat en déconstruisant ou en renversant ce qui définit topiquement l'enfant combattant et, ce faisant, a procédé à un renversement paradigmatique : réinterpréter l'hybridité pour faire émerger, au-delà de la violence qu'elle contient, sa puissance ; invalider aussi la trop facile identification de cet objet à la violence monstrueuse. Faire violence à la figure de l'enfant-soldat, c'est alors lui attribuer une violence qui renoue avec la *vis* latine, non seulement violence mais aussi force et puissance. Faire bouger les lignes paradigmatiques peut émanciper cette figure de la seule violence et lui insuffler de cette puissance constitutive de la figure spécifiquement romanesque de l'enfant-soldat, dont il nous faut à présent explorer les caractéristiques. Ainsi, si le corpus primaire met en défaut et rend inopérante la seule interprétation de cet objet à l'aune de la violence monstrueuse, il rend alors bien davantage compte de l'opérativité du paradigme de l'*hubris*. Nous nous distinguons en ce sens de la manière dont le projet de l'AUF (Agence Universitaire de la Francophonie) intitulé « Les écritures de l'*hybris*. Penser la violence dans les littératures de l'océan Indien (Les Comores, Madagascar, Maurice, La Réunion) »¹ convoque l'*hubris* en l'associant uniquement à la violence : notre propos s'attachera à montrer au contraire la manière dont l'*hubris* permet de dépasser la violence, de l'*excéder* sans pour autant renvoyer l'enfant combattant à sa vulnérabilité.

En littérature, l'enfant-soldat brise les assises paradigmatiques qui le déterminent et fait ainsi preuve d'*hubris*. Ce n'est pas tant dans le sens d'une démesure qui appelle une vengeance divine, selon le schéma *hubris-némésis*, que nous convoquerons cette notion ; nous la convoquerons bien plutôt pour nous interroger sur la transgression des limites, entendues ici comme celles imposées notamment par les médias ou la communauté humanitaire à la figure de l'enfant-soldat. Ainsi est-ce – avouons-le – en surdéterminant l'idée de transgression des limites, à la base définitionnelle de l'*hubris*, que nous emploierons cette notion : en la restreignant donc et en la dotant d'une valeur éminemment positive. Selon Nick Fisher, en effet, l'*hubris* désigne « l'acte, le mot ou même la pensée par lesquels le mortel oublie les limites de la mortalité »². Ce ne sont pas ici les limites de la mortalité mais les limites de la

¹ Dont Mar Garcia Lopez de l'Université Autonome de Barcelone est la responsable scientifique.

² Cité par Paul Demont, « *Hubris*, "outrage", "anomie" et "démesure", de Gernet à Fisher : quelques remarques », art. cit.

« figure » qui nous intéresseront et dont nous analyserons la force de transgression à l'origine d'une re-figuration. L'*hubris* de l'enfant-soldat prendra alors corps dans sa « sublime révolte » et son « énergie vitale »¹ qui sont autant de préalables à sa conquête d'une puissance visuelle et énonciative.

Une précaution axiologique s'impose ici : voir en quoi les œuvres à l'étude permettent de renégocier l'assise paradigmatique de l'enfant-soldat ne fait pas pour autant de ce dernier – loin s'en faut – une figure positive. Cette renégociation permet néanmoins un *empowerment* de cette figure, *empowerment* constitutif de la possibilité même de faire de l'enfant-soldat un témoin, comme nous le verrons par la suite. Dès lors, si l'enfant-soldat est bien cet hybride tiraillé entre vulnérabilité et puissance mortifère, les œuvres du corpus vont tenter de l'extraire de cet écartèlement aporétique, et ce en le dotant d'une véritable *hubris*. Nous nous proposons à présent de réfléchir au passage de l'hybride à l'*hubris*, que le roman d'Emmanuel Dongala a déjà pu actualiser, non pour jouer artificiellement sur le rapprochement morphologique qui relie ces deux paradigmes², mais pour appréhender la manière dont la littérature se singularise des autres scènes – médiatique, anthropologique, culturelle au sens large – sur lesquelles cette figure apparaît, en dotant cette dernière d'un pouvoir heuristique insoupçonné. En somme, il s'agira plutôt de montrer comment le *medium* littéraire défait énergiquement ce faux rapprochement morphologique qui a lié *hubris* et hybridité, pour faire de l'une le moyen d'affranchissement de l'autre : l'enfant-soldat fait preuve d'*hubris* pour échapper au carcan pétrifiant de l'hybride.

A. Échapper à la vulnérabilité ?

Ces œuvres qui mettent l'enfant-soldat au cœur de leur diégèse ne font-elles que jouer sur la violence qui lui est topiquement associée ? Se contentent-elles de miser sur sa puissance d'évocation, de mettre en évidence ce pouvoir – vendeur peut-être – d'un récit de l'*hubris*

¹ Ce sont les mots de Maurice Dirat tirés de son étude de l'*hubris* dans la tragédie grecque (*L'hubris dans la tragédie grecque, op. cit.*, p. 4.).

² Le terme « hybride » procède en effet – pour sa graphie – du latin classique *ibrida* (signifiant « de sang mêlé ») reformé, par rapprochement, sur le grec *hubris* signifiant « excès » (*Le grand Gaffiot et Le Dictionnaire historique de la langue française*).

entendue comme seul chaos¹ ? N'avons-nous pas pu repérer à quel point elles mettaient plutôt en place une stratégie de déconstruction de la violence spectaculaire de l'enfant-soldat dans un refus de sa possible « poétisation »² ?

Cependant, extraire l'enfant combattant de la violence pour l'informer d'une réelle puissance, implique nécessairement de l'extraire *également* de la vulnérabilité qui lui est de la même manière topiquement attachée. Il faut d'ailleurs noter que, loin d'être puissance, la violence de l'enfant-soldat consacre souvent bien davantage sa vulnérabilité comme le laissent entendre les propos d'Agu, dans *Beasts of no Nation*, que nous avons déjà pu convoquer :

[...] [N]ous pensons dans nous-mêmes 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 faible et pas un homme fort. (B. 50)

We were [...] thinking that to be a soldier was to be the best thing in the world because gun is looking so powerful and the men in movie are looking so powerful and strong when they are killing people, but I am knowing now that to be a soldier is only to be weak and not strong. (B. 30-31)

Si la notion latine de *vis* peut signifier, on l'a dit, aussi bien violence que puissance, son sémème se disloque dans la figure de l'enfant-soldat, où l'augmentation de la violence est synonyme avant tout d'une perte de puissance. De ce point de vue, l'enfant devenu soldat incarnerait une vulnérabilité exacerbée. L'enfant combattant est privé *de facto* de tous les droits, ceux notamment régis par la *Convention internationale des droits de l'enfant* de 1989³

¹ Point de vue qu'a pu développer par exemple Charlotte Lacoste dans son article « L'enfant-soldat dans la production culturelle contemporaine » (art. cit.), et ce notamment à propos de *Beasts of no Nation* d'Uzodinma Iweala.

² D'ailleurs, Emmanuel Dongala lui-même a mis en place une stratégie narrative (la délégation de la voix narrative à une victime et non seulement au personnage de l'enfant combattant comme nous avons pu en rendre compte plus haut) pour échapper au risque de cette « poétisation » : « Le personnage de Laokolé permet ainsi de transcender la violence en ce sens qu'il nous évite de "poétiser" celle-ci, de faire de nous des voyeurs ». (Marie Bulté, « L'urgence dans *Johnny Chien Méchant* (2002), Entretien avec Emmanuel Dongala », art. cit., dernière consultation le 2 août 2014).

³ Cf. Mouzayan Osseiran-Houballah : « Dans le chaos social et politique qui en découle (et qui peut durer des dizaines d'années), plus personne ne se donne la peine de respecter les règles internationales de la guerre - Convention de Genève, Convention de protection des droits de l'enfant. Dans ces sociétés en morceaux, on oublie tout, jusqu'à la tradition locale de la guerre, avec ses lois, ses tabous, ses lieux saints. [...] Dans les guerres civiles, c'est "la guerre totale" » (Mouzayan Osseiran-Houballah, *L'Enfant-soldat, victime transformée en bourreau*, op. cit., p. 16). Voir également le rapport Graça Machel de 1996 : « La guerre viole tous les droits des enfants : le droit à la vie, le droit de grandir au milieu de leur famille et de leur communauté, le droit à la santé, le droit à l'épanouissement de la personnalité et le droit d'être aimé et protégé. » (§30).

ou par le Protocole facultatif de 2001¹, il est donc renvoyé à la condition la plus faible qui soit².

Selon Alain Rey, la vulnérabilité attachée à l'enfant l'a constitué en sujet à protéger :

Si cette nécessaire protection de l'enfance est aujourd'hui officielle, énoncée dans les lois et des chartes dans la plupart des pays dits développés, il ne faut pas voir là une préoccupation contemporaine. En Occident, c'est depuis l'Antiquité un lieu commun de la pensée que de décrire l'enfant comme *nu* et faible, et de faire de sa préservation un devoir *sacré*.³

Il est étonnant de constater que les adjectifs « nu » et « sacré », qu'Alain Rey rattache ici à l'enfant, sont les mêmes que ceux qu'emploie Giorgio Agamben pour définir les concepts de « vie nue » et d'« *homo sacer* »⁴. Il s'agit alors de voir en quoi cette figure spécifique de l'enfant qu'est l'enfant-soldat est particulièrement prisonnière de cette « vie nue », en quoi elle est un *homo sacer*.

L'enfant-soldat est une figure du ban et prend à bien des égards les contours de la figure de l'*homo sacer* telle que la pense Giorgio Agamben, une figure contre laquelle peuvent s'exercer toutes les violences. Ainsi pouvons-nous d'emblée noter que, chez Giorgio Agamben, l'adjectif *sacer* reprend un sens spécifique du terme latin qui semble à l'opposé de celui qu'actualise Alain Rey ; si l'on peut entendre, dans l'emploi qu'en fait Alain Rey, le sens courant en français moderne, qui prolonge les sens premiers du latin – à savoir inviolable, à qui l'on doit le respect –, le sens convoqué par Agamben renvoie, lui, à un sens restreint en latin à l'axiologie négative – « maudit », « infâme » – et qui, d'un point de vue pénal, renvoie à celui que l'on peut tuer sans que cela constitue un crime. L'*homo sacer* est alors une figure que le philosophe reprend au droit archaïque romain, une figure que l'on ne peut pas sacrifier mais que l'on peut tuer en toute impunité.

¹ En 2001, le Protocole facultatif sur l'implication des enfants dans les conflits armés a haussé l'âge de recrutement à dix-huit ans (contre quinze, comme le préconisait l'article 38 de la *Convention internationale des droits de l'enfant* du 20 novembre 1989).

² Et privé de toute *agency* entendue comme autonomie et possibilité d'être acteur puisqu'il est précisément, en tant qu'enfant-soldat, privé des « divers droits qui le protègent et lui assurent une certaine *autonomie*, l'enfant devient ainsi un sujet, un acteur dans la vie sociale », comme le rappelle Alain Rey dans son article « enfant » du *Dictionnaire culturel* [nous soulignons].

³ *Dictionnaire culturel* sous la direction d'Alain Rey (entrée « enfant ») [nous soulignons].

⁴ Giorgio Agamben reprend le concept de vie nue à Walter Benjamin (*bloss Leben*) dans sa *Critique de la violence* qu'il entend comme la figure du porteur du lien entre violence et droit (*Homo sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue*, Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 2008, p. 75). À partir de cette pensée, Giorgio Agamben définit la vie nue dans un « lien essentiel [avec] la violence juridique » : « la domination du droit sur le vivant est coextensive de la vie nue » (*Idem*). La vie nue est alors « l'élément qui, dans l'exception, entretient la relation la plus intime avec la souveraineté » (*Ibid.* p. 77).

L'*homo sacer* est une figure qui s'inscrit dans la vie nue – vie nue qui peut être entendue comme simple *zôè*, renvoyant à la vie naturelle, au « simple fait de vivre », à l'inverse du *bios* qui renvoie à la vie politique¹. Or, là est le paradoxe, c'est cette vie nue qui est désormais, dans les sociétés contemporaines, politisée ou, plutôt, devenue l'enjeu du pouvoir politique² :

La thèse de Foucault devra dès lors être corrigée, ou tout au moins complétée, au sens où ce qui caractérise la politique moderne n'est pas l'inclusion de la *zôè* dans la *polis*, en soi très ancienne, ni simplement le fait que la vie comme telle devient un objet éminent de calculs et de prévisions du pouvoir étatique ; le fait décisif est plutôt que, parallèlement au processus en vertu duquel l'exception devient partout la règle, l'espace de la vie nue, situé à l'origine en marge de l'organisation politique, finit progressivement par coïncider avec l'espace politique, où exclusion et inclusion, extérieur et intérieur, *bios* et *zôè*, droit et fait, entrent dans une zone d'indifférenciation irréductible.³

Dans le monde anémique qu'est la guerre civile, où le pouvoir s'exerce prioritairement par un pouvoir sur la vie-*zôè*⁴, l'espace politique est bien un espace d'indifférenciation du *bios* et de la *zôè*⁵. L'*homo sacer* peut dès lors être reconnaissable dans la figure de l'enfant-soldat en ce qu'il est pris dans l'exception souveraine des chefs de guerre, en ce qu'il peut être tué impunément. L'*homo sacer*, en état d'exception tant du *ius humanum* que du *ius divinum* selon Giorgio Agamben, est en effet une figure paroxystique de l'exclusion, fondement de la souveraineté :

Ce qui définit la condition de l'*homo sacer*, ce n'est donc pas essentiellement la prétendue ambivalence originaire du sacré qui lui est inhérent mais plutôt le caractère particulier de la double exclusion dans laquelle il est pris et de la violence à laquelle il est exposé. Cette violence – le meurtre que n'importe qui peut commettre impunément à son encontre – ne peut être définie ni comme sacrifice ni comme homicide, ni comme exécution d'une condamnation ni comme sacrilège. En se soustrayant aux formes sanctionnées du droit humain et du droit divin, elle ouvre une sphère de l'action humaine qui n'est ni celle du *sacrum facere* ni celle de l'action profane, et qu'il s'agit ici d'essayer de comprendre.

¹ Cf. Giorgio Agamben, *Homo sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue*, op. cit., p. 9.

² Dans la dernière page de son essai, Giorgio Agamben confirme ainsi que « l'entrelacement entre *zôè* et *bios* [...] semble définir le destin politique de l'Occident » (*Ibid.*, p. 202). Comme il l'a montré, cet entrelacement est à l'origine du totalitarisme et de la logique concentrationnaire – en tant que points les plus extrêmes de la décision sur la valeur de la vie.

³ *Ibid.*, p. 17.

⁴ Selon Achille Mbembe, en contexte de guerre civile, le pouvoir souverain se fonde sur la capacité de donner la mort, donnant lieu à une nécropolitique (Achille Mbembe, « Nécropolitique », art. cit., dernière consultation le 20 février 2016).

⁵ Dans une mesure toute relative, la guerre civile peut être comparable au fonctionnement du camp de concentration dans la théorie de Giorgio Agamben, décrit « comme espace biopolitique pur, absolu et infranchissable » (Giorgio Agamben, *Homo sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue*, op. cit., p. 133).

On a déjà rencontré une sphère-limite de l'action humaine qui consiste exclusivement dans une relation d'exception. Cette sphère est celle de la décision souveraine, qui suspend la loi dans l'état d'exception et qui ainsi implique en lui la vie nue.¹

C'est bien parce que ces enfants sont des figures du ban que le pouvoir souverain (pour nous, les chefs rebelles) peut s'exercer sur eux dans un total arbitraire.

Cependant, il n'y a pas que le potentiel de puissance mortifère de la vie nue violemment politisée qui s'actualise en l'enfant-soldat : il y a aussi son inscription dans un statut de vulnérable. Les acteurs de la protection de l'enfance construisent une image de l'enfant combattant en victime absolue. Plus précisément, pour soigner les enfants démobilisés, l'intervention humanitaire les réduit à une vie nue, non politique ; elle surdétermine leur vulnérabilité et ne voit pas en eux les détenteurs d'une quelconque puissance :

La figure d'innocence est aussi très prégnante pour caractériser l'enfance. Ainsi, pour les communautés locales, dès lors que les enfants sont reconnus s'être volontairement enrôlés ou ont commis des actes violents, leur innocence est perdue et par là-même leur statut d'enfant. Adoptant un tout autre point de vue, en arguant de l'immaturation et de l'incapacité de discernement des enfants qui invalident le caractère volontaire de leur enrôlement, et en considérant leurs comportements violents comme une pathologie à soigner, les acteurs de protection maintiennent la figure de victime innocente à secourir. Mais cette opération invalide en même temps la puissance d'agir des enfants (*agency*). On retrouve là, sous une autre déclinaison, le phénomène évoqué par Liisa Malkki (1996) au sujet des réfugiés burundais, ainsi que par Didier Fassin (2003), Michel Agier (2002, 2004, 2008) et Myriam Ticktin (2006) qui reprennent la pensée de Giorgio Agamben autour de la nécessité pour les intervenants humanitaires de réduire les bénéficiaires à leur fonction biologique ou à leur « vie nue » pour pouvoir les secourir. Ici, c'est le comportement des enfants auquel on enlève tout sens (car il pourrait nuire à leur reconnaissance comme victime), qui est « biologisé » par sa traduction en maladie.²

Cette analyse de l'anthropologue Sylvie Bodineau nous invite à considérer la manière dont la vulnérabilité supposée de l'enfant combattant – qui est le paradigme majeur à l'aune duquel la communauté humanitaire pense cette figure – lui ôte toute puissance. Giorgio Agamben, convoqué dans l'analyse de Sylvie Bodineau, dénonce explicitement la centralité de la vie nue pour l'humanitaire :

La séparation entre l'humanitaire et le politique à laquelle nous assistons aujourd'hui représente la phase extrême de la séparation entre les droits de

¹ *Ibid.*, pp. 92-93.

² Sylvie Bodineau, *Figures d'enfants soldats. Puissance et vulnérabilité*, op. cit., p. 55. Si l'anthropologue pointe ici une véritable dichotomie entre l'approche humanitaire et la manière dont les communautés locales appréhendent l'enfant combattant, il nous intéressera, dans la suite de l'étude, d'explorer la manière dont les romanciers peuvent proposer une voie médiane, ou plutôt, une voie de dépassement.

l'homme et les droits du citoyen. Les organisations humanitaires, qui à notre époque concurrencent de plus en plus l'activité des organismes supranationaux, ne peuvent en dernière analyse que comprendre la vie humaine à l'intérieur de la figure de la vie nue ou de la vie sacrée. [...] La vie humaine est considérée ici (et il y a certainement de bonnes raisons à cela) exclusivement comme vie sacrée, autrement dit comme vie exposée au meurtre et insacriable. C'est seulement comme telle qu'elle devient un objet d'aide et de protection. Les « yeux implorants » de l'enfant rwandais, dont on voudrait exhiber la photographie pour recueillir de l'argent, mais qu'il « est difficile désormais de trouver encore en vie », constituent peut-être le signe le plus prégnant de la « vie nue » à notre époque, dont les organisations humanitaires ont besoin d'une façon parfaitement symétrique au pouvoir étatique. Séparé du politique, l'humanitaire ne peut que reproduire l'isolement de la vie sacrée sur lequel se fonde la souveraineté ; et le camp – l'espace pur de l'exception – est le paradigme biopolitique dont il ne parvient pas à venir à bout.¹

Il n'est pas anodin que Giorgio Agamben choisisse à titre d'*exemplum* les « yeux implorants » d'un enfant rwandais. L'enfant, l'enfant africain, et donc *a fortiori* l'enfant que l'on a contraint à devenir un bourreau, est investi par la communauté humanitaire au titre de sa vulnérabilité, le mettant au ban de toute puissance politique². Qu'en est-il alors de la littérature ?

a. L'enfant vulnérable et l'adolescent en crise

Avant même d'être soldat, l'enfant peut être appréhendé en fonction de sa vulnérabilité. Cette dernière est thématifiée dans les œuvres du corpus. L'enfant y apparaît déjà, avant l'irruption de la guerre civile³, comme un être en position d'extrême vulnérabilité⁴.

¹ Giorgio Agamben, *Homo Sacer*, *op. cit.* pp. 144-145.

² Le chapitre 3 de la seconde partie montrera comment la littérature renverse cette condition.

³ Notons néanmoins que certaines œuvres du corpus présentent l'enfant, en amont de l'enrôlement, en dehors du spectre de la vulnérabilité, intégré dans un réseau familial structurant. Dans ce cas, c'est l'irruption de la guerre qui vient détruire l'équilibre de manière paroxystique : ainsi en va-t-il par exemple dans *Moses, Citizen and me* de Delia Jarrett-Macauley où l'enfant tue sa grand-mère comme preuve d'investissement plein et entier à la faction qui l'enrôle.

⁴ L'historien Jean-Hervé Jézéquel a précisément cherché à montrer la vulnérabilité de l'enfant *africain* en dehors des structures guerrières – du fait notamment de l'histoire de la traite négrière, qui a privé les sociétés africaines de leur main-d'œuvre et amené à voir l'enfant comme une main-d'œuvre compensatoire mobilisable tant en temps de guerre que de paix –, contrant ainsi le caractère d'exception que l'humanitaire attribue à l'enfant-soldat : « Les regards croisés sur l'histoire africaine et occidentale permettent d'abord de déconstruire les discours qui font de l'enfant soldat une catégorie exotique et le produit exclusif des crises africaines contemporaines. En se penchant sur l'histoire du continent dans sa longue durée, on peut ensuite chercher à comprendre les spécificités du recours à l'enfant dans les conflits contemporains. C'est l'occasion d'en appeler à une recherche historique qui rétablisse les continuités entre temps de paix et temps de guerre. [...] L'enfant soldat est devenu le symbole d'un continent africain à la dérive, un "coeur des ténèbres" décidément étranger à la

De ce point de vue, l'enrôlement viendra en marquer le point d'aboutissement paroxystique. La vulnérabilité et la précarité de l'enfant sont les corollaires de son enrôlement, de son asservissement auprès d'un chef de guerre, figure d'autorité par défaut et mirage d'une protection.

Le témoignage de l'ancienne enfant-soldat China Keitetsi authentifie cette dimension. China est en effet en position vulnérable dans sa famille, abandonnée par sa mère, mise à l'écart chez une grand-mère extrêmement violente à l'initiative de son père « qui ressemblait davantage à un prédateur qu'à un être humain »¹. Cette grande précarité la pousse à prendre la fuite, devenant enfant des rues :

Peut-être devais-je rebrousser chemin ? Ou peut-être que la nuit, tout prenait une apparence différente ? Je poursuivis ma route. J'étais si fatiguée que je ne pouvais plus penser clairement. Pendant deux jours, j'avais dû fonctionner comme une adulte. À présent, j'étais comme un zombie, errant sans but. Où aller et pourquoi ? Je me sentais comme anesthésiée, et pourtant, il fallait que je continue.²

Le récit de China Keitetsi nous interpelle ici car il montre que l'enfant a déjà perdu son enfance et doit déjà « fonctionner comme une adulte », en amont de l'enrôlement. Les phénomènes de déstabilisation identitaire servent alors de matrice à celle, paroxystique, qu'actualisera le statut de fille-soldat. La fiction littéraire reprend aussi à son compte cette réalité. L'exemple de l'itinéraire de Birahima dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma est de ce point de vue significatif. En effet, Birahima perd en même temps sa mère et sa place au village. Alors que sa mère agonise d'une plaie à la jambe et se voit accusée de sorcellerie, Birahima décide de la fuir et de gagner la brousse :

Quand j'ai appris tout ça, quand j'ai su la sorcellerie de ma mère, quand j'ai su qu'elle mangeait dans sa jambe pourrie, tellement j'étais surpris, estomaqué, que j'ai pleuré, trop pleuré, quatre jours nuit et jour. Matin cinquième jour, je suis parti de la case avec décision de ne plus manger avec maman. Tellement, tellement je la trouvais dégoûtante. Je suis devenu un enfant de la rue. Un vrai enfant de la rue qui dort avec les chèvres et qui chaparde un peu partout dans les concessions et les champs pour manger.³

modernité occidentale. Il devient l'objet d'une nouvelle "croisade humanitaire", d'un néo-interventionnisme occidental qui entretient bien des similitudes moralisatrices avec les missions civilisatrices des siècles précédents. Au-delà de la sincérité des engagements humanitaires, il faut comprendre que l'enfance constitue un enjeu central dans l'effort de légitimation des interventions occidentales en Afrique. Ainsi l'intervention militaire et financière massive de la communauté internationale en Sierra Leone, qui aujourd'hui a conduit à faire de ce pays un protectorat des Nations unies, s'est en partie appuyée sur la nécessité de soulager les enfants victimes du conflit. » (Jean-Hervé Jézéquel, « Les enfants soldats d'Afrique, un phénomène singulier ? Sur la nécessité du regard historique », art.cit., pp. 100-101).

¹ China Keitetsi, *La petite fille à la Kalachnikov, ma vie d'enfant soldat*, op. cit., p. 14.

² *Ibid.*, pp. 85-86.

³ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 27.

Birahima devient un « enfant de la rue », un vagabond. Cette première rupture avec l'ordre social, qui pourrait témoigner d'une certaine *agency* – entendue comme autonomie et pouvoir d'agir librement – par le pouvoir décisionnel qu'exprime l'enfant dans la citation, consacre bien plutôt la perte de toute puissance. En effet, Birahima devient un sujet vulnérable, sans puissance aucune, soumis à la damnation de l'esprit de sa mère :

À partir de ce jour, j'ai su que j'avais fait du mal à maman, beaucoup de mal. Du mal à une handicapée. Ma maman ne m'a rien dit mais elle est morte avec la mauvaiseté dans le cœur. J'avais ses malédictions, la damnation. Je ne ferais rien de bon sur terre. Je ne vaudrais jamais quelque chose sur cette terre.¹

Pour Birahima, le « maudit »², l'enfant des rues, l'éventualité de l'enrôlement devient alors un horizon émancipateur. C'est d'ailleurs cette rhétorique qu'emploie le personnage de Yacouba, féticheur qui l'accompagnera tout au long de son errance dans le Liberia et la Sierra Leone en guerre :

Pour m'encourager à partir, il m'a appris des tas d'autres choses sur le Liberia. Faforo (sexe de mon papa) !

Des choses merveilleuses. Là-bas, il y avait la guerre tribale ! Là-bas, les enfants de la rue comme moi devenaient des enfants-soldats qu'on appelle en pidgin américain d'après mon Harrap's small-soldiers. Les small-soldiers avaient tout et tout. Ils avaient des kalachnikov. Les kalachnikov, c'est des fusils inventés par un Russe qui tirent sans s'arrêter. Avec les kalachnikov, les enfants-soldats avaient tout et tout. Ils avaient de l'argent, même des dollars américains. Ils avaient des chaussures, des galons, des radios, des casquettes, et même des voitures qu'on appelle aussi des 4x4. J'ai crié Walahé ! Walahé ! Je voulais partir au Liberia. Vite et vite. Je voulais devenir un enfant-soldat, un small-soldier. Un enfant-soldat ou un soldat-enfant, c'est kif-kif pareil. Je n'avais que le mot small-soldier à la bouche. Dans mon lit, quand je faisais caca ou pipi, je criais seul small-soldier, enfant-soldat, soldat-enfant !³

Devenir enfant-soldat, comme en témoignent les possessions futures, traduites stylistiquement par l'accumulation, est une condition enviable, un gain possible de puissance. Or, à y regarder de plus près, la structure de ce catalogue dévoile d'emblée qu'il n'y aura guère de gain de puissance si ce n'est médiatisé par la puissance mortifère de l'arme. La reformulation spécifiante, « [a]vec les kalachnikov, les enfants-soldats avaient tout et tout », rend syntaxiquement l'enfant combattant dépendant de l'arme : il s'agit du reflet de la subalternité réelle à laquelle conviera la transformation en enfant-soldat dont on a déjà pu analyser la manière dont elle était fortement liée au maniement de l'arme. Et, effectivement, à l'instar du

¹ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 28.

² *Ibid.*, p. 32.

³ *Ibid.*, pp. 43-44.

mouvement que nous avons repéré plus haut dans le passage tiré de *Beasts of no Nation*, cette volonté de puissance¹ de Birahima ne résiste guère à la réalité. L'enrôlement se fait de manière contrainte. Le véhicule où se trouvent Yacouba et Birahima est pris dans une embuscade menée par des enfants-soldats, pour dévaliser les voyageurs. La réaction de Birahima est alors une réécriture démystifiée de sa volonté de devenir enfant-soldat :

Vint mon tour. [...] J'ai chialé comme un enfant pourri : « Enfant-soldat, small-soldier, soldat-enfant, je veux devenir un enfant-soldat, je veux aller chez ma tante à Niangbo. » Ils ont commencé à me déshabiller et moi j'ai continué à chialer, à chialer : « Small-soldier, moi enfant-soldat. Moi soldat-enfant. » Ils m'ont commandé de joindre la forêt, j'ai refusé et suis resté le bangala en l'air. Je m'en fous de la décence. Je suis un enfant de la rue. (Décence signifie respect des bonnes mœurs d'après le Petit Robert.) Je m'en fous des bonnes mœurs, j'ai continué à chialer.

Un des enfants-soldats a braqué le kalach dans mon cul et m'a commandé « Avale, avale ! » et je me suis makou. Je tremblais, mes lèvres tremblaient comme le fondement d'une chèvre qui attend un bouc. (Fondement signifie anus, fesses.) J'avais envie de faire pipi, de faire caca et tout et tout. Wahahé !²

L'enrôlement est ici ambivalent : il est à la fois volontaire et contraint. Birahima se sert du statut possible d'enfant-soldat presque comme d'un gri-gri protecteur contre la puissance mortifère de ceux qui l'assaillent. De plus, si nous avons déjà pu analyser dans ce passage la convocation de l'obscénité en lien avec l'animalité, nous pouvons également noter que cette scène d'enrôlement actualise la correspondance entre le statut d'enfant-soldat et les besoins naturels à l'aune cette fois d'une perte de puissance. En effet, si dans le passage cité plus haut Birahima crie fermement son envie de devenir enfant-soldat « quand [il] faisai[t] caca ou pipi », *devenir* enfant-soldat provoque une terreur telle qu'elle le contraint cette fois à avoir « envie de faire pipi, de faire caca », matérialisant ainsi par des motifs parallèles une déperdition de puissance.

La trajectoire de Birahima nous éclaire sur la manière dont l'enfant peut déjà se trouver en position de sujet particulièrement vulnérable, en amont d'un enrôlement qui ne fera que prolonger et accentuer cette vulnérabilité. Or cette dimension est véritablement récurrente dans le corpus. Bachir et Clovis, anciens enfants-soldats dans, respectivement, *Transit*

¹ À entendre dans un sens proche de celui du concept formulé par Nietzsche, à savoir comme un devenir plus, lié à la vie appréhendée à l'aune de la force : « La vie, en tant que forme de l'être qui nous est la mieux connue, est spécifiquement une volonté d'accumulation de force [...]. De sorte que le "vouloir-devenir-plus-fort" émanant de tout centre de forces est la seule réalité – non autoconservation mais appropriation, vouloir-devenir-maître, vouloir-devenir-plus, vouloir-devenir-plus-fort » (Friedrich Nietzsche, *Œuvres philosophiques complètes* [édition établie par G. Colli et M. Montinari], *Fragments posthumes*, Tome XIV, Paris, Gallimard, 1968-1997, p. 14.

² Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 58.

d'Abdourahman A. Waberi et *Le Silence des esprits* de Wilfried N'Sondé, sont tous deux initialement des figures de la marginalité, de la mise au ban. Cette marginalité est, selon Momar Désiré Kane, un corollaire de l'errance, elle la programme même¹. Bachir est orphelin et devient un enfant des rues, survivant en commettant des actes de délinquance avant de participer à la guerre. Quant à Clovis, il a été banni de son village pour avoir transgressé le tabou fondamental qu'est l'inceste en vivant un amour fusionnel avec sa sœur jumelle Marcelline. Il devient alors, à l'instar de Bachir – mais aussi de Birahima, comme nous venons de le constater – un « enfant des rues »² avant de s'enrôler dans les « Forces vives de la nation »³ durant la guerre civile. Avant la guerre, Bachir et Clovis connaissent déjà l'errance. Cependant, en devenant soldats, ils remotivent le sens étymologique de l'errance qui la rattache à l'erreur. En effet, ils se sont rendus coupables d'une *hubris* guerrière⁴, d'une « faute ineffaçable » et d'« errements »⁵ – syntagmes qui apparaissent dans *Le Silence des esprits*. C'est pour cette raison que Bachir et Clovis continuent à errer après leur expérience de la guerre, restant définitivement des figures vulnérables, des figures du ban, de la marge : le premier est bloqué dans le terminal Charles de Gaulle en attendant d'être accepté sur le sol français, dans un entre-deux qui fait figure de véritable non-lieu, quand le second erre en clandestin, en hors-la-loi, donnant lieu à son arrestation dans l'*explicit* du roman.

Il faut néanmoins noter que tous les textes du corpus ne misent pas sur une telle vulnérabilité de l'enfant *en amont*⁶ de l'enrôlement. De ce point de vue, doivent être en particulier distinguées les œuvres mettant en scène des personnages plus âgés, des adolescents à l'instar, par exemple, de *Song for Night* de Chris Abani, de *Johnny Chien Méchant* d'Emmanuel Dongala, des *Aubes écarlates* de Léonora Miano, de *Sozaboy* de Ken Saro-Wiwa mais aussi, au sein du corpus romanesque secondaire, du *Musée de la honte* de Jean-Michel Mabeko Tali. L'adolescent possède cette énergie⁷ qui en fait moins un sujet

¹ Cf. Momar Désiré Kane, *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africains francophones*, Paris, L'Harmattan, 2004.

² Wilfried N'Sondé, *Le Silence des esprits*, op. cit., p. 137.

³ *Ibid.*, p. 138.

⁴ Une fois devenus des êtres de l'hybride, des enfants-soldats, validant à ce stade du propos le rapprochement morphologique entre hybride et *hubris* – l'*hubris* étant entendue ici aux seuls sens de chaos et d'excès.

⁵ Wilfried N'Sondé, *Le Silence des esprits*, op. cit., p. 53.

⁶ Cependant, la vulnérabilité sera bien pour tous ce à quoi conduit inévitablement l'enrôlement.

⁷ Gwénaëlle Aubry, romancière et philosophe, fait de l'adolescence, « l'âge des possibles », un concept doté d'une grande puissance en ce qu'elle est porteuse de la colère à laquelle elle accorde une valeur heuristique (Conférence et lecture de Gwénaëlle Aubry dans le cadre du programme directeur du Groupe phi : « Puissance, impuissance et possibles : du roman comme pratique de survie », 29 janvier 2014, Université Rennes 2, il s'agit de notre transcription).

vulnérable, un patient, qu'un agent voulant conquérir le monde. Son énergie est celle de la crise¹ entendue comme la *krisis* grecque, comme moment de rupture de l'équilibre où peuvent se prendre les décisions². L'adolescent serait donc puissance de décision. C'est du moins ainsi que ces œuvres le présentent : pour les protagonistes de ces romans, l'enrôlement est volontaire. L'enrôlement volontaire constitue une « "évasion" de l'ordre social »³ corollaire, pour les communautés locales, d'une appréhension des enfants-soldats enrôlés volontairement à l'aune de « leur responsabilité, leur capacité de discernement, la menace qu'ils constituent, qu'elle soit physique (du fait de leur puissance) ou sociale »⁴ et non de leur vulnérabilité. L'enrôlement volontaire est alors une preuve, sinon de leur *agency* – car la dimension nécessaire de l'autonomie⁵ reste discutable du fait de leur jeune âge⁶ –, du moins de leur force.

Dans *Song for Night* de Chris Abani, l'adolescent a choisi l'enrôlement et a même fait montre de sa détermination :

Trois ans d'une guerre insensée, [...] aucun d'entre nous ne peut se souvenir de la haine qui nous a conduits ici. Nous nous battons simplement pour survivre à la guerre. C'est un lieu étrange, quand on a quinze ans, privé d'espoir et de presque toute son humanité. [...] On voulait tous y aller à l'époque : pour se battre. Il y avait un ennemi

It has been three years of a senseless war, [...] none of us can remember the hate that led us there. We are simply fighting to survive the war. It is a strange place to be at fifteen, bereft of hope and very nearly of your humanity. [...] We all wanted to join then : to fight. There was a clear enemy, and having lost loved ones to them, we all wanted

¹ La psychanalyste Évelyne Kestemberg soumet dans cette perspective que l'adolescence « constitue l'essence même de la "crise" » (Évelyne Kestemberg, « La psychothérapie des adolescents », *Confrontation psychiatrique*, n° 7, 1971, pp. 181-197).

² « Chez Aristote la *krisis* semble renvoyer au discernement, le moment où les choses apparaissent séparées pour permettre choix, décision, jugement, bifurcation (c'est le sens du verbe de même racine, *krinô*, "je sépare, je distingue, je décide, je tranche"). De même, en latin, *cribrum* ("crible, tamis") ou le verbe *cerno* ("je cerne par la pensée, je discerne, je décide") associent la question de la crise à celle du discernement » (Clément Auger, « Introduction : une autre crise », *Revue Ad hoc*, n°3, « La Crise », publié le 09/12/2014 [en ligne], url : <http://www.cellam.fr/?p=5108>, dernière consultation le 23 février 2015).

³ Sylvie Bodineau, *Figures d'enfants soldats. Puissance et vulnérabilité*, op. cit., p. 33.

⁴ *Idem*.

⁵ Selon Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin: « Agency refers to the ability to act or perform an action. In contemporary theory, it hinges on the question of whether individuals can freely and *autonomously* initiate action (*Postcolonial Studies. The Key Conceptions*, op. cit., p. 6 [nous soulignons]).

⁶ Les rendant encore fort influençables par les structures familiales ou affectives. *Sozaboy* nous donne un bon exemple de cette autonomie toute relative. Méné s'émancipe, en s'enrôlant, de la figure maternelle qui s'y oppose (Ken Saro-Wiwa, *Sozaboy*, op. cit., pp. 104-105 pour la version française et p. 55 pour la version originale), mais cette conquête d'une certaine autonomie est en réalité conformité au désir de sa toute jeune fiancée qui souhaite voir en lui un héros : « She will like to be my wife but she will marry me only if I am soza because she cannot marry any man who cannot defend her when trouble come » (*Ibid.*, p. 59) ; « Elle veut être ma femme mais elle va me marier seulement si je suis militaire parce que elle peut pas marier un garçon qui peut pas la défendre quand il y a malheur » (*Ibid.*, p. 110).

évident, et cet ennemi nous ayant pris des êtres chers, nous voulions tous la *vengeance*. (CO. 11 [nous soulignons])

revenge. (SO. 9 [nous soulignons])

Cependant, ce passage atteste de l'impossible univocité d'interprétation d'un tel engagement volontaire. My Luck a certes choisi de s'enrôler, avec un objectif clairement affiché (et justifié par un lien de consécution à la participiale, « cet ennemi nous ayant pris des êtres chers » ; « having lost loved ones to them »), « la vengeance », il n'en demeure pas moins que la réalité de la guerre lui a fait perdre toute aspiration, tout objectif a été oublié, il s'agit désormais *a minima* de « survivre à la guerre ». L'*incipit* du roman rend finalement bien compte de la tragédie de « la vengeance » (de la « revenge » tragedy) qu'est la guerre civile : dans cette nouvelle scène élisabéthaine, il ne peut y avoir qu'un cercle de violence sans fin, où jamais le sang ne pourra s'arrêter de couler.

Un mouvement similaire anime *Les Aubes écarlates* de Léonora Miano, Epa, « l'adolescent »¹, est bien, en amont de l'enrôlement, porteur d'une force décisionnelle, d'une volonté d'action : il « avait voulu faire de ses rêves une réalité. Combattre. Changer le monde »². Cependant, cette *agency* devient incapacité lorsqu'il se voit confronté à la réalité de la guerre civile :

Pour impressionner Isilo, le chef de ces *rebelle*s qu'il admirait tant, le garçon avait tué un vieillard de son clan. Il avait commencé à déchanter lorsque les *révolutionnaires* avaient demandé un enfant, et désigné son propre frère pour être sacrifié. L'adolescent, lui, avait été enrôlé de force dans l'armée *rebelle*.³

Son *agency* devient immédiatement simple puissance de tuer un vieillard du clan (qui est d'ailleurs le chef du village) : si l'on peut voir ici un moyen, pour l'adolescent, de s'affranchir des structures trop contraignantes d'autorité, ce meurtre n'est qu'un premier pas vers le chaos et la violence sans borne, qui apparaissent d'emblée avec le sacrifice de son frère. Tuer la figure d'autorité, le chef du village, est certes une première prise de pouvoir politique symbolique, mais se voir obligé de consentir au sacrifice de la figure la plus subalterne qu'est son petit frère est un schéma topique de l'enrôlement sous contrainte des enfants-soldats, celui de prouver son allégeance en détruisant les liens familiaux. Ce schéma est particulièrement

¹ Léonora Miano, *Les Aubes écarlates*, *op. cit.*, p. 20.

² *Idem* [nous soulignons]. Epa est aussi animé d'une volonté de connaissance (« il attendait l'occasion [...] d'offrir aux autres ce dont il avait été privé : la connaissance », *Idem*) : ce désir de connaissance s'apparente à l'*hubris*, en lien avec la volonté de détenir du savoir que nous avons repérée pour le personnage de Johnny dans le roman d'Emmanuel Dongala.

³ *Ibid.*, pp. 20-21.

bien mis en scène au début du film *Rebelle* de Kim Nguyen – où la jeune fille est contrainte de tuer ses parents –, film qui pourrait à cet égard s'interpréter comme le pendant négatif du dessin animé du même nom pour la version francophone¹. Dès lors, loin de sa volonté première d'agir sur le monde, Epa devient immédiatement une marionnette aux mains des chefs rebelles dont ils se servent pour déstructurer la communauté, pour kidnapper et enrôler neuf enfants. Aussi est-ce bien « de force »² *in fine* qu'Epa est enrôlé.

En définitive, si ces personnages d'adolescents ont fait preuve d'une forme de puissance en amont de la guerre, cette dernière, en tant qu'elle n'est constituée que de violence et d'asservissement, les ramène à une forme de vulnérabilité proprement enfantine. Dans *Le Musée de la honte*, apparaîtra la figure de la mère venant secourir son enfant ; dans *Les Aubes écarlates*, Epa, après avoir fui la zone de combat, se retrouve dans une extrême détresse physique et mentale, alité et veillé dans un orphelinat. Même ces personnages sont plus âgés, sont des figures volontaristes face à l'enrôlement et sont donc *a priori* moins vulnérables³, ils sont rattrapés par cette vulnérabilité. Dès lors, nous pouvons affirmer que ces textes, même lorsqu'ils mettent en scène des adolescents qui s'enrôlent volontairement, s'inscrivent dans le schème dominant qui associe vulnérabilité et enfant-soldat et qui fait de l'enfant-soldat un *intolérable*.

b. Entre l'intolérable et l'héroïsme

L'intolérable est en effet un paradigme central dans l'appréhension de la figure de l'enfant-soldat ; l'anthropologue Sylvie Bodineau le convoque à de nombreuses reprises dans son ouvrage *Figures d'enfants soldats*. Selon elle, « [pour] les représentations du phénomène de recrutement et d'utilisation d'enfants par les forces ou groupes armés, le caractère immoral

¹ Le dessin animé *Rebelle* (*Brave* pour la version originale), production Disney Pixar, met ainsi en avant une jeune fille s'émancipant dans le fait de devenir une guerrière. Le refus de devenir princesse est une rébellion pour s'affirmer comme sujet autonome en dehors des carcans de genre. Or, pour la jeune fille-soldat du film *Rebelle*, prendre les armes est au contraire une contrainte qui la subalternise encore davantage, la transformant en objet sexuel du chef de la troupe et l'avilissant à un comportement monstrueux. Sa seule rébellion consistera alors à fuir cet environnement guerrier pour se consacrer à son rôle de future mère, soit en rétablissant la structure familiale dissoute précisément au moment de l'enrôlement.

² Léonora Miano, *Les Aubes écarlates*, *op. cit.*, p. 20.

³ Comme le confirme, de ce point de vue, l'analyse de Sylvie Bodineau selon laquelle « les enfants recrutés plus jeunes [sont] considérés comme plus faibles et influençables » et « les volontaires [sont] considérés comme moins vulnérables » (Sylvie Bodineau, *Figures d'enfants soldats. Puissance et vulnérabilité*, *op. cit.*, p. 29).

et donc intolérable a été particulièrement développé par les acteurs de protection des enfants et constitue une base très forte de plaidoyer pour renforcer les interventions »¹. D'ailleurs la *construction* d'un intolérable (tel est le titre d'un chapitre de l'ouvrage de Sylvie Bodineau) par la Coalition internationale a pour effet que même les adolescents capables de plus de discernement sont assujettis au règne de la vulnérabilité :

D'autre part, on note dans les discours analysés notamment au niveau global l'apparition et l'évolution d'un « intolérable » concernant le recrutement et l'utilisation d'enfants par des forces ou groupes armés, intolérable caractérisé par l'appellation « enfant soldat » (Principes du Cap 1996) qui devient ensuite « enfant associé à une force ou un groupe armé » (Principes de Paris 2007). Cette évolution voit se transformer l'intolérable de la participation d'un enfant immature à des hostilités, à celui de toute association d'un enfant (jusqu'à l'âge de 18 ans) avec un groupe ou une force armée, quelle que soit la fonction qu'il/ elle exerce et la cause défendue par le groupe armé. Pour les tenants des droits humains, les enfants touchés par cet intolérable sont considérés comme particulièrement vulnérables et en besoin de protection. En faisant évoluer de la sorte les éléments déterminant l'intolérable, ils étendent la portée de leurs interventions. Ainsi se renforce et s'étend la figure de l'enfance et de l'adolescence comme vulnérable.²

Or c'est bien ce même paradigme de l'intolérable que repère Manon Pignot, dans sa recherche historiographique. Cette dernière va en effet révéler une évolution historique dans l'approche de cette figure – grâce à une mise en perspective historiographique procédant à un double décroisement³, qui permet de ne plus penser la figure de l'enfant-soldat uniquement à partir de son explosion médiatique des années 90, alors que de nombreuses guerres civiles sévissaient sur le continent africain. Selon l'historienne de l'enfance, ce qu'il faut interroger avant tout pour approcher la figure de l'enfant combattant, c'est « son déplacement progressif,

¹ *Idem.*

² *Ibid.*, p. 54. Sylvie Bodineau a pu expliciter la portée heuristique de changement de terminologie par la communauté internationale : « L'adoption de cette appellation différente ne signifie pas pour autant que les acteurs de protection attachent peu d'importance à l'aspect immoral du phénomène, puisque par exemple en maintenant l'appellation "enfant-soldat" qui restreint la perception aux garçons combattants, la Coalition continue à se référer à cet intolérable. En fait, on peut avancer l'idée qu'en adoptant une délimitation plus large (jusqu'à 18 ans, pour toutes fonctions, même dans une force armée nationale) que celle qui définit l'intolérable (des enfants vulnérables, immatures, manipulables forcés de manier des armes et participer aux hostilités), et en souhaitant faire interdire cette forme "d'association à une force ou un groupe armé", les activistes des droits de l'enfant au travers de la Coalition déplacent l'intolérable. Ainsi, ce ne serait plus le fait de forcer des enfants vulnérables et immatures à combattre, mais le fait que des enfants de moins de 18 ans (capables pour certains d'entre eux de discernement) puissent être "associés" à des forces ou des groupes armés, qui deviendrait intolérable, en étant interdit par les lois internationales à vocation d'être universellement appliquées. » (*Ibid.*, p. 42).

³ Manon Pignot insiste sur la nécessité d'un décroisement géographique d'abord, pour montrer que l'enfant-soldat n'est pas une réalité « typiquement africaine », mais aussi chronologique afin de constater « la fausse coupure que représenterait le second XX^e siècle » (Manon Pignot, « Conclusion », dans Manon Pignot (dir.), *L'Enfant-soldat XIX^e-XXI^e siècle, op. cit.*, p.204). Voir, à ce propos, l'introduction.

à partir de la grande guerre, du champ du légitime à celui de l'intolérable »¹. Ce déplacement se joue en effet entre les deux Guerres Mondiales :

L'expérience des deux guerres mondiales a sans doute joué plus qu'on ne pourrait le penser de prime abord dans la construction occidentale de la figure de l'enfant-soldat. Le terme commence d'ailleurs à être employé, avec parcimonie, après la Grande Guerre, même si on lui préfère encore celui « d'enfant héros », aux confins de la réalité et de la fiction littéraire. [...] C'est sans aucun doute la mémoire de la Seconde Guerre Mondiale qui contribue à cristalliser une image désormais négative, et exclusivement négative : qui sont les derniers enfants-soldats du front occidental ? Les jeunes enrôlés de la dernière armée d'Hitler. [...] Le poids historique de cette image n'est certainement pas nul dans la représentation actuelle de l'enfant-soldat, presque toujours présenté comme enrôlé de force et victime des régimes « totalitaires », alors même que les adolescents allemands étudiés ici sont le plus souvent des *volontaires*, contraints bien sûr, mais idéologiquement.²

Cette analyse permet d'éclairer la poétique des œuvres convoquant des adolescents. Dans ces romans, même s'il s'est enrôlé volontairement, le personnage est présenté, au cœur de la guerre, comme un sujet vulnérable utilisé par les chefs de guerre : plus encore, de possibles ado-combattants³, ils redeviennent nécessairement des *enfants-soldats*.

La catégorie « d'enfant héros » que convoque Manon Pignot⁴ est-elle pour autant totalement inopérante pour notre corpus ? Les enfants-soldats ne peuvent-ils pas recouvrir en partie la figure héroïque du Gavroche révolutionnaire ? Les enfants combattants africains peuvent-ils devenir, à l'instar des jeunes guérilleros de la révolution nicaraguayenne, « autant de Gavroche dont on entendit peindre la geste à la manière de Victor Hugo »⁵ ?

Une seule œuvre du corpus primaire convoque explicitement la figure de Gavroche, il s'agit du roman de Kossi Efoui, *Solo d'un revenant*. Ce texte se singularise d'emblée par le surnom qu'a choisi l'enfant-soldat Maïs. N'apparaissent ici ni Rambo, ni Ben Laden, ni aucun

¹ *Idem*.

² Manon Pignot, « Enfants-soldat et guerre mondiales : une légitimité en débat », dans Manon Pignot (dir.), *L'Enfant-soldat XIX^e-XXI^e siècle, op. cit.*, pp. 67-68. Si l'enfant prenant les armes pouvait être un héros durant la Première Guerre Mondiale, il en va de même durant la Guerre civile américaine comme le mentionne l'historien Jean-Hervé Jézéquel : « Ce qui change, c'est le discours que l'on tient sur ces enfants. Pendant la guerre civile américaine ou la première guerre mondiale, la participation d'enfants soldats était valorisée et appréhendée à travers un registre discursif bien spécifique, celui de l'enfant héros. L'action de ces enfants était "héroïsée" et leur mort éventuelle perçue comme un sacrifice au nom de valeurs supérieures, telles celles attachées à la nation. À l'inverse, la participation des enfants combattants dans les guerres africaines est toujours appréhendée de manière négative, à travers les registres de l'enfant victime et de l'enfance volée. » (Jean-Hervé Jézéquel, « Les enfants soldats d'Afrique, un phénomène singulier ? Sur la nécessité du regard historique », art. cit., p. 103).

³ Voir l'introduction, pour la distinction entre ado-combattant et enfant-soldat.

⁴ Mais aussi l'historien Jean-Hervé Jézéquel.

⁵ Gilles Bataillon, « Les enfants guérilleros du Nicaragua (1981-1987) », dans Manon Pignot (dir.), *L'Enfant-soldat XIX^e-XXI^e siècle, op. cit.*, p. 182.

surnom connoté pour son illusion de performativité mortifère, mais la figure révolutionnaire de Gavroche, devenue un mythe populaire depuis *Les Misérables* de Victor Hugo : « M'avait déjà dit que son vrai nom n'était pas Maïs mais Gavroche, son nom de maquis, voilà son vrai nom »¹. Ici, on ne fait pas référence à un nom de guerre, mais bien à un nom de « maquis ». Ce substantif porte une valeur de résistance et fait historiquement référence à la lutte clandestine au cours de la Seconde Guerre Mondiale². Dès lors, bien loin de l'image topique de l'ensauvagement de l'enfant-soldat dans la « brousse » africaine, *Solo d'un revenant* synthétise dans le personnage de Maïs deux figures héroïques, deux figures puissantes dans l'imaginaire collectif, celle du Gavroche sur les barricades lors de l'Insurrection de 1832 et celle du résistant au nazisme. Chante-t-on alors la geste de ce personnage dans *Solo d'un revenant* ? La mort de Gavroche dans la cinquième partie du premier livre des *Misérables*, scène à l'intensité dramatique paroxystique dans l'économie du roman de Victor Hugo, est narrée de manière à la fois épique et poétique, participant à une réelle mythification de cette figure de gamin se riant des balles des gardes nationaux. Surtout, cette scène relève véritablement de l'hypotypose, Gavroche est celui qui s'impose aux yeux du lecteur dans toute sa puissance enfantine dans un « spectacle épouvantable et charmant »³. Maïs, dans l'œuvre de Kossi Efoui, fait aussi l'objet d'une mise en regard particulière, lui aussi doit faire image. Dans un passage que nous commentons dans notre premier chapitre, nous avons mis en évidence la manière dont il devenait même une figure télégénique, lorsqu'il est interviewé et filmé pour la télévision : « On [...] voit [Maïs] jouer à champ/contre-champ avec un journaliste qui lui demande dans la foulée de raconter la première fois »⁴. Or si le journaliste cherche à créer un spectacle, c'est un spectacle entièrement pris dans un voyeurisme obscène ; contrairement à la figure hugolienne, l'enfant-soldat n'est aucunement celui que l'on mythifie au nom des idéaux qu'il pourrait incarner mais au nom de toute la violence qu'il symbolise. C'est la violence de la figure de l'enfant-soldat et son caractère spectaculaire, que l'on met en spectacle, et aucunement sa puissance. Maïs n'est pas ici un Gavroche, mais le monstre que l'on montre, le monstre pris tout entier dans la monstration médiatique.

¹ Kossi Efoui, *Solo d'un revenant*, op. cit., p. 42.

² La Première Guerre Mondiale est également convoquée dans ce roman mais pour mieux en déconstruire ironiquement les *topoi* éculés qu'elle véhicule : « On pense à ce puits merveilleux entre deux tranchées durant la première guerre mondiale, un puits dont les soldats ennemis, français et allemands, avaient fait usage sans se tirer dessus à l'heure de la corvée d'eau. Ici aussi, on n'a pas négligé cette figure imposée dans les récits guerriers : la fraternisation momentanée avec l'ennemi. Ici aussi, on a cotisé ce denier du merveilleux que tous les souvenirs de guerre cotisent dans le panier de l'histoire, pour ne pas désespérer les enfants de demain, pour faire croire à un résidu émotionnel d'humanité qui ne s'en va pas avec le sang versé » (*Ibid.*, pp. 110-111).

³ Victor Hugo, *Les Misérables*, Paris, Éditions Presses Pocket, Tome III, 1992, p. 56.

⁴ Kossi Efoui, *Solo d'un revenant*, op. cit., p. 42.

Cependant, si le roman de Kossi Efoui dénonce les procédés médiatiques, il ne participe pas pour autant à valider la pertinence de la figure de Gavroche pour son personnage. En effet, les scarifications que porte Maïs viennent brouiller l'identification à la figure de Gavroche, ce texte corporel induisant une certaine forme d'illisibilité :

Il [Maïs] est présent dans le lit. Assis. L'avant-bras portant de larges lettres incisées dans la peau NO SATISFACTION, et lorsqu'il a levé la main pour la poser sur la bouteille d'alcool, le miroir a renvoyé l'image de l'intérieur de l'avant-bras, avec à l'envers l'inscription NO FUTURE.¹

La première marque corporelle se lit comme une référence possible à la chanson du groupe de rock les Rolling Stones (« I can't get no) Satisfaction »). Le rock et les Rolling Stones sont porteurs dans l'imaginaire collectif d'une puissance transgressive, comme l'a noté Aurélien Bécue :

Le rock n'est pas au centre du texte en tant que musique étant donné que « [l]es groupes anglais sont surtout des groupes » et qu'« [ils] ne sont musiciens qu'accessoirement », mais il participe et même représente (« les rolling stones qui sur eux et autour d'eux appellent tout cela ») cette décomposition de la société dans l'image, l'artifice, l'éphémère.²

Mais cette première inscription qui contient une force de dénonciation, une puissance de destruction des faux-semblants est contrebalancée par la seconde, qui se constitue explicitement – par les effets de specularité présents dans la scène – comme son miroir inversé. Si cette seconde marque sur la peau de l'ancien enfant-soldat s'inscrit toujours dans un univers de référence musical, elle exprime néanmoins un véritable nihilisme, déconstruisant tout projet et tout lendemain. Ainsi, cette devise du mouvement punk est d'autant plus intéressante lorsqu'on la met en parallèle avec la mention rock « NO SATISFACTION » car elle exprime « [l]a radicalisation et [...] [l]a destruction du rock »³. Le corps même de Maïs se fait alors palimpseste, et la seconde inscription brouille et déconstruit la première, en lui surimprimant son champ de signification. D'ailleurs, cette déstructuration de l'univers de référence rock est justifiable par la satire de la guerre civile construite dans le roman et, plus précisément dans la citation qui suit, par la satire de la mise en images par les médias des commandos de rebelles :

Un défilé de mode trash, une parade de mannequins crades dans quelque garage new-yorkais branché auraient été pareillement photographiés. Dans cette délicieuse ambiance *jungle* qu'on aurait obtenue grâce à l'audace inspirée d'un talentueux « metteur en espace », les fusils seraient semblables

¹ Kossi Efoui, *Solo d'un revenant*, op. cit., p. 44.

² Aurélien Bécue, *Rock et littérature : à l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances*, Thèse de doctorat sous la direction d'Emmanuel Bouju, Université Rennes 2, 2013, p. 60.

³ *Ibid.*, p. 373.

alors aux accessoires d'une comédie musicale vantant un groupe de rock au nom volontairement démodé : Les Rebelles.¹

En contexte de guerre civile, les rebelles sont invalidés, décrédibilisés, ils sont moins une puissance de contestation qu'une force de destruction. Dès lors, il est logique que l'intérieur de l'avant-bras de Maïs se pose en revers de la médaille, en instance décrédibilisante d'une posture qui ne peut plus tenir. Surtout, la seconde inscription défigure la figure de Gavroche que l'enfant souhaitait incarner en se faisant nommer ainsi. Si Gavroche est la figure révolutionnaire, la figure porteuse de « lendemains qui chantent », d'un avenir idéal, Maïs a fait de son corps la marque annihilant toute foi en l'instauration d'un ordre meilleur. Maïs n'est pas Gavroche, n'est pas un « enfant héros »².

Dans de telles conditions, comment l'enfant-soldat peut-il conquérir une marge de manœuvre³ qui lui soit propre ?

B. Hubris de l'enfant-soldat

a. Repenser l'intolérable

Quoique les œuvres littéraires semblent s'inscrire dans le schème majeur des représentations de l'action humanitaire qu'est la vulnérabilité – et excluent le paradigme de l'héroïsme –, elles se dotent également des moyens de le repenser. Ainsi souscrivons-nous à l'analyse d'Allison Mackey qui, à partir d'un corpus de récits fictionnels et autobiographiques

¹ Kossi Efoui, *Solo d'un revenant*, op. cit., p. 92.

² Un même cheminement décevant a lieu dans le roman de Delia Jarrett-Macauley, *Moses, Citizen and Me*, où l'enfant combattant perd son prénom George au profit de Citizen (Delia Jarrett-Macauley, *Moses, Citizen and Me*, op. cit., p. 195). Si ce surnom de guerre pourrait être porteur d'un idéal de construction d'une société républicaine et égalitaire, ce dernier ne pourra jamais être effectif. Surtout, le surnom « Citizen » est ensuite remplacé par une dénomination déshumanisante gravée dans le dos de George, « 439K », attestant qu'aucune puissance ne peut être conférée à l'enfant-soldat par l'intermédiaire de la guerre peu importe l'idéal initialement exhibé. Cet idéal impossible à atteindre est également thématiquement traité dans le roman grâce à l'intertexte de la tragédie de Shakespeare *Jules César* : le texte de Shakespeare déconstruit en effet cet idéal puisque les Libérateurs qui cherchaient à restaurer la République, contre la tyrannie, ne feront que participer à mettre au pouvoir un empereur qui le gardera sans partage, Auguste.

³ Traduction possible du terme anglais d'*agency*. Nous devons cette idée de traduction à Florian Treguer, enseignant chercheur en littérature américaine à l'Université Rennes 2.

d'enfants-soldats¹, repère certes une certaine continuité entre la littérature et l'approche humanitaire dans l'appréhension de la figure de l'enfant-soldat, mais souligne néanmoins la manière dont ces œuvres permettent de repenser cette conception :

I suggest that, even though they participate in an ethically and market-based economy of humanitarian consumption, the [...] narrative strategies in these texts trouble the already troubled relationship between the spaces where child soldiers are being used and those where narratives about them are being consumed. Although there are no guarantees as to how these texts are taken up by readers, they at least have the potential of coaxing the reader into confronting difficult questions about the limits of "universal" human rights and into recognizing a need to radically rethink planetary relations.²

Plus précisément, elle mentionne la manière dont ces textes peuvent désamorcer un investissement pathétique trop facile :

These stories about child soldiers side-step generic expectations by [...] challenging complacent readings. [...] More than recuperative rehabilitation narratives that end with the child subject being neatly incorporated into the social realm, in these stories the unresolved destruction of the protagonists' families and communities [...] have the potential to lead the reader to ponder larger questions.³

This brings me back to the potential role of literature as a catalyst for an understanding of global citizenship based on feeling for others, as something other than the kind of "empathetic globalization" [...], the comfortable space of humanitarian consumption is potentially complicated [...]. This kind of affective citizenship would be more than simply readerly sympathy or empathetic identification, but rather an engaged form of global ethics.⁴

Deux œuvres du corpus donnent particulièrement à penser la manière dont les schémas humanitaires doivent et peuvent être « recadrés » (selon sa terminologie). Il s'agit des *Aubes*

¹ En l'occurrence : *A Long Way Gone* d'Ishmael Beah, *Heart of Fire* de Senait Mehari, *Warchild* d'Emmanuel Jal, *Beasts of No Nation* d'Uzodinma Iweala, *Song for Night* de Chris Abani et *Moses, Citizen, and Me* de Delia Jarrett-Macauley.

² « Je suggère que, même si elles s'inscrivent dans une économie éthique et axée sur le marché de la consommation humanitaire, les stratégies narratives [...] de ces textes troublent la relation déjà troublée entre les espaces où sont utilisés des enfants-soldats et ceux où les récits à leurs sujets sont consommés. Bien qu'il n'y ait aucune certitude quant à la manière dont ces textes sont reçus par les lecteurs, ils offrent au moins la possibilité d'exhorter le lecteur à se confronter aux questions difficiles des limites des droits humains "universels" et à admettre la nécessité de repenser radicalement les relations planétaires », Allison Mackey, « Troubling Humanitarian Consumption: Reframing Relationality in African Child Soldier Narratives », *Research in African Literatures*, Vol. 44, n° 4, Hiver 2013, pp. 99-122, p. 99, il s'agit de notre traduction.

³ « Ces histoires sur les enfants-soldats déjouent l'horizon d'attente générique [...] en défiant les lectures complaisantes. [...] Dépassant des récits fondés sur la réhabilitation réparatrice et se terminant par la soigneuse incorporation du sujet enfant dans la structure sociale, la destruction non résolue de la communauté et de la famille des protagonistes dans ces histoires, [...] a la capacité de pousser le lecteur à réfléchir sur de plus grandes questions », *Ibid.*, pp. 100-101, il s'agit de notre traduction.

⁴ « Cela me ramène au rôle possible de la littérature comme catalyseur pour comprendre la citoyenneté mondiale basée sur les sentiments pour autrui, comme autre chose qu'une sorte de "mondialisation empathique", [...] l'espace confortable de la consommation humanitaire s'en voit potentiellement compliqué. [...] Cette sorte de citoyenneté affective serait davantage qu'une simple sympathie de lecteur ou qu'une identification empathique, elle serait bien plutôt une forme engagée d'éthique mondiale », *Ibid.*, pp. 118-119, il s'agit de notre traduction.

écarlates de Léonora Miano et de *Beasts of no Nation* d'Uzodinma Iweala, qui convoquent toutes deux dans leurs diégèses des structures humanitaires.

Dans *Les Aubes écarlates*, le personnage d'Epa est recueilli dans une fondation pour les enfants victimes tenue par une Occidentale. Or le point de vue d'Epa est très instructif. Si ce texte de Léonora Miano, publié à Paris aux éditions Plon, s'adresse certes au lecteur occidental, il met en place une parole de résistance, portée par l'enfant combattant :

L'adolescent haïssait les Blancs. Il n'en connaissait pas, en avait simplement croisé dans les rues. Des touristes venus s'ensauvager un peu, vêtus de pagnes dans lesquels ils lui avaient semblé encore plus incongrus. [...] Incapables de vivre en bonne intelligence avec les autres, ils avaient détruit tous ceux qu'ils avaient rencontrés. [...] Il avait statué sur leur cas, au vu d'éléments historiques précis. Les exceptions ne l'intéressaient pas. Certaines choses étaient irréparables, certains crimes imprescriptibles.¹

Toute la méfiance négative à l'égard de la femme blanche, même si elle sera progressivement désamorcée au fil du roman, permet de déconstruire dans une certaine mesure la vision misérabiliste que portent les Occidentaux sur l'enfance africaine. Surtout, ce roman montre l'enfant combattant en position de résistance et de révolte. Seul l'enfant-soldat est capable d'adopter cette position, les autres enfants de la fondation (dont aucun n'a été soldat) étant bien davantage caractérisés par leur posture de vulnérabilité, voire leur mutisme², restant ainsi des *infantes*, les « sans voix » auxquels l'humanitaire réduit les enfants selon Sylvie Bodineau³. Par ailleurs, ce roman se détache du seul schéma de la vulnérabilité en confrontant Epa à la réticence de sa communauté d'origine à le réintégrer. Dès lors, en opposant les deux réceptions de l'enfant combattant⁴ (comme victime absolue dans l'humanitaire, comme danger pour les communautés locales), le roman montre bien qu'il s'agit là de *constructions*, en concurrence desquelles il pourra trouver la liberté d'en proposer une autre.

¹ Léonora Miano, *Les Aubes écarlates*, *op. cit.*, p. 28. Eso, un ancien enfant-soldat, porte également un jugement négatif sur les Blancs au nom de leur empathie exacerbée : « Encore une Blanche qui veut sauver les Noirs » (*Ibid.*, p. 175).

² « Quelqu'un leur avait signalé cette gamine qui restait prostrée au coin d'une rue du matin au soir. Sans rien vendre, sans mendier, sans s'adresser à quiconque. La petite était seulement là. Depuis quinze jours, elle était à La Colombe [nom de l'institution qui recueille les enfants]. Elle ne disait toujours rien » (*Ibid.*, p. 25).

³ Sylvie Bodineau, *Figures d'enfants soldats. Puissance et vulnérabilité*, *op. cit.*, p. 53.

⁴ « La figure d'innocence est aussi très prégnante pour caractériser l'enfance. Ainsi, pour les communautés locales, dès lors que les enfants sont reconnus s'être volontairement enrôlés ou ont commis des actes violents, leur innocence est perdue et par là-même leur statut d'enfant. Adoptant un tout autre point de vue, en arguant de l'imaturité et de l'incapacité de discernement des enfants qui invalident le caractère volontaire de leur enrôlement, et en considérant leurs comportements violents comme une pathologie à soigner, les acteurs de protection maintiennent la figure de victime innocente à secourir », Sylvie Bodineau, *Figures d'enfants soldats. Puissance et vulnérabilité*, *op. cit.*, p. 55.

L'œuvre d'Uzodinma Iweala est d'emblée plus ambiguë. Après avoir fui le front, Agu est recueilli dans un centre de réhabilitation où il va être pris en charge par Amy, une Américaine blanche¹. Se déploie alors le regard de l'Occident sur l'Afrique en détresse, un regard tout entier noyé dans le *pathos* comme le montrent les larmes d'Amy face au récit d'Agu :

Quand je dis tout ça [son expérience en tant qu'enfant-soldat], elle [Amy] ne fait plus que regarder ma figure, et je vois des larmes dans ses yeux. (B. 176)

Amy is never saying anything when I am saying this, but the water is just shining in her eye. (B. 142)

Pour l'humanitaire, l'enfant combattant est un sujet vulnérable, il est « un bébé »² selon les propos d'Amy. Comme le note Sylvie Bodineau : « La figure de souffrance au centre de l'intervention est aussi à la source d'une des contradictions de l'intervention humanitaire. Le dilemme fondamental [...] tient dans l'incapacité de soigner et de témoigner à la fois »³. Que ce soit en anthropologie ou en sociologie, cette question de la vulnérabilité à laquelle l'humanitaire réduit la figure de l'enfant-soldat est souvent relevée. Myriam Denov, sociologue, construit ainsi son analyse dans cette perspective et montre qu'il est nécessaire d'adopter un point de vue différent :

A rather different view is that far from being in thrall to structures and forces that they neither control nor comprehend, children involved in armed conflict are possessed with agency and frequently act with deliberation and awareness of the meaning and consequences of their actions.⁴

Appréhender l'enfant-soldat sous l'angle d'une victime sans *agency*, particulièrement vulnérable⁵ du fait de son statut d'enfant¹, a pour corollaire son maintien dans la sphère de la

¹ Notons que l'adaptation cinématographique de Cary Joji Fukunaga choisit une femme noire africaine pour jouer le personnage d'Amy. Ainsi le film montre-t-il que le schéma humanitaire n'est pas propre à l'Occident. Ce n'est donc pas un problème de culture, comme le soumet Allison Mackey dans son analyse du roman d'Uzodinma Iweala mais un problème de représentation : « The antagonistic and alienated relationship between Agu and Amy suggests that empathetic identification and witnessing across cultural difference, however well-intentioned, may not always be a straightforward matter » (Allison Mackey, « Troubling Humanitarian Consumption: Reframing Relationality in African Child Soldier Narratives », art. cit., p. 111).

² Uzodinma Iweala, *Bêtes sans patrie*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Alain Mabanckou, Paris, Éditions de l'Olivier, 2008, p. 174 ; « she is thinking I am baby », *Beasts of no Nation*, op. cit., p. 140.

³ Sylvie Bodineau, *Figures d'enfants soldats. Puissance et vulnérabilité*, op. cit., p. 6. Sur la question de la possibilité de soigner et de témoigner à la fois, nous étudierons, dans la seconde partie, plus spécifiquement *Beasts of no Nation* d'Uzodinma Iweala ainsi que son adaptation au cinéma en 2015 par Cary Fukunaga.

⁴ « Un point de vue plutôt différent est que, loin d'être soumis à des structures et des forces qu'ils ne maîtrisent ni ne comprennent, les enfants impliqués dans les conflits armés détiennent de l'*agency* et agissent délibérément et en pleine conscience des significations et des conséquences de leurs actes », Myriam S. Denov, *Child soldiers : Sierra Leone's revolutionary united front*, op. cit., p. 40, il s'agit de notre traduction.

⁵ Vulnérabilité et défaut d'*agency* sont liés comme le laissent entendre ces propos de la psychologue Laure Wolmark : « La vulnérabilité est alors comprise comme l'insuffisance ou le défaut de liberté et de possibilités

subalternité et fait de lui un sujet à protéger et non à écouter². Or cette subalternité est précisément celle qu'a décrite Gayatri Spivak dans l'article qui deviendra l'un des fondements des *Subaltern Studies* : « Can the Subaltern Speak ? ». Pour Gayatri Spivak, passant notamment par Marx et Althusser, le subalterne (ou, plus précisément, *la* subalterne, ainsi que le choix de traduction de Jérôme Vidal pour la version en langue française en prend définitivement le parti³) est celui qui n'a pas d'identité de classe ni « sentiment de communauté qui conduit à l'agentivité de classe »⁴. C'est en ce sens que Spivak distingue vigoureusement l'opprimé du subalterne : l'opprimé a une identité de classe⁵. Plus encore, le subalterne est celui que l'on ne laisse pas parler, celui dont on ne prend pas en compte la parole, que l'on n'écoute pas. Dès lors, la position des colonisateurs britanniques à l'égard de la coutume du Sati, peut renvoyer dans une certaine mesure à celle de la communauté humanitaire à l'égard de l'enfant combattant : en voulant protéger la veuve indienne de coutumes jugées criminelles et barbares, ils ont rendu la voix de la femme inaudible, objet de droits mais plus sujet de parole.

Les acteurs de la protection de l'enfance construisent véritablement une image de l'enfant combattant en victime absolue : il faut voir l'enfant – soit l'être vulnérable – sous le soldat. L'exemple de la campagne d'Amnesty International [annexe XIX] « It's not happening here. But it's happening now » (Amnesty International's ad campaign, 2006) atteste de ce dispositif. Cette campagne mise sur l'irruption de l'événement dans l'espace

réelles qu'ont les personnes de faire des choix pour atteindre une finalité qui leur importe » (Laure Wolmark, « Vulnérabilité et discours humanitaires : le cas-limite des enfants-soldats », Communication lors du colloque « L'enfant combattant » – *Pratiques et représentations*, Université de Picardie Jules Verne, Centre d'Histoire des Sociétés, des Sciences et des Conflits (CHS) en partenariat avec l'Université Blaise Pascal, Clermont II, CELIS, 25-26 novembre 2010, [en ligne : rubrique Colloques] url : <http://www.enfance-violence-exil.net>, dernière consultation le 30 avril 2012).

¹ Voir l'y réduire, ce qui a pu être le cas dans le domaine de la protection de l'enfance notamment : « Les acteurs de protection maintiennent la figure de victime innocente à secourir. Mais cette opération invalide en même temps la puissance d'agir des enfants » (Sylvie Bodineau, *Figures d'enfants soldats. Puissance et vulnérabilité*, op. cit., p. 55).

² Sylvie Bodineau appelle alors de ses vœux l'« empowerment » (*Ibid.*, p. 96) de la figure des enfants-soldats pour cesser de privilégier la « représentation des enfants comme innocents et immatures, donc incapables de "prendre la parole" » (*Ibid.*, p. 89).

³ « Nous avons choisi de nous tenir au plus près du titre original de l'essai de Gayatri Chakravorty Spivak, tout en utilisant, selon une recommandation de l'auteure, afin d'inscrire dans le titre l'orientation finale de la question, le pronom féminin pluriel "elles" » (Gayatri Spivak, *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, op. cit., Note du traducteur, p. 10).

⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁵ Cf. « Les historiens subalternistes l'ont emprunté à Gramsci et l'ont transformé. Pour eux, il signifie le peuple, l'élite étrangère, l'élite indigène, ou encore les indigènes qui gravissent l'échelle sociale, dans des situations très diverses : est subalterne tout ce qui n'a pas accès ou n'a qu'un accès limité à l'impérialisme culturel - ce qui ouvre un espace de différence. Alors, qui dira que ce n'est rien d'autre que l'opprimé ? La classe ouvrière est opprimée. Elle n'est pas subalterne. C'est dans la logique du capital, vous voyez ce que je veux dire ? » (*Ibid.*, « Entretien », p. 107).

quotidien comme pour contrer ce que nous analysons dans le premier chapitre, à savoir la facilité avec laquelle le spectateur occidental peut se repaître en toute sécurité, devant son poste de télévision ou un magazine à la main¹, d'images de violence. Or cette image – ne convoquant pas, il faut le noter, un enfant-soldat africain – se construit sur le dispositif photographique de la plongée, accentuant ainsi la vulnérabilité d'une figure enfantine presque implorante, à genoux, l'arme basse. On est bien loin des mises en scène médiatiques que nous recensons dans le premier chapitre de cette étude, qui usaient à l'inverse de la contre-plongée pour accentuer l'effectivité violente de la figure de l'enfant combattant. Si la contre-plongée stupéfiait le spectateur face à cette figure médusante, la plongée mise sur un investissement pathétique. D'une mise en scène à l'autre, d'un univers de significations à l'autre, des médias à l'humanitaire, c'est toujours à l'un des deux pôles de son hybridité fondamentale qu'est ramenée la figure de l'enfant-soldat sans qu'aucune *agency* ne lui soit conférée.

Pourtant, à revenir sur le cas de *Beasts of no Nation* d'Uzodinma Iweala, on constate qu'Amy ne réduit pas l'enfant-soldat à un sans-voix, ne voit pas en lui un sujet incapable de témoigner, lui intimant au contraire de « parler, de parler, de parler »², injonction qui peut alors justifier en retour tout le roman qui se présente aux yeux du lecteur et qui résoudrait aussi le « dilemme fondamental » de l'humanitaire que rapportait Sylvie Bodineau, en conjoignant soin et demande de témoignage. Mais cette injonction à la parole n'est-elle pas aussi incapacitante ? Témoigne-t-elle vraiment d'une puissance de l'enfant ou rejoint-elle à l'inverse ce que décrit Michel Foucault ? Pour Michel Foucault, en effet, l'injonction à la parole est une modalité du pouvoir, inversant de ce point de vue l'idée selon laquelle la parole est une condition de pouvoir et que nous avons pu développer à l'appui de Gayatri Spivak et de Pierre Clastres : « Comme le pouvoir serait léger et facile, sans doute, à démanteler, s'il ne faisait que surveiller, épier, surprendre, interdire et punir ; mais il incite, suscite, produit ; il n'est pas simplement œil et oreille ; il fait agir et parler »³. De même, si Amy pose bien l'enfant combattant comme un détenteur d'une vérité qu'il peut transmettre, cette injonction renvoie à la manière dont Michel Foucault, dans *Du gouvernement des vivants*, identifie la spécificité du témoignage des esclaves, la spécificité de leur « aléthurgie », à partir de son étude de l'*Œdipe roi* de Sophocle : « Les dieux, comme les esclaves, ce sont des détenteurs de

¹ C'est bien ce que notait la narratrice d'*American Darling* de Russell Banks : « Vous les avez vus sur des photos de magazines, j'en suis sûre. Les Américains, surtout les Américains blancs, adorent se faire peur avec ce genre d'image » (Russell Banks, *American Darling*, *op. cit.*, p. 62).

² Uzodinma Iweala, *Bêtes sans patrie*, *op. cit.*, p. 174 ; « She is telling me to speak speak speak », *Beasts of no Nation*, *op. cit.*, p. 140.

³ Michel Foucault, *Dits et écrits*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 251.

la vérité [...]. Ils ne parlent pas sans qu'on les questionne mais bien entendu la question et la manière de les questionner n'est pas la même »¹. L'esclave, le subalterne – dont l'enfant-soldat peut prendre les contours – est, selon Foucault, enjoint à parler, sans qu'aucun choix ne lui soit donné². À suivre cette analyse, Agu est bien renvoyé à un statut de subalterne, à un statut d'esclave que l'on somme de parler, que l'on interroge en l'infantilisant, là où au contraire Agu souhaite affirmer d'emblée sa puissance, son statut de supériorité en termes de connaissances et d'expérience :

Chaque fois que je suis assis avec elle je pense dans moi-même qu'on dirait que je suis un vieux et elle on dirait c'est une petite fille à cause que moi j'ai quand même fait la guerre et que par contre elle, elle ne sait même pas c'est quoi la guerre. (B. 174)

But everytime I am sitting with her I am thinking I am like old man and she is like small girl because I am fighting in war and she is not even knowing what war is. (B. 140)

Dans *Les Aubes écarlates* et *Beasts of no Nation*, deux romans qui convoquent explicitement une structure humanitaire, nous avons assisté à un véritable questionnement des schèmes structurants de l'humanitaire qui deviennent alors mouvants. Dans *Moses, Citizen and me* de la romancière Delia Jarrett-Macauley, troisième œuvre du corpus à faire mention des acteurs de la protection de l'enfance, nous constatons cette fois une radicale disqualification de cette approche. Citizen, l'enfant-soldat, a passé du temps dans un centre de réhabilitation appelé Doria³ après la guerre. Or la réhabilitation a échoué car, de retour dans la maison de son grand-père Moses, il reste muet, ne pouvant tisser aucune relation avec son grand-père⁴, restant le garçon « perdu » et « en ruine »⁵.

À cette approche qui échoue, le roman propose en contrepoint une autre manière de concevoir la figure de l'enfant-soldat. Toute une partie de cette œuvre se construit en effet dans un espace fantasmatique, un espace rêvé au sein duquel l'esprit de la narratrice s'égare et où évoluent des enfants-soldats démobilisés. Cet espace se situe dans une forêt où un

¹ Michel Foucault, *Du gouvernement des vivants, Cours au Collège de France 1979-1980*, Paris, EHESS – Gallimard – Seuil, 2012, p. 34.

² Jusqu'à la menace de mort (*Ibid.*, p. 36). De la sorte : « cet interrogatoire est en quelque sorte l'asymétrie de la consultation oraculaire » (*Ibid.*, p. 35). Nous reviendrons, dans la seconde partie, sur le lien entre esclave et parole de vérité chez Michel Foucault.

³ Delia Jarrett-Macauley, *Moses, Citizen and Me, op. cit.*, pp. 33-34.

⁴ Qui lui en veut toujours pour le meurtre de sa femme, la grand-mère de Citizen.

⁵ « He's a ruined boy, [...] lost, very lost », Delia Jarrett-Macauley, *Moses, Citizen and Me, op. cit.*, p. 16, il s'agit de notre traduction.

personnage nommé Bemba G, qui a les traits d'un chaman, encadre les enfants combattants. Une injonction à la parole procède certes de Bemba G, cependant cette dernière est médiatisée par la pièce de Shakespeare, *Jules César*, qui sera adaptée par les enfants-soldats. C'est donc une parole *autre* qui est demandée, une parole qui laisse la place au potentiel de création de chaque enfant. L'enfant combattant Citizen, protagoniste central de ce roman, ne parlera jamais mais acceptera d'interpréter un personnage de Shakespeare et se mettra à chanter sur scène, rompant avec son mutisme depuis le début de l'œuvre. La scène va alors devenir l'espace où l'enfant combattant peut devenir autre, peut sortir des carcans qui l'emprisonnent et faire – s'il le souhaite – résonner sa voix. Cette représentation que donnent les anciens enfants-soldats de la pièce de Shakespeare fait d'autant mieux bouger les lignes qu'elle a lieu devant une communauté internationale, composée à la fois de journalistes et de membres d'organisations non gouvernementales¹.

Dès lors, si nous notions dans le premier chapitre que la figure de l'enfant-soldat était tiraillée entre violence et vulnérabilité, la littérature ouvre peut-être ici une voie pour résoudre cette aporie en dotant l'enfant-soldat d'une puissance. Une puissance qui serait à la fois non réductible à la violence et support d'affranchissement. La vulnérabilité comme la violence repérées chez la figure de l'enfant-soldat sont autant une réalité qu'une *représentation* qui participent toutes deux à la piéger dans une fixité stérile. L'enfant combattant est toujours assigné à l'un des deux pôles de son hybridité, soit l'on met l'accent sur sa dimension victimaire soit sur la violence dont il fait preuve pour « se faire peur »², selon les propos de la narratrice de *American Darling* de Russell Banks, en particulier dans les médias et au cinéma³. Comme le souligne Émilie Medeiros :

Cette expérience [la participation d'enfants à la guerre] est placée tantôt au sein d'un discours victimisant où les jeunes participants seraient passifs, sans *agency*, et dans l'incapacité de faire des choix légitimes - leur innocence assumée devrait ici être protégée de toute forme d'engagement social ou politique et de responsabilité criminelle. Tantôt les recherches positionnent

¹ *Ibid.*, p. 201.

² Russell Banks, *American Darling*, *op. cit.*, p. 62.

³ Sylvie Bodineau, dans son article « Figures d'enfants soldats dans les discours des acteurs humanitaires. Entre vulnérabilité et puissance d'agir », a pensé l'écart entre la réception de cette figure dans les médias et au sein des acteurs de la protection de l'enfance : « Amplifiées par certains médias qui déclinent sous de nombreuses variations des photos de jeunes garçons armés à l'air menaçant malgré leur évidente immaturité, ces figures aussi caricaturales soient-elles d'un phénomène aux réalités infiniment plus complexes et diverses, ont-elles quelque chose à voir avec la vision qu'ont les intervenants de protection des enfants, ceux-là même en charge de "réparer" l'aberration et de "sauver les enfants" ? » (« Figures d'enfants soldats dans les discours des acteurs humanitaires. Entre vulnérabilité et puissance d'agir », *art. cit.*, dernière consultation le 6 mars 2014).

l'expérience *enfants soldats* sur un discours moralisateur, diabolisant leur participation.¹

La violence de l'enfant-soldat est exacerbée dans les médias quand c'est sa vulnérabilité qui est soulignée par l'intervention humanitaire : dans un cas comme dans l'autre, aucune puissance propre² ne l'anime. Or si les œuvres du corpus thématisent à des degrés divers la violence ou la vulnérabilité de ce personnage, nous l'avons dit, elles ouvrent la voie à une appréhension qui puisse l'en extraire. L'enfant combattant est conduit vers une autre représentation, ni mortifère ni vulnérable, une représentation énergique.

b. Repenser l'héroïsme

Après ce point de bascule, dont nous avons rendu compte dans le premier chapitre, qu'est le passage à l'acte de tuer et qui est l'équivalent d'une catabase, une descente aux enfers pouvant être également le lieu d'une régression animale, l'enfant-soldat a, selon notre hypothèse, la force de s'extraire des enfers et d'amorcer un mouvement vertical, que nous nommons *hubris*³, pour conquérir une puissance.

Cette idée de verticalité est présente tout d'abord graphiquement dans le choix de couverture du roman de Delia Jarrett-Macauley, *Moses, Citizen and me* [annexe XX] : sur la photographie du photojournaliste Alex Majoli, apparaît un enfant tentant de se hisser en haut d'un mur de terre. Cet effort d'élévation, cet effort d'extraction – littérale – du sol, est à mettre en parallèle avec un personnage qui apparaît dans l'adaptation cinématographique que propose Jean-Stéphane Sauvaire du roman d'Emmanuel Dongala, *Johnny Mad Dog*. Ainsi, l'un des enfants-soldats y figure portant des ailes de papillon, évoquant une volonté de prendre son envol, de s'extraire de sa condition [annexe XXI]. Dès lors, si les œuvres de notre corpus font des enfants-soldats des héros, c'est à la condition d'entendre héros au sens d'Italo Calvino :

Je vois une constante anthropologique dans ce lien entre le désir de léviter et l'épreuve d'une privation. Tel est le dispositif anthropologique que perpétue

¹ Émilie Medeiros, « *Enfants soldats ?* Réflexions de la Psychologie culturelle », communication citée, dernière consultation le 30 avril 2012.

² Sylvie Bodineau dirait : « aucune puissance d'agir qui soit positive » (« Figures d'enfants soldats dans les discours des acteurs humanitaires. Entre vulnérabilité et puissance d'agir », art. cit., dernière consultation le 6 mars 2014).

³ Voir *supra* (et notamment la dernière section du chapitre 2) pour notre définition de l'*hubris*.

la littérature [...]. La littérature orale au premier chef : dans les contes, l'envol vers un autre monde est une situation qui se répète très fréquemment. Propp l'inclut parmi les « fonctions des personnages » dans sa *Morphologie du conte* [...] : « L'objet de la recherche se trouve habituellement dans un autre royaume, dans un royaume "étranger", qui peut être situé très loin dans le sens horizontal, ou bien à une grande altitude ou une grande profondeur dans le sens vertical. » [...] Propp fournit ensuite une liste d'exemples, illustrant le cas où « le héros vole dans les airs ». Cette fonction chamanique et magique, il ne me paraît pas abusif de la mettre en rapport avec l'imaginaire littéraire.¹

Le fait de vouloir prendre son envol face à un sentiment de privation est selon Italo Calvino un schème structurant du héros littéraire. À partir de là, Italo Calvino fait de la légèreté une valeur littéraire fondamentale, dès lors les héros légers acquièrent pour lui un potentiel heuristique fort. Or nous pouvons noter que, selon son analyse, le héros de la légèreté par excellence est la figure de Persée². Persée est celui qui a vaincu le regard pétrifiant de Méduse et qui, après cela, prend son envol sur des sandales ailées. Sont-ce ces ailes que cherche à posséder l'enfant-soldat pour se faire Persée ? En effet, si nous avons pu montrer la manière dont l'enfant-soldat pouvait prendre les contours de Méduse et devenir une figure qui fige celui qui ose le regarder au nom de la violence dont il est porteur, c'est peut-être *in fine* en se faisant Persée (qui est certes le héros de la ruse et non le héros de l'*hubris*) qu'il pourrait se trancher lui-même les liens qui le rattachent à cette figure monstrueuse et s'affranchir des carcans qui ne font que le pétrifier.

Il est intéressant d'interroger, au sein des œuvres, la manière dont nos personnages peuvent devenir des héros à la manière de Persée, pour s'affranchir de Méduse, tout autre type héroïque étant rendu inopérant : nous avons pu voir que la figure tant mythique qu'héroïque de Gavroche, lourde de son poids d'idéal, ne pouvait pas fonctionner. De même, il semblerait que le corpus, tant sur le génocide au Rwanda que sur les enfants-soldats, déconstruise volontairement tout héroïsme guerrier que l'on trouve en particulier dans la culture cinématographique. *Murambi, le livre des ossements* de Boubacar Boris Diop en témoigne :

Cornelius savait bien que le génocide n'était pas un de ces films d'action où les faibles peuvent toujours compter sur l'arrivée, au dernier moment, d'un jeune héros plein de force de bravoure. Loin de songer à lui faire des reproches, il admirait le courage de Gérard. Il lui en avait fallu pour passer aux aveux.³

¹ Italo Calvino, *Leçons américaines*, traduit de l'italien par Yves Hersant, Paris, Gallimard, 1989, pp. 55-56.

² « La légèreté dont Persée est le héros » (*Ibid.*, p. 23).

³ Boubacar Boris Diop, *Murambi, le livre des ossements*, *op. cit.*, pp.222-223.

Ainsi les *topoi* héroïques ne résistent-ils pas à la confrontation au réel que permet la mise en scène d'un narrateur témoin direct des événements, comme c'est le cas d'Agu dans *Beasts of no Nation* :

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 [...] non pas faire tout ce que tu veux toi-même comme c'est dans les films. (B. 50 [nous soulignons])

The men in movie are looking so *powerful* and strong when they are killing people, but I am knowing now that to be a soldier is [...] not to be doing whatever you are wanting which is what they are doing in movie. (B. 30-31 [nous soulignons])

Le contexte de guerre civile rend toute « puissance », que posséderait le héros, inopérante pour la figure de l'enfant-soldat. La guerre ne le construit pas en héros mais le charge de tout son poids de violence. À considérer enfin *Sozaboy* de Ken Saro-Wiwa, nous notons que l'intégralité du roman est fondée sur la confrontation entre l'idée que la guerre est une chose positive et la conscience de la réalité absurde de cette dernière que permet l'expérience personnelle, rejoignant alors ce que nous venons de mettre au jour dans *Beasts of no Nation* d'Uzodinma Iweala :

Et j'étais là penser la façon je faisais mon malin avant de partir pour faire minitaire et prendre nom de Petit Minitaire. Mais maintenant si n'importe qui parle n'importe quoi sur affaire de guerre ou même de combat, je vais seulement courir, courir, courir, courir et courir. (S. 305)

And I was thinking how I was prouiding before to go to soza and call myself Sozaboy. But now if anybody say anything about war or even fight, I will just run and run and run and run and run. (S. 181)

Nous pouvons remarquer que le syntagme antithétique « but now » apparaissait déjà dans le passage de *Beasts of no Nation* et vient matérialiser, dans les deux cas, le décalage avec la réalité. Sachant qu'il s'agit ici de l'*explicit*, nous pouvons émettre l'hypothèse que le roman entier de Ken Saro-Wiwa consiste en une déconstruction progressive du *topos* de l'héroïsme guerrier.

Si tout héroïsme guerrier est rendu caduc¹ pour l'enfant combattant, ne pouvons-nous pas alors constater une forme d'héroïsation de la figure de l'*ancien* enfant-soldat, du réhabilité, de celui qui, précisément, a eu la force de survivre au contexte guerrier ?

¹ Notons néanmoins que, dans la bande dessinée *2021* de Stéphane Betbeder et Stéphane Bervas, les enfants prenant les armes dans un monde apocalyptique aux États-Unis prennent la figure de super-héros.

L'engouement pour les témoignages factuels d'anciens enfants combattants exprimerait peut-être une telle représentation ainsi que l'évoque au demeurant Myriam Denov :

Nonetheless, it is only quite recently that the portrayal of child soldiers as heroes has entered into western media discourses, often assigning celebrity status and even stardom to former child soldiers, particularly those living in the west. [...] These youth have been portrayed as brave survivors of extreme violence who have overcome great adversity and ultimately, despite their participation in violence, have been redeemed. An obvious example of this construction is the media's early portrayal of author Ishmael Beah, whose memoir on his life as a child soldier in Sierra Leone gained him international attention. [...] The media's depiction of Beah and his constructed transformation from unknown African child soldier to global hero and fashion model is not entirely unique.¹

Mais une telle héroïsation s'inscrit dans une vision téléologique, l'enfant-soldat devient un héros si *et seulement si* ce dernier n'est plus soldat (ni enfant du reste) mais une personne ayant réintégré la civilisation et attestant par là de sa force de caractère, de sa résilience à toute épreuve. Or les œuvres de notre corpus (à la différence des témoignages factuels) ne choisissent pas une temporalité de l'après². Elles n'investissent pas l'enfant-soldat au nom de la manière dont il n'est plus une telle figure et y a survécu mais au nom de la manière dont il compose avec cette figure et la manière dont il trouve la force de se dégager de sa lourdeur. Ce n'est pas l'*ancien* enfant-soldat qui les intéresse et aucun de ces textes, même lorsqu'ils interrogent la question de la réhabilitation après la démobilisation, n'intègre ces personnages à l'espace occidental supposément salvateur comme preuve d'une entière rédemption³. Si *Les Aubes écarlates* de Léonora Miano ou *Moses, Citizen and Me* de Delia Jarrett-Macauley expriment certes la difficulté à réhabiliter l'enfant combattant, ces questions se posent prioritairement vis-à-vis de la communauté endogène et bien loin de toute glorification de la force de caractère de l'enfant démobilisé. En somme, aucun *exemplum* ne se construit dans les œuvres du corpus.

¹ « Néanmoins, ce n'est qu'assez récemment que la représentation des enfants-soldats en héros est entrée dans les discours médiatiques occidentaux, attribuant souvent un statut de célébrité et même de la gloire aux anciens enfants-soldats, en particulier à ceux qui vivent en Occident. [...] Ces jeunes ont été dépeints comme de courageux survivants d'une violence extrême qui ont surmonté une grande adversité et qui, finalement, malgré leur participation à cette violence, ont été rachetés. Un exemple évident de cette construction est la première représentation médiatique de l'auteur Ishmael Beah, dont les mémoires sur sa vie d'enfant-soldat en Sierra Leone lui ont valu une attention internationale. [...] La description que les médias ont faite de Beah et de sa métamorphose construisant, à partir d'un enfant-soldat africain inconnu, un héros mondial et un mannequin n'est pas tout à fait unique. », Myriam S. Denov, *Child soldiers : Sierra Leone's revolutionary united front*, *op. cit.*, pp. 9-10, il s'agit de notre traduction.

² Ou alors seulement de l'immédiat après guerre, comme pour *Solo d'un revenant* de Kossi Efoui.

³ Mentionnons néanmoins qu'une œuvre de notre corpus secondaire, *Le Silence des esprits* de Wilfried N'Sondé, choisit un personnage dans une temporalité de l'après et dans un espace autre : la France. Mais là encore, nous sommes bien loin d'un parcours initiatique conduisant à une totale rédemption de l'ancien enfant-soldat qui serait alors intégré à l'univers occidental réconfortant : Clovis erre en clandestin et reste toujours à la marge.

Au contraire, l'enfant-soldat est celui qui va permettre de pointer l'oubli des vrais héros, ceux qui sont totalement hors du spectre de la guerre civile ou de l'expérience d'enfant combattant. La guerre civile, dans sa dimension fratricide, abolit tout héroïsme, comme le rappelle bien au demeurant le narrateur de *What is the What* de Dave Eggers à propos du Soudan : « un foutoir de conflits tribaux sans héros ni affreux bien définis »¹. Ainsi est-ce pour cette raison que, dans *Transit* d'Abdourahman A. Waberi, le seul héros possible est le guerrier nomade incarné par le personnage d'Awaleh. Ce dernier regrette ainsi un temps révolu à cause de l'arrivée des colonisateurs :

Les mamans roulent les grains de chapelet bénis, chantent des chansons où l'on regrette le lait chaud sorti des mamelles de chamelle, cousent des légendes du temps et du pays d'avant en honneur à ces camions qui viennent apporter les sacs de farine, de lait en poudre, de sucre, de blé dur, de savon de Marseille et les bidons d'huile. Les camions et leurs conducteurs sont parés des qualités jadis dévolues aux héros nomades ivres de fureur guerrière, aux Bédouins manieurs de coutelas.²

Les propos du personnage d'Awaleh pointent la déréliction de la société djiboutienne, qui est passée d'une structure majoritairement nomade à un affaiblissement politique ouvrant la voie au chaos de la guerre civile. Dans un tel contexte, les chansons qui louent la geste des héros sont appliquées désormais aux membres de l'humanitaire, dispositif teinté d'une ironie tragique dans ce passage et qui atteste d'une réelle perte de puissance. Il n'y a plus de héros dans l'Afrique postcoloniale en proie aux guerres civiles. Les seuls héros sont ceux du passé, ceux que *Quand on refuse on dit non* d'Ahmadou Kourouma et *Tarmac des hirondelles* de Georges Yémy, tentent d'ailleurs de réhabiliter.

Le roman inachevé et publié à titre posthume d'Ahmadou Kourouma se construit, à l'instar d'*Allah n'est pas obligé* – mais de manière plus radicale encore – sur la base d'un récit historiographique. Le procédé narratif est ainsi justifié : Birahima, après ses aventures que le lecteur a découvertes dans *Allah n'est pas obligé*, se trouve de nouveau confronté à une guerre civile, dans son pays d'origine cette fois, la Côte d'Ivoire ; il va alors servir de protecteur à une jeune fille érudite, Fanta, pour son trajet vers la zone rebelle, au cours duquel elle lui racontera l'histoire de la Côte d'Ivoire. Dans ce récit historique, une figure héroïque apparaît, celle de Samory Touré, grande figure de résistance à la colonisation française en Afrique de l'Ouest :

La Côte-d'Ivoire est érigée en colonie en 1893, et c'est à partir de cette époque que les Français entreprennent de conquérir l'intérieur du pays. Ils se

¹ Dave Eggers, *Le grand Quoi*, op. cit., p. 452.

² Abdourahman A. Waberi, *Transit*, op. cit., pp. 127-128.

heurten à la résistance farouche des Gouros, des Baoulés et des Attiés. Surtout, au Nord, ils ont affaire à Samory, le « Napoléon de la savane ». Après divers traités, de grands combats eurent lieu avec Samory. Il fut capturé par trahison en 1898. Toutefois, la Côte-d'Ivoire officielle ne reconnaît pas Samory parmi ses héros. [...] C'est en 1904 que les limites de la Côte-d'Ivoire sont précisées et que la colonie entre dans l'Afrique occidentale française. Mais les résistances des populations ivoiriennes de l'intérieur, toujours les mêmes Gouros, Baoulés et Attiés, se poursuivront jusqu'en 1914 et même au-delà. [...]

Mais ces résistances héroïques du peuple ivoirien ne sont pas reconnues par la Côte-d'Ivoire officielle. Houphouët, le premier président de la Côte-d'Ivoire, avait une conception curieuse de l'histoire des peuples. Pour s'entendre avec le colonisateur, il a effacé la résistance à la colonisation. Il a parlé des vainqueurs et a oublié les vaincus. Il a laissé les vaincus dans l'ombre de l'oubli.¹

Le roman d'Ahmadou Kourouma pointe ici la béance de l'histoire officielle qui est toujours celle des vainqueurs, cette mémoire manipulée au plan politique, pour reprendre les termes de Paul Ricœur², oblitérant la mémoire des vaincus, ces « insignifiants historiquement »³ selon les mots du roman d'Abdourahman A. Waberi. Il s'agirait alors de prendre « l'histoire à rebrousse-poil »⁴ ainsi que Walter Benjamin se l'est donné pour tâche dans ses réflexions « sur le concept d'histoire ». C'est bien cette histoire à rebrousse-poil que construit ici le récit d'Ahmadou Kourouma, en dehors des carcans d'un consensus postcolonial/néocolonial. Un dispositif similaire est à l'œuvre dans le roman de Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*. Ce texte construit, par l'intermédiaire d'une parenthèse uchronique sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir, un procès des dictateurs africains. Au sein de ce procès, les martyrs héroïques de l'histoire africaine sont convoqués :

Souriez ! Dites Blaise, comme Compaoré. Vous ne vouliez quand même pas d'une claque de fillette ! Vous vous seriez moqués, macaques. En avant, marche ! Sankara, Lumumba, Biko, Moumié et tous les autres s'impatientent. Que dire de Nyobé et Wandji. Martyrs point ne s'effacent.

¹ Ahmadou Kourouma, *Quand on refuse on dit non*, op. cit., pp. 58-59.

² Paul Ricœur distingue trois types de mémoire, la mémoire empêchée, la mémoire manipulée et le devoir de mémoire : « C'est aux abus de la mémoire naturelle que sera consacrée la plus longue section de ce chapitre ; nous les distribuerons sur trois plans : au plan pathologique-thérapeutique ressortiront les troubles d'une mémoire empêchée ; au plan proprement pratique, ceux de la mémoire manipulée ; au plan éthico-politique, ceux de la mémoire abusivement convoquée, lorsque commémoration rime avec remémoration » (*La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2003, p. 69).

³ Abdourahman A. Waberi, *Transit*, op. cit., p. 34.

⁴ Walter Benjamin, *Écrits français*, « Sur le concept d'histoire », Paris, Gallimard, 2003, p. 455. Cette remarque de Walter Benjamin intervient en lien avec la nécessité « d'honorer la mémoire des sans-noms » (*Ibid.*, p. 454). Nous aurons l'occasion de revenir sur ces enjeux, notamment par l'entremise du roman de Léonora Miano, *Les Aubes écarlates*, qui se présente tout entier comme *medium* pour mettre en mémoire les oubliés de la Traite négrière morts durant la traversée de l'Océan Atlantique.

Vous ne les verrez pas, vous n'en êtes pas dignes, mais ils seront là, assistant à votre chute.¹

Les martyrs oubliés sont convoqués dans une litanie épique. Les personnages mentionnés ici sont des figures révolutionnaires, seuls héros possibles de l'histoire africaine aux antipodes des chefs d'État africains dont on rappelle les crimes.

Dès lors, s'il n'y a plus « de place pour les héros »² en contexte de guerre civile ou de génocide, comme le dit bien le recueil poétique d'Abdourahman A. Waberi écrit à l'issue du génocide au Rwanda, *Moisson de crânes*, ne pouvons-nous pas malgré tout tenter de penser un héros en dehors de la chape de plomb de l'histoire officielle et de la lourdeur de l'exemplarité ? Le seul héros dont l'enfant combattant puisse prendre les contours, c'est bien alors, comme nous en soumettions l'hypothèse, le héros léger. Cette légèreté pourrait même garantir sa valeur littéraire spécifique, dégagé qu'il est du poids des représentations³. Ainsi verrons-nous à présent la manière dont l'enfant-soldat peut se construire en héros léger, « à une grande altitude ou une grande profondeur dans le sens vertical », pour reprendre les propos d'Italo Calvino.

À ce titre, le roman de Georges Yémy peut apparaître exemplaire. Cette œuvre est en effet entièrement parcourue de mouvements verticaux. Le personnage de Muna, après qu'il s'est échappé de son commando, ne cesse de gravir, encore et encore, une colline comme pour échapper à la pesanteur de sa condition. Un *leitmotiv* rythme ainsi les attaques de certains chapitres de l'œuvre : « Au sommet de La Montée ». Nous pouvons lire ici une volonté hubristique de la part de Muna, celle de s'extraire de sa condition, de s'élever, de se faire Persée pour trancher la tête de la figure gorgonique qu'il incarne. Il a d'ailleurs, comme Persée, besoin de se faire léger ; le souffle qui pousse Muna vers le haut de la colline, lors de sa première ascension, y participe :

Je pressentis alors que quelque chose m'attendait de l'autre côté de La Montée. J'avais dormi mais je n'avais pas grand-chose dans le ventre. J'avais faim et faible étais-je. Assoiffé aussi. Gourde bue à l'ultime et provisions épuisées. Je me sentais éveillé et vide. Le courage me manquait d'entamer l'ascension. Alors le vent se mit à souffler et mes pas à me porter. Une étrange euphorie me gagna. Oui, plus fort et plus clair, le vent. Allez ! Tracée en flèche, la ligne qui vient et me soutient dans mon envol. Vers La Montée. Là-haut, un kapokier comme un amer. Je quitte ma quête de rien

¹ Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, op. cit., p. 247.

² « Rien que la mort puante, gangreneuse. [...] Rien que le fiel silencieux des survivants sans visage de piété. Pas de place pour les héros. Peu de pierres tombales. », Abdourahman A. Waberi, *Moisson de crânes*, op. cit., pp. 58-59.

³ Une figure « surchargé[e] de son barda » comme l'évoquait Charlotte Lacoste (Charlotte Lacoste, « L'enfant-soldat dans la production culturelle contemporaine », art. cit., p. 120).

pour d'autres aspirations. Puisse fête dans ma fuite être en mon honneur donnée. Suis la ligne sur le sol. Jusqu'au kapokier, repère supposé millénaire et patient. Le vent me poussait et je l'encourageais. L'exhortais. Et d'en haut, le globe, sombre soudain de tous ces morts dans ma tête, paraissait une aube sans rais ni or.¹

« La Montée » essentialisée marque un devenir autre, un dépassement de la *moïra* grecque², un « envol » nécessaire pour l'enfant-soldat qui cherche à gagner en énergie : le passage cité part ainsi d'un constat d'extrême faiblesse pour aboutir à une rhétorique volontariste appuyée syntaxiquement, d'une part, par l'usage de l'impératif et de la modalité exclamative, et sémantiquement, d'autre part, par l'usage de verbes marqueurs de volonté comme « exhorter ». Cette « Montée » est essentielle dans l'économie du roman, elle est un passage obligé dans l'initiation de Muna à se « ceindre les reins »³, syntagme qui apparaît dans le roman et que nous interprétons comme une reprise intertextuelle d'un vers d'Aimé Césaire dans son *Cahier d'un retour au pays natal* : « faites de moi l'exécuteur de ces œuvres hautes / voici le temps de se ceindre les reins comme un vaillant homme »⁴. Si, dans le *Cahier d'un retour au pays natal*, la voix puissante et énergique du poète s'élève avec l'ambition conquérante de la Négritude, toute emprunte ici de verticalité et d'altitude triomphantes⁵, celle de l'enfant-soldat résonne selon le même dispositif, orienté qu'il est vers une aspiration à l'envol. En effet, l'enfant-soldat de *Tarmac des hirondelles* doit se faire oiseau, doit se faire l'hirondelle du titre du roman pour parvenir à s'extirper du tarmac ; il doit donner une effectivité aux ailes que porte le personnage du film de Jean-Stéphane Sauvaire afin qu'elles ne restent pas à l'état de costume. C'est ainsi qu'à la fin de l'œuvre le personnage fantasmagorique du « Joueur », qui se charge du châtement des dictateurs africains, interpelle Muna de la sorte : « Va ! me dit-il encore, que l'Oiseau soit avec toi ! / Et que ses ailes protègent ! lui dis-je, votif »⁶. Or l'Oiseau essentialisé ici est une figure récurrente du roman de Georges Yémy, nommée à d'autres endroits « Oiseau propitiatoire ». Cet oiseau se trouve en haut de La Montée et incarne toutes les victimes tuées par Muna – victimes qu'il doit

¹ Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, *op. cit.*, pp. 40-41.

² Comme nous l'avons dit, la *moïra* est à entendre au sens de destinée. *L'hubris* peut se comprendre alors comme dépassement de cette destinée, de ce « lot fixé par le destin » (Maurice Dirat, *L'hubris dans la tragédie grecque*, *op. cit.*, p. 1).

³ Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, *op. cit.*, p. 82.

⁴ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, édité dans *La Poésie*, Paris, Seuil, 2006, p. 44.

⁵ Si, chez Georges Yémy, c'est l'arbre kapokier qui exprime une verticalité triomphante, dans la poétique d'Aimé Césaire c'est la figure du kailcédrat royal.

⁶ Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, *op. cit.*, p. 274. Il faut souligner que les ailes mentionnées ici peuvent se lire comme une référence religieuse. Plus tôt dans le roman, Allah est associé aux ailes et au souffle léger : « *Ala* signifie "aile" en latin. Eh bien, qu'Allah se déploie au-dessus de nous et nous protège ! Qu'il nous tire vers le haut, et qu'il nous envoie vers ce que nous espérons de beau » (*Ibid.*, p. 251).

reconnaître pour pouvoir véritablement se libérer de sa condition. Dès lors, à reconsidérer le passage du roman cité plus haut, nous constatons à quel point cette ascension pleine *d'hubris* n'est pas totalement satisfaisante. L'aube du monde est sans lumière et l'esprit de Muna n'assume pas encore pleinement l'horreur de ses crimes : « sombre soudain de tous ces morts dans ma tête ». À l'instar du *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire qui alterne des passages d'euphorie et de dysphorie et qui contrebalance la verticalité ascensionnelle mentionnée plus haut en amorçant un mouvement d'humilité parallèle – « ma négritude n'est ni une tour ni une cathédrale / elle plonge dans la chair rouge du sol »¹ –, le parcours de Muna devra passer – après La Montée – par un mouvement descendant, jusqu'à une véritable catabase, gage d'une reconquête éthique sur laquelle nous reviendrons. Ce mouvement vers le bas, cette descente aux enfers – qui n'a plus rien à voir avec celle procédant du premier meurtre –, s'inscrivent toujours dans la verticalité repérée par Italo Calvino : ils sont le garde-fou qui permet que l'*hubris* de l'enfant combattant ne soit pas simple excès de puissance, ne soit pas un « rêve de Surpuissance »², mais recherche d'un affranchissement, d'un envol humble.

Cette catabase peut être identifiée dans la parenthèse fantastique du roman qui a lieu dans un souterrain, lieu symétrique de La Montée. Muna convoque ainsi dans ce souterrain – à la fois tas d'ordures et charnier humain – divers responsables politiques d'Afrique : le lecteur reconnaît notamment explicitement Omar Bongo ou Blaise Compaoré. Il convoque également celui que l'on nomme « Capitaine » dans le roman – à l'origine de la guerre civile se déroulant dans la diégèse et responsable de la mort des parents de Muna. Une fois convoqués physiquement, ces divers personnages historiques font l'objet d'un jugement – proche du jugement dernier – de la part de Muna qui les tient responsables des guerres qui sévissent sur le continent africain. Muna les condamne alors à divers châtiments, dont l'ultime consiste à enterrer les victimes d'un charnier sans fin, à leur donner une sépulture. Le Capitaine est tué par décapitation au cours de ce châtiment ; or lorsque Muna revient dans le monde rationnel, il constate que le Capitaine est réellement mort et d'une manière similaire : « La jeune femme me rapporta que, d'après l'antenne locale de la radio du Wasambonji, le capitaine Abiambou avait été pris dans une embuscade durant la nuit et décapité à la machette par des rebelles »³. L'enfance, qui a la force de croire en un avenir meilleur, aurait donc agi de manière effective sur l'Histoire en la modifiant. L'enfance en est même la condition

¹ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, *op. cit.*, p. 42.

² Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, *op. cit.*, p. 140.

³ *Ibid.*, p. 280.

absolument nécessaire comme viennent le suggérer les propos de Muna lors de l'épisode du souterrain : « Je méditais dans la pénombre revenue, ou plutôt j'y étais assis et [...] cherchais sur quoi méditer afin que vinssent à moi mes ennemis. Puis c'est *l'enfance* qui vint »¹. Lors de cette métamorphose, Muna retrouve ses huit ans², l'âge qu'il avait avant d'être enrôlé, avant que la guerre ne vienne pervertir l'enfance.

Loin d'être définitivement niée, l'enfance peut alors devenir une arme contre l'Histoire pour chercher à en arrêter, ne serait-ce qu'un instant, le chaos. L'enfance n'est pas seulement passivement mise à mal, elle devient une force agissante qui saisit l'Histoire dans une uchronie apte à conjurer son cours mortifère. Dans *Tarmac des hirondelles*, l'enfant parvient à agir sur l'Histoire dans une perspective irrationnelle qui est à l'image de l'Histoire elle-même, une Histoire qui ne relève plus du rationnel et produit des figures de non-sens, comme celle de l'enfant-soldat. Muna, l'enfant albinos, est alors celui qui apparaît capable de faire advenir une « nouvelle aube »³, remotivant ainsi l'étymon commun que partagent « aube » et « albinisme ». Ce roman joue donc pleinement à inverser la fixité des représentations identitaires : s'il donne une grande puissance à l'enfance, contre la vulnérabilité qui lui est topiquement rattachée, il exprime également une réelle vertu de l'albinisme. Le roman de Georges Yémy prolonge en effet certains mythes liés aux albinos et en fait des éléments d'où procède une grande puissance. En témoignent la nyctalopie de Muna – « j'arrivais à voir assez clairement dans cette obscurité presque totale, devenant tout naturellement nyctalope »⁴ – et son immortalité, alors qu'il est atteint d'une blessure apparemment mortelle. Le texte vient ainsi corroborer la croyance populaire selon laquelle on ne peut jamais voir un cadavre d'albinos : « c'est rare à voir, un cadavre d'albinos »⁵. Cette nyctalopie et cette immortalité, bien loin d'activer la monstruosité de la figure, bien loin de pérenniser l'appréhension de l'albinos à l'aune des « types tératologiques »⁶, comme nous le mentionnions plus haut, sont au contraire des éléments narratifs nécessaires à l'éthique de l'histoire qui se construit dans ce roman puisqu'ils permettent la parenthèse uchronique. L'albinos, associé à l'animal⁷, être de l'hybride – puisque comme le rappelle la sociologue

¹ *Ibid.*, p. 240 [nous soulignons].

² *Ibid.*, p. 241.

³ *Ibid.*, p. 13.

⁴ *Ibid.*, p. 236.

⁵ *Ibid.*, p. 121.

⁶ Juliette Sméralda « L'albinos dans les sociétés africaines : une figure de l'altérité (radicale). L'autre-de-l'intérieur », art. cit., p. 86.

⁷ *Ibid.*, p. 89.

Juliette Sméralda, les albinos africains ont pu être perçus en Europe, aux XVIII^e et XIX^e siècles, comme des êtres hybrides nés d'un père blanc et d'une mère noire¹ et que, aujourd'hui encore, ils peuvent être considérés de manière ambivalente dans les sociétés africaines : « monstres à supprimer ou [...] demi-dieux à honorer »² –, se voit alors doté d'un potentiel de transgression, non plus seulement en deçà de l'humain mais au-delà – comme le sous-tend l'expression « demi-dieux ». Dès lors, si l'albinos est réputé stérile³, il est au contraire extrêmement fécond tant sur le plan éthique qu'esthétique de l'œuvre de Georges Yémy. Le romancier libère ainsi son personnage d'albinos des représentations qui lui sont traditionnellement rattachées. Ne demeure *in fine* que la vertu émancipatrice de sa condition d'albinos⁴. Cette transgression vaut également pour la figure hybride de l'enfant-soldat lui-même. Muna a eu la force de s'extraire de l'hybridité sclérosante, tant du statut de victime que du statut de bourreau, pour s'arroger le droit de ne pas être réduit à cela.

Certes, cette *hubris* particulière que nous venons de repérer dans *Tarmac des hirondelles* de Georges Yémy, ce mouvement d'élévation légère qui peut être humilité et non simple excès de violence, une *hubris* travaillée par la verticalité, pouvant aller jusqu'à une forme particulière d'héroïsme – Muna prenant les contours d'un demi-dieu au nom de son albinisme –, n'est pas si aisément et explicitement repérable dans les autres œuvres du corpus. Pourtant, cette figure hybride d'enfant-soldat qui gravite dans ces œuvres n'en est pas moins féconde (et non stérile), ne s'extrait pas moins du sclérosant pour conquérir une puissance d'agir indépendante de la violence. Ce qui est alors généralisable, à partir de l'analyse proposée du roman de Georges Yémy, c'est la redéfinition qu'elle nous permet de proposer du concept de puissance. En effet, dans l'Antiquité, deux termes concurrents servaient à désigner la puissance : *potestas* et *potentia*. Il est ainsi possible, à la suite de Rosi Braidotti, de faire la distinction entre *potestas* comme puissance de domination et *potentia* comme puissance de transformer les choses⁵. Surtout, si le terme de *potestas* est souvent rattaché à l'autorité souveraine⁶, le terme de *potentia*, lui, ouvre à la question des capacités de l'individu et peut

¹ *Ibid.*, p. 89.

² *Ibid.*, p. 85.

³ Du fait de l'hybridité à l'aune de laquelle il est perçu (*Ibid.*, p. 89).

⁴ Dans le film *Rebelle* de Kim Nguyen, l'enfant-soldat albinos est également une figure aux antipodes du monstre, figure au potentiel heuristique fort.

⁵ Rosi Braidotti fait la distinction entre *potestas*, le pouvoir de dominer et d'assigner, et *potentia*, le pouvoir de transformer les choses. Voir « La pensée féministe nomade », *Multitudes*, n° 12, printemps 2003, pp. 27-38.

⁶ Dans la philosophie de Hobbes notamment (*Léviathan*, chapitre X).

s'employer plus précisément pour qualifier la puissance de la *vue* et de l'*ouïe*¹. Or il semblerait que la trajectoire de Muna soit bien une trajectoire qui le mène de la *potestas* comme pouvoir de domination, à la *potentia* comme capacité à changer le monde – l'uchronie matérialisant narrativement cette dimension – au moyen d'une puissance spécifique : celle du témoin, qui mieux que quiconque incarne cette puissance de l'*ouïe* et de la *vue*. C'est donc ce gain particulier de *potentia* que nous explorerons à présent.

Nous l'avons suggéré plus haut, les œuvres du corpus s'inscrivent largement dans le paradigme de l'intolérable, propre semble-t-il à notre ère, elles vont néanmoins trouver la force de s'en détacher, attestant qu'il ne s'agit pas pour ces œuvres de miser simplement sur la dimension pathétique de la figure de l'enfant-soldat. Si elles s'en détachent, ce n'est pas pour activer le paradigme héroïque, on ne loue pas dans ces textes la geste de l'enfant-soldat², mais pour voir *in fine* en lui autre chose qu'un objet de droits, une victime à protéger. Si Sylvie Bodineau appelle de ses vœux « une perspective de justice sociale à plus long terme où les enfants seraient "sujets de droits" et non plus "objets de droits" » convoquant « une *autre vision* où l'intervention ne serait pas justifiée seulement par la vulnérabilité comme "constituant identitaire" de l'enfance, mais par un droit humain, identique à celui des autres et une situation de vulnérabilité liée à l'environnement dans lequel les enfants évolueraient et qui les empêcherait de jouir de leurs droits »³, ce qui importe avant tout dans les œuvres du corpus, c'est précisément cette « autre vision ». La littérature ne peut guère s'arroger le pouvoir de faire de ces enfants-soldats des sujets de droits, de les doter d'un *empowerment* tel qu'ils deviendraient de réels acteurs sociaux, mais elle peut, par ses moyens propres, investir pleinement cette autre vision : l'enfant-soldat n'est plus un objet soumis au regard voyeuriste, il devient un *sujet de vision*.

¹ *Le grand Gaffiot*.

² À l'exception notable de *John Tula, Le Magnifique* : John Tula, enfant-soldat, devient – au gré d'une héroïsation qui confine à la sanctification – une figure de héros bienfaiteur à la poursuite des monstres.

³ Sylvie Bodineau, « Figures d'enfants soldats dans les discours des acteurs humanitaires. Entre vulnérabilité et puissance d'agir », art. cit., dernière consultation le 6 mars 2014 [nous soulignons].

II. Une figure de témoin qui (se) révèle

L'enfant-soldat est une énigme, c'est ce qui le constitue prioritairement en figure, c'est ce qui appelle à lui un investissement symbolique sans cesse renouvelé. Mais, on l'a vu, cet investissement symbolique peut le figer, l'aplatir et surtout le consacrer encore davantage comme énigme, liée étymologiquement à l'obscurité. L'enfant-soldat est celui qui porte le masque de la violence. Ainsi avons-nous pu voir qu'il possédait la même violence stupéfiante que Méduse et que l'investissement figural dont il fait l'objet exacerbe et instrumentalise sa puissance horrifique : peut-être pouvons-nous pousser un peu plus loin notre appréhension de l'enfant combattant en Méduse au nom du masque qui caractérise cette dernière. En effet, selon Pierre Vidal-Naquet et Jean-Pierre Vernant, Gorgô est l'une des trois divinités – avec Dionysos et Artémis – associées prioritairement au masque ; elle est même « une puissance qui est tout entière masque, qui opère à travers le masque, dans et par lui »¹. Si Méduse s'incarne dans le masque, c'est qu'elle est une puissance liée à son regard dont la caractéristique fondamentale est la « facialité »². L'enfant-soldat devient alors une actualisation paradoxale de Méduse : il s'impose à la fois avec force au regard (tout entier pris dans le paradigme de la visibilité), mais il porte également le masque de Méduse, derrière lequel il est autant pétrifié que dissimulé. On se sert ainsi de l'enfant-soldat comme de la tête tranchée de Méduse – celle qu'arboreront à leur bouclier Athéna et Agamemnon – qui provoque encore un choc, certes, mais un choc atténué ayant perdu de sa véritable puissance, de sa réelle effectivité, tout entier qu'il est pris dans la société du spectacle et sa banalisation de la violence³. Seraient donc ici renouvelés, de manière plutôt inattendue, tant la puissance de terreur stupéfiante – qui glace le cœur des ennemis sur les champs de bataille – que le

¹ Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Tome II, Paris, La Découverte, 2001, p. 26.

² *Ibid.*, p. 28.

³ Voir Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992. Voir également Bertrand Gervais : « Le spectacle de la violence est devenu permanent. La télévision, le cinéma et la littérature lui font la part belle et ses représentations atteignent des niveaux d'intensité inégalés. Nous avons quitté, et depuis longtemps, le mode de l'allusion pour entrer de plain pied dans le régime de l'explicite. Les corps sont montrés dans leurs violences, leurs excès et leurs blessures. Représentée de façon de plus en plus explicite, la violence, semble-t-il, est devenue banalisée [...]. La violence spectacle devient son propre point de référence. Elle se déploie comme une sémiotique tentaculaire constituée de signes mis en action qui viennent phagocyter tous les faits, toutes les représentations. » (« Violence, silence et oubli. Imaginaire contemporain de la violence », art. cit., dernière consultation le 10 novembre 2013).

pouvoir apotropaïque – qui écarte « les démons malfaisants »¹ – que contient la figure de Méduse lorsqu'elle est, elle aussi, instrumentalisée en tant qu'objet².

Or le corpus littéraire a trouvé la force de dé-figurer puis de re-figurer la figure de l'enfant-soldat en le dotant d'une énergie apte à l'affranchir de sa figuralité topique. Sans prétendre que la littérature ait la puissance de résoudre l'énigme de l'enfant-soldat, de reconstituer totalement le puzzle – perspective qui incombe à l'entreprise historiographique, sociologique et anthropologique –, nous émettons l'hypothèse qu'elle peut la révéler et non l'obscurcir. Plus précisément, nous postulons que la figure littéraire peut faire jouer l'évidence³ au sein même de l'énigme qui est pourtant son envers⁴. C'est seulement dans cette dynamique contradictoire que la figure se maintient en mouvement – telle est bien sa vertu première selon Erich Auerbach – et ne se pétrifie pas. Cette révélation et cette évidence procèdent précisément de la figuration particulière que permet la littérature, une figuration qui laisse à l'enfant combattant la possibilité de voir, la possibilité de se faire puissance de révélation de l'histoire immédiate.

Considérons, dans cette perspective, une œuvre qui ne fait certes pas partie de notre corpus mais qui offre un modèle herméneutique intéressant pour penser le déplacement que nous souhaitons mettre au jour : *Les Étoiles de Sidi Moumen* de l'écrivain marocain Mahi Binebine. Ce roman construit son intrigue autour d'un adolescent djihadiste qui commet un attentat suicide dans un hôtel de luxe à Casablanca⁵ et qui revient sur son expérience par l'intermédiaire d'une voix spectrale. Si le recrutement d'enfants et d'adolescents à des fins terroristes est un phénomène qui doit être distingué du recours aux enfants-soldats dans les guerres civiles africaines, certaines proximités sont cependant notables, comme l'endoctrinement fondé sur la naïveté de l'enfant⁶. Mais ce qui retient en particulier notre attention, c'est la manière dont Mustapha Hamil a choisi d'intituler sa communication portant sur ce roman lors du Congrès 2014 des Sciences Humaines à Saint Catharines (Ontario, Canada) : « *Les étoiles meurtrières* de Sidi Moumen, ou le double massacre de l'enfance »⁷. L'ajout erroné de l'adjectif « meurtrières » au titre initial nous permet d'envisager un

¹ Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, op. cit., p. 28.

² Que l'on appelle le *gorgonéion*, « le masque seul » selon Jean-Pierre Vernant (*La Mort dans les yeux : figures de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris, Hachette Littérature, 2008, p. 31).

³ Du latin, *evidentia*, signifiant « possibilité de voir », « visibilité », « clarté », « transparence ».

⁴ Dans la Bible, Dieu précise à propos de Moïse : « je lui parle face à face dans l'évidence, non en énigmes » (*Nombres*, 12, 8).

⁵ Attentat terroriste réel ayant eu lieu en 2003.

⁶ Mahi Binebine, *Les Étoiles de Sidi Moumen*, Paris, Flammarion, 2010, p. 112 sq.

⁷ Communication à laquelle nous avons pu assister.

renversement. Cet adjectif permet bien évidemment de renvoyer à la violence des terroristes et conditionne un horizon d'attente qui fait appel à la fascination que suscite la figure du terroriste en Occident, cette énigme de notre contemporanéité, notamment depuis les attentats du 11 septembre 2001¹. Pourtant, la lecture du roman désamorce en partie cette première grille herméneutique ou du moins creuse les significations possibles attribuables à « meurtrières »² :

Un promeneur pourrait longer notre quartier sans se douter un instant de son existence. Orné de crénelures, un imposant mur en pisé le sépare du boulevard où un flot ininterrompu de voitures fait un bruit de tous les diables. Dans ce mur, on avait creusé des fentes semblables à des meurtrières d'où l'on pouvait contempler à loisir l'autre monde.³

Les meurtrières, de l'adjectif au substantif, ne sont plus ici des marqueurs de violence mais des opérateurs de la vision. Le narrateur n'est pas seulement une étoile meurtrière, n'est pas seulement un meurtrier, il est aussi celui qui a creusé des meurtrières dans le mur qui sépare son quartier du reste de la ville – mur qui le rend invisible au regard de ceux qui ne veulent pas voir la misère et qui fait alors de ce quartier, zone de non-droit, un terrain de prédilection pour le recrutement terroriste. Ces meurtrières, contre-pouvoirs à l'ostracisation, font de lui un sujet de vision au-delà de la seule violence. C'est bien une dynamique semblable que nous souhaitons mettre au jour dans les œuvres de notre corpus : voir comment la figure de l'enfant combattant n'est plus un symbole obscur mais devient porteur d'une vision énergique.

A. Renverser la vision : *to look back*

Si l'on devait évoquer un ouvrage fondateur des théories postcoloniales, on ne pourrait faire l'impasse sur *The Empire Writes Back* de Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin paru en 1989. Le titre de cet ouvrage renvoie à un article de 1982 de Salman Rushdie « The Empire writes back to the Centre », en référence à *The Empire Strikes Back* de la saga *Star Wars*, où il démontre que les stéréotypes, les genres et les thèmes des littératures

¹ Voir, à ce propos, Chloé Tazartez : « Plus que tout autre, les attentats du World Trade Center sont devenus un objet de fascination, un événement concret qui sert à réfléchir et nommer un phénomène qui touche le monde contemporain » (*Après l'attentat : Fictions de l'événement terroriste dans les littératures arabe et états-unienne contemporaines*, Thèse de doctorat sous la direction d'Emmanuel Bouju, soutenue le 17 décembre 2015, Université Rennes 2, p. 42)

² Significations que Mustapha Hamil n'a au demeurant pas actualisées dans sa communication.

³ Mahi Binebine, *Les Étoiles de Sidi Moumen*, op. cit., p. 9.

représentatives du canon européen, du Centre, ont été revisités dans un but critique par les œuvres écrites par des auteurs subissant la colonisation, par la périphérie. Ainsi, selon Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin : « The rereading and the rewriting of the European historical and fictional record is a vital and inescapable task at the heart of the post-colonial enterprise »¹. La dé-canonisation du texte littéraire serait alors un pendant de la décolonisation.

Cette dé-canonisation du texte littéraire occidental n'est plus l'enjeu des œuvres de notre corpus. Ces dernières, pourtant, nous semblent mettre en jeu une contre-attaque d'un ordre similaire, une contre-attaque au regard occidental porté sur l'enfant combattant en déplaçant ce regard : celui qui appartenait au champ de vision périphérique devient alors le *centre* de la vision, le siège d'où cette vision procède. De ce point de vue, l'enfant-soldat *looks back*. S'il regarde en retour, il est aussi – comme le veut le sens du syntagme « to look back » – celui qui se souvient, qui regarde en arrière : en somme il devient une figure de témoin oculaire.

Là où convergent en effet tous les investissements symboliques qui font de l'enfant combattant une *figure* – une figure de violence, une figure violente ou une figure de victime exemplaire – c'est qu'il est l'*objet* vu, soumis à une vision qui le constitue. La littérature exerce alors son pouvoir spécifique en faisant de l'enfant-soldat un *sujet* de vision. S'il s'imposait au regard, il faut voir comment il impose dorénavant son regard, devenant celui qui peut dire « vous voyez ? » à l'instar de la formulation qu'adresse Bachir au narrataire dans *Transit* d'Abdourahman A. Waberi². Ce déplacement ne remet pas en cause « l'intensité visuelle »³ au fondement définitionnel de la figure : le paradigme de la visibilité⁴ fonctionne toujours, mais cette visibilité n'est pas tant celle *de* la figure de l'enfant-soldat que celle que *permet* la figure de l'enfant-soldat.

Si, nous l'avons vu, les romans n'exploitent pas la spécificité de l'enrôlement volontaire pour affranchir les enfants-soldats du paradigme de la vulnérabilité (même s'ils

¹ « La relecture et la réécriture du récit européen, tant historique que fictionnel, sont des tâches essentielles et incontournables au cœur de l'entreprise post-coloniale », Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *The Empire Writes Back : Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, London, Routledge, 1989, p. 196, il s'agit de notre traduction.

² Abdourahman A. Waberi, *Transit*, *op. cit.*, p. 64.

³ Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico*, *op. cit.*, pp. 104-105.

⁴ Central pour définir la figure chez Anne-Marie Christin, Georges Didi-Huberman, Bertrand Gervais ou Jean-François Lyotard.

confèrent, en revanche, à l'adolescent une dimension agentive), ils parviennent néanmoins à faire de ces derniers des figures volontaristes, des figures à la vision énergique, tant de l'*energeia* que de l'*enargeia*.

a. Une vision énergique contre la gorgone

[N]ous étions tombés sur ce lugubre festin, sur ces gorgones / [W]e stumbled on that gory feast, those gorgons.

Chris Abani, *Comptine pour l'enfant-soldat*, op. cit., p. 55 ; *Song for Night*, op. cit., p 46.

Pour ne plus faire de l'enfant-soldat un objet vu, mais un sujet de la vision, c'est à nouveau la figure mythologique de Méduse, que nous exploitons plus haut, qui pourra servir de trame, mais sous un jour différent. En effet, en renversant les perspectives, il convient de ne pas seulement prendre en compte l'effet produit par le fait de regarder cette figure mais l'effectivité de son regard. Ce faisant, nous souhaitons nous écarter du mythe – et nous affranchir ici de certains mythèmes qui lui sont associés, comme celui du bouclier poli, comme celui de la victoire de Persée et son regard indirect – pour donner une nouvelle vigueur à certains éléments constitutifs de Méduse, moins comme mythe que comme figure, comme image qui irradie dans l'imaginaire. Méduse est sans conteste une puissance de regard, celle qui a un regard investi d'une véritable force¹, celle qui détient une « efficacité visuelle »². C'est bien alors cette efficacité visuelle que nous aimerions mesurer dans les œuvres qui convoquent l'enfant-soldat.

L'œuvre d'Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, s'ouvre sur cette injonction de l'enfant-soldat narrateur, Birahima : « Asseyez-vous et écoutez-moi »³. Une injonction à l'écoute similaire ouvre le roman de Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles* : « Entre, puisque tu as ouvert. Viens ! Non, ne dis rien. Assieds-toi, soulage ton séant. [...] Écoute-moi bien »⁴. L'adresse au narrataire se fait intransigeante dans les deux cas : l'enfant-soldat requiert une écoute. Or ce qui doit être écouté, c'est le récit d'une vision qui se fait, dans ces deux romans, tout aussi énergique. Dans *Allah n'est pas obligé*, voir devient un impératif ; la

¹ Cf. Jean-Pierre Vernant, *La Mort dans les yeux : figures de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris, Hachette Littérature, 2008, p. 28.

² Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, op. cit., p. 31.

³ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 12.

⁴ Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, op. cit., pp. 11-12.

formule construite avec le déontique « falloir » associé à la vision revient ainsi comme un *leitmotiv* :

- Le camp était limité par des crânes humains hissés sur des pieux. Le colonel Papa le bon pointa le kalachnikov en l'air et tira. Tous les enfants-soldats s'arrêtèrent et tirèrent en l'air comme lui. Ça a fait une véritable fantasia. *Fallait voir ça.*
- *Il faut voir* quand un orpailleur tombe sur une pépite. Ça vaut le déplacement. C'est un branle-bas, il hurle fort pour demander la protection des soldats-enfants. Et les soldats-enfants toujours drogués accourent.
- Tout le monde s'est mis à pleurer. Un groupe de bandits de grand chemin, de criminels de la pire espèce, pleurer comme ça. *Il fallait voir ça, ça valait le détour.*¹

De même, dans *Tarmac des hirondelles*, l'enfant transmet les horreurs de l'Histoire telle qu'il la voit, il transmet « l'Horrvision² » pour reprendre ce néologisme évocateur du roman de Georges Yémy³. Le passage qui suit laisse alors pleinement se déployer toute la puissance du récit de l'enfant-soldat témoin :

J'avance et je vois dans la pénombre de l'aube, humant les effluves viciés au crépuscule du matin, des rats détalant. Je vois également des cadavres de bêtes massacrées par jeu de nécessité. [...] Il faut créer un effet de panique, impressionner les pauvres gens, en faire des masses molles, des masses mortes. Et c'est l'Horrvision. [...] J'avais vu trancher le bras d'un homme ligoté, le tremper dans une grande marmite d'huile de palme portée à clair de feu, j'avais entendu chuintier l'huile en ébullition, j'avais vu le bras se racornir et brunir sous l'action de la chaleur, [...] j'avais vu le bras être déchiré et broyé jusqu'aux os, babines satisfaites et léchées, j'avais vu un chien courir, la main coupée dans la gueule, avec le radius encore attaché qui balançait, tandis que d'autres chiens et cochons le coursaient, j'avais vu tout cela finir en sang irrémédiable dans la cour, oui, je l'avais vu, ça, entre autres atrocités.⁴

Dès lors la puissance du regard – attribuable à Méduse – loin d'être rendue caduque, trouve ici une nouvelle énergie. L'enfant-soldat est celui qui détient à la fois la puissance de voir et celle de transmettre ce qu'il a vu⁵ : il se fait témoin oculaire. Les exemples tirés d'*Allah n'est pas obligé* et de *Tarmac des hirondelles* expriment la manière dont le récit est subordonné à une vision, et c'est ce qui en fait sa force, sa *virtus* ; comme le précise Quintilien en effet :

¹ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, *op. cit.*, pp. 62, 112 et 130 [nous soulignons].

² Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, *op. cit.*, p. 140.

³ D'ailleurs, un même impératif lié à la vision prend place dans le roman de Georges Yémy : « Faut voir ça pour savoir ! » (*Tarmac des hirondelles*, *op. cit.*, p. 76).

⁴ *Ibid.*, p. 140-141.

⁵ Cette dimension testimoniale conférée au personnage de l'enfant-soldat dans les romans postcoloniaux fera l'objet d'un développement spécifique. Mentionnons seulement, à ce stade du propos, que le fait que l'enfant-soldat a « vu » et « vécu » la guerre l'institue assez naturellement en témoin oculaire selon la circonscription qu'en a proposée Renaud Dulong (*Le Témoin oculaire : les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, Éd. de l'EHESS, coll. « Recherches d'histoire et de sciences sociales », 1998, p. 43).

« C'est une grande qualité [*magna virtus*] que de présenter les choses dont nous parlons avec une telle clarté qu'elles semblent être sous nos yeux »¹. Et Quintilien de préciser que cette force rhétorique, qui met sous les yeux et fait que le discours ne s'adresse pas qu'aux oreilles, relève de l'*enargeia* traduite par « clarté » et rattachée aux concepts d' « *inlustratio* » – action d'éclairer, correspondant en rhétorique à l'hypotypose – et d' « *evidentia* » attribuables à Cicéron². En somme, le récit, pour être efficace, pour être énergique, doit naître de ces visions (*ex his visionibus*³), de ces *horrivisions* car c'est l'Histoire *in fine* qui se fait gorgonique. Si Quintilien traite de l'*evidentia* dans son *Institution oratoire*, spécifiquement de manière rhétorique, en s'interrogeant sur la manière dont l'orateur peut susciter des sentiments chez l'auditeur, cette *evidentia* est porteuse d'enjeux historiques. La stupeur que provoque Méduse est déplacée car c'est la stupeur ressentie par le témoin oculaire qui confère sa puissance au récit. Dès lors, l'œuvre littéraire rejoint l'objectif du récit historique pratiqué notamment par les historiens de l'Antiquité, tel que le formule Carlo Ginzburg dans son ouvrage *Le Fil et les traces* : « La différence entre notre concept d'histoire et celui des Anciens pourrait se résumer ainsi : pour les Grecs et les Romains, la vérité historique se fondait sur l'*evidentia* (l'équivalent latin d'*enargeia* proposé par Quintilien) ; pour nous sur les documents (en anglais, *evidence*) »⁴. Il s'agit bien, pour notre corpus, de construire des récits de l'évidence – au sens d'*evidentia*⁵ –, des récits qui transmettent la vision immédiate du témoin (l'*autopsia*), qui mettent sous les yeux une réalité invisible⁶ et « inspir[ent] au lecteur les sentiments de *stupeur* [...] éprouvés par les témoins oculaires »⁷, tout cela grâce à l'instrument de l'*enargeia*⁸. À ce propos, s'il y a entre *enargeia* et *energeia* davantage qu'une simple ressemblance morphologique⁹, les œuvres du corpus font de la vision stupéfiante de Méduse le lieu de l'énergie romanesque. C'est ainsi que l'enfant-soldat peut devenir une force en

¹ Quintilien, *Institution oratoire*, Tome V, édité et traduit par Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1978, p. 77, Livre VIII, 3, 62.

² « De là procédera l'*enargeia* (clarté), que Cicéron appelle *inlustratio* (illustration) et *evidentia* (évidence), qui nous semble non pas tant raconter que montrer, et nos sentiments ne suivront pas moins que si nous assistions aux événements eux-mêmes », Quintilien, *Institution oratoire*, *op. cit.*, p. 31, Livre VI, 2, 32.

³ *Idem*.

⁴ Carlo Ginzburg, *Le Fil et les traces : vrai, faux, fictif*, trad. Martin Rueff, Lagrasse, Éditions Verdier, 2010, p. 34.

⁵ La question de la pertinence de l'évidence-*evidence* comme preuve prendra place dans la seconde partie de cette étude

⁶ *Ibid.*, p. 30.

⁷ Plutarque, *La Gloire des Athéniens*, cité par Carlo Ginzburg, *op. cit.*, p.33 [nous soulignons].

⁸ Selon Carlo Ginzburg, dans le récit de l'historien, l'*enargeia* est « un instrument qui permet de communiquer l'*autopsia*, à savoir la vision immédiate, en vertu du style » (*Ibid.*, p. 30).

⁹ Nausicaa Dewez et Melaine Folliard, « Le concept d'énergie, entre *enargeia* et *energeia* », Journée d'étude du groupe φ, Université Rennes 2, 5 mars 2010, communication à laquelle nous avons assisté.

action (selon la définition aristotélicienne de l'*energeia* par opposition à *dunamis*), force en action s'accomplissant dans une parole qui transmet la vision horrifique.

Dans les œuvres du corpus, le cours de l'Histoire offre autant d'événements de stupeur que narre l'enfant-soldat. L'enfant-soldat est celui qui se confronte à la gorgone de l'Histoire, celui qui est frappé de plein fouet par sa violence mortifère – n'ayant pas le subterfuge de Persée –, celui qui en est subjugué mais ne succombe pas à la pétrification, pour faire de sa vision la matière énergétique du récit.

Une restriction doit cependant être apportée d'emblée : il arrive que les récits expriment la manière dont l'histoire immédiate se heurte à l'indicible en raison de son caractère spectaculaire (dans la dimension « hyperbolique » qui est la sienne¹). En effet, l'histoire immédiate africaine apparaît sous l'angle du spectaculaire qui frappe l'imagination, selon la définition usuelle du terme, et ce au point de tétaniser. L'Histoire fait figure de gorgone qui provoque l'effroi : elle fige toute parole. Dans le roman de Delia Jarrett-Macauley, *Moses, Citizen and Me*, l'indicible est présent dans le silence obstiné de Citizen, ancien enfant-soldat dont l'expérience traumatique atteint son paroxysme lorsqu'il est contraint de tuer sa grand-mère. La fin de la guerre n'est pas pour lui l'occasion de dire ce qu'il a vécu, en tant que témoin de l'histoire immédiate de la Sierra Leone, son expérience d'enfant-soldat n'est pas mise en mots : « Il y avait plus d'un an qu'il avait été sauvé mais il était encore "le garçon silencieux" »². Dans *Song for Night* de Chris Abani, cet effroi qui conduit au mutisme est également présent. En effet, pour le narrateur enfant-soldat, la vision de la mort de sa mère, tuée par l'armée, est une image frappante qui annihile la possibilité de dire ; l'histoire spectaculaire, hors norme, ne peut trouver forme dans les mots : « mais je ne peux les nommer, ces choses qui se sont déroulées tandis que je regardais, et je ne peux parler de ce qui n'a jamais été mis en mots »³. Le mutisme, cette pétrification de la parole, est un signe du trauma. Dans *Beasts of no Nation* d'Uzodinma Iweala, l'enfant-soldat Strika est muet, seuls ses dessins permettent de comprendre l'horreur de ses visions :

Je le trouve qui est assis sous un
arbre loin des autres soldats, il a un
bâton entre les mains et il dessine

I am finding him sitting under tree
far away from the other men,
holding stick and [...] drawing the

¹ Comme le rappelle Philippe Roger : « *Spectaculaire*, Histoire d'un mot », dans Christine Hamon-Sirejols et André Gardies (dir.), *Le Spectaculaire*, op. cit., p. 13.

² « More than a year since he had been rescued, he was still 'the silent boy' », Delia Jarrett-Macauley, *Moses, Citizen and Me*, op. cit., p. 42, il s'agit de notre traduction.

³ Chris Abani, *Comptine pour l'enfant-soldat*, op. cit., pp.41-42 ; « But I cannot name it, those things that happened while I watched, and I cannot speak something that was never in words », *Song for Night*, op. cit., p. 33.

[...] un homme et une femme qui n'ont pas de tête [...]. Strika, je l'appelle [...]. Je n'ai jamais même entendu sa voix depuis que je suis soldat, mais je comprends maintenant quel est son problème. Son dessin me dit qu'il n'a plus sorti aucun mot de sa bouche depuis qu'on a tué ses parents. (B. 58)

same picture of man and woman with no head [...]. Strika, I am calling to him [...]. Since I am becoming soldier, I am never hearing the sound of his voice, but now, I am knowing what is his problem. His picture is telling me that he is not making one noise since they are killing his parent. (B. 36)

Le mutisme est un élément véritablement récurrent du corpus, qui ne touche pas seulement les personnages d'enfants-soldats mais touche aussi d'autres personnages enfantins. Ainsi en va-t-il d'une petite fille recueillie dans un orphelinat dans les *Aubes écarlates* de Léonora Miano ; cet exemple est néanmoins un peu à la marge puisque le silence de la fillette est lié à des traumatismes familiaux et non à l'Histoire. En revanche, dans *L'Aîné des orphelins* de Tierno Monénembo, c'est bien l'Histoire qui pétrifie la parole du petit frère et des deux petites sœurs du narrateur. Ces derniers ont été témoins des horreurs du génocide au Rwanda, qui ont conduit au massacre de leurs parents, et perdent le *logos* – caractéristique de l'humain depuis *La Politique* d'Aristote¹ – ne pouvant émettre que des sons de l'ordre de l'animal, ne s'exprimant plus que dans la *phonè* ; le passage suivant prend place avant la reconnaissance de l'identité de ces « inhumains » par le narrateur Faustin, survivant du génocide :

Qui pouvait bien pousser des cris aussi inhumains ? [...] On me parla de folie, de malédiction. D'après ceux qui les avaient aperçues, elles étaient trois (trois filles, voire deux filles et un garçon, selon l'état visuel de l'interlocuteur). Elles erraient dans la brousse parmi les chats sauvages et les singes quand un vieux prêtre les recueillit.²

Une perte similaire du langage, quoique moins radicale, a lieu dans *Solo d'un revenant* de Kossi Efoui, chez des personnages d'enfants qui essaient d'échapper à la guerre mais qui sont rattrapés par leurs traumatismes, marqués stylistiquement par l'usage de l'épanorthose :

On ne pouvait pas imaginer alors comment, à quelque temps de là, des mots de panique et des protocoles de tuerie allaient les pousser à se terrer dans une école, à veiller quelques élèves réunis autour d'eux, des enfants qui n'avaient plus de vie qu'en rêve. Tous dormaient dans la vaste école désertée, et la

¹ Le *logos*, parole et raison, est ce qui fait de l'homme le seul animal politique : « Or, tandis que la voix [*phonè*] 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 le non-juste : car c'est le caractère propre de l'homme par rapport aux autres animaux d'être le seul à avoir le sentiment du juste et du non-juste, et des autres notions morales et c'est la communauté de ces sentiments qui engendre famille et cité » (Aristote, *La Politique*, édition et traduction par Jules Tricot, Paris, J. Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1977, I, 2, 1253 a [p. 29]). Dans une perspective similaire, Giorgio Agamben déclare que « le passage de la voix au langage est le lieu propre de la *polis* » (*Homo Sacer*, op. cit., pp. 15-16).

² Tierno Monénembo, *L'Aîné des orphelins*, op. cit., p. 66.

dernière lettre disait que les enfants étaient de plus en plus perturbés dans leur sommeil. Et quand ça leur arrivait, il n'était pas rare de les entendre chanter *ou plutôt* d'entendre, sortant de façon floue de leur corps, des résonances de canaux, quelque chose comme des monosyllabes réitérés que la difficulté de respirer faisait clapoter.¹

Dans les trois derniers exemples convoqués, les figures enfantines traumatisées, victimes pures, resteront à ce stade d'indicibilité : jamais elles ne pourront s'instituer en témoin dans l'économie des romans, jamais elles ne pourront *transmettre* leurs visions. Il en va différemment pour les personnages d'enfants-soldats. L'enfant-soldat est semble-t-il celui qui a toujours la force de transmettre ses visions, aussi subjuguantes soient-elles. *Song for Night* de Chris Abani est même construit sur diverses images fortes, diverses images de stupeur. L'une d'entre elles est celle d'une danse macabre, d'une gigue d'une jeune enfant mutilée par la guerre :

Un groupe d'enfants mutilés dansaient dans le cercle. Sur le côté, une petite fille avec une seule jambe, appuyée sur un bâton, se moquait des danseurs. Mise au défi de faire mieux, elle rit, jeta son bâton et sauta dans le cercle. Elle resta immobile un moment comme pour prendre ses marques, puis elle commença à bouger. Toujours en équilibre sur une jambe, sa taille se mit à tourner frénétiquement, tandis que le haut de son corps tournait dans l'autre sens. Puis, comme un héron fou, elle sauta partout, la taille et le torse toujours en mouvement. C'était une force élémentaire de la nature. Je ne pouvais détacher mon regard de cette petite fille. Je n'avais jamais rien *vu* de pareil et je n'ai jamais rien *vu* de tel depuis – un farfadet qui secoue le monde et qui fait fondre en larmes des spectateurs adultes endurcis par la guerre. (CO. 50 [nous soulignons])

There were a bunch of disabled children dancing in a circle. A young girl with one leg standing off to the side leaning on a stick made fun of the dancers. Challenged to do better, she laughed, threw the stick away, and jumped into the circle. She stood still for a moment as though she was getting her bearings, and then she began to move. Still balanced on one leg, her waist began a fierce gyration and her upper body moved the opposite way. Then like a crazy heron, she began to hop around, her waist and torso still shaking. She was an elemental force of nature. I couldn't take my eyes off her. I have never *seen* anything like it before or since – a small fire sprite shaking the world and reducing grown war-hardened onlookers to tears. (SO. [nous soulignons])

La guerre est spectaculaire, elle donne lieu à des visions inouïes, elle est, comme le stipule le narrateur, un « spectacle [...] sembl[ant] sorti de l'un des contes de fées les plus terribles de

¹ Kossi Efoui, *Solo d'un revenant*, op. cit., p. 72 [nous soulignons].

[s]on enfance »¹. À ce titre, la scène d'anthropophagie à laquelle assiste My Luck est probablement la vision la plus excessive, la plus spectaculaire, de ce roman :

Je m'approchai et me baissai vers le petit feu sur lequel cuisait la viande. J'eus un mouvement de recul devant le minuscule bras se terminant par une minuscule main, et la minuscule tête portant encore son premier duvet. Il ne fallut qu'une minute aux femmes pour calculer le prix de mon horreur et de mon dégoût, si bien qu'au moment où j'attrapais mon AK-47, elles s'enfuirent en se dispersant, sans oublier d'emporter des morceaux de leur sinistre festin. Je vidai un chargeur sur elles. [...] Celle qui se cramponnait à la tête la laissa s'échapper quand elle tomba, la chose toucha le sol et roula vers moi. C'est ce petit visage, peut-être âgé de quelques mois, qui m'empêche de trouver le repos. (CO. 24)

I approached and reached down to the metal brazier with meat on it. I recoiled from the small arm ending in a tiny hand, and the tiny head still wearing its first down. It only took a minute for the women to calculate the cost of my alarm and revulsion, so that even as I was reaching for my AK-47, they were scattering in flight, not forgetting to grab onto bits of their gory feast. I emptied a clip into them. [...] The woman holding onto the head let go as she fell and it hit the ground and rolled back towards me. It is that little face, maybe a few months old, that keeps me from rest. (SO. 18-19)

Ce banquet de Thyeste est une vision forte, une vision relevant du regard de Méduse comme le confirment par ailleurs les propos du narrateur revenant sur cette scène : « Je n'avais pas pu en manger car cela me rappelait trop l'enfant mort dans mes rêves et la nuit où nous étions tombés sur ce lugubre festin, sur ces gorgones »². Pourtant, l'enfant combattant ne s'est pas pétrifié, il a ouvert le feu et parvient à *dire* sa vision. Le personnage de My Luck pourrait même offrir un modèle herméneutique pour penser les enfants-soldats du corpus primaire : du fait de son statut spécifique de démineur durant la guerre civile, il est celui à qui on « a affûté le regard »³.

Or, précisément, tous les enfants combattants du corpus primaire détiennent un regard affûté, un regard qui peut défier l'Histoire gorgonique, et n'a pas besoin de la ruse du regard indirect de Persée. Si bien que, même dans les textes que nous venons de convoquer et qui pointent un indicible, celui-ci est temporaire et toujours dépassé grâce à l'énergie de la vision. De manière évidente, dans *Beasts of no Nation*, le dessin de Strika est un moyen de revenir à

¹ Chris Abani, *Comptine pour l'enfant-soldat*, op. cit., p. 154 ; « The sight that greets me is something out of one of the grisly fairy tales I heard as a child », *Song for Night*, op. cit., p. 126.

² Chris Abani, *Comptine pour l'enfant-soldat*, op. cit., p. 55 ; « I couldn't eat it because it reminded me too much of the dead child in my dreams, and of that night we stumbled on that gory feast, those gorgons », *Song for Night*, op. cit., p. 46.

³ *Ibid.*, p. 27 ; « first our eyes were made keen so we could notice any change in the terrain no matter how subtle », *Ibid.*, p. 22.

cette vision traumatique primordiale, de la communiquer, de la transmettre, Strika se faisant bien alors témoin oculaire¹. Le *medium* de la visibilité devient le pendant de la vision inaugurale. Un schéma parallèle prend place dans le roman *Moses, Citizen and Me* où Citizen est caractérisé par son mutisme : quand les mots ne peuvent prendre le relais de la vision qui est première, apparaît la nécessité de renouer avec la vision, avec le spectaculaire – dont l'étymon *spectaculum* signifie la « vue » – mais un spectaculaire cette fois lié au théâtre, à la scène. Le spectaculaire, en tant que dispositif visuel, pourrait alors permettre de montrer ce qui, dans l'histoire immédiate, frappe la vue, et que les mots ne peuvent relayer. De ce point de vue, il serait plus facile de montrer que de dire, ou du moins montrer permettrait de dépasser l'aporie de l'indicible. C'est alors le spectaculaire comme *medium* artistique – et non plus dispositif médiatique comme nous l'évoquions dans notre premier chapitre –, renouant avec le spectacle théâtral, qui va pouvoir représenter l'histoire immédiate dans toute sa démesure. Dans *Moses, Citizen and Me*, des enfants-soldats jouent une pièce de Shakespeare, *Julius Caesar*, pour essayer d'échapper à la guerre. Or c'est précisément au cours de cette représentation que peut enfin résonner la voix de Citizen, qui interprète le rôle de Lucius : « Ce fut à ce moment que Citizen, qui jouait le serviteur de Brutus, se mit à chanter, sa voix cristalline emplissant nos oreilles »². Cependant, la représentation scénique ne permet pas seulement l'expression de Citizen ; plus largement, dans ce roman, cette représentation possède une réelle valeur heuristique : elle permet de montrer, de révéler au public³ l'histoire immédiate de la Sierra Leone, et ce par un dispositif éminemment visuel. Il faut d'ailleurs préciser que le projet de cette pièce répond, dans l'économie du roman, à un désir de compréhension de la narratrice. La narratrice est une Sierra-Léonaise de retour dans son pays après la guerre. La mise en scène de la pièce de Shakespeare par des enfants-soldats est liée directement, dans la diégèse, à la requête que la narratrice adresse à une amie : « J'ai besoin [...] d'en apprendre davantage ; [...] Aide-moi à voir, Anita »⁴. Ici, la vision, ou plutôt l'appel à la vision, n'est pas détachée de l'intellection (présente dans l'emploi du verbe « apprendre ») – comme c'était le cas des mises en scène médiatiques dans *Johnny Chien*

¹ Nous aurons l'occasion de revenir sur la manière dont on peut considérer ce dessin comme un « dessin de vie » en lien avec le récit de vie en sociologie.

² « It was at this point that Citizen, playing Brutus's servant, began to sing, his flute voice filling our ears », Delia Jarrett-Macauley, *Moses, Citizen and Me*, *op. cit.*, p. 206, il s'agit de notre traduction.

³ Au sein duquel nous trouvons des journalistes (*Ibid.*, p. 211). Nous constatons un retournement du dispositif, le spectaculaire dans ce roman n'est plus produit par les journalistes mais va agir sur eux.

⁴ « I need to [...] learn more; [...] Help me to see, Anita », *Ibid.*, p. 50, il s'agit de notre traduction.

Méchant par exemple. Plus encore, pour voir, il faut passer par les enfants-soldats, puisque c'est bien dans un espace occupé par eux¹ que se rend la narratrice.

L'enfant-soldat est alors celui qui détient la puissance du regard, celui qui a vu le regard mortifère de la gorgone et peut énergiquement en faire le récit – sans que cela suppose nécessairement qu'il y ait survécu, certains des narrateurs du corpus étant des fantômes. C'est l'enfant, en ce qu'il a fait l'expérience de la guerre, qui a le pouvoir d'en faire le témoignage. Son parcours personnel est lié aux conflits qui se déroulent dans les diégèses, construisant un *continuum* entre expérience individuelle et contexte historique. Son témoignage est alors nécessaire pour tenter de comprendre l'histoire immédiate, de produire un savoir sur l'événement, comme l'expriment les propos d'Ayané dans *Les Aubes écarlates* : « En réalité, on ne savait rien de la manière dont se déroulait cette guerre. Personne n'était allé *voir* ce que vivaient ces petits enrôlés de force »². Le témoignage de l'enfant-soldat est le seul à même de combler cette béance, et ce, précisément, parce que lui a *vu*, a même « trop vu »³ pour reprendre le syntagme qui apparaît dans *Tarmac des hirondelles* de Georges Yémy, parce qu'il a été témoin oculaire.

L'enfant-soldat est bien devenu un sujet de vision, celui qui a vu, celui qui peut transmettre son récit. Ce faisant, les œuvres du corpus rejoignent les présupposés épistémologiques de la micro-histoire⁴ et s'inscrivent dans la démarche que l'historienne Manon Pignot appelle de ses vœux lorsqu'il s'agit d'étudier l'enfance en guerre :

Un inversement complet de la démarche s'impose alors : retourner le regard, inverser la focale et essayer de se placer dans « l'œil de l'enfance » en choisissant d'appliquer à cet objet des postulats de la micro-histoire [...]. Si celle-ci est bien une « histoire au ras du sol », [...] alors il nous faut nous mettre « à hauteur d'enfant ». [...] L'analyse micro-historique [...] contribue surtout à faire entendre une *parole* enfantine et non plus seulement un discours *sur* l'enfance.⁵

C'est bien, au sens propre, dans « l'œil de l'enfance » que se placent ces textes, faisant dès lors des enfants-soldats de véritables témoins oculaires.

¹ Espace imaginaire sur lequel nous reviendrons.

² Léonora Miano, *Les Aubes écarlates*, *op. cit.*, p. 22 [nous soulignons].

³ Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, *op. cit.*, p. 25.

⁴ Sur lesquels nous aurons l'occasion de revenir.

⁵ Manon Pignot, *Allons enfants de la patrie Génération Grande Guerre*, Paris, Seuil, 2012, p. 12.

b. Un témoin oculaire

Selon la définition de Ricœur, le témoignage est principalement lié aux perceptions oculaires et auriculaires de l'événement : « Le témoignage a d'abord un sens quasi empirique : il désigne l'action de témoigner, c'est-à-dire de rapporter ce qu'on a *vu* ou *entendu* »¹. Or, dans les œuvres de notre corpus, qui peut être témoin oculaire ? l'enfant-soldat ? un autre personnage ? l'auteur de l'œuvre ? On peut représenter la manière dont les récits instituent l'enfant-soldat en témoin oculaire au regard des deux entités que sont l'auteur et le narrataire/destinataire du récit de l'enfant-soldat comme suit :

	Auteur	Personnage de l'enfant-soldat	Narrataire - destinataire du récit de l'enfant-soldat
<i>Song for Night</i>	Chris Abani : non témoin oculaire	My Luck (narrateur) : témoin oculaire	Non pertinent (non identifiable)
<i>Johnny Chien Méchant</i>	Emmanuel Dongala : témoin oculaire	Johnny (narrateur) : témoin oculaire, en concurrence avec Laokolé, figure de victime, également narratrice et témoin oculaire	Non pertinent
<i>Solo d'un revenant</i>	Kossi Efoui : non témoin oculaire	Maïs (personnage) : témoin oculaire	Le narrateur est le destinataire du récit de Maïs, il a fui la guerre et revient dans son pays (non identifié) après dix ans de conflit : il n'a donc pas été témoin oculaire. Un autre destinataire possible du récit de Maïs : les spectateurs occidentaux destinataires du reportage au sein duquel Maïs est interviewé, donc également non témoins oculaires.
<i>Beasts of no Nation</i>	Uzodinma Iweala : non témoin oculaire	Agu (narrateur) : témoin oculaire	Amy, l'Américaine qui soigne Agu à la fin du roman est un destinataire possible de tout le récit de l'enfant-soldat que le lecteur a pu lire et, partant, une figure de narrataire. Elle ne fait pas figure de témoin oculaire.
<i>Moses, Citizen and Me</i>	Delia Jarrett-Macauley : non témoin oculaire	Citizen (personnage) : témoin oculaire.	Julia, la narratrice, vivait à Londres pendant la guerre en Sierra Leone, elle n'en a pas été témoin oculaire.

¹ Paul Ricœur, « L'herméneutique du témoignage », *Lectures 3, Aux frontières de la philosophie*, Paris, Seuil, 1994, pp. 107-139, p.108 [nous soulignons].

<i>Allah n'est pas obligé</i>	Ahmadou Kourouma : non témoin oculaire	Birahima (narrateur) : témoin oculaire.	Le narrataire du récit de Birahima est identifiable en la figure du Docteur Mamadou qui recueille Birahima à la fin du roman : non témoin oculaire des guerres civiles au Liberia et en Sierra Leone.
<i>Les Aubes écarlates</i>	Léonora Miano : non témoin oculaire	Epa (personnage et narrateur pendant une partie du roman) : témoin oculaire	Ayané, personnage destinataire du récit d'Epa, a été bannie de son village et n'a pas été témoin oculaire de la guerre.
<i>Le Monde est gueule de chèvre</i>	Joëlle Sambi : non témoin oculaire	Jerry (narrateur par alternance) : témoin oculaire.	Non pertinent.
<i>Sozaboy</i>	Ken Saro-Wiwa : témoin oculaire	Méné (narrateur) : témoin oculaire	Non pertinent
<i>Transit</i>	Abdourahman A. Waberi : non témoin oculaire	Bachir (narrateur par alternance) : témoin oculaire	Le narrataire est possiblement la population française (donc non témoin oculaire des événements guerriers de Djibouti) : en effet, l'esprit de Bachir erre depuis l'aéroport Charles de Gaulle où il attend d'être accepté comme réfugié politique. C'est cette confrontation à cet espace autre qu'est la France qui occasionne les anamnèses.
<i>Tarmac des hirondelles</i>	George Yémy : non témoin oculaire	Muna (narrateur) : témoin oculaire	Le narrataire du récit de Muna est le « Capitaine », personnage fictionnel rendu responsable de la guerre civile sévissant dans le pays. Ce narrataire est un témoin oculaire.

Il est évident que le personnage de l'enfant-soldat – qu'il soit narrateur ou protagoniste – est un témoin oculaire de la guerre civile. L'enfant-soldat est même un témoin privilégié de la guerre car il en est acteur. L'histoire personnelle de ces personnages consiste en leur expérience d'enfant immergé dans la guerre, leur expérience d'enfant-soldat. Prenons, à titre d'exemple, *Song for Night* de Chris Abani, où la situation d'énonciation de My Luck coïncide exactement avec la guerre ; il le précise lui-même : « c'est pourtant là que je suis »¹. Le présent de l'indicatif ainsi que la spatialisation de la guerre, au moyen d'un adverbe de lieu, immergent véritablement le narrateur dans le contexte guerrier. Dans le roman d'Uzodinma Iweala, l'enrôlement du narrateur Agu dans les troupes rebelles constitue le début du récit.

¹ Chris Abani, *Comptine pour l'enfant-soldat*, op. cit., p. 11 ; « that is where I am nonetheless », *Song for Night*, op. cit., p. 9.

Dès la première page du roman, apparaissent les camions des soldats qui vont le contraindre à s'engager : « C'est là que j'entends des choses vaille que vrac : le crissement des insectes, les camions qui grondent on dirait je ne sais pas quelle ethnie d'animaux »¹. Agu construit donc tout son récit à partir de ce qu'il a vécu en tant qu'enfant-soldat. Dans les œuvres du corpus, l'histoire racontée coïncide avec l'expérience de l'enfant-soldat. Le parcours personnel de l'enfant-soldat est lié aux conflits se déroulant dans les diégèses. Ces romans construisent ainsi une « écriture de la bribe », définie ainsi par Romuald Fonkoua : « La petite histoire trame la grande. Plus exactement, il s'agit de montrer comment l'histoire du quotidien rend claire l'histoire sociale et politique »². Dans ces textes, le *continuum* entre expérience personnelle et contexte historique semble, dès lors, un enjeu majeur.

Le témoin, selon Renaud Dulong, est celui qui a « vu, entendu, vécu »³ un événement. Selon cette définition, les enfants-soldats sont des témoins privilégiés, participant, malgré eux, activement aux guerres. Le fait d'avoir « vu » confère au témoin toute sa légitimité et le corpus insiste justement sur la vision – vision dont nous venons de voir à quel point elle se faisait énergique. Cette insistance peut passer par une « autodésignation du sujet témoignant »⁴ selon les termes de Paul Ricœur. Les personnages du corpus ne cessent de rappeler qu'ils ont vu, ne cessent de s'autodésigner en sujets de vision. Si nous avons déjà pu aborder quelques exemples de ce phénomène à l'aune de notre analyse de la vision énergique, évoquons encore Jerry, dans *Le Monde est gueule de chèvre* de Joëlle Sambu, mentionnant qu'il a « tout vu »⁵, mais aussi Méné, dans *Sozaboy*, affirmant avec force que « [s]on zyeux peut pas [l]e tromper »⁶, ou encore Bachir qui déclare « j'ai vu » et ne cesse d'interpeller le narrataire : « vous voyez ? »⁷. Si nous constatons une autodésignation d'avoir vu – vision qui donne d'emblée toute sa légitimité au témoin –, celle-ci est rendue possible par l'expérience de la guerre.

¹ Uzodinma Iweala, *Bêtes sans patrie*, *op. cit.*, p. 11 ; « And I am hearing so many thing: the clicking of insect, the sound of truck grumbling like one kind of animal », *Beasts of no Nation*, *op. cit.*, p. 1.

² Romuald Fonkoua, « Littérature antillaise et histoire : écrire l'histoire des peuples sans histoire », *Notre Librairie*, numéro 161, *Histoire, vues littéraires*, chapitre 3, mars-mai 2006, p. 19.

³ Renaud Dulong, *Le Témoin oculaire : les conditions sociales de l'attestation personnelle*, *op. cit.*, p. 13.

⁴ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 204.

⁵ Joëlle Sambu, *Le Monde est gueule de chèvre*, *op. cit.*, p. 12.

⁶ Ken Saro-Wiwa, *Sozaboy*, *op. cit.*, p. 281 ; « True true my eye cannot deceive me, I am telling you », *Sozaboy*, *op. cit.*, p. 166.

⁷ Abdourahman A. Waberi, *Transit*, *op. cit.*, p. 65 et 64. D'ailleurs, après qu'il a « vu » des scènes d'horreur, Bachir consomme de la drogue pour échapper à ces visions horribles, pour faire tant au sens propre que figuré sortir ses yeux de la tête : « J'ai vu soldats violer âne qui fait hi... hi... hi. Tu rigoles tout seul. Quand travail-là c'est fini tu brûles ton hasch, tu respire fort fort jusqu'à tes yeux ils quittent ton visage » (*Ibid.*, p. 65).

La guerre est d'ailleurs perpétuellement présente aux yeux du narrateur de *Song for Night* : « C'est un matin calme, on n'entend aucun coup de feu [...]. Mais tout de suite la guerre s'immisce à nouveau : flottant devant moi dans la rivière comme une régata macabre passe un groupe de cadavres »¹. My Luck ne peut échapper au conflit qui se rappelle constamment à lui : étant narrateur autodiégétique, il porte l'enjeu de dire la guerre. De même, dans *Beasts of no Nation*, toutes les visions du narrateur sont rattachées à la guerre : « J'ouvre les yeux, on est toujours dans la guerre [...]. Quand je ferme les yeux, c'est la saison des pluies et je revois mon village où on dit toujours que ce temps-là c'est le temps des changements nets »². Cette vision de la guerre, à laquelle font contrepoint les yeux fermés permettant l'anamnèse réconfortante, fait parfaitement coïncider la figure de l'enfant-soldat aux définitions du témoin données par Renaud Dulong et Paul Ricoeur.

Puisque l'enfant-soldat est un témoin direct du conflit dont il est à la fois acteur et victime, le récit de son histoire personnelle sera nécessairement un morceau d'événement. Or ce que nous enseigne le tableau, c'est qu'il est même, dans l'économie des romans à l'étude, bien souvent la seule instance capable d'être investie du statut de témoin oculaire. En effet, nous constatons que seuls Emmanuel Dongala et Ken Saro-Wiwa peuvent se prévaloir du statut de témoin oculaire. Nous avons étudié, dans le précédent chapitre, la manière dont Emmanuel Dongala avait été contraint de fuir le Congo en guerre et sa rencontre traumatique avec une troupe d'enfants-soldats. Il est ainsi intéressant de voir que *Johnny Chien Méchant* est le seul roman du corpus primaire à mettre en place une réelle concurrence des témoins. Laokolé, la victime, et Johnny, l'enfant-soldat, se partagent la narration, donnent chacun leur propre vision de la guerre. Laokolé peut, de ce point de vue, être un relais de l'auteur, celle qui va être confrontée à la violence des enfants-soldats : l'expérience de l'auteur, victime de la guerre, semble avoir suscité la volonté d'instituer également la victime des conflits comme témoin oculaire, singularisant cette œuvre au sein du corpus. Il faut noter cependant que Laokolé est un témoin moins efficient, un témoin à distance. Le récit semble ainsi insister sur tout ce qui se dérobe à sa vue, elle n'a qu'une vision de loin, quand Johnny, lui, est toujours au cœur de l'action. Laokolé était au lycée lors de la première vague de violence qui a conduit à la mort de son père : « Je n'étais pas présente quand tout cela s'était passé, j'étais au

¹ Chris Abani, *Comptine pour l'enfant-soldat*, op. cit., p. 43 ; « It is a quiet morning, no sound of gunfire [...]. But then the war intrudes again : floating past in the river like a macabre regatta is a cluster of corpses », *Song for Night*, op. cit., p. 35.

² Uzodinma Iweala, *Bêtes sans patrie*, op. cit., p. 82 ; « I am opening my eye and seeing that I am still in the war [...]. If I am closing my eye, I am seeing the rainy season and how, in my village, they are saying it is always bringing change too fast », *Beasts of no Nation*, op. cit., p. 56.

lycée »¹. Lors de la seconde vague de violence, qui fait l'objet de la diégèse, Laokolé est toujours celle pour qui la guerre est « au loin » – et pour qui le but est précisément qu'elle reste le plus loin possible, essayant d'échapper au conflit : « *Au loin*, nous avons entendu les premiers coups de feu »² ; « j'étais trop *loin* pour entendre »³.

Même en concurrence avec une autre vision de la guerre, le témoignage oculaire de l'enfant combattant reste central. Ainsi en va-t-il également dans *Sozaboy*. Le statut de témoin oculaire de l'auteur Ken Saro-Wiwa ne fait que renforcer la légitimité de faire de l'enfant-soldat un témoin oculaire. *Sozaboy* prend pour sujet la guerre civile nigériane, appelée aussi guerre du Biafra (1967-1970), guerre à laquelle l'auteur – Ken Saro-Wiwa, né en 1941 au Nigéria – a participé en qualité d'administrateur civil. Ken Saro-Wiwa est l'auteur d'une autobiographie intitulée *On a Darkling Plain* (1989), où il narre son expérience de la guerre du Biafra. Par ailleurs, dans le péri-texte même de l'œuvre, à savoir la « Note de l'auteur », Ken Saro-Wiwa confirme que la guerre civile nigériane « [il l'a] vécue de très près »⁴. S'il choisit avec *Sozaboy* d'écrire un roman, il transmet au personnage d'enfant-soldat son statut de témoin oculaire. Notons, toujours au sujet de cette œuvre, que le préfacier de l'œuvre, lui-même, s'autodésigne comme témoin de l'événement de la diégèse, autodésignation qu'accompagnent des termes à valeur sémantique d'authentification :

Je vivais au Nigeria pendant la guerre du Biafra et je puis *attester* de l'impression d'*authenticité* qui se dégage du roman. La guerre paraissait vraiment stupide, surréaliste, et gratuite. Au fil des pages, tout lecteur se rend compte de cet indéniable débordement de vie. *Sozaboy* exprime de façon saisissante l'*autorité* spéciale que confère l'expérience personnelle. (« Introduction de William Boyd » S. 12 [nous soulignons])

I lived in Nigeria during the Biafran war and can *testify* to the novel's *authentic* feel. The war did seem that crazy, that surreal and haphazard. But any reader will experience the same undeniable reek of life as it comes off the page. *Sozaboy* is vivid with the special *authority* of personal experience. (S. "Introduction", non paginée [nous soulignons])

William Boyd, autodésigné témoin oculaire, accrédite le témoignage oculaire de l'enfant-soldat Méné.

Hormis les deux cas qui viennent d'être évoqués, les auteurs de notre corpus n'ont pas été témoins de la guerre civile. C'est alors le personnage de l'enfant combattant, témoin

¹ Emmanuel Dongala, *Johnny Chien Méchant*, *op. cit.*, p. 59.

² *Ibid.*, p. 63 [nous soulignons].

³ *Ibid.*, p. 233.

⁴ « Note de l'auteur », dans la version traduite à la page 17.

privilegié on l'a dit, qui a la force de suppléer ce manque de vision. Le dispositif narratif de *Tarmac des hirondelles* – seul roman du corpus primaire où le narrataire¹, nommé le Capitaine, a également vu et vécu la guerre –, peut nous aider à affiner le privilège particulier que possède l'enfant-soldat pour être institué témoin oculaire. Certes, l'enfant-soldat est un acteur de la guerre, il la voit et la vit de l'intérieur. Mais il n'en est pas un bourreau univoque, il est une figure dont on pourra investir l'éthique comme nous le verrons dans la partie suivante. Ainsi est-ce pour cela que le Capitaine, acteur *et* responsable de la guerre, dans le roman de Georges Yémy, ne peut être qu'un narrataire et en aucun cas un témoin légitime².

Dès lors, si les romanciers n'ont bien souvent pas vécu les guerres qu'ils écrivent, ne pouvant donc pas être qualifiés de témoins oculaires, il en va de même pour les divers narrataires ou destinataires du récit de l'enfant-soldat, comme l'atteste le tableau, qu'ils soient à distance parce qu'ils sont étrangers au pays en guerre (*Solo d'un revenant* ; *Transit* ; *Beasts of no Nation*) ou parce qu'ils avaient fui leur pays au moment de la guerre ou ont été à l'abri de son chaos (*Moses, Citizen and Me* ; *Solo d'un revenant* ; *Les Aubes écarlates* ; *Allah n'est pas obligé*). Ces derniers, exclus de la posture testimoniale, sont alors ceux qui *prennent position* grâce à l'enfant-soldat qui devient ainsi *l'œil de l'histoire*, pour reprendre les syntagmes de Georges Didi-Huberman parlant de la position d'exilé de Bertolt Brecht durant la Seconde Guerre Mondiale³. Ce que repère Emmanuel Bouju, au sein du nouveau paradigme romanesque qu'il dégage dans la littérature européenne de la fin du XX^e siècle, le « roman historique » – sur lequel nous aurons l'occasion de revenir dans la seconde partie – vaut alors pour notre corpus :

Rompant progressivement avec l'écriture du reste comme éthique de l'impossible, de nouveaux romanciers choisissent de faire de la position de celui qui n'a pas même été témoin [...], non plus une faiblesse, un doute et une hantise, mais le coup de force d'une autorité auto-instituée.⁴

¹ Auquel Muna demande d'« écoute[r] [s]on histoire », Georges Yemy, *Tarmac des hirondelles*, *op. cit.*, p. 12.

² Si le bourreau peut avouer, il ne peut en aucun cas *témoigner*, c'est du moins ce que postule Giorgio Agamben dans *Ce qui reste d'Auschwitz* (Traduit de l'italien par Pierre Alferi, Paris, Rivages, 2000, p. 100) pour le contexte de la Shoah. Catherine Coquio a pu prolonger cette théorie dans *L'histoire trouée. Négation et témoignage* (« À propos d'un nihilisme contemporain. Négation, déni, témoignage », dans Catherine Coquio (dir.), *L'histoire trouée. Négation et témoignage* Nantes, L'Atalante, coll. « Comme un accordéon », 2004, p. 28). Nous aurons l'occasion de revenir sur ces enjeux éthiques du témoignage et, plus spécifiquement, sur l'importance de l'aveu pour le personnage du Capitaine dans le roman de Georges Yémy.

³ Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, pp. 11sq (partie I : la position de l'exilé, exposer la guerre).

⁴ Emmanuel Bouju, « Force diagonale et compression du présent. Six propositions sur le roman *historique* contemporain », dans Sylvie Aprile et Dominique Dupart (dir.), *Écrire l'histoire*, numéro 11, dossier « Présent (1) », Marseille, Éditions Gaussen, 2013, p. 54.

Cette autorité auto-instituée passe par l'enfant-soldat construit en témoin oculaire. C'est celui à qui l'on veut demander, à l'instar du Docteur Mamadou : « dis-moi tout, dis-moi tout ce que tu as vu et fait ; dis-moi comment tout ça s'est passé »¹. L'enfant-soldat conforte sa position de témoin agissant, qui a « vu » et « fait » la guerre ; c'est à lui que Mamadou – relais du lecteur du fait de son statut de narrataire – s'adresse lorsqu'il cherche à obtenir un savoir sur le conflit².

Nous pouvons enfin ajouter qu'une même problématique s'est posée pour les écrivains en résidence d'écriture au Rwanda, dans le cadre de l'opération « Écrire par devoir de mémoire »³ en 1998, soit quatre ans après le génocide des Tutsis. En effet, si Boubacar Boris Diop, auteur sénégalais, ou le Guinéen Tierno Monémbo ont produit des fictions sur le génocide à l'issue de cette résidence, les Rwandais participant à cette opération « Écrire par devoir de mémoire », à savoir Vénuste Kayimahe⁴ et Jean-Marie Vianney Rurangwa⁵, s'y sont refusés préférant le témoignage ou l'essai. L'après génocide semble être, pour les Rwandais, le temps de la parole du témoin, à la rigueur de l'essai, et non du roman. Or pour les auteurs – non Rwandais – qui n'avaient pas été témoins, comment fonder une légitimité ?

Dans *Murambi, le livre des ossements*, Boubacar Boris Diop donne une place centrale à celui qui n'a pas été témoin. Le personnage principal du roman, Cornelius, est à la recherche de témoignages sur l'événement. Son exil pendant le génocide l'a empêché d'être témoin oculaire de l'événement, lacune qu'il tente de combler :

Il dévorait la ville des yeux, espérant saisir par intuition la relation secrète entre les arbres immobiles au bord de la route et les scènes de barbarie qui avaient stupéfié le monde entier pendant le génocide.⁶

Il était stupéfiant pour Cornelius de constater que les événements de 1994 n'avaient laissé nulle part de trace visible. Où avait-on installé, sur cette avenue, la fameuse barrière de Nyamirambo ?⁷

Dans le roman de Boubacar Boris Diop, qui propose une véritable galerie de personnages et qui délègue la voix narrative à plusieurs d'entre eux, le personnage de Cornelius, jamais

¹ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., pp. 223-224 [nous soulignons].

² Il en ira de même, dans *Les Aubes écarlates* et *Moses, Citizen and Me*.

³ Opération procédant du festival Fest' Africa animé par Maïmouna Coulibaly et Nocky Djedanoum.

⁴ Vénuste Kayimahe, *France-Rwanda, les coulisses du génocide. Témoignage d'un rescapé*, Paris, L'Esprit frappeur/Dagorno, 2002.

⁵ Jean-Marie Vianney Rurangwa, *Le génocide des Tutsi expliqué à un étranger*, Éditions Le Figuier et Fest' Africa, 2000.

⁶ Boubacar Boris Diop, *Murambi, le livre des ossements*, op. cit., p.54.

⁷ *Ibid.*, p.67.

narrateur, est le seul à ne pas être un témoin. Or c'est aussi celui qui problématise le plus la nécessité impérative du témoignage :

Par fragments disparates, les scènes du passé et du présent se croisaient dans sa mémoire. [...] Revenir dans son pays – y être heureux ou y souffrir – était une renaissance, mais il ne voulait pas devenir un être sans passé. Il était tout ce qu'il avait vécu. [...] Il voulait savoir dans les moindres détails, comment sa famille avait été massacrée. À Murambi, Siméon Habineza lui raconterait tout. Il le fallait.¹

Cornelius est alors un relais du lecteur exogène mais aussi de l'auteur qui devront écouter les témoignages. Le témoin peut dire ce qu'aucun autre ne peut dire. Ainsi en va-t-il de Gérard, dans *Murambi, le livre des ossements*, qui est l'un des seuls à avoir survécu au massacre de Murambi :

Gérard avait insisté : « J'ai vu cela de mes propres yeux. Est-ce que tu me crois, Cornelius ? Il est important que tu me croies. Je n'invente rien, ce n'est pas nécessaire, pour une fois. Si tu préfères penser que j'ai imaginé ces horreurs, tu te sentiras l'esprit en repos et ce ne sera pas bien. Ces souffrances se perdront dans des paroles opaques et tout sera oublié jusqu'aux prochains massacres. Ils ont réellement fait toutes ces choses incroyables. »²

Son insistance sur l'authentification de son récit, au moyen du recours à la légitimation d'avoir *vu*, a pour corollaire la volonté d'authentifier l'événement, de faire en sorte qu'il ne soit pas oublié. Témoigner c'est tenter de faire accepter la factualité de ce réel dont on voudrait qu'il ne soit que fiction :

- Des monstres s'abreuvant du sang du Rwanda. Je comprends le symbole, Siméon Habineza.
- Ce n'est pas un symbole, fit doucement Siméon. Nos yeux ont vu cela.
- Est-ce possible ?
- Nos yeux ont vu cela répéta, Siméon.³

La synecdoque, « nos yeux », matérialise le statut de témoin oculaire. Toute symbolisation est ici déconstruite ; ne reste que le réel, dans sa désespérante factualité.

Cependant, l'exemple que nous exploitons ici nous conduit à une appréhension autre du témoin : certes témoin oculaire mais aussi – et surtout – témoin survivant, celui qui a dû survivre pour pouvoir raconter. Nous prolongerons ces réflexions dans la seconde partie : si l'enfant-soldat est éminemment un témoin oculaire, il est aussi un survivant qui, comme Gérard dans *Murambi, le livre des ossements*, doit transmettre urgemment le récit de sa

¹ *Ibid.*, p.61.

² *Ibid.*, p.222.

³ *Ibid.*, p. 194.

vision. Pour l'heure, il importe de voir ce que l'appréhension de l'enfant-soldat comme témoin oculaire engage sur sa figuration spécifique en littérature.

B. Construire la figure littéraire

Le mouvement que nous venons de repérer, qui va du non dicible – face à l'Histoire spectaculaire, à l'Histoire gorgonique – au visible – comme nouveau dicible –, rejoint celui que Lucie Campos repère pour son corpus d'étude (J. M. Coetzee, Imre Kertész, W. G. Sebald) :

De cet obscurcissement général du sens historique, le thème de la vision prend la relève partielle. Malgré l'incertitude pesant sur la possibilité d'arriver au rétablissement du sens, les motifs de révélation abondent et s'imposent comme des points forts de la narration. Ils instaurent ainsi dans ces textes une étrange préséance de la vision sur le dicible, associant à l'illisibilité spécifique de l'époque un travail visuel qui est aussi un travail de *figurabilité*.¹

Cette figurabilité, Lucie Campos la reprend à Georges Didi-Huberman qui rappelle que « figurer consiste non pas à produire ou inventer des figures, mais à modifier des figures »². Certes, nous l'avons vu, et, justement, notamment grâce à la pensée de Georges Didi-Huberman, figurer c'est *d'abord* dé-figurer. Mais quel régime spécifique de figurabilité notre corpus instaure-t-il alors pour l'enfant-soldat ? Plus précisément, en quoi cette vision énergique – ce « travail visuel », pour reprendre les termes de Lucie Campos – qui fait de l'enfant combattant un témoin et qui fait que nous sommes, lecteurs, placés « sous le regard des mots »³, placés face à des œuvres « de mots mus par le désir de voir et de faire voir »⁴, donne-t-elle à penser une re-figuration spécifiquement littéraire ?

Comme le souligne Georges Didi-Huberman :

Voir, en ce sens, ne va donc jamais, à quelque instant, sans mots. Un voir ineffable jusqu'au bout se perdrait, se dissoudrait, s'offusquerait lui-même :

¹ Lucie Campos, *Fictions de l'après : Coetzee, Kertész, Sebald, Temps et contretemps de la conscience historique*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 370.

² Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990, p. 247.

³ Pour reprendre le titre de la préface de Georges Didi-Huberman dans un ouvrage consacré à l'œuvre de Rilke : *Rilke, la pensée des yeux* de Karine Winkelvoss.

⁴ Georges Didi-Huberman, « Sous le regard des mots, Préface », dans Karine Winkelvoss, *Rilke, la pensée des yeux*, Paris, Presses de l'Institut d'Allemand (Université de la Sorbonne Nouvelle), 2004, p. 6.

psychose. [...] Comment écrire ces moments de mutité, ces moments *interloqués* que sont si souvent les regards ?¹

Puis continuant, à propos de l'œuvre de Rilke :

Il s'agit bien d'une conversion. Les territoires de l'être ne tiennent plus en place. Les frontières dansent, les lignes de partage avec leurs hiérarchies afférentes – mots « sous » les images ou images « sous » les mots –, s'effondrent au profit d'un mouvement souverain, d'un passage, d'une conversion généralisée. Ce mouvement doit être nommé *figure*. Le mot tombe bien, puisque ses valeurs d'usage concernent tout autant le visuel [...] que le textuel.²

Il nous semble que ce qui « doit être nommé *figure* » dans notre corpus, c'est également le mouvement déhiérarchisé des mots aux images, ce mouvement qui met en mots le regard interloqué, le regard médusé, le regard en deçà des mots mais sans les rendre inopérants : la figure est alors celle qui se situe à la croisée du « lisible et du visible »³, mais aussi du dicible et du visible. Or le témoin est celui qui incarne également ce mouvement. Du témoin au concept de figure, il y aurait dès lors recoupement paradigmatique qui donne sa spécificité à la figure littéraire de l'enfant-soldat. En faisant de l'enfant-soldat un témoin, les romanciers transforment la figure aveuglante – celle en excès d'images que nous analysons dans le premier chapitre – en figure révélatrice, en misant sur l'élément commun tant au concept de figure qu'au témoin : l'interface. Dès lors, devenant témoin, l'enfant-soldat est re-figuré.

a. Figure et témoin : l'interface

Parmi les auteurs à avoir réfléchi à la différence – spécifiquement littéraire – entre personnage et figure, mentionnons Bertrand Gervais. Pour ce dernier, en effet :

Ces figures, pour être bel et bien des figures, requièrent d'être l'objet d'un processus d'appropriation. [...] Une figure qui n'est pas investie, qui n'est pas intégrée à un processus d'appropriation, perd cette dimension symbolique qui la caractérise et redevient un simple personnage, une entrée dans un dictionnaire.⁴

Ce processus d'appropriation symbolique spécifique à la figure littéraire, Bertrand Gervais le développe à nouveau, plus loin dans son ouvrage :

¹ *Ibid.*, p. 7.

² *Ibid.*, p. 8.

³ Nous faisons référence, ici, au titre de l'anthologie dirigée par Bertrand Gervais et Audrey Lemieux : *Perspectives croisées sur la figure, à la rencontre du lisible et du visible* (2012).

⁴ Bertrand Gervais, *Figures, Lectures, Logiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 34.

Si l'on veut comparer la figure au personnage, on peut dire que la figure est le personnage en tant qu'il est investi par un sujet ; par son regard, par son désir, par sa volonté d'y reconnaître quelque chose. C'est le personnage en tant qu'il est l'objet d'un processus d'appropriation, le personnage devenu signifiant, devenu objet de pensée au sens plein, pensée qui émeut, qui obsède, qui est génératrice de sens et de signes. La figure, c'est le personnage transfiguré, métamorphosé en un symbole chargé de signification.¹

Or la différenciation du personnage et de la figure proposée ici ne nous permet pas de cerner la spécificité du mode de figurabilité de notre corpus. Au mieux, elle peut nous permettre de cerner l'écart qui se creuse entre notre corpus primaire et les œuvres romanesques faisant apparaître un personnage d'enfant-soldat dans notre corpus secondaire. Comme le suggère la théorie de Bertrand Gervais, la distinction ne peut pas s'opérer de manière uniquement quantitative : les œuvres versées en corpus secondaire ne sont pas uniquement celles qui ne font apparaître l'enfant-soldat qu'épisodiquement. Certes, dans *Les Petits-fils nègres de Vercingétorix* d'Alain Mabanckou, le fait qu'un seul passage fasse mention d'enfants combattants justifie pleinement sa place en corpus secondaire : « Des recrutements de jeunes s'effectuaient dans les deux camps. Enrôlés et ayant subi un lavage de cerveau intensif, ces jeunes gens rejoignaient les milices privées et s'engageaient au nom de Dieu et de la Patrie »². Or cette dimension quantitative a nécessairement des incidences sur le « processus d'appropriation » dont parle Bertrand Gervais. La faible part diégétique dévolue aux personnages d'enfants-soldats empêche *de facto* tout processus d'appropriation dans cette œuvre : les enfants-soldats sont convoqués à l'aune des schèmes qui les caractérisent topiquement – lavage de cerveau –, ils sont ici de simples *realia* venant alimenter le décor de guerre civile que dépeint l'auteur. Il en va de même dans le roman de l'Américain Russell Banks, *American Darling*, l'enrôlement des fils de la narratrice apparaît au gré d'une prolepse et est vite évacué :

Ils se sont donc appelés William Musgrave Sundiata et Paul Musgrave Sundiata, et plus tard ils ont été connus comme enfants-soldats sous les noms de Mouche et de Démonologie. Mais je ne voulais pas aborder ce sujet.³

Il n'y a pas eu la dé-figuration rendant possible une nouvelle figuration, et l'enfant-soldat, mineur dans l'intrigue, l'est également au nom de l'investissement symbolique qu'on lui confère, figé qu'il est dans les carcans qui sont les siens : violence mortifère, surnoms qui détruisent l'identité humaine, etc. Dans le *Silence des esprits* de Wilfried N'Sondé,

¹ *Ibid.*, p. 87.

² Alain Mabanckou, *Les petits-fils nègres de Vercingétorix*, *op. cit.*, p. 183.

³ Russell Banks, *American Darling*, *op. cit.*, p. 255.

l'expérience d'enfant combattant du narrateur est très peu abordée, pourtant, une fois encore ce n'est pas ce seul aspect quantitatif qui compte. L'auteur l'a déclaré lui-même dans un entretien, le phénomène des enfants-soldats n'est pas ce qui l'intéresse prioritairement, n'est pas ce qu'il a choisi d'investir par l'écriture ; l'enfant combattant ne fait donc pas l'objet d'un « processus d'appropriation » :

C'est l'histoire d'une rencontre entre un jeune clandestin et une femme plus âgée, aide-soignante à la Pitié. Deux détrences pour deux parcours différents. Lui a participé comme enfant soldat à une guerre civile dans un pays africain que je ne nomme pas. Ils parlent de solitude urbaine mais c'est aussi l'occasion pour moi de parler de la guerre civile en général, plus que des enfants soldats. Les enfants soldats, ça a à voir avec toutes les guerres, de la Seconde Guerre mondiale à celles d'aujourd'hui. La guerre civile, c'est une machine qui déshumanise tout le monde, dresse les gens contre les gens, où la frontière entre victime et bourreau est très mince.¹

Au critère quantitatif s'adjoint donc le critère de l'investissement symbolique trop peu présent pour transformer le personnage de l'enfant-soldat en figure. Pourtant, pourquoi avoir fait le choix de traiter en corpus primaire *Solo d'un revenant* de Kossi Efoui, où l'enfant-soldat n'est pas au centre de l'intrigue et n'occupe quantitativement qu'une faible part du récit, quand *Le Musée de la honte* de Jean-Michel Mabeko Tali est versé à l'inverse – bien que l'intrigue se fonde sur l'enrôlement des enfants-soldats – en corpus secondaire ? L'enfant-soldat de ce roman y est pourtant bien obsédant – motivant diégétiquement le départ d'une partie du village à sa poursuite – et est bien également « chargé de significations » – même si ces dernières restent celles de l'imaginaire collectif et ne proposent aucune dé-figuration, cet élément participant évidemment également à la délimitation du corpus. Or ce qui manque, ce qui fait qu'il reste selon nous personnage, et ce qui rend la proposition de Bertrand Gervais insuffisante pour notre corpus, c'est ce renversement de la vision que nous analysons plus haut, condition nécessaire pour que l'enfant-soldat devienne un témoin. Dans l'œuvre de Jean-Michel Mabeko Tali, l'enfant-soldat est certes investi par le regard du sujet, pour reprendre la terminologie de Bertrand Gervais, mais le regard de l'enfant-soldat, lui, n'est pas investi², renversement qui nous semble constitutif d'une figuration à fort potentiel heuristique.

Ainsi soumettons-nous l'hypothèse que la figure de l'enfant-soldat ne devient véritablement figure littéraire – au sens où il y aurait là la condition d'un mode de figurabilité spécifique – que par un double mouvement qui consiste, d'abord, à dé-figurer ses éléments

¹ Propos recueillis par Fabienne Arvers, « Entretien avec Wilfried N'Sondé », publié sur le site des *Inrocks* le 12 mars 2011, en ligne : <http://www.lesinrocks.com/2011/03/12/scenes/entretien-avec-wilfried-nsonde-auteur-du-coeur-des-enfants-leopards-1118636/>, dernière consultation le 11 mars 2015.

² La même interprétation vaut pour un autre roman du corpus secondaire, *John Tula, Le Magnifique* de Justin Kpakpo Akue.

topiques (cf. chapitre précédent) pour, ensuite, la re-figurer *en témoin*. Plus précisément, se faisant témoin oculaire dans les romans de notre corpus primaire, l'enfant-soldat actualise pleinement les présupposés définitionnels de la notion de figure. C'est même *parce qu'il* est investi comme témoin qu'il devient une véritable figure, une figure au sens fort. Loin de la figure affadie par les médias, l'enfant combattant peut devenir dans notre corpus à la fois puissance de symbole, élément rayonnant porteur d'une réelle intensité visuelle et enfin agent de médiation, interface¹.

Nous avons déjà circonscrit plus haut ce que nous nommons un triptyque conceptuel à la base de la notion de figure², il s'agit à présent de le mettre à l'épreuve de la littérature. Si les deux premiers termes de l'équation figurale – puissance de symbole et intensité visuelle – existent en dehors et en amont de la littérature, ils y sont redéfinis ; quant au dernier terme, qui renvoie à la « procédure heuristique » que soulignait Georges Didi-Huberman, il est spécifique au *medium* littéraire. Considérons tout d'abord « l'intensité visuelle »³. Dans la section précédente, nous avons pu analyser la vision énergétique se déployant dans les récits à partir de l'enfant-soldat. Ce dernier reste bien dans le paradigme de la visibilité mais de manière renversée : non plus investi par un regard qui le charge d'éléments symboliques mais porteur d'un regard propre, il y a bien alors une réelle « conversion du regard »⁴ telle que la repère Georges Didi-Huberman dans la notion de figure. Ce regard propre est-il alors synonyme d'une perte de puissance symbolique ? Nous arguerons au contraire que ce regard propre est précisément ce qui donne toute sa force au symbole en le différenciant de l'allégorie.

Symbole et figure doivent en effet être pensés de concert au nom de ce qui les distingue de l'allégorie. Gilles Deleuze distingue lui le symbole de l'allégorie :

Le symbole est [...] une méthode d'Affect, intensive, une intensité cumulative, qui marque uniquement le seuil d'une sensation, l'éveil d'un état de conscience : le symbole ne veut rien dire, il n'est ni à expliquer ni à interpréter, contrairement à la conscience intellectuelle de l'allégorie. C'est une *pensée rotative*, où un groupe d'images tourne de plus en plus vite autour d'un point mystérieux, par opposition à la chaîne linéaire allégorique. [...] Le symbole est un maelström, il nous fait tourner jusqu'à produire cet état intense d'où la solution, la décision surgit. Le symbole est un *processus d'action et de décision* ; c'est en ce sens qu'il est lié à l'oracle qui fournissait des images tourbillonnantes. Car c'est ainsi que nous prenons une véritable

¹ Grâce à sa parole, qui fera l'objet de l'analyse dans la seconde partie.

² Puissance de symbole, intensité visuelle et interface.

³ Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico*, *op.cit.*, pp. 104-105.

⁴ *Ibid.*, p. 98.

décision : lorsque nous tournons en nous-mêmes, sur nous-mêmes, de plus en plus vite, « jusqu'à ce qu'un centre se forme et que nous sachions que faire ». C'est le contraire de notre pensée allégorique : celle-ci n'est plus une pensée active, mais une pensée qui ne cesse de remettre ou de différer. *Elle a remplacé la puissance de décision par le pouvoir du jugement.*¹

Or Xavier Garnier, dans sa théorie de la figure qui procède d'un corpus littéraire, fait correspondre justement figure et symbole à l'aune de cette théorisation deleuzienne du symbole :

Le rayonnement de la figure serait vain s'il n'était la manifestation d'une efficacité face au monde. Par le vertige qu'elle introduit, par la position centrale qu'elle se creuse, la figure se donne les moyens de redistribuer tout le sens d'un récit. Gilles Deleuze nous dit que le symbole est « un processus d'action et de décision [...]. Car c'est ainsi que nous prenons une véritable décision : lorsque nous tournons sur nous-mêmes, de plus en plus vite, jusqu'à ce qu'un centre se forme et que nous sachions que faire ». La figure permet l'actualisation de l'événement, elle est cette puissance immanente grâce à laquelle le monde n'est pas condamné à une gesticulation creuse.²

Il semble effectivement que l'enfant-soldat se fasse figure, se fasse symbole puissant du fait de son « efficacité face au monde » : il est ce « point mystérieux », pour reprendre les termes de Deleuze à partir duquel se construit « l'éveil d'un état de conscience ». Mais alors, quelle conscience ? quelle efficacité ? La conscience de l'événement, du monde ; l'efficacité de les donner à voir. Et c'est ici que la construction du personnage de l'enfant-soldat en témoin oculaire participe de la constitution de la figure. Une figure de l'intensité visuelle, une figure non plus prise dans le piège de l'idole mais renouant véritablement avec l'icône-*eikôn*, à savoir comme ce qui mobilise l'intelligence, qui ne sature pas la vue, mais en fait le lieu d'où peut se déployer une appréhension du monde³. À cet égard, il n'est pas anodin que Xavier Garnier fasse correspondre, cette fois, icône et figure :

Ce que Marie-José Mondzain dit de l'icône, dans son ouvrage sur « les sources byzantines de l'imaginaire contemporain », s'applique parfaitement à la figure telle que nous essayons de l'appréhender : « L'icône, en sa psalmodie graphique en l'insistance éclatante de ses redites, incarne l'exigence ininterrompue d'un travail souverain du regard. Elle atteste la conviction, qui traverse peut-être toute l'histoire des plus grands lieux de vision, que ce qui fait un tableau est cette épiphanie dans l'absence qui n'opère que lors d'une éclipse. Éclipse : l'objet, vu en ce lieu de médiation solaire, enténébre le monde des formes empiriques, et s'illumine en son contour du feu qu'il cache, et dont, par là-même, il permet un instant de contempler l'éclat ».⁴

¹ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, op. cit., pp. 64-65.

² Xavier Garnier, *L'Éclat de la figure, étude sur l'antipersonnage de roman*, op. cit., p. 131.

³ Cf. la théorie que nous avons déjà convoquée de Suzanne Saïd (« Deux noms de l'image en grec ancien : idole et icône », art. cit., pp. 309-330).

⁴ Xavier Garnier, *L'Éclat de la figure, étude sur l'antipersonnage de roman*, op. cit., pp. 130-131.

Plus encore, appréhender l'enfant-soldat à l'aune de la figure-symbole, c'est le distinguer – les propos de Deleuze nous y conviaient – de l'allégorie. Or toute la théorie de la figure d'Erich Auerbach, qu'elle se déploie dans *Figura* ou dans *Mimésis*, est liée à sa distinction de l'allégorie. En effet, selon Erich Auerbach :

La structure figurative conserve à ses deux pôles – la figure et son accomplissement – les caractères concrets de la réalité historique, à l'inverse de ce qui se produit dans les formes symboliques et allégoriques, de sorte que figure et accomplissement se « signifient » réciproquement, mais que la signification qu'ils contiennent n'exclut aucunement leur réalité. Un événement qu'il y a lieu d'interpréter figurativement conserve son sens littéral, historique, il ne devient pas un simple signe, il demeure un événement ; les Pères de l'Église déjà, notamment Tertullien, saint Jérôme et saint Augustin, défendirent victorieusement le réalisme figuratif, c'est-à-dire maintinrent résolument le caractère historique de la réalité des figures contre les courants de pensée spiritualistes et allégoriques. Ces courants de pensée, qui minent pour ainsi dire la réalité des événements pour ne plus y voir que des signes et des significations extra-historiques, survécurent à la fin de l'antiquité d'où ils passèrent dans la spéculation médiévale.¹

Si Erich Auerbach, fonde sa théorisation sur l'interprétation figurative de l'Ancien Testament au regard du Nouveau², ce qui nous intéresse c'est la concrétude historique, contre l'abstraction allégorique³, attribuée à la figure :

Souvent [...] l'accomplissement [de la figure de l'Ancien Testament dans le Nouveau] est qualifié de *veritas* et la figure parallèlement, d'*umbra* ou d'*imago* ; mais l'une et l'autre, ombre et vérité, n'ont d'abstrait que leur signification d'abord cachée puis révélée, et demeurent concrètes par les objets ou les personnages dans lesquels s'incarne cette signification. Pour être *umbra* ou *figura* du Christ, Moïse n'en est pas moins intra-historique et réel, et le Christ, qui l'accomplit, n'est pas une idée abstraite, mais un personnage intra-historique et concret. Historiques et réelles, les figures doivent s'interpréter spirituellement (*spiritualiter interpretari*), mais l'interprétation renvoie à un accomplissement charnel, c'est-à-dire historique

¹ Erich Auerbach, *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, op. cit., p. 205.

² « L'interprétation figurative, écrivais-je dans cette étude [il parle ici de *Figura*], "établit une relation entre deux événements ou deux personnes dans laquelle l'un des deux termes ne représente pas seulement lui-même mais aussi l'autre, tandis que celui-ci inclut le premier ou l'accomplit. Les deux pôles de la figure sont séparés dans le temps, mais tous deux se situent dans le temps, en tant qu'événements véritables ou personnes ; ils sont tous deux compris dans le fleuve ininterrompu que constitue la vie historique, et seule la compréhension [...] de leur relation est un acte spirituel". Pratiquement il s'agit presque toujours d'une interprétation de l'Ancien Testament dont les épisodes sont considérés comme autant de figures ou de prophéties des événements du Nouveau. » (*Ibid.*, p. 84).

³ L'allégorie, elle, n'a pas cette consistance historique : « En tant qu'elle opère une substitution où une chose en représente et en signifie une autre, l'interprétation figurative relève des formes de représentation allégoriques au sens large du terme. Néanmoins, elle se distingue clairement de la plupart des autres formes d'allégorie connues par le caractère d'intra-historicité qu'elle attribue aussi bien à la chose signifiée qu'à la chose qui la signifie. La grande majorité des allégories que l'on rencontre dans la littérature ou dans les arts plastiques représente une vertu (par exemple la Sagesse), une passion (la Jalousie), une institution (la Justice), ou à la rigueur la synthèse la plus générale d'un phénomène historique (la Paix, la Patrie) ; jamais un événement précis, dans toute son intra-historicité » (Erich Auerbach, *Figura, La Loi juive et la Promesse chrétienne*, op. cit., p. 64).

(*carnaliter adimpleri*, cf. *De la résurrection*, 20) – puisque la vérité, justement, s’est faite histoire ou chair.¹

La figure, telle que la décrit Erich Auerbach², porte en elle une idée de médiation, de vérité en puissance qui ne demande qu’à être actualisée ; or il nous semble que ce mouvement exprime assez bien ce qu’est un témoin, figure éminemment historique – qui, du moins, à partie liée à l’histoire –, comme nous aurons l’occasion d’y revenir. Comme la *figura*, le témoin, figure de passeur, est à mi-chemin entre l’Histoire, l’événement historique et la vérité que l’on peut tirer de cet événement :

Mentionnons que l’opposition entre figure et accomplissement ou vérité se double parfois d’une autre opposition entre *figura* et *historia* : l’*historia*, ou *littera*, renvoie au sens littéral et à l’événement qu’il relate, *figura* renvoie à ce même sens littéral, mais en relation avec l’accomplissement futur qui s’y trouve caché et qui est lui-même *veritas* ; ce qui fait de *figura* un moyen terme entre *littera-historia* et *veritas*.³

Ainsi est-ce pour cela que nous nous inscrivons en faux contre la manière dont Flávia Nascimento a choisi d’intituler son séminaire sur le personnage de l’enfant-soldat : « L’enfant-soldat comme allégorie du témoin »⁴. L’enfant-soldat n’est pas une allégorie, et ce d’autant moins qu’il s’appréhende comme témoin : il est une figure réelle, historique, représentant « un événement précis » et, devenu témoin, il tend vers une vérité qui demande à être saisie, il se fait instance de médiation vers un au-delà de ce qu’il représente intrinsèquement : l’enfant-soldat est figure en ce qu’il peut « préfigurer un sens à venir »⁵, comme le dit Georges Didi-Huberman se rapprochant ici de la pensée d’Auerbach. En ce sens, l’enfant-soldat rejoint également la circonscription de la figure que propose Bertrand Gervais :

La figure est l’interface par laquelle un sujet explore et se représente le monde qui se déboîte. Si la figure est déjà le symptôme d’une dislocation, puisqu’elle témoigne d’une absence dont elle n’est qu’un bien éphémère

¹ Erich Auerbach, *Figura, La Loi juive et la Promesse chrétienne*, op. cit., p. 40.

² Ce qui nous intéresse également dans la théorie d’Auerbach, c’est qu’elle permet de penser un réseau sémantique reliant *figura*, *umbra* et *imago*. Or ce qu’ont en partage ces trois termes, c’est une dimension spectrale, les trois pouvant renvoyer à l’ombre d’un mort, à un spectre, à un fantôme (Cf. *Le grand Gaffiot*) : aussi cette dimension est-elle actualisée dans certaines œuvres de notre corpus – comme l’explorera la seconde partie de cette étude – qui font de l’enfant-soldat un spectre.

³ *Ibid.*, p. 54.

⁴ Séminaire de littérature comparée, « Enfants sans foi ni loi ? », ENS ULM, mars 2014. Notons que ce titre est une reprise modifiée d’un article qu’elle a fait paraître dans l’ouvrage *Roman et politique* intitulé : « *Allah n’est pas obligé* d’Ahmadou Kourouma, une allégorie de l’écrivain-témoin » (Isabelle Durand-Le Guern et Ioana Galleron (dir.), *Roman et politique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011). Le terme d’allégorie fonctionnerait selon nous davantage ici, associé à l’écrivain et non à l’enfant-soldat, allégorie entendue, ainsi qu’elle l’explique dans son séminaire, en lien avec sa signification étymologique, comme ce qui exprime une parole autre, un autre niveau de signification, dans l’espace public, dans l’*agora*.

⁵ Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico*, op. cit., p. 98.

expédient, son effacement redonne au vide qu'elle comble son caractère irrécusable. Il n'y a plus de médiation. Plus rien à voir.¹

L'enfant-soldat témoin se fait alors – parce que le témoin est avant tout un médiateur du monde, de l'Histoire – interface et donc figure, ce « principe interprétatif »². L'enfant-soldat est en ce sens le *festaiulo* – que Georges Didi-Huberman compare au mode de fonctionnement de la *figura* – « ce personnage-témoin »³ qui, dans le théâtre du *Quattrocento*, faisait le lien entre les spectateurs et l'action représentée.

Figure et témoin se recourent dans la relation sémiotique qu'ils permettent et qui dépasse le simple investissement horrifique et pathétique du phénomène d'enrôlement des enfants dans les guerres civiles : ce faisant, est abolie toute clôture du sens. L'enfant-soldat africain, appréhendé comme figure de témoin, n'est plus seulement une figure emblématique de la violence guerrière qui fascine l'imaginaire contemporain, il est surtout celui par qui la violence, certes vue, va également pouvoir être mise en mots.

b. Révélation de la voix de l'enfant-soldat témoin ou la parole de l'énigme

Notre corpus a fait violence à l'enfant-soldat pour en faire un agent de médiation au sens le plus fort grâce au paradigme du témoin. Le témoin oculaire est une instance de révélation, il est celui qui révèle l'Histoire dans le cours de laquelle il est indéfectiblement pris. Mais alors, l'énigme de l'enfant-soldat lui-même, telle que nous la circonscrivions dans le premier chapitre, est-elle pour autant révélée ? Nous répondons par la négative : il n'y a pas résolution de l'énigme de l'enfant combattant, son mystère est constitutif de son institution en

¹ Bertrand Gervais, *Figures, lectures, op. cit.*, p. 234. Georges Didi-Huberman active également dans sa théorie l'idée d'interface, de médiation : « La notion de figure est ce qui permet d'établir le lien entre deux événements, entre deux temporalités. *Figura*, donc, n'est pas une "chose", mais la façon d'établir des connections significantes entre des choses différentes » (*Fra Angelico, op. cit.*, pp. 95-96). Mentionnons que cette idée d'interface, prenant les contours de la fenêtre, se retrouve aussi dans la théorisation que propose Ernst Jünger de la figure : « L'homme est sur la ligne médiane qui conduit à la fenêtre et s'oriente vers le soleil. C'est la bonne position : l'homme dans sa puissance concentrée, donc non-agissant et rédimé des différenciations, face à face avec l'innommé, dont le "soleil" est une métaphore. Entre eux deux la fenêtre comme écran sur lequel l'innommé prend nom et le non-configuré figure » (Ernst Jünger, *Type, nom, figure, op. cit.*, p. 132). Enfin, Véronique Léonard-Roques attribue à la figure, certes spécifiquement mythique, une fonction fondamentalement « transitionnelle » (« Figures mythiques, mythes, personnages, quelques éléments de démarcation », dans Véronique Léonard-Roques (dir.), *Figures mythiques, Fabrique et métamorphoses, op. cit.*, p. 25).

² Bertrand Gervais, *Figures, lectures, op. cit.*, p. 20.

³ Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico, op. cit.*, p. 134.

objet sémiotique complexe¹. Cependant, ce qui est révélé, c'est la parole contenue au sein même de l'énigme. L'étymon du terme, nous avons déjà pu le rappeler, est *aenigma*, lui-même issu du substantif grec *ainos*, « parole, récit »². C'est alors la parole du témoin qui va se déployer dans toute sa puissance dans le corpus, parole dont les spécificités seront dégagées dans la prochaine partie. L'énigme n'est plus prise dans le paradigme de l'obscurité mais devient pure clarté de la parole testimoniale, liée à l'évidence de la vision.

Si nous montrions plus haut la manière dont les œuvres du corpus conféraient une certaine *agency* au subalterne que représente l'enfant combattant, cette *agency* devient véritable puissance quand il s'agit de donner une voix à l'*in-fans* puisque, rappelons-le, les travaux de Gayatri Spivak envisagent la subalternité à l'aune de la capacité à prendre la parole et surtout de se faire entendre. La littérature détiendrait alors la puissance de faire entendre ces sans voix. Cependant, il s'agit de délimiter plus précisément la puissance du *medium* littéraire, en redynamisant l'idée même de *medium* – au sens d'intermédiaire – et en dotant surtout d'une réelle puissance heuristique le jeu des masques décrit plus haut dans l'étude : le masque de la violence n'est pas à déchirer mais bien à repenser. En effet, si l'enfant-soldat porte le masque médusant de violence³ qui le voile et le fige en un objet soumis au regard voyeuriste, la fiction littéraire renoue davantage avec un autre sens possible du terme de masque en latin – à savoir *persona* – que rappelle Hannah Arendt dans son *Essai sur la révolution* : « On est tenté de croire que le mot [*persona*] comportait pour des oreilles latines la signification de *per-sonare*, "résonner à travers" »⁴. Hannah Arendt explicite alors la puissance que l'on peut accorder à ce rapprochement :

C'est dans le double sens de "masque à travers lequel une voix se fait entendre" que le mot *persona* [...] passa de la langue du théâtre à la terminologie juridique. La distinction entre une personne privée se trouvant à Rome et un citoyen romain était que ce dernier avait une *persona*, nous dirions aujourd'hui personnalité juridique ; c'était comme si la loi lui attribuait le rôle qu'il lui faudrait jouer sur la scène publique à condition cependant que sa propre voix pût se faire entendre. [...] Sans la *persona*, il n'y aurait plus qu'un individu sans droits ni devoirs, un "homme naturel" peut-être, c'est-à-dire un être humain ou *homo*, au sens premier du mot, qui

¹ Cf. Bertrand Gervais : « Tant que ce à quoi elle renvoie n'a pas été identifié de façon explicite, tant que subsiste encore en elle une part de mystère, elle est potentialité pure » (*Figures, Lectures, Logiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 72). De plus, Xavier Garnier associe quant à lui intrinsèquement figure et énigme (Xavier Garnier, *L'Éclat de la figure, étude sur l'antipersonnage de roman*, op. cit., p. 151). Quant à Georges Didi-Huberman, il rapproche le sens « spirituel » de la figure au paradigme du mystère contre le sens manifeste de l'histoire (*Fra Angelico*, op. cit., p. 98).

² *Dictionnaire historique de la langue française*.

³ Nous avons vu, plus haut, à quel point la figure de Méduse était liée au masque, à la pure facialité.

⁴ Hannah Arendt, *Essai sur la Révolution*, traduit de l'anglais par Michel Chrestien, Paris, Gallimard, 1967, p. 428.

désigne quelqu'un d'extérieur au domaine de la loi et au corps politique constitué par les citoyens, un esclave par exemple, [...] un être sans nulle signification politique.¹

Cette analyse de Hannah Arendt associe la conquête d'une signification politique à la capacité de faire entendre sa voix pour intégrer l'espace de la *polis*². Ne peut-on pas alors appréhender le *medium* littéraire lui-même comme une *persona*-masque qui permettrait de faire résonner la voix de ce sans voix qu'est l'enfant-soldat pour lui conférer une place dans la cité³ ?

Un passage du roman *Solo d'un revenant* de Kossi Efoui, semble aller dans ce sens ; il pourrait même en fournir le modèle herméneutique. Dans ce roman, nous l'avons vu, sont dénoncés les médias (en l'occurrence télévisuels) qui misent de manière voyeuriste sur la violence de l'enfant combattant. Or le texte, en opposition, semble vouloir rendre ostensible son propre mode de fonctionnement. Et de fait, ce n'est pas d'abord l'image de l'enfant-soldat qui s'impose dans la narration mais sa voix. Mais – ancien enfant-soldat – se dévoile pour la première fois dans la diégèse par une voix filtrée derrière une porte, qui résonne à travers elle :

« Quelqu'un a frappé à la porte.

Non pas gratté, comme les petites revendeuses d'amour, mais cogné sans malice.

- Frère ami.

Le bourdon de la voix. »⁴

Cette porte qui dissimule l'image de l'enfant-soldat – évacuant la simple vision médusante – mais n'affaiblit pas pour autant la portée de sa voix, matérialise au sein du dispositif textuel la puissance du *medium* littéraire. La polysémie du substantif « bourdon », dans la citation, est d'ailleurs particulièrement signifiante si l'on actualise alors le sens de la grosse cloche propice à la résonance.

Dès lors, on pourrait penser le *medium* littéraire comme le « masque protecteur d'une personnalité juridique »⁵ qui confère à l'enfant-soldat, ce sans droit et sans voix, la possibilité de se faire entendre et, surtout, la faculté de s'instituer en témoin⁶, comme ce sera le cas pour Mais dans *Solo d'un revenant*. Ainsi, la figure romanesque de l'enfant-soldat trouverait, face à l'histoire immédiate violente, un lieu pour se constituer en témoin, non seulement oculaire

¹ *Ibid.*, pp. 153-154.

² Nous reviendrons sur cette analyse de Hannah Arendt dans le chapitre 3 de la seconde partie.

³ Le dernier chapitre de cette étude se confrontera pleinement à cette question.

⁴ Kossi Efoui, *Solo d'un revenant*, *op. cit.*, p. 40.

⁵ Hannah Arendt, *Essai sur la Révolution*, *op. cit.*, p. 156.

⁶ Faculté exclue sans cette personnalité juridique, comme le laisse entendre également Hannah Arendt citant Otto Gierke : « ce n'est pas le moi naturel qui pénètre dans un tribunal » (*Ibid.*, p. 153).

mais également comme porteur d'une voix. Le « coup de force d'une autorité auto-instituée »¹ que décrivait Emmanuel Bouju, comme nous l'avons analysé, est alors une énergie romanesque reposant sur deux éléments : « le coup de force de l'autopsie fictionnelle et la puissance de l'énonciation orale »². Se placer dans « l'œil de l'enfance » c'est alors également rendre possible de faire entendre une « parole enfantine »³, enjeu qu'abordera la prochaine partie. Ce coup de force s'intensifie quand l'écrivain fonde son autorité en instituant en témoin oculaire une figure qui ne possède, face à l'Histoire, ni autorité, ni voix, comme le laissait entendre l'analyse de l'anthropologue Sylvie Bodineau. L'enfant combattant devient, de manière transgressive, une figure énergétique, il est désormais détenteur d'une puissance de la parole qui transmet les horreurs de l'Histoire telle qu'il la voit.

Voilà pourquoi, dans le cas de la figure romanesque de l'enfant-soldat, c'est bien davantage l'écart entre hybride et *hubris* qui fait sens. L'*hubris* que l'œuvre littéraire rend possible consiste à affranchir l'enfant-soldat des deux pôles de son hybridité – sa puissance mortifère et sa vulnérabilité –, à dépasser la construction d'une figure de violence, infligée ou subie, en proposant une troisième voie, en proposant de voir en lui « plus que cela »⁴ pour reprendre une expression qui apparaît dans *Les Aubes écarlates* de Léonora Miano ; voir en lui plus que cela, c'est-à-dire un témoin.

Le rapport de l'Assemblée Générale des Nations Unies de 2010 rappelle ainsi que « les enfants peuvent être simultanément victimes, témoins et auteurs présumés de violations, tout en soulignant la nécessité de les considérer principalement comme des victimes, et ceci en toutes circonstances » (§50). Si ce rapport mentionne la possibilité de voir en l'enfant-soldat un témoin – dépassant ainsi la binarité topique entre victime et bourreau –, ce dernier est malgré tout maintenu à l'un des deux pôles de son hybridité, celui de victime. Or les œuvres du corpus, elles, ont choisi cette voie médiane, cette voie de dépassement. La littérature autorise dès lors l'*hubris* de l'enfant-soldat, comme conquête d'énergie, c'est-à-dire qu'elle rend possible sa « sublime révolte »⁵ qui outrepassa l'ordre imposé et permet à ce

¹ Emmanuel Bouju, « Force diagonale et compression du présent. Six propositions sur le roman *istorique* contemporain », art. cit., p. 54.

² *Ibid.*, p. 57.

³ « Un inversement complet de la démarche s'impose alors : retourner le regard, inverser la focale et essayer de se placer dans "l'œil de l'enfance" en choisissant d'appliquer à cet objet des postulats de la micro-histoire [...]. Si celle-ci est bien une "histoire au ras du sol", [...] alors il nous faut nous mettre "à hauteur d'enfant". [...] L'analyse micro-historique [...] contribue surtout à faire entendre une *parole* enfantine et non plus seulement un discours *sur* l'enfance » (Manon Pignot, *Allons enfants de la patrie Génération Grande Guerre*, Paris, Seuil, 2012, p. 12).

⁴ Léonora Miano, *Les Aubes écarlates*, op. cit., p. 19.

⁵ Maurice Dirat, *L'hubris dans la tragédie grecque*, op. cit., p. 4.

dernier de conquérir une puissance énonciative. Dans ce corpus, il ne s'agit alors pas tant de trancher la tête de la gorgone, ni même d'ailleurs de se servir de l'écriture comme le bouclier poli de Persée, que de repenser toute l'énergie contenue dans cette divinité-masque dont la puissance du regard ainsi que la puissance sonore de son cri¹ immortalisé par Le Caravage, deviennent une force pour faire résonner puissamment la voix de l'enfant-soldat devenu témoin oculaire.

Song for Night de Chris Abani actualise énergiquement cette puissance sonore que permet le *medium* littéraire. Dans cette œuvre, l'enfant-soldat – également narrateur – a eu les cordes vocales coupées à des fins guerrières². Il est privé du langage ne pouvant émettre que des sons animaux : « Je hurle, ou je veux hurler, mais le son qui sort de moi n'est rien d'autre qu'un gargouillis rauque, comme celui d'un animal sauvage mourant »³. C'est alors seulement dans la littérature – qui se fait caisse de résonance – que peut avoir lieu la transmutation de ces sons en langage articulé, le passage de la *phonè* au *logos*⁴. Tels sont ainsi les premiers mots du narrateur muet à l'ouverture du roman à l'adresse du narrataire : « Ce que vous entendez n'est pas ma voix »⁵. Et de fait, ce n'est pas sa voix, c'est la puissance d'un paradoxe énonciatif qui s'impose avec force – et se creusera même au fil de l'œuvre puisque le lecteur comprendra que l'enfant-soldat narrateur n'est pas seulement muet mais qu'il est également mort. Créer une voix spécifiquement littéraire à l'enfant-soldat, c'est peut-être en cela que s'éprouvent et se prouvent la vertu et la valeur de la littérature, qui va alors exploiter tout le potentiel heuristique qui consiste à faire de l'enfant-soldat un témoin, tant sur le plan historiographique qu'éthique, esthétique ou encore politique.

¹ « Son efficacité visuelle se double d'une dimension sonore. La bouche distendue de Gorgô évoque le cri énorme d'Athéna surgissant dans le camp des Troyens, le hurlement effroyable d'Achille revenant au combat, mais aussi le son de la flûte, qu'invente Athéna pour imiter la voix aiguë des gorgones » (Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, *op. cit.*, p. 29).

² My Luck est dans une faction de démineurs, ces enfants-soldats ont les cordes vocales sectionnées pour ne pas s'effrayer de leurs cris « lugubres » face à une éventuelle explosion (Chris Abani, *Comptine pour l'enfant-soldat*, *op. cit.*, pp. 30-31 ; *Song for Night*, *op. cit.*, p. 25).

³ Chris Abani, *Comptine pour l'enfant-soldat*, *op. cit.*, p. 180 ; « I scream, or try to, but the sound that comes from me is no more than a harsh gurgling like a wild animal dying », *Song for Night*, *op. cit.*, p. 150.

⁴ Giorgio Agamben, reprenant la *Politique* d'Aristote, fait de ce passage de la voix au langage la caractéristique de l'humain et « le lieu propre de la *polis* » (*Homo sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue*, *op. cit.*, p. 15-16).

⁵ Chris Abani, *Comptine pour l'enfant-soldat*, *op. cit.*, p. 11 ; « What you hear is not my voice », *Song for Night*, *op. cit.*, p. 9.

– TRANSITION – L'énigme devenue figure

Ce parcours sur la figure de l'enfant-soldat nous a conduit à voir en l'énigme tant le vecteur premier de sa constitution que le moyen de la repenser : devenu figure *romanesque*, l'enfant combattant se maintient dans l'énigme, se maintient même *au cœur* de l'énigme – dans la parole contenue en son sein : dès lors, figuré en témoin, il devient une instance de révélation. De l'opacité à l'évidence, de l'investissement symbolique sur la figure de l'enfant-soldat à sa prise de parole, de la vision posée sur lui à la révélation de sa vision, du monstre que l'on montre à celui qui montre énergiquement le monde qui l'entoure, tels ont été les mouvements animant cette première partie. Ceux-ci nous ont permis de constater que la défiguration était un préalable nécessaire à une re-figuration proprement romanesque dont nous avons vu qu'elle se chargeait d'enjeux testimoniaux. Or ce sont précisément ces enjeux dont il nous faut à présent saisir spécifiquement la portée.

La construction fictionnelle de l'enfant combattant en témoin a prioritairement procédé de son émancipation des deux pôles de l'hybridité qui le caractérise : sa violence et sa vulnérabilité. Si la problématique de la violence nécessitera d'être réexaminée dans la suite de l'étude – au regard notamment de la problématique du bourreau témoin –, il convient ici de tirer toutes les conséquences du refus de l'appréhension de cette figure à l'aune de la seule vulnérabilité : il apparaît ainsi que notre corpus résiste aux éthiques du *care* qui découlent de la pensée d'Emmanuel Levinas¹.

Chez ce dernier, en effet, le visage est au cœur de l'intersubjectivité ; plus encore, on reconnaîtrait notre propre vulnérabilité dans le visage de l'autre². C'est dans cette perspective que Marc Crépon s'inscrit en publiant *Le Consentement meurtrier*. Dans cet ouvrage, l'auteur

¹ Et qui sont aujourd'hui au cœur de la pensée du témoignage, comme l'expriment les propos de Catherine Coquio : « en lieu et place d'une philosophie politique des traités de l'inhumain, des éthiques du soin et des esthétiques de la survivance » (Catherine Coquio, *Le Mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, Paris, Armand Colin, coll. « Le temps des idées », 2015, p. 33).

² En particulier : Emmanuel Levinas, *Totalité et infini* (1961).

analyse le phénomène d'enrôlement des enfants, qui participe d'un « oubli des enfants », comme relevant du consentement meurtrier :

Ce n'est sans doute pas encore le lieu de rappeler toutes les scènes du monde où s'est reproduit et où se renouvelle encore cet "oubli des enfants" sur tous les continents, des guerres balkaniques au génocide rwandais et aux guerres africaines, en Angola, au Libéria comme au Sierra Leone [note de Marc Crépon : voir, à ce sujet, le roman d'Amadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*], "des attentats" qui se produisent partout dans le monde aux ripostes (plus ou moins aveugles) qui leur succèdent dans cette spirale infinie de la violence qui nourrit la prolifération des consentements meurtriers.¹

Pour désamorcer cette « spirale infinie de la violence », qui n'est pas sans rappeler le « cycle sans fin de l'épouvante »² qu'étudie Wolfgang Sofsky, Marc Crépon donne au visage une véritable puissance conceptuelle. Le visage, pour autant qu'il ne soit ni caricaturé, ni recouvert d'un masque³, permettrait d'échapper au consentement meurtrier :

On risquerait de manquer l'essentiel, si l'on oubliait que la tentation du meurtre et son impossibilité sont indissociables – refusant de reconnaître qu'elles cohabitent d'autant plus dans la vision du visage que celui-ci est toujours susceptible de se retourner (ou d'être retourné) en masque, en grimace et qu'il ne reste inviolable qu'aussi longtemps qu'il s'impose dans sa nudité – c'est-à-dire sans protection – et non paré de toutes les armes qu'on lui prête.⁴

Le visage dans sa nudité incarne la vulnérabilité, entendue comme injonction éthique à ne pas tuer.

Cependant, notre corpus – pour autant convoqué par Marc Crépon avec l'exemple d'*Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma – impose d'apporter un certain nombre de nuances à de telles considérations. Le visage de l'enfant-soldat est à l'inverse recouvert d'un masque, il est même *nécessairement* recouvert d'un masque⁵ – condition de sa possibilité d'échapper à la « vie nue » théorisée par Giorgio Agamben – comme l'explicitent les propos de Muna dans *Tarmac des hirondelles* : « comment vivre désormais sans porter un masque, après tout ce que j'ai vu et commis ? »⁶. Ajoutons que les présupposés des éthiques du *care* sont même déjoués au cœur de la fiction. Selon Emmanuel Levinas en effet :

En quoi la vision du visage n'est plus vision, mais audition et parole, comment la rencontre du visage – c'est-à-dire la conscience morale – peut-être décrite comme condition de la conscience tout court et du dévoilement,

¹ Marc Crépon, *Le Consentement meurtrier*, Paris, Éditions du Cerf, 2012, p. 38.

² Wolfgang Sofsky, *L'Ère de l'épouvante*, *op. cit.*, p. 70.

³ Marc Crépon, *Le Consentement meurtrier*, *op. cit.*, p. 142.

⁴ *Ibid.*, p. 146. Ce visage nu n'est pas sans rappeler ce que nous avons dit de la « vie nue ».

⁵ Cf. chapitre précédent.

⁶ Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, *op. cit.*, p. 202. Mentionnons que cette remarque peut justifier la manière dont Muna se présente dans l'*incipit*, le visage caché, recouvert, « de noir fardé » (*Ibid.*, p. 13).

comment la conscience s'affirme comme une impossibilité d'assassiner, quelles sont les conditions de l'apparition du visage, c'est-à-dire de la tentation et de l'impossibilité du meurtre, comment je peux m'apparaître à moi-même comme visage [...] ?¹

Or, dans *Tarmac des hirondelles* de Georges Yémy, alors même que le visage de l'autre, de l'ennemi, est reconnu dans toute sa vulnérabilité, est reconnu dans toute sa nudité, est reconnu comme le miroir de soi-même, le meurtre a lieu :

Nous nous regardâmes dans nos yeux aux pupilles si extravagantes sous le soleil, [...] comme deux enfants jouant à la guerre. [...] Traître ! finit-il par formuler, et ses yeux me tuèrent une deuxième fois [...]. Je le regardai et à leur tour, mes yeux le tuèrent. [...] Alors ses yeux me tuèrent une ultime fois et je compris que le geste en soi était imminent. Je gardais mes yeux ouverts dans les siens. Et [...] son visage se crispa. [...] Il se tenait devant moi, le jeune garçon en chlamyde rouge de mon rêve, j'en étais le maître et j'allais le céder à une choéphore nommée Tragédie, qui elle-même le donnerait en offrande aux morts [...]. Et, alors qu'une larme s'épanchait de sa paupière gauche, je tirai une brève rafale dans son corps d'enfant.²

Le premier meurtre de Muna a lieu sur un enfant-soldat d'une faction adverse qui est véritablement le miroir de lui-même, son double en qui il se reconnaît. Pourtant, cela n'empêche pas le meurtre ; au contraire, c'est même d'abord à l'intérieur du regard, qui reconnaît un autre visage comme sien, qu'a lieu ce meurtre.

Il s'agit plutôt de miser sur la nécessité d'un masque qui ne cache pas, mais un masque qui fasse *per-sonare* la voix de l'enfant-soldat³ et qui endosse ce que Marc Crépon identifie comme les fonctions du visage : « audition et parole ». Et ce masque est celui de Méduse, celui qui détient tant une puissance de regard qu'une puissance sonore. Seul ce masque permet la constitution de l'enfant combattant en témoin. Sans lui, réduit à la nudité de son visage, réduit à sa vulnérabilité⁴, l'enfant combattant n'est qu'un objet d'investissement impuissant et pathétique.

¹ Emmanuel Levinas, *Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre*, « L'ontologie est-elle fondamentale ? », Paris, Grasset, 1991, pp. 23-24. Marc Crépon, *Le Consentement meurtrier*, *op. cit.*, pp. 142-143.

² Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, *op. cit.*, pp. 120-122.

³ Un masque qui fait résonner et non un masque qui obstrue et qu'il faut donc distinguer fermement du « masque d'adultes » que portent les enfants dans *Le Monde est gueule de chèvre* (Joëlle Sambi, *Le Monde est gueule de chèvre*, *op. cit.*, p. 58) ou encore du masque grimaçant qu'est devenu le personnage de Niko après ses meurtres génocidaires dans *Le Passé devant soi* de Gilbert Gatore : « Depuis ce jour qu'il doit éviter d'évoquer au risque de ressentir une honte terrible, il a renoncé aux diverses expressions qui, normalement, animent un visage humain. Progressivement, il leur a substitué une seule expression qu'il porte désormais comme un masque. D'ailleurs, à qui ne prêterait pas une attention particulière, la tête de Niko paraîtrait un vrai masque » (Gilbert Gatore, *Le Passé devant soi*, *op. cit.*, p. 22).

⁴ Vulnérabilité qui se dégage bien des propos d'Emmanuel Levinas : « Dans mon analyse, le Visage n'est pas du tout une forme plastique comme un portrait ; le rapport au Visage est à la fois le rapport à l'absolument faible – à ce qui est absolument exposé, ce qui est nu et ce qui est dénué, c'est le rapport avec le dénuement et par conséquent avec ce qui est seul et peut subir le suprême esseulement qu'on appelle la mort. » (Emmanuel Levinas, *Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre*, *op. cit.*, p. 122).

Il arrive cependant que cet investissement pathétique soit opérant pour permettre la réintégration d'anciens enfants-soldats, comme en rend compte le témoignage factuel d'Ishmael Beah. C'est en compagnie d'une infirmière que ce dernier racontera pour la première fois son expérience. L'infirmière est celle qui reconnaît l'humain dans le visage de cet ancien bourreau :

Avec une expression profondément triste, elle a dit d'une voix tremblante :

– Il faut que tu m'expliques ce qui s'est passé pour que je puisse te prescrire un traitement.

[...] Les yeux rivés sur mon visage, elle m'a écouté attentivement quand j'ai commencé à parler [...] À la fin de mon histoire, Esther avait les larmes aux yeux [...].

– Rien de ce qui est arrivé n'est ta faute, a-t-elle déclaré. Tu n'étais qu'un enfant. Chaque fois que tu auras besoin de parler, je serai là pour t'écouter.¹

Dès lors, s'il apparaît clairement que ce type d'éthique peut bénéficier d'une réelle efficience – participant ici à la réintégration de l'enfant-soldat –, ce que nous souhaitons souligner, c'est qu'il n'est pas actualisé dans les œuvres *fictionnelles* du corpus. Ce qui compte alors, c'est bien davantage la manière dont, affranchi d'une quelconque vulnérabilité, l'enfant-soldat se fait témoin puissant et énergique au cœur de la fiction.

Ainsi ne pouvons-nous pas valider, pour nos œuvres, la manière dont Sylvain Détoç fait de la figure de Méduse un *modus operandi* pour construire l'intersubjectivité dans une lignée levinassienne :

Pour être frappé par la « mort de pierre », il faut non seulement que l'observateur plonge son regard dans celui de la Gorgone, mais encore faut-il que la Gorgone plonge aussi le sien dans celui de son observateur. Les yeux dans les yeux, visage contre visage – face à face – Méduse et sa victime paralysée entrent alors dans un rapport de frontalité parfaite. Ils se présentent réciproquement le lieu corporel où se révèle mieux qu'en tout autre membre le mystère charnel de l'altérité humaine, ainsi que l'a bien montré Emmanuel Levinas dans sa thèse *Totalité et Infini* (1961). La pétrification fige dans l'éternité l'instant de cette réciprocité visuelle.²

La « réciprocité visuelle » que Sylvain Détoç repère ici reste malgré tout ancrée dans un rapport de violence. Cependant, selon lui, la littérature détiendrait le pouvoir d'échapper à la vision mortifère :

Dans la littérature, cette vision mortifère reste la plupart du temps à une bonne distance du champ de la fiction, puisque c'est l'utilisation figurée qui est privilégiée par les auteurs. Et quand la Gorgone se fait effectivement présente sur la scène fictionnelle, elle se réduit à une ombre inconsistante et

¹ Ishmael Beah, *Le Chemin parcouru : mémoires d'un enfant soldat*, op. cit., pp. 181-187.

² Sylvain Détoç, *La gorgone Méduse*, Monaco, Éditions du Rocher, 2006, p. 262.

inoffensive, une image plate captée et neutralisée par un autre miroir : celui de la représentation littéraire.

La page blanche reflète alors une altérité insoutenable rendue soutenable par le prisme de l'écriture. Car c'est bien là l'un des rôles de la littérature, comme l'affirmait il y a quelques mois encore l'écrivain grec Démosthène Kourtovic : « comme dans l'histoire de Persée, les vérités les plus terrifiantes ne peuvent se regarder en face. On a besoin de miroirs ».¹

Ce que Sylvain Détoç modélise ici, c'est la littérature se faisant bouclier d'Athéna. Or notre dernier chapitre a montré à quel point faire de la littérature le masque de la Méduse laissant filtrer la voix de l'enfant-soldat et actualisant la puissance de son regard revêt un potentiel heuristique fort. Passer par le détour du miroir, c'est retirer de la puissance effective au personnage de l'enfant-soldat, c'est le ramener toujours *in fine* à l'objet vu. Ce qui compte – et ce qu'a exprimé notre corpus –, ce n'est pas tant la réciprocité visuelle, ou le fait de voir en l'autre un *alter ego* ou un radicalement autre², mais bien que la figure soit pleinement un regard³ et non pas simplement un visage : il faut dorénavant désolidariser le sémème de la figure qui intègre depuis le XVIII^e siècle le sens de visage. C'est à cette désolidarisation que nous convie, semble-t-il, ce passage du roman *Beasts of no Nation* déjà convoqué :

Quand je dis tout ça [son expérience en tant qu'enfant-soldat], elle [Amy] ne fait plus que regarder ma figure, et je vois des larmes dans ses yeux. (B. 176)

Amy is never saying anything when I am saying this, but the water is just shining in her eye. (B. 142)

La traduction libre que propose Alain Mabanckou interpelle en ce qu'elle ajoute un élément extérieur au texte original pour justifier le regard pathétique porté par cette femme américaine au sein d'un centre humanitaire de réhabilitation : la figure – entendue au sens restreint de visage.

À l'inverse, notre corpus ne surdétermine pas le visage dans l'esprit du *care*, il ne surdétermine pas cette figure restreinte mais bien la figure au sens fort, qui, certes, peut être investie symboliquement et visuellement mais qui est surtout celle qui renverse la vision et devient interface. Ce qui se joue dans nos œuvres est alors précisément à l'opposé de la représentation de l'enfant-soldat qu'offre la campagne de l'Unicef à l'occasion de la journée internationale des enfants soldats du 12 février 2016 [annexe XXII]. Sur cette photographie,

¹ *Ibid.*, p. 267.

² « Si donc la face de Méduse est elle-même le miroir où celui qui défie l'interdit visuel contemple finalement son propre reflet, c'est d'un miroir déformant qu'il s'agit, d'un miroir renversant. Ce miroir énigmatique révèle à la fois le Même et l'Autre dans son altérité extrême : il dévoile l'alter ego en tant qu'autre moi, mais aussi en tant que radicalement autre que moi » (*Idem*).

³ Pour éviter notamment le risque que pointe Bertrand Gervais : « La figure dont le regard a été éliminé est un monstre, une aberration qui tétanise » (Bertrand Gervais, *Figures, Lectures, Logiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 233).

l'enfant combattant apparaît dans toute sa nudité, dans toute sa vulnérabilité. Seul le bandana peut permettre d'actualiser l'univers guerrier, comme une concession *a minima*. Ce qui importe est le plein retour à la vulnérabilité enfantine, venant bien évidemment appuyer le propos de la campagne. Et ce retour à l'enfant passe par le refus d'en faire un sujet de vision. Si l'enfant se cache la vue¹, c'est peut-être pour échapper aux visions horribles de l'histoire immédiate : on comprend alors qu'il faut préserver l'enfant des horreurs de la guerre, le soustraire à de telles visions. Or, pour notre corpus, qui choisit d'écrire sur des personnages d'enfants combattants, l'enjeu est autre : l'enfant est *dans* la guerre, inéluctablement ; sa seule puissance consiste alors à ouvrir grand les yeux, à investir son regard d'une vraie force. Et c'est à partir de ce regard que se déploiera la voix, que la figure se fera témoin de l'histoire immédiate.

¹ Il est également possible de voir ici un enfant en train de pleurer, les pleurs – comme nous en soumettions l'idée dans le premier chapitre de cette étude – venant amplifier la posture enfantine.

– SECONDE PARTIE –
UN TÉMOIN FIGURÉ ET UNE FICTION FAÇONNÉE

Je ne suis qu'un enfant mais j'ai traversé l'éternité, et mon langage l'atteste. Car en réalité, je suis un adulte. Le tunnel s'étend devant nous, dans la pénombre dérangée. Suis-moi. Rassemble ta clique derrière toi. Et pendant que je te conduis à ce qui t'attend, écoute mon histoire.

Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, op. cit., p. 12.

En faisant de l'enfant-soldat une figure de témoin, notre corpus ne fait-il que prolonger cette « ère du témoin » qu'identifie Annette Wieviorka à partir du procès Eichmann, en 1961, et dont nous ne serions toujours pas sortis¹ ? Comme le souligne l'historienne, « le procès Eichmann a libéré la parole des témoins. Il a créé une demande sociale de témoignages »². Cette « ère » est celle du triomphe du témoignage oral³ : le recours au témoin serait ainsi devenu un impératif social, un impératif historiographique⁴, un impératif éthique, mais aussi, semble-t-il, un impératif littéraire⁵. Dans de telles conditions, quand la littérature se confronte à un événement extrême de l'histoire contemporaine, peut-elle se passer du témoin ? Plus précisément, quand la littérature fictionnelle se confronte à des faits à la marge du littéraire, portant des enjeux pleinement éthiques, historiques, voire juridiques – tous indissociablement liés au témoin –, peut-elle se passer du témoin ? Or il s'avère que les œuvres du corpus ne

¹ Du moins jusqu'en 2007, date de la préface d'Annette Wieviorka pour l'ouvrage *Les Alphabets de la Shoah. Survivre. Témoigner. Écrire* où elle émet ce constat (Annette Wieviorka, « préface », dans Anny Dayan Rosenman (dir.), *Les Alphabets de la Shoah. Survivre. Témoigner. Écrire*, Paris, Éditions CNRS, 2007, p. 8).

² Annette Wieviorka, *L'Ère du témoin*, Paris, Plon, 1998, p. 117.

³ Contre la prédominance de l'écrit jusqu'alors dans la pratique historiographique, comme le rappelle François Dosse : « La sécularisation progressive de la société et l'autonomisation d'un savoir historique spécifique constitué par une archive savamment classée en tant que masse documentaire donnant accès aux traces du passé ont conduit à déplacer l'ordre d'importance de l'oralité vers l'écrit déposé et consulté. [...] Cela a eu pour effet de refouler comme impropres à la science historique tout ce qui relevait de la tradition orale. Mais les revendications des mémoires vaincues et enfouies par la grande histoire ont fait revenir sur l'avant-scène la communication orale comme vecteur signifiant dans la transmission d'événements majeurs constitutifs de communautés de vie » (François Dosse, *Renaissance de l'événement, un défi pour l'historien : entre sphinx et phénix*, Paris, PUF, coll. « le nœud gordien », 2010, p. 288).

⁴ En lien notamment avec la démarche des historiens dits « du temps présent » dont la présente partie abordera les enjeux : « Avec le succès qu'a connu depuis la fin des années 1970, l'histoire du temps présent, l'accès à l'événement par le témoignage oral, en tant qu'archive ou source, a pris une importance croissante » (*Ibid.*, p. 289).

⁵ Nous suivons en cela le constat que dresse Catherine Coquio dans son article « Génocide : une "vérité" sans autorité. La négation, la preuve et le témoignage » : « Cherchant le rapport entre la validation d'un "fait", l'établissement d'une "vérité" et le jugement d'un "crime", je porterai mon attention sur deux formes véridictionnelles, le *témoignage* et la *preuve*, qui, diversement mobilisées par l'historiographie, le droit et la littérature, semblent structurellement vouées à une inintelligibilité réciproque » (publication en ligne sur le site de l'Airgrige, mars 2000, [en ligne] url : <http://aircrigeweb.free.fr/ressources/negationnisme/diversCoquioVerite.html#notes>, dernière consultation le 9 juin 2016).

s'en passent pas, qu'elles s'inscrivent pleinement dans cet impératif. Ce qui était, dans la première partie, le point d'aboutissement de notre circonscription de la figure de l'enfant combattant, est à présent à l'origine de nouveaux questionnements : si le présupposé selon lequel l'enfant-soldat est une figure de témoin est désormais acquis, il doit néanmoins être enrichi.

En effet, la subordination de la fiction littéraire au témoin est-elle pour autant une subordination d'ordre historique, juridique ou éthique ? Et quel est *précisément* le témoin auquel on subordonne la fiction ? Jusqu'ici, le substantif « témoin » a été employé comme allant de soi, en mettant au cœur de sa définition la vision : c'est d'abord le témoin en tant que *witness* qui a été convoqué, celui lié à la vue¹. Or, en langue française, le substantif « témoin » ne porte pas trace de cette vue, engageant ainsi à ouvrir de nouvelles perspectives, en prenant pleinement en compte les conséquences de l'ère du témoin, qui est tout autant l'ère d'une réflexion sur les contours du témoin lui-même, sur les enjeux propres qu'il engage, sur la scène qu'il occupe.

Parler de témoin n'a en effet rien d'univoque. Le témoin est pluriel. L'enfant-soldat sera-t-il le témoin qui atteste une réalité factuelle ? Sera-t-il celui qui se pose éthiquement comme survivant ? N'est-il pas envisageable qu'il déborde les catégories testimoniales majoritairement pensées et théorisées à partir de la Seconde Guerre Mondiale² ? De plus, le statut fictionnel des œuvres du corpus n'invite-t-il pas à porter un regard décalé par rapport à des catégories pensées pour les témoignages factuels ? Dans les œuvres ici abordées, le témoin est en crise dans un monde lui-même en crise. Il faudra donc discerner, au fil de cette partie, quel témoin est figuré par l'enfant-soldat, et, dans ce but, passer au crible³ ses diverses manifestations testimoniales.

Ce n'est donc pas la « crise du témoignage », soulignée par la critique⁴, qui retiendra prioritairement notre attention, mais la crise¹ de la délimitation même du témoin pour la figure

¹ Rattaché à l'indo-européen **weid-* relatif à la vision. Jacques Derrida revient sur la spécificité de ce champ sémantique du témoin dans la langue anglaise : « Mais la famille de "*witness*" et de "*bearing witness*" est toute autre. Elle ouvre [...] du côté de la vue (privilège du témoignage oculaire) » (*Poétique et politique du témoignage*, Paris, L'Herne, 2005, p. 28).

² Le constat de ce débordement nous conduira à penser une nouvelle figure testimoniale pour l'enfant-soldat (Cf. chapitre 3).

³ Pour appuyer le lien étymologique qui unit crible et crise : la crise est ce qui, originellement, invite certes à trancher mais, ce faisant, à passer au tamis, à engager une procédure herméneutique active.

⁴ Voir à ce propos Catherine Coquio, qui prend acte, dans *Le Mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, d'une crise du témoignage à la suite de Shoshana Felman, Renaud Dulong et Paul Ricoeur (Catherine Coquio, *Le Mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, op. cit., pp. 26-27, 116-117). Voir aussi Emmanuel Bouju, reprenant Primo

de l'enfant-soldat. En ce sens, l'« imbroglio » qu'évoque Catherine Coquio participerait clairement à cette difficulté d'appréhension :

Derrière le mot « témoignage », c'est aujourd'hui la mêlée [...], à la fois poncif œcuménique et nid de quiproquos [...]. On parle aujourd'hui de « boom testimonial », et qui s'interroge sur ce boom s'interroge aussi sur son « big bang » en tentant l'*archéologie* d'un « phénomène » qui semble se soustraire à toute prise logique. [...] Alors qu'on a voulu voir dans le droit l'origine ou le « parangon » du témoignage (R. Dulong, P. Ricœur, A. Compagnon), les sphères juridique, religieuse, cognitive et politique n'ont cessé de se recouvrir, donnant lieu à l'ère moderne à un inextricable imbroglio.²

Se confronter au témoin et à son témoignage, c'est se confronter, selon les mots d'Aurélia Kalisky que reprend Catherine Coquio, à un « monstre terminologique »³, tiraillé entre différentes scènes, comme l'attestent définitivement les propos Alexandre Prstojevic et de Charlotte Lacoste :

Le témoin doit être non seulement digne de confiance, au sens que l'historiographie ou le droit accordent à ce syntagme, mais aussi moralement digne d'écoute. C'est dire que le positionnement du témoin est à la fois juridique et éthique.⁴

En nous penchant sur des livres qui ont été rédigés par des rescapés de la violence de masse au XX^e siècle en vue de porter leur expérience à la connaissance de tous, nous nous confrontons en effet à une catégorie de textes [les témoignages] dont le statut fait problème. Situés aux confins de trois discours : juridique, historique et littéraire, la plupart d'entre eux n'ont longtemps obtenu droit de cité dans aucune discipline, les littéraires s'étant montrés au moins aussi réticents que les historiens à leur accorder une légitimité.⁵

Il conviendra alors de rentrer pleinement dans cet « imbroglio » pour voir comment la figure de l'enfant-soldat, cette énigme irrésolue, s'y inscrit, le déborde sans cesse et le complexifie.

Or le premier imbroglio, auquel il n'est guère possible d'échapper quand il s'agit de se confronter au témoin, est un imbroglio terminologique. Il aura évidemment tout à voir avec les scènes dans lesquelles sont convoqués les témoins.

Levi et Giorgio Agamben, autour d'une crise du témoin en tiers (Emmanuel Bouju, « Force diagonale et compression du présent. Six propositions sur le roman *istorique* contemporain », art. cit., p. 54).

¹ Entendue comme non stabilité, sur un perpétuel point de basculement.

² Catherine Coquio, *Le Mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, op. cit., pp. 173-174.

³ *Ibid.*, p. 174. Catherine Coquio parle aussi de « nébuleuse » ou du « caractère *originellement éclaté* du concept » (*Idem*).

⁴ Alexandre Prstojevic, *Le Témoin et la bibliothèque, comment la Shoah est devenue un sujet romanesque*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2012, p. 68.

⁵ Charlotte Lacoste, *Le Témoignage comme genre littéraire en France de 1914 à nos jours*, op. cit., p. 1.

La théorie aborde traditionnellement cette question à partir d'un tandem conceptuel mettant en valeur deux types de témoin associés (pour mieux être distingués), le *testis* et le *superstes*. Tous prennent acte de cette distinction première, de Giorgio Agamben à Catherine Coquio, en passant par Jacques Derrida mais aussi – pour sortir d'une théorie pensée prioritairement à partir de la Shoah – Émile Benveniste :

Le latin a deux termes pour désigner le témoin. Le premier, *testis*, dont vient notre « témoin », signifie à l'origine celui qui se pose en tiers entre deux parties (*terstis*) dans un procès ou un litige. Le second, *superstes*, désigne celui qui a vécu quelque chose, a traversé de bout en bout un événement et peut donc en témoigner.¹

[*T*]estis désignerait d'une part le témoin oculaire extérieur, présent lors d'un acte dont il n'est ni la cible ni la victime, d'autre part le public destinataire nécessaire à tout énoncé testimonial comme à l'enregistrement de la preuve ; *superstes* serait le témoin survivant, dont le discours cherche lui-même son fondement et sa finalité dans l'extrémité de l'expérience traversée, l'urgence d'exprimer et le besoin de comprendre - compréhension portant alors aussi sur ses propres limites.²

Nous devrions le [un contexte plus large] reconstituer, notamment autour de *superstes*, du survivant déterminé *comme* témoin, et du *testis* [...] déterminé *comme* tiers. Le témoin est celui qui aura été présent. Il aura *assisté*, au présent, à la chose dont il témoigne. Chaque fois le motif de la présence, de l'être-présent ou de l'être-en-présence se trouve au centre de ces déterminations.³

On voit la différence entre *superstes* et *testis*. Étymologiquement *testis* est celui qui assiste en « tiers » (**terstis*) à une affaire où deux personnages sont intéressés [...]. Mais *superstes* décrit le « témoin » soit comme celui « qui subsiste au-delà », témoin en même temps que *survivant*, soit comme « celui qui se tient sur la chose », qui y est présent.⁴

Or cette binarité, bien plus qu'elle ne polarise une définition, ouvre à une pluralité⁵. Que l'on pense à cet autre du témoin survivant, du témoin *superstes*, qu'est le témoin intégral, évoqué dès *Les Naufragés et les rescapés* de Primo Levi, prolongé et formalisé par Giorgio Agamben

¹ Giorgio Agamben. *Ce qui reste d'Auschwitz*, op. cit., p. 17.

² Catherine Coquio, « À propos d'un nihilisme contemporain », art. cit., p. 28.

³ Jacques Derrida, *Poétique et politique du témoignage*, op. cit., p. 26.

⁴ Émile Benveniste, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, t. 2, *Pouvoir, droit, religion*, Paris, Éd. de Minuit, 1969, p. 277.

⁵ Pluralité même invitée à s'enrichir si l'on suit les propos de Catherine Coquio, qui appelle de ses vœux un « troisième terme » quand il s'agit de penser le témoignage du bourreau – troisième terme sur lequel il faudra revenir (Catherine Coquio, « À propos d'un nihilisme contemporain », art. cit., p. 29).

dans *Ce qui reste d'Auschwitz*. Que l'on pense aussi, en amont de la langue latine¹, au *martus* grec², qui a donné le substantif français « martyr ».

Il semble néanmoins que l'on puisse affiner l'appréhension de ces termes en fonction de leurs champs d'opérativité : l'ordre de l'attestation d'une part – *martus* et *testis* – et l'ordre de l'expérience et de la présence de l'autre – *superstes* et témoin intégral. Cette distinction permet de mettre en évidence une spécification de ces termes selon la scène sur laquelle ils sont prioritairement convoqués. Ainsi, pour Catherine Coquio :

L'histoire des usages testimoniaux montre à l'œuvre cette dissociation entre une vérité qui *prouve* et une autre qu'on *éprouve*, une vérité qui *atteste* et une autre qu'on *incarne*, une vérité qu'on *documente* et une autre qu'on *dit*, une vérité qu'on *démontre* et une autre qu'on *vit*, une vérité qu'on *établit* et une autre qu'on *croit*. Le témoignage se tient sur cette ligne de fracture, qui se manifeste tout au long de l'histoire de la vérité, à l'intérieur des constructions respectives de la foi et de la science.

Le témoignage, structure discursive propre à l'échange social, lié à un contrat de confiance entre gens qui se parlent et s'écoutent, est dès l'Antiquité devenu la pièce d'un dispositif d'autorité juridique, puis historiographique, faisant de lui une personne garante ou *caution* de vérité (le tiers « *testis* ») ou un document faisant *preuve*. En devenant le récit d'une épreuve collective située aux confins de l'expérience politique et humaine il est aussi devenu un phénomène anthropologique et à l'échelle individuelle une *tâche* éthico-politique.³

Le témoin ne peut donc en aucun cas se limiter à une simple attestation par la vision ; « chacun le sait », dit Catherine Coquio, reléguant cette appréhension à une forme de poncif :

Si cette voix ou ce texte peut devenir une source et aider à prouver les faits, le témoin, chacun le sait, ne se limite pas à cela. C'est toute la construction fuguée du savoir et de la foi en Occident qui se réfléchit dans le témoignage et ses contradictions.⁴

Mais ces contradictions – entre différents régimes de vérité et différentes scènes de convocation – ne peuvent-elles pas être dépassées ? La manière dont l'enfant combattant investit différents contours du témoin⁵ – en les détournant et les débordant à la fois –, sa manière de représenter un témoin puissant, hyperbolique – à entendre comme en excès de toute catégorisation testimoniale stable et univoque –, n'offre-t-elle pas un point de vue décalé sur tous les avatars du témoin ?

¹ Giorgio Agamben considère aussi, dans sa circonscription du témoin, le terme latin *auctor*, entendu comme garant. On laissera ici de côté cette acception – pour y revenir en conclusion – qui déplacerait la réflexion au-delà de la figure de l'enfant-soldat.

² Pensé notamment chez Jacques Derrida et Giorgio Agamben.

³ Catherine Coquio, *Le Mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, op. cit., p.115.

⁴ *Ibid.*, p. 114.

⁵ Ce dont rend compte, précisément, le passage de *Tarmac des hirondelles* choisi en épigraphe : attester l'expérience et la traverser, deux directions qui orienteront les premiers chapitres de cette partie.

De plus, ces contradictions semblent également pouvoir être dépassées en allant au-delà de la dichotomie aporétique entre ce que l'on pourrait nommer un régime documentaire d'attestation et un régime monumentaire¹ éthique, afin de discerner la manière dont l'enfant-soldat donne à actualiser autrement, de manière spécifiquement fictionnelle, la figure du témoin. En effet, dans cet imbroglio terminologique, nous verrons qu'il est nécessaire de prendre en considération une bifurcation supplémentaire : l'*arbiter*. Ce dernier apparaît, par exemple, dans les réflexions sur le témoin que proposent Émile Benveniste et François Hartog. Or ce type de témoin est un peu le parent pauvre des théories du témoignage élaborées à l'aune de la Shoah et des événements extrêmes de notre contemporanéité. Il s'agira alors de voir comment l'enfant combattant réhabilite ce témoin particulier qu'est l'*arbiter* – lequel nous permettra en retour de saisir la singularité de la figure testimoniale qu'incarne l'enfant-soldat.

L'intérêt propre du témoignage de fiction, en regard du témoignage réel, sera alors d'envisager des statuts de témoins paradoxaux, créant de nouveaux possibles pour l'émergence d'une nouvelle voix testimoniale : celle de l'enfant-soldat. En abordant de front cette constellation terminologique qui engage également une constellation théorique, nous nous proposons de tenter de cerner la puissance et l'énergie testimoniales de la figure de l'enfant combattant.

Enfin, à chacun des trois types de figuration testimoniale – témoin qui atteste, témoin qui incarne, témoin en arbitre –, correspondra une modélisation romanesque. En effet, si nous posons la question de savoir quel témoin est figuré, il nous faut aussi envisager le corollaire : celui de savoir quelle fiction est alors façonnée. Car, dans la figure, c'est bien le cœur même de la fiction qui se joue : fiction et figure se rejoignent en définitive dans l'étymon qu'ils ont en partage, le latin *figere*. Figurer un témoin, c'est façonner une fiction : quand l'enfant-soldat est modelé en témoin, c'est la fiction alors qui est modélisée.

¹ Nous reviendrons sur ce terme par l'entremise de Renaud Dulong.

CHAPITRE 1 : ATTESTER L'HISTOIRE

Bon, je dois confirmer immédiatement cette histoire [...] je dis la vérité vraie, croyez-moi fidèlement.

Abdourahman A. Waberi, *Transit*, op. cit., p. 38

Mais juste au moment de presser la gâchette, mon cerveau a réfléchi. Si je le [un technicien] tuais, il n'y aurait plus aucun témoin pour prouver que TT [une journaliste que Johnny vient de violer] et moi avions bien fait la chose. Giap, Caïman, Idi Amin, Ouragan et tous les autres, personne ne me croirait. Ce témoin était donc nécessaire. Alors je lui ai seulement balancé une balle dans la jambe.

Emmanuel Dongala, *Johnny Chien Méchant*, op. cit., p. 46

Si, en suivant Catherine Coquio, le témoin ne peut pas s'appréhender seulement à l'aune d'une fonction d'attestation, cette dernière apparaît néanmoins comme essentielle. Elle est d'ailleurs majeure dans l'ouvrage que Renaud Dulong a consacré au témoin oculaire, *Le Témoin oculaire : les conditions sociales de l'attestation personnelle* ; le témoin y est celui qui permet une « opération de factualisation »¹ et ainsi est-ce bien ce qui apparaît dans l'extrait de *Johnny Chien Méchant* cité en épigraphe. L'attestation est aussi la première des quatre fonctions (aux côtés de la fonction d'hommage, de la fonction critique et de la fonction d'éducation) que repère Charlotte Lacoste dans sa thèse de doctorat sur le témoignage comme genre littéraire, assignant explicitement au témoin une « fonction probatoire »².

Deux types de témoins relèvent prioritairement de cette fonction, tout en engageant des enjeux distincts : le *martus* et le *testis*. L'analyse de ces deux figures conduira à porter une attention accrue à trois scènes d'attestation : religieuse, juridique et historiographique.

¹ Renaud Dulong, *Le Témoin oculaire : les conditions sociales de l'attestation personnelle*, op. cit., pp. 11-12. Renaud Dulong signalera cependant lui aussi les limites de l'authentification.

² Charlotte Lacoste, *Le Témoignage comme genre littéraire en France de 1914 à nos jours*, op. cit., p. 712. Charlotte Lacoste précise également que « le témoignage vise à informer en premier lieu » (*Ibid.*, p. 710).

I. Figuration testimoniale : *martus* et *testis*

Commencer notre repérage des figures testimoniales par le *martus* et le *testis* invite nécessairement à entrer de plain-pied dans le champ théologique – pour le *martus* – et juridique – pour le *testis*. Mais cela ne signifie pas pour autant que ces champs représentent une quelconque origine pour penser le témoin et le témoignage¹. Si nous commençons par ces deux catégories, c'est moins pour les penser comme origine que comme extériorité. En effet, comme nous allons le voir, le *martus* et le *testis* n'ont qu'une opérativité limitée pour penser l'enfant-soldat et les modélisations romanesques du témoignage qui s'ensuivront.

A. *Martus*

Pour Giorgio Agamben, trois termes latins entrent dans la constellation sémantique du témoin – *auctor*, *testis* et *superstes* – ainsi qu'un terme grec, *martus*. Le *martus* est défini comme suit :

Témoin, en grec, se dit *martus*, martyr. Les premiers Pères de l'Église en tirèrent le terme *marturium* pour désigner la mort des chrétiens persécutés, qui témoignaient par là de leur foi.²

Giorgio Agamben invalide de ce fait la pertinence de convoquer le *martus* dans une pensée du témoignage liée à la Shoah : « Ce qui s'est passé dans les camps a bien peu à voir avec le martyr »³. Il ajoute, cependant, que ce terme peut garder un certain potentiel heuristique en soulignant la dimension mémorielle qui lui serait attachée : « Le mot grec [...] vient d'un verbe signifiant "se rappeler". Le rescapé a la vocation de la mémoire, il ne peut pas ne pas se rappeler »⁴.

¹ Postulat que récuse d'ailleurs pour sa part fermement Catherine Coquio : « L'idée d'une "origine" théologique ou juridique du témoignage ne tient pas » (Catherine Coquio, *Le Mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, op. cit., p. 174).

² Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, op. cit., p. 31.

³ *Idem*.

⁴ *Idem*.

Il apparaît néanmoins que l'élément central, dans le sémème de *martus*, est moins la dimension mémorielle que celle d'attestation¹.

Le témoin-*martus* est celui qui vient « attester les paroles dites » ou qui « atteste les dieux »². Le verbe *marturein* possède deux champs sémantiques : « témoigner », « rendre témoignage » et « attester », « donner l'assurance de ». Passé dans la doctrine chrétienne, le martyr devient celui qui « a souffert la torture et la mort pour attester la vérité de la religion chrétienne »³. François Dosse, pour sa part, ne dit pas autre chose quand il cherche à différencier le témoin de l'historien en remontant à Thucydide. L'*histôr* est, selon lui, le « garant », à qui « revient le rôle d'arbitrage » entre les différents témoignages⁴, quand le *martus*, « tourné exclusivement vers le présent de sa perception »⁵ est lié à l'attestation. Cela apparaît d'autant plus quand ce dernier est intégré à l'histoire du christianisme, François Dosse opposant alors l'*histôr* au *martus* :

Avec les débuts du Christianisme, les témoins du Christ vont devenir les passeurs essentiels du message évangélique. L'attestation de l'événement fondateur du Kérygme chrétien et de la rupture majeure qu'il constitue dans l'histoire de l'humanité est alors portée par les témoins de l'Évangile. Au cours du Moyen Âge, la pratique des compilations et l'attestation de la vérité par l'autorité compétente auront pour effet de déterminer ce qui est vrai en fonction de la position de pouvoir qui légitime le dire comme authentique : « Les historiens du Moyen Âge ne critiquaient pas les témoignages ; ils pesaient des témoins ». L'authentification renvoie à cette époque à la détention d'une autorité à laquelle on se doit d'apporter du crédit. L'événement est alors attesté de par l'autorité qui émane de celui qui le relate et s'oppose au document « apocryphe » qui ne bénéficie pas de la caution des autorités.⁶

Quelle pertinence alors pour le martyr dans notre corpus ? Le martyr qui s'y construit se maintient-il dans sa valeur testimoniale originelle et l'enjeu de l'attestation ? Que ce soit en corpus primaire ou en corpus secondaire, des personnages de martyrs sont évoqués. L'Histoire comporte des martyrs, construit des martyrs. Ainsi en va-t-il explicitement dans *What is the What* du romancier américain Dave Eggers :

Le camp [il s'agit d'un camp de réfugiés] était euphorique pour un tas de raisons et parmi elles, la canonisation d'une martyre soudanaise par le Vatican – une première. Joséphine Bathika, elle aussi jadis réduite en

¹ Dimension d'attestation sur laquelle insiste Jacques Derrida (*Poétique et politique du témoignage*, op. cit., pp. 29-30). Il parle ainsi dans sa délimitation du *martus* de « certitude théorico-constative » et de « preuve » (*Ibid.*, p. 29).

² *Le grand Gaffiot*, nous soulignons.

³ *Vie de Saint Alexis*, citée par le *Trésor de la langue française* [nous soulignons].

⁴ François Dosse, *Renaissance de l'événement, un défi pour l'historien*, op. cit., p. 288.

⁵ *Idem*.

⁶ *Idem* [nous soulignons].

esclavage [par des négriers musulmans qui lui infligeront de mauvais traitements], était morte sœur canossienne, en Italie, à la fin des années 1940 ; une sainte désormais. Fascinant. Et un motif de fierté pour nous tous, beaucoup n'imaginant même pas qu'il fût possible pour une Soudanaise d'être béatifiée. Son nom, invoqué tous les jours à l'église, était sur les lèvres des frères Dinka catholiques de Kakuma. Un moment exceptionnel où pour la première fois depuis des années les Dinkas se sentaient forts, élus de Dieu et désirés par de lointaines nations. Une femme du Sud-Soudan pouvait devenir une sainte, des Enfants perdus traverser les océans par la voie des airs pour représenter le Soudan en Amérique. Si une chose était possible, l'autre l'était aussi. Tous les espoirs semblaient permis.¹

Cette mention de la canonisation d'une martyre, élément factuel, s'inscrit dans le sens restreint du terme de « martyr », en lien étroit avec le dogme chrétien. La mention du Vatican donne en effet une dimension institutionnelle religieuse explicite. Pourtant, une extension est envisageable. En effet, il existe un genre littéraire très codifié dédié à la biographie des martyrs : l'hagiographie. Or, ici, la vie de la sainte est abordée de manière expéditive, voire laconique. Le parallèle émis entre la destinée de cette sainte soudanaise et celle des *Lost Boys*, sur lesquels se fonde l'intrigue du roman, donne à penser une certaine laïcisation du terme : ce qui est « fascinant », comme l'exprime le narrateur dans ce constat lapidaire introduisant une certaine distance, c'est moins l'exaltation de la foi que la possible reconnaissance institutionnelle d'une Africaine. Les martyrs sont donc à envisager, plus largement, comme les victimes de l'histoire chaotique africaine, non comme les témoins d'une histoire ordonnancée selon un plan divin. Et ce sont précisément ces contours qu'ils prennent dans *Tarmac des hirondelles* de Georges Yémy et dans *Transit* d'Abdourahman A. Waberi.

En effet, le roman de Georges Yémy met en place un dispositif rendant justice aux héros oubliés de l'histoire africaine :

Souriez ! Dites Blaise, comme Compaoré. Vous ne vouliez quand même pas d'une claque de fillette ! Vous vous seriez moqués, macaques. En avant, marche ! Sankara, Lumumba, Biko, Moumié et tous les autres s'impatientent. Que dire de Nyobé et Wandji. Martyrs point ne s'effacent. Vous ne les verrez pas, vous n'en êtes pas dignes, mais ils seront là, assistant à votre chute.²

Ceux qui sont ici exhortés, dans un style saccadé, misant notamment sur des consonnes vélaires et l'accumulation confinant à l'imprécation, ce ne sont pas simplement des héros mais des martyrs. Or le propre du martyr ici est de laisser une trace en dépit des persécutions subies, « martyrs point ne s'effacent ». Les martyrs sont des personnages historiques ayant combattu la barbarie et l'injustice au prix de leurs vies et convoqués dans le roman, par un

¹ Dave Eggers, *Le grand Quoi* [*What is the What*], op. cit., pp. 627-628.

² Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, op. cit., p. 247.

procédé fantastique assez proche de la *nekuia* antique, pour *attester* les crimes dont se rendent coupables certains hommes politiques africains contemporains¹.

Dans *Transit* d'Abdourahman A. Waberi, c'est le refus de la reconnaissance d'un martyr qui vient *attester* l'iniquité et la violence du régime en place à Djibouti. Le mari d'Alice se retrouve en effet en prison, sous prétexte d'être un opposant au régime, après avoir réclamé la reconnaissance du héros de l'indépendance djiboutienne Mahmoud Harbi comme martyr :

Enfin, j'ai du mal à croire qu'il [Alice parle ici de son mari] puisse se trouver à cette heure dans un cagibi du commissariat central empuanti par l'urine d'une chiée de délinquants, le vomi d'ivrognes, le sang des pauvres crucifiés, relégués dans le sous-sol. Et tout ça à cause d'une foutue pétition en faveur de la paix et de la reconnaissance officielle du martyr Mahmoud Harbi.²

Or ce n'est pas un hasard que le mari d'Alice se prénomme précisément Harbi dans la diégèse. Harbi, qui connaîtra les violences politiques, qui perdra à cause de celles-ci sa femme et son fils pour finir par s'exiler en France, est un nouveau martyr de l'histoire contemporaine, un avatar du premier martyr pour lequel il s'est battu. Harbi devient alors un martyr-témoin, témoin attestant la déréliction d'un monde en crise, comme l'indique sa prise de parole dans l'*explicit* du roman :

Des pensées martèlent mes tempes, cognent contre les parois de mon crâne tel un ressac une falaise. Elles s'échappent par flots ou par bribes. Idées mugissantes aux oreilles ; pensées mûries au soleil de la conscience, obsédantes à l'envi. Elles *témoignent* d'une existence crénelée de catastrophes. Le seul acte courageux que j'aie entrepris fut de sauver un pauvre diable [il s'agit de l'enfant-soldat Bachir] malmené par le troupeau d'animaux humains qui a tué les miens et le pays tout entier.³

Harbi est celui qui témoigne, qui atteste, par les horreurs qui se sont successivement abattues sur lui, le chaos de l'Histoire.

Dans ces deux romans, les martyrs sont des victimes fauchées par l'Histoire au nom de leurs idéaux. Le lien au témoignage est ténu, passant simplement par l'incarnation individuelle d'un événement historique. Aucun des martyrs évoqués jusqu'à maintenant n'est un enfant-soldat ; or les victimes fauchées par l'histoire violente ne sont-elles pas avant tout,

¹ Un procédé similaire, aux enjeux néanmoins inverses, est perceptible dans la pièce chorégraphique *Congo my body* de Djodjo Kadazi. Sur scène, une *nekuia* permet d'invoquer les martyrs : « Ici nous appelons l'esprit invisible des martyrs congolais » (Captation par la Compagnie Kazyadance de la représentation jouée au Wip Vilette le 6 avril 2011 – Captation mise en ligne à l'adresse suivante : <https://vimeo.com/17004895> ; 15 minutes 22 secondes). Cependant, les martyrs n'y servent qu'à étoffer un discours d'endoctrinement.

² Abdourahman A. Waberi, *Transit*, *op. cit.*, p. 120.

³ *Ibid.*, p. 155 [nous soulignons].

dans nos œuvres, les enfants combattants ? La quatrième de couverture de *John Tula le Magnifique* de Justin Kpakpo Akue, auteur togolais, fait bien du protagoniste du roman « le symbole de toute une génération d'enfants martyrs ». Mais, nous le constatons ici, le lien entre martyr et témoin se délite davantage encore. Si l'enfant-soldat est un martyr, c'est bien plutôt un martyr détaché d'enjeux testimoniaux, dans le sens qu'actualise Giorgio Agamben en se fondant sur l'étude des premiers textes chrétiens sur le martyre :

La doctrine du martyre est donc née pour justifier le scandale d'une mort insensée, d'un carnage qui ne pouvait que paraître absurde. Au spectacle d'une mort apparemment *sine causa*, [on opposa] le martyre comme un commandement divin [afin] de trouver ainsi une raison à la déraison.¹

Tenter de donner un sens à ce qui n'en a pas, trouver une explication à la mort absolument insensée de l'enfant combattant détruit par le chaos de l'Histoire, c'est bien ce qui se dessine en particulier dans *Song for Night* de Chris Abani. La mort de la fille-soldat Ijeoma passe du statut de mort absurde (causée par l'explosion d'une mine) à celui de sacrifice propitiatoire en l'honneur du martyr saint Christophe :

Depuis le début, la montre de mon père reste mon bien le plus précieux. Ça et la médaille de saint Christophe qu'Ijeoma m'a donnée après avoir marché sur la mine. Elle l'aurait bien enlevée elle-même de son cou, mais elle n'avait plus ni bras ni jambes et n'était plus grand-chose d'autre qu'un torse ensanglanté, lacéré par le shrapnel avec des fragments de son corps éparpillés d'une manière qui ne peut être ni expliquée ni décrite. [...] Je passe la main sous ma chemise et caresse le métal froid de la médaille. Elle a dit que maintenant la médaille me protégerait vraiment, d'autant qu'elle avait déjà réclamé une victime.

« Je suis un vrai sacrifice », elle a dit en souriant. (CO. 52-53)

Through it all, my father's watch remains my most treasured possession. That and the medallion of St. Christopher that Ijeoma gave me after she stepped on that mine. She would have taken it off her own neck, except that she no longer had any arms or legs and wasn't much more than a bloody torso, lacerated by shrapnel, body parts scattered in a way that cannot be explained or described. [...] I reach under my shirt and rub the cool metal of the medallion. She said it would protect me for sure now, especially as it had already claimed one victim.

« I am a proper sacrifice », she said, and smiled. (SO. 44)

La mort d'Ijeoma est un scandale – au sens étymologique, du grec *skandalon*² ; la mine sur laquelle achoppe Ijeoma est littéralement un scandale, à savoir un « piège placé sur le chemin,

¹ Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, op. cit., pp. 32-33.

² Qui donnera lieu au latin *cadere*, entendu comme occasion de chute.

[un] obstacle pour faire tomber ». Un tel « scandale d'une mort insensée », pour reprendre l'expression de Giorgio Agamben, une mort en excès, qui fragmente tout – y compris le langage, puisque le narrateur signale un indicible –, trouve une justification *in extremis* dans l'horizon du martyr¹.

D'autre part, dans le roman de Georges Yémy, le martyr peut être éclairé du paradigme² de l'*imitatio Christi*. Comme le note Jacques A. Gilbert :

Les premiers martyrs se sont placés eux-mêmes dans cette logique de l'imitation de la passion. Les premiers textes, après les Évangiles, et les Actes des apôtres, qui présentent explicitement l'*imitatio Christi* sont les Actes des martyrs, ceux d'Ignace, de Polycarpe et de leurs successeurs immédiats.³

Si les martyrs convoqués dans cette œuvre sont des martyrs laïcs, victimes de l'histoire des dictatures et des guerres civiles africaines, ceux-ci s'insèrent *in fine* dans une lecture eschatologique de l'Histoire. En effet, le passage fantasmagorique du souterrain⁴ – dont nous avons déjà pu parler – est un passage apocalyptique, où certains responsables politiques d'Afrique font concrètement l'objet d'un Jugement dernier⁵. Or, cette fois-ci, c'est l'enfant-soldat lui-même qui va se faire martyr, dans une *imitatio Christi* explicitement revisitée, s'adressant aux bourreaux qu'il condamnera ensuite :

Debout tout le monde ! Allez ! Allez ! Plus vite ! Regardez bien, comploteurs déchus, je ne répéterai pas la scène deux fois. Approche Capitaine. Prends ce poignard jailli de ma botte. Je sais que tu sais t'en servir et le cran ne te fait point défaut pour faire ce. Allez, laisse s'exprimer ta nature. Frappe-moi. Regardez tous, vous autres. Enfonce-moi cette lame, Capitaine, qu'attends-tu ? Je me tiens devant toi. Les bras en croix comme

¹ Ijeoma, réduite à un « torse ensanglanté », n'est pas sans rappeler, d'ailleurs, le personnage de John Tula dans le roman de Justin Kpakpo Akue qui, suite aux diverses tortures qu'il a dû endurer, ne demeure qu'à l'état de tronc. Or ces tortures sont clairement inscrites dans le champ du martyr ouvrant *in fine* à une glorification de type hagiographique :

« - Je [il s'agit de John Tula interrogé par un journaliste voulant raconter son histoire] n'ai jamais eu des ambitions politiques. Amina, ici présente, te le confirmera.

- Mon mari, intervient aussitôt Amina, n'a jamais travaillé ni *souffert le martyr* [sic] pour briguer une charge. C'est en cela qu'il est unique ! [...]

- À notre honneur éternel ! je propose comme un toast.

- À ton honneur éternel ! rectifie-t-il [le journaliste] *avec une glorification dans la voix* » (Justin Kpakpo Akue, *John Tula, le Magnifique*, op. cit. pp. 262-263 [nous soulignons]).

² Jacques A. Gilbert qualifie lui-même l'*imitatio christi* de « paradigme » (« L'autre idiot : le propre de l'autre », dans Günter Krause (éd.), *L'Autre, création et médiation* [Actes du colloque international du Centre de Recherche sur les Conflits d'Interprétation (CERCI), Université de Nantes, novembre/décembre 2006], Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, 2008, p. 29.

³ *Ibid.*, pp. 28-29.

⁴ Cf. *supra*.

⁵ Qui sera approfondi dans la suite de l'étude.

un type qui ne t'a pas sauvé. Ou que tu n'as pas suivi. Tu peux en dire ce que tu veux. Mais frappe. Allez !¹

Muna devient une véritable figure christique, reprenant du Christ tant ses « bras en croix », sa plaie infligée au flanc, que sa confrontation aux pharisiens qui ne l'ont pas suivi. Au cœur de ce Jugement dernier, les martyrs, qu'il s'agisse des héros oubliés² ou de l'enfant-soldat lui-même, témoignent par leurs sacrifices de la violence qu'ils ont subie et attestent de leur foi, non en un Dieu, mais en un monde meilleur, un monde ouvert à la rédemption. C'est là une des problématiques essentielles du roman de Georges Yémy.

Il en va de même dans le roman de Joëlle Sambï, *Le Monde est gueule de chèvre*. Dans cette œuvre, la question du martyr est particulièrement présente et orientée vers l'espoir de la fin du chaos. Le martyr apparaît d'abord de manière oblique dans un chapitre dévolu au narrateur Jerry qui deviendra enfant-soldat :

Un cri de corbeau m'agace les oreilles. Je me vautre sur le parvis de l'église... ce qu'il en reste. Il n'y a personne, plus personne. L'abbé Hubert est parti rejoindre les ancêtres et les toujours pas saints Anuarite et Bakanja.³

La mention d'Anuarite et de Bakanja renvoie, pour la première, à une religieuse congolaise morte en martyre et, pour le second, à un catéchiste congolais également mort en martyr pour sa foi. Si le martyr est donc ici à entendre au sens strict – l'abbé Hubert auquel fait référence Jerry devient un nouveau martyr africain –, un autre type de martyr prend place dans la diégèse qui rejoint les enjeux de *Tarmac des hirondelles*. En effet, dans une section où le récit est cette fois porté par le narrateur adulte Antoine, c'est Antoine lui-même qui va initier un martyr pour frapper les mémoires et susciter un choc, afin que cesse la déréliction du continent. Antoine choisit ainsi de faire d'une jeune prostituée, symbole de la perte de toute valeur, une martyre :

Je la regarde stupéfait. Ce n'est qu'une enfant, une petite fille aux traits tirés de fatigue. Le miroir de nos bassesses, le reflet de nos manquements. Esther... et si je renonçais ? Non... c'est pour elle que je le fais, elle sera martyre mais au moins les choses changeront. Peut-être n'y aura-t-il plus après elle aucun parent pour vendre leur fille, pour les envoyer « chercher la vie » au marché, pour les mettre sur les trottoirs. Il n'y aura plus de gens là-haut pour parler, parler sans jamais rien changer à nos vies.

Il faut le faire. Je ne dois pas la regarder. Ses yeux me rappellent d'autres que j'ai laissé se fermer à tout jamais... [...]

¹ Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, op. cit., p. 253.

² Ajoutons que, dans *Le Silence des esprits* de Wilfried N'Sondé, les « martyrs » sont les dédicataires de l'œuvre, entérinant leur absence : « à Paul N'Sondé... et autres martyrs ». En faisant mention des martyrs dans ce lieu paratextuel, le roman s'érige en rempart contre l'engloutissement et cherche à conjurer le scandale tant de leur mort que de leur oubli.

³ Joëlle Sambï, *Le Monde est gueule de chèvre*, op. cit., pp. 10-11.

Du feu, vite... du feu... [...]

Cette fille devait payer, payer pour les autres. Il fallait un exemple ! Lutter contre ces exemples de décadence.¹

Comme on le voit, immoler une jeune fille – renvoyant qui plus est par son prénom, Esther, à un personnage de l'*Ancien Testament* connu pour sa grande piété, figure de salvatrice du peuple juif –, revient à vouloir faire de son corps le témoin de la déréliction de la société, l'*exemplum* de l'Histoire. Cependant, le martyr se trouve doublement dévoyé, d'une part lié à un acte de violence extrême – le martyr comme meurtre et non comme sacrifice de soi –, lié d'autre part à une personne incarnant l'envers de toute idée de sainteté ou de pureté. Esther, la prostituée, est bien l'envers d'Anuarite mentionnée plus tôt dans le roman et reconnue par l'Église comme martyr de pureté ayant refusé de donner son corps aux rebelles. L'enjeu du martyr se détache de toute axiologie positive ; on ne s'en remet pas ici à la justice divine à venir, ni à un salut *post mortem*. Esther n'est qu'une martyr mise en spectacle pour choquer à l'instar d'ailleurs d'Isaro, dans *Le Passé devant soi* de Gilbert Gatore, qui a tenté d'attester par son corps des horreurs de l'Histoire – en l'occurrence, ici, du génocide au Rwanda. La description de son suicide raté² est de ce point de vue éloquente :

Elle cherchait à infliger au monde et à elle-même le *spectacle* de son étrangeté trop longtemps retenue, refoulée. Elle essayait de manifester sa protestation de la façon la plus *évidente* possible. Secrètement, elle espérait que sa disparition fit scandale. [...] Incarner l'horreur et faire éclater aux yeux de tous son malheur, indiscutable et gênant ; voilà à quoi elle pensait, tenant un grand verre d'eau et fixant les comprimés alignés sur la petite table basse.³

Isaro, qui a survécu au génocide et a été témoin du massacre de sa famille, fait de son corps un « spectacle », son suicide est pris dans le paradigme de la vue, de l'*evidentia* qui donne à voir l'incarnation d'une violence subie.

Dans les derniers exemples convoqués, le martyr est une instance du spectaculaire qui rejoint ce que décrit Wolfgang Sofsky dans son *Traité de la violence* :

C'est pourquoi, entre la victime et le spectateur, il y a un abîme. Le spectateur perdrait sa fierté et sa fermeté d'âme à vouloir prendre en pitié celui qui souffre et à s'identifier à lui. Si cruelle que soit la violence, si bestial que soit le martyr, pour le témoin cela reste un spectacle.⁴

Dans les propos du sociologue, sont distingués martyr et témoin – témoin entendu certes comme simple spectateur. Le martyr relève du corps devenu spectacle, de la monstration et

¹ *Ibid.*, pp. 77-79.

² Le roman se clôt sur le suicide cette fois réussi d'Isaro.

³ Gilbert Gatore, *Le Passé devant soi*, *op. cit.*, p. 63 [nous soulignons].

⁴ Wolfgang Sofsky, *Traité de la violence*, *op. cit.*, p. 97.

plupart des exemples convoqués plus haut, l'enfant combattant n'était pas le martyr¹, il était déjà bien davantage le tiers qui atteste du martyr : qu'il mette en mots ce qui relève du spectacle de la dislocation de son amie, comme le fait My Luck dans *Song for Night*, qu'il les convoque au sens fort, comme s'ingénie à le faire Muna dans *Tarmac des hirondelles*, ou qu'il aille jusqu'à créer un martyr dans *Le Monde est gueule de chèvre*². Appréhendé comme témoin-*testis*, témoin en tiers, l'enfant-soldat intègre alors un autre plan de l'attestation, un plan non religieux ou spirituel, un plan qui n'engage pas la mise en spectacle du corps, mais où le langage devient central et prend une valeur véridictoire tant en historiographie que dans l'espace juridique. De plus, c'est en se faisant témoin *testis* que l'enfant-soldat devient véritablement actif³ dans l'acte testimonial et peut acquérir ainsi une véritable puissance.

B. Testis

En grec, le témoin se dit prioritairement *martus* : son pendant latin est alors sans équivoque le *testis*⁴. Le *testis*, en latin, est le témoin, voire, plus spécifiquement, le témoin oculaire. Ce substantif s'intègre à tout un réseau lexical lié sémantiquement à l'attestation : *testimonium*, « témoignage, déposition, attestation » ; *testimonialis*, « qui rend témoignage, qui atteste » ; *testificatio*, « déposition, témoignage » « attestation, preuve », etc. Pour cerner la raison pour laquelle le sémème de ce terme est à ce point dépendant de l'attestation, il convient de repartir de son étymon, l'adjectif *tertius*, qui signifie « troisième » et qui donnera

¹ Le narrateur de *L'Aîné des orphelins*, adolescent survivant du génocide au Rwanda et commettant un crime passionnel, va jusqu'à disqualifier totalement la pertinence de lui accoler une étiquette de martyr : « Elle [Faustin parle ici de Claudine, l'aidant dans son procès pour meurtre] s'était peut-être enfin décidée à me voir tel que j'étais : une belle ordure et non le petit *martyr* que son esprit compliqué s'était inventé tout seul » (Tierno Monénembo, *L'Aîné des orphelins*, *op. cit.*, p. 87 [nous soulignons]).

² Rappelons que, dans ce roman, il est possible de postuler une fusion du narrateur enfant-soldat Jerry et du narrateur adulte Antoine en une même identité : « Je m'appelle Jerry, je m'appelle Antoine et je meurs ce soir. Je n'ai pas de nom. À 27 ans, encore enfant » (Joëlle Sambi, *Le Monde est gueule de chèvre*, *op. cit.*, p. 89).

³ Chloé Tazartez rappelle qu'en langue arabe un lien lexicologique existe également entre martyr et témoin, termes réunis par une racine commune. Cependant, là où le martyr est associé à une passivité, le témoin possède une véritable agentivité au cœur de la langue : « Dans la langue arabe, le martyr possède une dimension passive car il est construit à partir du schème de la forme passive (fa'il, فاعل), alors que le témoin est actif puisqu'au contraire, il est construit à partir du schème de la forme active (fâ'il, فاعل). » (*Après l'attentat : Fictions de l'événement terroriste dans les littératures arabe et états-unienne contemporaines*, Thèse de doctorat sous la direction d'Emmanuel Bouju, soutenue le 17 décembre 2015, Université Rennes 2, p.77).

⁴ *Le Lexicon : dictionnaire trilingue français, latin, grec* de Jean-Michel Fontanier. Notons également que *testis* est l'étymon du substantif « témoin » en français moderne, présageant d'emblée de son importance dans la typologie du témoignage.

« tiers » en français moderne. Le *testis* est alors le témoin en ce qu'il se pose en tiers¹ et permet d'attester de l'extérieur un fait, un événement, un litige. C'est bien ce que rappelle Charlotte Lacoste, en se fondant sur Émile Benveniste :

Ce qui renvoie au sens étymologique du mot *témoin* : *testis*, qui vient de *tertius*, et désigne une tierce personne chargée d'assister à la mise en place d'un contrat et de s'en souvenir pour être en mesure de certifier que celui-ci a bien eu lieu. Le témoin est donc bien d'abord le garant d'une promesse contractée entre les membres d'un groupe.²

En tant que garant, que puissance d'attestation et de véridiction, le témoin se fera une place sur la scène juridique ainsi que sur celle du positivisme historiographique. Comme le constate Catherine Coquio, le *testis* relèverait³ davantage d'un usage et d'une fonction du témoignage qui « tend à attester une réalité factuelle » s'inscrivant dans « le statut historiographique et juridique du témoignage, diversement centré sur la preuve factuelle »⁴. Il s'agira, pour nous, de distinguer la scène juridique de celle historiographique⁵ afin de discerner les différentes fonctions de *testis* que peut endosser l'enfant-soldat. Mais, au lieu de dire « enfant-soldat », ne devrions-nous pas plutôt parler de *garçons-soldats* ? En effet, avant de considérer les enjeux qu'impliquent de telles scènes de convocation du témoin en tiers, il convient de rappeler que *testis* signifie également en latin « testicule » et voir les enjeux d'un tel lien possible entre témoignage et virilité.

a. La fille-soldat : une non figure de témoin

Dans *Poétique et politique du témoignage*, Jacques Derrida revient sur ces homonymes latins désignant le « témoin » et les « testicules ». S'il choisit de ne pas exploiter le potentiel heuristique d'un tel rapprochement, il en émet néanmoins l'idée :

Testis a un homonyme en latin. On l'utilise le plus souvent au pluriel pour dire « testicule ». Il arrive même que Plaute, dans *Curculio*, joue sur le mot et exploite l'homonymie [...]. Hommes ou femmes, des féministes pourraient, s'en jouant ou sans jouer, ne pas se priver d'en tirer argument quant aux rapports entre une certaine pensée du tiers et du témoignage d'une

¹ C'est bien également ce lien au « tiers » qu'actualise prioritairement Giorgio Agamben pour définir le *testis* : « *testis* désigne le témoin en tant qu'il intervient comme tiers dans le litige entre deux sujets » (Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, op. cit., pp.196-197).

² Charlotte Lacoste, *Le Témoignage comme genre littéraire en France de 1914 à nos jours*, op. cit., p. 402.

³ Par opposition au *superstes* que nous aborderons dans la prochaine section.

⁴ Catherine Coquio, « À propos d'un nihilisme contemporain », art. cit., p. 28.

⁵ Nous laisserons de côté le paradigme de la déposition policière seulement activé dans le roman de Dave Eggers, *What is the What*, œuvre à la marge de notre corpus.

part, le chef, la tête et le capital phallogentrique d'autre part. Il est vrai qu'en anglais *testis*, *testes* a gardé le sens de testicule, ce qui pourrait encourager le militantisme.¹

Ce potentiel heuristique, Marie Estripeaut-Bourjac l'exploite pour sa part pleinement, sans pour autant le justifier de manière satisfaisante² :

Qu'une femme porte témoignage sur des faits historiques controversés constitue déjà en soi une transgression, témoigner et dire la vérité se trouvant à l'origine reliés à la virilité. L'origine étymologique de « témoin » est en effet *testes* (les testicules) et, dans la Rome antique, seuls pouvaient porter témoignage ceux qui en possédaient de sains et bien formés.³

Il ne sera pas question ici de chercher à valider la pertinence du rapprochement entre le témoignage et la démonstration d'une virilité⁴, mais de partir du constat de cette homonymie comme biais pour interroger frontalement la place des filles-soldats dans l'acte testimonial. En effet, si l'on a fait de l'enfant-soldat une figure de témoin, dans la première partie de cette étude, cette figure a été circonscrite prioritairement à partir du corpus primaire dans lequel l'enfant-soldat au premier plan – protagoniste ou narrateur – est un *garçon*-soldat. Est-ce à dire alors que la fille-soldat ne peut pas être une figure de témoin, voire tout simplement une figure au sens fort ? Existe-t-il une spécificité de genre dans l'expérience de la guerre et sa transmission ?

Dans son ouvrage *Allons enfants de la patrie*, l'historienne de l'enfance Manon Pignot pointe des spécificités de l'enfance en guerre – en l'occurrence la Grande Guerre – selon qu'il s'agisse de filles ou de garçons, et dégage une « première manifestation d'une différence de genre dans le rapport à la guerre »⁵ :

Le discours de culpabilisation [Manon Pignot fait notamment référence ici aux sacrifices quotidiens que l'on exigeait des enfants pour mettre de l'argent de côté] place les enfants dans un rapport d'inégalité et de subordination fondamental vis-à-vis des soldats. Mais filles et garçons sont inégaux face à cette exigence sacrificielle. Les garçons ont en effet la possibilité de se projeter dans un avenir guerrier qui les dédouane momentanément et symboliquement de cette créance de sang. [...] Les dessins montrent combien les enfants adhèrent à cette idée d'une propédeutique militaire, en se désignant eux-mêmes comme les « poilus de la classe 1923 » ou « 1924 ». Nulle échappatoire semblable pour les filles, dont la participation à l'effort de guerre et donc à la victoire est intrinsèquement minorée par le fait même qu'elles ne risqueront jamais la

¹ Jacques Derrida, *Poétique et politique du témoignage*, *op. cit.*, pp. 23-24.

² Nous aurions aimé que le propos soit davantage illustré et appuyé sur des sources.

³ Marie Estripeaut-Bourjac, *L'Écriture de l'urgence en Amérique Latine*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, p. 360.

⁴ D'ailleurs, dans le *Dictionnaire étymologique de la langue latine* d'Alfred Ernout et Antoine Meillet, ces deux homonymes ne sont pas rapprochés et ont chacun leur entrée propre.

⁵ Manon Pignot, *Allons enfants de la patrie Génération Grande Guerre*, *op. cit.*, p. 85.

mort au champ d'honneur. Les filles n'ont pas, contrairement aux garçons, d'avenir guerrier qui les garantisse contre la culpabilité d'être provisoirement trop jeunes pour servir : si elles cessent un jour d'être enfants, elles resteront toujours des femmes. Aussi leurs sacrifices ne seront-ils jamais suffisants en comparaison du sacrifice suprême des soldats. À la différence des garçons, les filles font donc l'objet d'une culpabilisation implicitement redoublée ; et c'est sans doute dans cette double infériorisation que réside la spécificité de l'expérience des petites filles.¹

Or cette différence genrée dans l'expérience de la guerre doit être reconsidérée quand, précisément, les filles héritent *de facto* de cet « avenir guerrier » dont parle Manon Pignot – avenir paradoxal tant il obscurcit toute perspective future et met fin à l'enfance –, quand elles sont enrôlées au même titre que les garçons. Cette nouvelle réalité n'invalide pas pour autant les distinctions de genre. Comme le souligne l'anthropologue Sylvie Bodineau dans le cadre des guerres civiles africaines :

Parmi les enfants sujets au recrutement, les filles occupent une place particulière dans les discours des acteurs de protection, entre volonté de les prendre en compte et archétypes les stigmatisant, à l'image du phénomène lui-même. En effet, les acteurs de protection soulignent le cas des filles face au constat qu'elles sont le plus souvent largement exclues des programmes, car considérées comme épouses ou dépendantes : [...] les organisations locales constatent que très peu de filles sont « visibles » en tant que soldats alors que l'on pense que des milliers de filles font partie de groupes armés à d'autres titres – pour des travaux d'intendance, comme porteuses, comme messagères et comme concubines.²

Les filles enrôlées par les forces armées restent difficiles à circonscrire tant leurs fonctions sont labiles ; elles demeurent alors invisibles.

Ne peut-on pas, dès lors, postuler que cette invisibilité justifie une si faible appropriation des filles-soldats par la littérature ? N'est-ce pas la raison pour laquelle elles sont cantonnées à des personnages secondaires ? La figure, on l'a vu, se caractérise par son intensité visuelle, or nulle intensité ne se retrouve chez les filles-soldats, voire aucune visibilité, y compris dans l'espace médiatique. À ce titre, deux articles auxquels nous avons déjà fait référence semblent particulièrement significatifs, « La conférence sur les enfants soldats s'est ouverte », paru dans *Le Nouvel Observateur* le 5 février 2007 et « Enfants soldats : "l'Afrique ne représente qu'une facette du problème" » paru dans *Le Monde* le 12 février 2012. Alors même que les corps des articles évoquent le cas des filles-soldats – en rappel de la nécessité « d'insister sur la protection et la réinsertion des filles mineures forcées de rejoindre les groupes armés » pour le premier et comme volonté « d'élargir les perspectives » pour le second –, seuls des garçons-soldats apparaissent en illustration dans le

¹ *Ibid.*, pp. 84-85.

² Sylvie Bodineau, *Figures d'enfants soldats. Puissance et vulnérabilité*, op. cit., p. 48.

premier article [annexe VII] ; quant au second, même s'il insère dans le corps du texte la photographie d'une fille-soldat au Népal (dont le caractère enfantin n'est pas flagrant) [annexe XXIII], il mise prioritairement sur un enfant-soldat africain de sexe masculin : c'est bien cette photographie, placée en premier, qui s'impose pleinement à la vue [annexe VIII]. La fille-soldat n'est pas une figure de l'imaginaire contemporain, hypothèse que corrobore son appropriation *a minima* dans le corpus primaire, qui lui confère par ailleurs des fonctions disparates : fonctions guerrières (principalement mais non exclusivement) pour Sarah dans *Allah n'est pas obligé* ou Ijeoma dans *Song for Night*, fonctions sexuelles pour Lovelita dans *Johnny Chien Méchant*. En somme, « fille-soldat » n'est peut-être pas une désignation suffisante tant il faut appréhender les filles à la fois comme enfants-soldats et comme esclaves sexuels¹, comme nous y invite le rapport de la Cour Pénale Internationale de 2009 :

La Cour devrait délibérément inclure tout acte sexuel commis, en particulier à l'égard des filles, dans le crime qui consiste à faire participer des enfants [à des hostilités et que] en temps de guerre, les violences sexuelles font partie de l'utilisation des enfants soldats, et en particulier des filles. [...] La Représentante explique que les filles combattantes sont souvent invisibles [...]. Elles sont recrutées comme enfants soldats et esclaves sexuelles.²

Sans appropriation énergique – c'est-à-dire allant au-delà du personnage secondaire, du décor de second plan –, il ne peut donc pas y avoir de constitution d'une figure au sens fort et *a fortiori* pas de figuration spécifique en témoin. Trois œuvres fictionnelles résistent néanmoins à ce constat³ en faisant de la fille-soldat le personnage central : la pièce de théâtre, *Le Bruit des os qui craquent*, de la dramaturge québécoise Suzanne Lebeau, le roman, *Moi, enfant-soldat, enceinte et séropositive* de l'auteur sénégalais Minté Moustapha et le film du réalisateur québécois Kim Nguyen, *Rebelle*.

Dans ces trois œuvres du corpus secondaire, le soldat est une fille. Dans ces trois œuvres, la fille est à la fois guerrière et victime de violences sexuelles, poussant ainsi à son paroxysme la tension entre puissance et vulnérabilité au cœur même de la figure de l'enfant-soldat. Dans ces trois œuvres enfin, la fille-soldat acquiert un statut testimonial. Est-ce pour autant suffisant pour parler de la constitution d'une figure au sens fort et d'une puissance testimoniale ? Il convient de s'intéresser au personnage de la fille-soldat au cœur de ces trois œuvres en proposant des parallèles ponctuels avec les romans du corpus primaire.

¹ Mentionnons néanmoins que les garçons n'échappent pas au viol comme en rendent compte par exemple *Allah n'est pas obligé* et *Beasts of no Nation*.

² Rapport de la Cour Pénale Internationale, Annexe A, avril 2008, § 25-26.

³ Le témoignage factuel de China Keitetsi *La petite fille à la Kalachnikov*, *Ma vie d'enfant soldat* construit pour sa part nécessairement une figure testimoniale.

Dans le roman de Minté Moustapha, *Moi, enfant-soldat, enceinte et séropositive*, il est possible de reconnaître la mise en œuvre d'une situation d'énonciation de l'ordre du témoignage. Les premiers mots de l'*incipit* constituent une adresse à un destinataire anonyme, sommé de lire et de transmettre le récit de Dwédé :

Chers amis,

Je m'appelle Dwédé, j'ai quatorze ans et je suis enceinte, enceinte de trois mois et demi. Mais attendez, car ce n'est pas tout. Je suis aussi porteuse du SIDA, oui cette maladie terrible qui ravage les cités africaines, elle m'a eue.

Ceci est mon histoire, ma courte, mais tragique histoire.

[...] Je voudrais que vous lisiez mon histoire [...] Puis j'aimerais que vous la racontiez. Oui, racontez mon histoire partout.¹

Le récit s'ouvre sur un pathétique particulièrement exacerbé dans une surenchère de l'horreur : or cette dimension déconstruit en partie la scène testimoniale puisque, pour Charlotte Lacoste, suivant en cela Jean Norton Cru, le refus de *pathos* est un critère du genre du témoignage². Plus encore, même si le texte s'apparente à une forme de témoignage, insistant sur la transmission, ce n'est pas l'expérience d'enfant-soldat qui est au centre de ce récit – laquelle expérience n'apparaît d'ailleurs pas dans la première prise de parole de Dwédé – alors que ce statut est premier dans le titre. Toute la vie de cette jeune narratrice est une trajectoire d'horreur et de violence dont l'expérience de la guerre n'est ni le point d'orgue ni le point ultime puisqu'elle devient prostituée après avoir échappé à la guerre. Finalement, le roman de Minté Moustapha propose un parcours sans conquête de puissance, allant d'horreurs en horreurs, sans affranchissement possible, sans *hubris* – corollaire nécessaire de la constitution de la figure littéraire de l'enfant-soldat³ – et choisissant pour *explicit*, de manière significative, les pleurs de la narratrice : « je me suis mise à pleurer comme une Madeleine »⁴ ? Dwédé, loin de s'affranchir de sa condition, loin d'être le support d'une défiguration, incarne le pathétique d'une double subalterne, un personnage à la vulnérabilité redoublée sans que la conquête d'une puissance qui ne soit pas violence – subie ou infligée – ne lui soit possible, sans moyen de devenir une figure énergique. Cette œuvre s'inscrit finalement dans les propos du journaliste Christophe Ayad, selon lesquels les filles enfants-soldats sont « doublement victimes et oubliées »⁵.

¹ Minté Moustapha, *Moi, enfant-soldat, enceinte et séropositive*, *op. cit.*, p. 9.

² Charlotte Lacoste, *Le Témoignage comme genre littéraire en France de 1914 à nos jours*, *op. cit.*, notamment pages 125, 478, 484.

³ Cf. chapitre 3 de la première partie. Cela justifie notamment l'impossibilité d'intégrer ce roman dans le corpus primaire.

⁴ Minté Moustapha, *Moi, enfant-soldat, enceinte et séropositive*, *op. cit.*, p. 314.

⁵ Christophe Ayad, « Les filles, doublement victimes et oubliées », *Libération*, 6 février 2007.

Pour penser l'idée de double subalterne, nous sommes bien entendu redevable aux travaux de Gayatri Spivak qui, dans *Can the Subaltern Speak ?*, considère la femme indienne durant la colonisation britannique comme doublement colonisée et subalternisée : du fait du système colonial et du fait du système patriarcal. Or un rapprochement similaire peut être fait pour la fille-soldat, doublement subalterne du fait de son statut d'enfant et du fait de son sexe féminin dans une logique militaire africaine qui repose sur un modèle patriarcal. Dans son article, « Essai sur le politique en tant que forme de la dépense », Achille Mbembe lie le système militaire africain au modèle patriarcal :

L'émergence d'une culture du militarisme [repose] sur une éthique de la masculinité accordant une large place à l'expression violente et publique des actes de virilité. [...] L'une des pierres d'angle des systèmes phallogocratiques africains était, en effet, l'idée de la dette des fils à l'égard des pères et celle de la *complémentarité dans l'inégalité* entre les hommes et les femmes. La considération selon laquelle, parce qu'il procède du père et est supposé être engendré par ce dernier, l'enfant – et notamment le fils – est comme une *possession* relevant de l'idéologie dominante dans les formes africaines du patriarcat.¹

Achille Mbembe analyse ensuite la dimension directement phallique du maniement du fusil excluant de cette représentation la fille-soldat :

Les contextes de guerre aidant, la tension entre ce qui est menacé d'abolition et ce qui est d'ores et déjà supprimé s'accroît, et des rapports de substituabilité s'instaurent entre le phallus et le fusil. D'une part, et pour nombre d'enfants-soldats formant désormais le gros des troupes, la vérification de la virilité passe par le fusil. La possession d'un fusil agit, en retour, comme l'équivalent de la possession d'un phallus au sortir de l'âge virginal. Mais la médiation entre le fusil et le phallus n'est pas qu'imaginaire. Donner la mort grâce au fusil a lieu presque aussi simultanément que la mise à l'épreuve par l'acte sexuel – en ce cas, de manière générale, par le viol collectif. D'autre part, posséder un fusil, c'est jouir d'une position d'accès presque indéfini [*sic*] aux biens sexuels ; c'est, surtout, accéder de manière très tactile à une certaine forme d'abondance au cœur de laquelle la femme constitue comme l'excédent, ce que l'on peut dépenser sans souci de réapprovisionnement.²

Dès lors, le générique des termes « enfant » ou « child », dans les expressions « enfant-soldat » ou « child-soldier », ne le serait pas pleinement et porterait bien davantage un indice genré qui n'est peut-être finalement que la reconduction de l'imaginaire de la guerre : le guerrier est, on le sait depuis les héros de l'Antiquité, un homme, un *vir* qui semble être le seul capable de *vis* ; autant de représentations structurantes de l'imaginaire qui peuvent d'ailleurs justifier – dans notre corpus primaire cette fois – la manière dont Ahmadou

¹ Achille Mbembe, « Essai sur le politique en tant que forme de la dépense », *Cahiers d'études africaines*, n° 8 mars 2007, [en ligne] url : <http://etudesaficaines.revues.org/4590>, dernière consultation le 18 avril 2016.

² *Idem*.

Kourouma choisit de présenter un personnage de fille-soldat dans *Allah n'est pas obligé*, en misant sur la surprise et sur la neutralisation du caractère féminin :

Nous avons vu apparaître un enfant-soldat. Un small-soldier, c'était pas plus haut que le stick d'un officier. Un enfant-soldat en tenue de parachutiste beaucoup trop grande. C'était une fille. Ça sortait d'un pas hésitant. (C'est comme ça on dit quand le pas est peureux, mal assuré.) Et puis ça a regardé le travail accompli par la mitraille, examiné comme si un mec pouvait se relever alors que tout le monde était mort et même le sang était fatigué de couler.¹

Le caractère genré intervient dans la description de Birahima de manière lapidaire – « C'était une fille » – mais est vite évacué. Cependant, ce qui retient l'attention, c'est que le caractère féminin n'est pas évacué au profit du masculin mais du neutre, au gré d'une réification pronominale. Ahmadou Kourouma choisit ici de dépasser les dichotomies de genre et oriente la réflexion vers l'annihilation de toute humanité.

En poursuivant dans ce sens, si la subalternité que repère Gayatri Spivak est en lien avec le maniement de la parole, avec la difficulté qu'a la femme de parler pour elle-même², notons que cette assignation au silence rend plus difficile la constitution de la fille-soldat en témoin³. La question de l'inaudibilité et du mutisme de la femme est particulièrement problématisée dans le roman d'Emmanuel Dongala, *Johnny Chien Méchant*. Dans ce texte, aucune fille-soldat n'est au premier plan : le personnage secondaire de Lovelita est vite supprimé de la diégèse, mais aussi au sens propre puisqu'elle est assassinée par une rivale. Lovelita n'est présente que pour permettre au lecteur de mieux cerner tant la violence de l'enfant-soldat Johnny, la violence sexuelle qu'il lui inflige, que sa puissance soustraite à la violence, celle qui consiste à s'élever au-dessus de la rhétorique tribaliste⁴ : Lovelita appartient en effet à l'ethnie ennemie et Johnny choisit malgré tout de l'enrôler dans sa propre faction. S'il y a dans ce roman une recherche de reconquête d'une voix et d'une visibilité pour les figures féminines, celle-ci ne concerne pas la figure de la fille-soldat – tant victime que bourreau – mais les personnages féminins, victimes entièrement passives. L'œuvre fait d'ailleurs directement le lien entre la parole et la visibilité au cours de l'interview d'une femme qui a été violée devant les yeux de sa fille par des soldats : « À force de nous taire, nous sommes devenues invisibles. Maintenant je ne me cache plus, je découvre mon visage et

¹ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 56.

² Cf. première partie, chapitre 3.

³ Il n'est de ce point de vue pas anodin que ce soit le narrateur Birahima qui prenne en charge le témoignage de la fille-soldat Sarah, après sa mort, par l'intermédiaire d'une oraison funèbre, dont on analysera les enjeux ultérieurement.

⁴ Cf. première partie, chapitre 2.

je crie mon nom : je m'appelle Lea Malanda ! »¹. Laokolé, la narratrice qui partage la voix énonciative avec l'enfant-soldat Johnny, est celle qui a demandé à la journaliste de recueillir les propos de cette femme. Laokolé est donc l'agent d'une reconquête de la parole bafouée – là où Johnny incarne la conquête d'une parole savante mais dévoyée par la violence. Comme le précise Laokolé, au sujet des femmes : « leur libération commençait par une prise de parole »². Faire du roman une caisse de résonance des voix tues, des sujets subalternes de l'Histoire est un *leitmotiv* des œuvres d'Emmanuel Dongala³. Comme le précise Éloïse Brezault à propos du romancier :

Un aspect important de l'imaginaire de Dongala s'exerce dans la réécriture de l'Histoire officielle et la violence d'un pouvoir fort (que ce soit celui de la colonisation, des dictatures ou des guerres civiles) [...]. Dongala porte ses efforts sur une écriture qui condamne les stéréotypes de toute sorte. Il s'attache à rendre justice aux femmes africaines et ne cesse de dénoncer la perversité d'une société patriarcale dans son dernier opus, *Photo de groupe au bord du fleuve*. Une fois encore, l'expression de la femme – à la manière de celle de Laokolé – vient contrebalancer les discours officiels essentiellement masculins.⁴

Si le roman est le creuset de l'émergence de voix féminines, il dote aussi Laokolé, non seulement d'une grande puissance énonciative – en en faisant la narratrice à part égale avec Johnny⁵ –, mais également de la puissance de ne pas parler lorsque c'est un autre qui l'y contraint. Le silence n'est pas ici soumission à la violence et à la force patriarcale, il devient au contraire une arme qui permet à Laokolé de désarçonner Johnny, de le vaincre. Le récit de cet événement du point de vue des deux narrateurs est alors éloquent :

Johnny narrateur

Je continuais à parler seul et ça m'énervait de plus en plus.

« Quand je parle, on me répond. Réponds-moi ! »

Toujours ce regard méprisant et cette petite moue de dégoût aux commissures de ses lèvres. Trop c'était trop. Et puis trop parler devant une femme est un signe de faiblesse. De l'action. Un homme doit agir. Une bonne giflette par exemple.⁶

Laokolé narratrice

¹ Emmanuel Dongala, *Johnny Chien Méchant*, op. cit., p. 435.

² *Ibid.*, p. 436.

³ Et, au sein de notre corpus, *Johnny Chien Méchant* est véritablement l'œuvre qui problématise le plus fortement la reconquête d'une parole féminine.

⁴ Éloïse Brezault, *Johnny chien méchant d'Emmanuel Dongala*, op. cit., pp. 69-70.

⁵ Voire en la plaçant en position de supériorité car l'œuvre s'ouvre et se clôt sur des chapitres dévolus à Laokolé (de manière significative, l'adaptation cinématographique fait à l'inverse le choix de s'ouvrir sur la figure de violence de Johnny).

⁶ Emmanuel Dongala, *Johnny Chien Méchant*, op. cit., p. 452.

J'ai commencé à lui répondre du tac au tac, ce qui l'a encore plus déstabilisé ; je pense qu'aucune de ses victimes ne l'avait affronté de cette façon. Ce qui l'a complètement déboussolé, c'est quand j'ai refusé de lui donner mon nom suivi de mon silence total. Le silence de la mer. [...] Devant mon silence obstiné, il m'en a sorti une bien bonne, il m'a dit qu'il était un intellectuel.¹

Le rapport de force entre Laokolé et Johnny était en défaveur de la jeune fille, retenue captive et menacée de viol. C'est en rompant le pacte dialogique que le rapport de force s'inverse. Ce pacte se rompt lorsque tour à tour Laokolé use d'une parole libre puis refuse toute parole quand elle s'y voit assignée. Surtout, comble du renversement, Laokolé peut devenir garante des paroles de Johnny au cœur du récit. En effet, la mise en parallèle des deux passages fait émerger que certaines paroles que Johnny adresse à Laokolé restent dans le blanc lorsque l'enfant-soldat est narrateur, et qu'il faut alors attendre la narration de Laokolé pour qu'elles soient rapportées par le discours indirect – « il m'a dit qu'il était un intellectuel » : il s'agit alors d'une manifestation linguistique du renversement du rapport de force. Il est à noter également qu'en refusant de donner jusqu'à son nom, Laokolé s'inscrit dans le prolongement des héros – qu'ils soient épiques, comme Ulysse, ou chevaleresques, comme Perceval – qui font de l'anonymat une force : ne pas révéler son nom, c'est empêcher de donner prise sur soi. C'est par le maniement de la parole que Laokolé conquiert une réelle puissance : de fait, c'est alors que Johnny est déstabilisé – et rendu impuissant dans la parole, lui qui passe le roman à vouloir exister par son verbe –, qu'elle peut fomenter sa ruse et user d'une Bible pour lui porter un coup fatal. Un phénomène semblable est à l'œuvre dans le roman d'Ahmadou Kourouma, pour le personnage de Birahima : « ça c'est une longue histoire que je n'ai pas envie de raconter maintenant. Maintenant je n'ai pas le temps, je n'ai pas envie de me perdre dans du blabla. Voilà c'est tout »², dit-il au sujet de l'acquisition de ses dictionnaires. Dans ces deux œuvres, l'*infans* n'est plus celui qui ne parle pas mais celui qui, poussant à son comble le renversement, s'octroie le droit de ne pas parler. Or, il faut insister là-dessus, Birahima est un *garçon*-soldat ; à l'inverse, dans le roman d'Emmanuel Dongala, la libération d'une parole féminine puissante est liée aux victimes sans aucune agentivité : en effet, la fille-soldat Lovelita – caractérisée tant par sa puissance mortifère que par sa vulnérabilité – est quasiment réduite au silence dans l'économie narrative³.

Qu'en est-il alors pour les personnages de filles-soldats des deux œuvres du corpus secondaire qu'il reste à aborder – *Le Bruit des os qui craquent* et, plus succinctement,

¹ *Ibid.*, pp. 454-455.

² Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., pp. 11-12.

³ Seule la scène de sa mort lui donne véritablement la parole.

Rebelle – dont nous annonçons qu'elles se singularisaient en donnant la possibilité d'appréhender le fille-soldat – centrale dans la diégèse – comme témoin ?

Dans la pièce de théâtre *Le Bruit des os qui craquent*, Elikia ne témoigne pas directement, elle a écrit son histoire dans un cahier avant de mourir, cahier transmis à son infirmière qui se fait le relais de sa parole transcrite en vers libres :

Je viens témoigner pour Elikia Mandoke...
[...] Elle était prête à tout raconter.
[...] Elle m'a demandé de vous remettre ce cahier.
Elle écrivait dans un cahier
pour s'assurer qu'elle n'oubliait rien et pour dire
ce qu'elle n'osait dire à voix haute.¹

Elikia avait reçu un ordre de comparution devant une commission (dont on peut deviner qu'il s'agit d'une commission de réconciliation), elle a donc été convoquée comme témoin *testis* sur la scène juridique. Cependant, cette comparution, qui aurait pu lui donner une voix et une puissance testimoniale, la maintient à l'inverse dans le statut d'*infans* comme l'exprime la dernière tirade de la pièce dévolue à l'infirmière d'Elikia, l'adulte qui s'est fait le relais de sa parole :

Les membres de la commission sont arrivés à temps pour le repas qu'ils s'étaient fait préparer dans le petit restaurant qui donne sur la mer.
Je ne leur ai pas laissé le cahier
comme Elikia me l'avait demandé.
« On ne rédige pas les rapports officiels
avec des propos d'enfants. »
C'est ce qu'ils m'ont dit.²

Cette disqualification de la parole enfantine par les membres de la commission rend problématique l'appréhension d'Elikia comme figure de témoin. Même s'il y a eu un transfert symbolique de l'arme au cahier sur lequel elle livre son témoignage³, sa parole ne l'extrait en rien de sa vulnérabilité, la maintenant plutôt comme un sujet à soigner et non à entendre. De ce point de vue, c'est l'infirmière d'Elikia qui devient la légataire de son cahier, contrairement

¹ Suzanne Lebeau, *Le Bruit des os qui craquent*, op. cit., pp. 18-19.

² *Ibid.*, p. 87.

³ « Le jour où elle nous a remis son arme, /elle a demandé un cahier. / Ce cahier-là... » (*Ibid.*, p. 60).

à ce qui était prévu originellement¹. Le récit d'Elikia retourne *in fine* dans la sphère de l'hôpital, dans la sphère de la vie nue² :

Je [il s'agit de l'infirmière] l'ai [le cahier] rapporté à l'hôpital.
Je le relis pour comprendre les enfants
qui arrivent tous les jours plus nombreux
et plus mal en point
et pour comprendre comment soigner
les blessures qui ne saignent pas.³

Dans le film de Kim Nguyen, cette fois, tout se déroule au gré d'une anamnèse de la protagoniste Komona, racontant son parcours de fille-soldat à l'enfant qu'elle porte. Si Komona est « rebelle » dans le film de Kim Nguyen, elle l'est d'abord en devenant une rebelle – au sens guerrier – enrôlée dans la faction qui s'appelle les « rebelles du Grand Tigre ». Surtout, si la voix-off parcourant tout le film fait, certes, de Komona une voix qui porte témoignage, elle délivre ce dernier à l'enfant qu'elle porte – cantonnant Komona à son statut féminin par l'insistance sur la maternité. Cette transmission à un être à venir inscrit alors l'acte testimonial dans une histoire familiale le détachant ainsi des scènes juridiques et historiographiques.

Dès lors, aussi bien Elikia, dans *Le Bruit des os qui craquent*, que Komona, dans *Rebelle*, invalident *in fine* la pertinence, pour les filles, de la figure du *testis* : leur témoignage se fait devant un destinataire *in absentia*⁴ et se détache des scènes juridiques et historiographiques essentielles pour pouvoir penser cette figure, comme nous allons le voir à présent.

b. Le témoin à la barre

Selon Charles Guérin, l'origine du *testis* est à chercher dans la sphère juridique : « il faut rappeler que le mot latin qui désigne le témoin – *testis* – signifie "celui qui se tient en tiers" et qu'il appartient dès l'origine à la langue juridique »⁵. Or seules deux œuvres de notre

¹ Cf. « Elle m'a demandé de vous remettre ce cahier ».

² Cf. première partie, chapitre 3.

³ *Ibid.*, pp. 87-88.

⁴ Cet autre type de *testis* selon Catherine Coquio, désignant « le public destinataire nécessaire à tout énoncé testimonial » (« À propos d'un nihilisme contemporain », art. cit., p. 28).

⁵ [source audio] Programme de *France Culture*, L'essai et la revue du jour, invité : Charles Guérin « Le témoin dans les tribunaux romains », 16 juin 2015.

corpus – œuvres qui appartiennent au corpus secondaire – font évoluer un personnage d'enfant-soldat – ou plutôt deux anciens enfants-soldats – dans un véritable tribunal¹ : l'œuvre cinématographique *Ezra* de Newton Aduaka et la pièce de théâtre de l'auteur espagnol Luis Marquès, *L'Œil du cyclone*. Cependant, à l'échelle de ces deux œuvres, la question du témoin se pose d'emblée en des termes radicalement distincts. Dans *Ezra*, tout d'abord, le personnage éponyme est bien explicitement une figure de témoin intervenant dans une commission aux allures de tribunal populaire, commission qui n'a pas pour but d'émettre, en termes pénaux, un jugement, mais qui souhaite entendre le témoignage d'Ezra en vue d'une réconciliation nationale ; dans *L'Œil du cyclone*, ensuite, l'ancien enfant-soldat, alors adulte, est un prisonnier – terme qui sert d'ailleurs à le désigner dans les *dramatis personae*. Ainsi, dans la pièce de théâtre le Prisonnier n'est pas un témoin servant au jugement mais fait l'objet du jugement, il est disqualifié comme tiers. Plus précisément, puisqu'il est convoqué comme bourreau, c'est un aveu qui est attendu de lui, non un témoignage².

Cet imaginaire de l'enfant-soldat en tant que bourreau dont on juge les crimes apparaît également dans le roman pour la jeunesse de l'écrivain belge Jean-Marie Defossez, *Les Enfants-soldats*, au gré d'un rêve que fait l'un des jeunes protagonistes enrôlés dans des forces armées d'un pays non identifié de l'Ouest africain :

Les cauchemars de Nestor étaient autres. La haine qu'il avait éprouvée pour les soldats s'était transformée en repentir secret qui le dévorait de l'intérieur. Chaque nuit, il se voyait comparaître menotté face à un tribunal. Les juges qui l'accusaient de meurtre avaient les visages des militaires qu'il avait abattus. À chaque fois, le verdict tombait : coupable !

Les passés de Martin et Nestor étaient des sacs de cailloux trop lourds qui broyaient leurs épaules et les étouffaient.³

Si le modèle que propose *L'Œil du cyclone* n'aide guère à penser la figure de l'enfant-soldat en témoin, la scène juridique l'y soustrayant au contraire, il s'avère que celui qu'offre *Ezra* ne nous est pas beaucoup plus utile pour penser spécifiquement la figure du *testis*. En effet, il convient de mentionner que les commissions de vérité et de réconciliation, inaugurées en Afrique du Sud, sont soustraites au cadre juridique. Elles peuvent toutefois pallier la faiblesse

¹ Mentionnons à ce titre que la scène juridique est doublement disqualifiée dans *Le Bruit des os qui craquent* puisque Elikia, qui avait été convoquée dans un tribunal – possiblement populaire, mais le texte ne donne pas de précisions –, meurt avant de pouvoir s'y rendre et que son témoignage est rendu caduque par les membres de la commission.

² Suivant en cela l'idée que si le bourreau peut avouer, il ne peut en aucun cas *témoigner*, ainsi que le postule Giorgio Agamben, dans *Ce qui reste d'Auschwitz* (*op. cit.*, p. 100). Catherine Coquio a pu prolonger cette théorie dans « À propos d'un nihilisme contemporain. Négation, déni, témoignage » (*art. cit.*, p. 28).

³ Jean-Marie Defossez, *Les Enfants-soldats*, *op. cit.*, p. 128.

de la justice comme le laisse entendre le roman inachevé d'Ahmadou Kourouma, *Quand on refuse on dit non*, sur la situation politique de la Côte-d'Ivoire :

Une fois au palais, Gbagbo eut conscience que son élection n'avait été ni facile ni régulière. Avec beaucoup de courage, il entreprit de calmer le jeu. Il entreprit de réconcilier les Ivoiriens.

D'abord, il fit juger les responsables du charnier de Yopougon. Rien ne sortit du procès. Tout le monde fut relâché. Les victimes, faute de protection, avaient eu peur de se présenter à la barre.

Ensuite, il organisa un forum de réconciliation. Un vrai forum de réconciliation, au cours de plusieurs jours de débats publics. Chaque parti put exposer ce qu'il pensait de la Côte-d'Ivoire meurtrie.¹

L'objectif de ces commissions de réconciliation n'est pas de juger mais, par définition, de réconcilier – réconciliation qui ne sera que de très courte durée pour le cas de la Côte-d'Ivoire comme le raconte le roman². Personne ne se présente « à la barre ». Si Ezra peut faire figure de témoin, il n'est pas convoqué comme *testis* lié nécessairement à un processus de jugement : il ne s'agit pas d'attester, mais d'entendre les victimes, pour leur laisser un lieu de parole, et d'entendre les bourreaux pour leur permettre d'avouer leurs forfaits et, ce faisant, participer à redonner une dignité aux victimes.

Quelle est alors la pertinence d'aborder malgré tout le témoignage de l'enfant-soldat à travers la sphère du droit, alors que les œuvres elles-mêmes semblent l'aborder de biais, voire la disqualifier ? En effet, lorsque les œuvres s'acquittent d'une réflexion sur la justice en contexte guerrier, c'est semble-t-il pour dénoncer son caractère inopérant : l'anomie de la guerre civile déconstruit tous les arcanes de la justice. Nous avons déjà mentionné la manière dont le forum de réconciliation palliait l'impuissance de la justice dans *Quand on refuse on dit non* d'Ahmadou Kourouma. Mais déjà dans *Allah n'est pas obligé*, ce même auteur posait la sphère juridique de manière problématique, cette fois-ci non pas à la suite de la guerre mais en son cœur même :

Une des filles fut trouvée violée et assassinée. [...] Le lendemain, le tribunal a siégé pour juger les assassins de la jeune fille. [...] Un couteau fut placé

¹ Ahmadou Kourouma, *Quand on refuse on dit non*, pp. 124-125.

² À ce titre, mentionnons que les entreprises de réconciliation nationale sont même fortement dévoyées dans le roman de Kossi Efoui, *Solo d'un revenant* par l'entremise d'une narration ironique : « Les nouvelles disent Paix et Célébrations et l'on tente d'en finir avec la récente folie sanglante par de spectaculaires professions de foi dans le pardon. À grand renfort de cérémonies officielles de réconciliation. L'ennui se relayant d'un intervenant à l'autre, se clonant d'après le même bloc verbeux appelé discours, avant de contaminer les confessions télévisées et rediffusées jusqu'à l'usure du travelling sur les fusils déposés par les belligérants, jusqu'à l'épuisement d'une grande quantité de gros plans sur la finesse des mains ouvertes d'un ancien coupeur de routes et de gorges, arrivé tout défraîchi des rosées forestières » (*Solo d'un revenant*, *op. cit.*, p. 101).

dans un réchaud aux charbons ardents. La lame du couteau devint incandescente. Les accusés ouvrirent la bouche et tirèrent la langue.¹

Cette justice n'en est pas une, le lecteur assiste à une parodie de tribunal, mise en place par la faction NPFL dirigée par Papa le bon, au sein de laquelle Birahima évoluera pendant un temps. Papa le bon, se considérant comme un représentant de Dieu sur terre, ne s'intéresse guère à la justice humaine mais s'improvise officier d'une ordalie. Aucun témoin, aucun *testis*, n'est convoqué dans ce tribunal religieux. Et l'enfant-soldat finit par être jugé coupable, coupable d'être possédé par un démon. De même, dans *Solo d'un revenant* de Kossi Efoui, c'est bien l'absence de témoins à la barre qui discrédite toute tentative de justice après le conflit :

Les accusés, il faut dire qu'ils ne comparâtront pas. D'abord un témoin s'est rétracté. Un autre a disparu. Ce genre d'affaire dépend de qui on achète. Le juge ou le témoin. Au moins un homme sur deux a un prix. C'est ce qu'on dit dans la rumeur proche des sources judiciaires. Au moins un homme sur deux a un prix et les accusés ne comparâtront pas.²

Dès lors, dans ce roman, le seul témoin de la guerre sera Maïs, l'ancien enfant-soldat, qui, lui, ne se rétractera pas et livrera son témoignage au narrateur, absent de son pays durant le conflit et en quête d'éléments factuels. Enfin, dans *Moi, enfant-soldat, enceinte et séropositive*, nous assistons de nouveau à une parodie de justice, au sein du camp d'une faction militaire au Liberia sous l'égide du Colonel Jack aux ordres de Charles Taylor. Les enfants-soldats y sont tantôt les accusés – ceux que l'on accuse de voler et de ne pas partager le butin de guerre – tantôt les exécuteurs des sentences prononcées arbitrairement par le Colonel Jack, homme à l'appétit sanguinaire qui n'entend pas la défense des accusés et les pousse à l'aveu :

Il [le Colonel Jack] était cependant un homme juste, un homme qui, disait-il, respectait la loi qui devait être équitable devant tous les hommes. Ainsi, avant d'exécuter les traîtres, [il faisait] leur procès devant des jurés et des témoins. [...] Puis aux ordres du Colonel, nous, les enfants-soldats, les avons fusillés aux jambes les laissant ainsi pendus jusqu'à la mort. C'est alors que j'ai compris que le camp devenait de plus en plus foutu. Il y avait trop d'exécutions, je commençais à douter de certaines accusations et, comme tant d'autres, je voulais donc foutre le camp.³

La justice n'en est plus une, et Dwédé n'est pas dupe. Ses pensées attestent d'une volonté de donner un avis divergent et surtout de montrer la cruauté du chef de guerre, de compenser l'impossibilité qui est la sienne de se faire *testis* face à la mascarade que constitue cette scène judiciaire.

¹ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., pp. 81-82.

² Kossi Efoui, *Solo d'un revenant*, op. cit., p. 105.

³ Minté Moustapha, *Moi, enfant-soldat, enceinte et séropositive*, op. cit., pp. 211-213.

Dès lors, s'il faut penser une actualisation du *testis* juridique dans les œuvres à l'étude, c'est nécessairement de manière déplacée, dans le dispositif fictionnel même et au-delà d'une quelconque reconstruction d'une scène judiciaire au sein de la diégèse. En effet, il n'y a pas de tribunal où l'enfant-soldat puisse faire entendre sa parole en tant que tiers car il invalide essentiellement la définition même du tiers : ainsi, à l'inverse de celle proposée par Catherine Coquio¹, il est à la fois la cible et la victime des actes qu'il pourrait attester et dont il pourrait livrer témoignage, et à la fois leur instigateur potentiel. Le paradoxe qu'incarne l'enfant-soldat le disqualifie donc *de facto* comme tiers² : il ne témoigne pas depuis une quelconque extériorité, il ne témoigne pas face aux deux autres parties que seraient l'accusé et la victime, mais est partout à la fois ; il est l'accusé³ et la victime, il n'est pas le troisième – *tertius*. Pourtant, dans le corpus, il est aussi ce tiers, au-delà de la victime et du criminel ; et là est une spécificité de la littérature face au droit, en ce qu'elle peut faire du *testis* une figure déplacée, une figure qui ne s'oriente pas vers la recherche d'une condamnation. La littérature ne cherche pas l'efficacité d'une sanction, elle fait appel à une communauté de lecteurs et si un tribunal est créé, c'est un tribunal littéraire au sein duquel l'enfant-soldat peut faire valoir sa parole d'attestation pour qu'un jugement soit émis, un jugement critique sur le cours chaotique des événements africains, mais en aucun cas une condamnation⁴.

C'est alors en entendant le *medium* littéraire comme une *persona* – tel que nous l'avons définie à l'issue de la première partie –, que l'enfant-soldat peut devenir un témoin juridique à l'échelle de l'œuvre elle-même et qu'il peut prendre les contours du témoin en tiers. L'enfant-soldat est doté, grâce au dispositif romanesque, d'une *persona*, c'est-à-dire d'une personnalité juridique constitutive de la possibilité de se constituer en témoin. Hannah Arendt rappelle, dans son *Essai sur la révolution*, la manière dont le substantif *persona* est passé de la langue du théâtre à celle du droit ; elle démontre alors, citant l'historien du droit Otto Gierke, que « ce n'est pas le moi naturel qui pénètre dans un tribunal »⁵ mais un citoyen doté d'une *persona*. Alain de Libera, quant à lui, entreprenant de repérer, dans son *Archéologie du sujet*, l'itinéraire qui mène de la philosophie britannique classique à la « philosophie anglo-américaine » contemporaine, s'attache à l'usage de la personne dans la théorie de Locke et en fait une notion également proprement juridique :

¹ Catherine Coquio, « À propos d'un nihilisme contemporain », art. cit., p. 28.

² Et justifie qu'il résiste au droit, Cf. Partie I.

³ Cf. *supra* à propos d'*Ezra* et du *Bruit des os qui craquent*.

⁴ À l'exception des romans de Georges Yémy et d'Ahmadou Kourouma, il n'y a pas d'accusés clairement – et surtout référentiellement – désignés.

⁵ Otto Gierke, cité par Hannah Arendt, *Essai sur la révolution*, *op. cit.*, p. 153.

Dans son usage lockéen, le mot « personne » est proprement un terme de barreau, *a forensic term* : un terme juridique, qui doit être employé au sens strictement juridique. Pris en ce sens, le mot « personne » : 1. dénote dans l'homme une certaine qualité ou modification qui le fait « dénommer » *agent moral* ou créature *responsable* (comptable) ; 2. Il fait de lui le *sujet* propre des lois ; Il fait de lui l'*objet* véritable des récompenses et des punitions.¹

Si l'enfant-soldat n'entre pas dans les tribunaux², il est nous semble-t-il doté d'une *persona* lui donnant la puissance de faire porter sa parole testimoniale dans l'espace public – qui est ici l'espace littéraire –, de devenir une « personne », un « agent » – agent de sa conquête d'un droit à la parole. Mais que dit-il alors ?

Charles Guérin définit le témoin judiciaire en se fondant sur la *Rhétorique à Herennius*, doctrine rhétorique rédigée par un auteur anonyme au I^{er} siècle avant J.-C. :

La *Rhétorique à Herennius* présente le témoin comme un individu qui parle (*dicere*) et qui, en parlant, expose ce qu'il a appris de première (*scire*) ou de seconde main (*audire*). Ces deux aspects fondamentaux – le savoir et la parole – forment pour l'*Auctor* le cœur de la fonction testimoniale par opposition à l'accusation et à la défense. Le témoin tient son rôle s'il expose l'information qu'il possède et rien de plus. Puisqu'elle informe l'auditoire que quelque chose est, sa parole est « évidentielle » et, de façon plus importante encore, prétend établir une vérité de fait : elle relève donc de la modalité assertorique du discours.³

Ainsi envisagé, le témoin est celui qui fait de son *evidentia*⁴ une puissance probatoire que Charles Guérin nomme « évidentielle ». Et de fait, dans les œuvres du corpus, l'enfant-soldat est à la fois celui qui sait, qui dit, et qui donne à sa parole des allures de déposition⁵. De véritables processus d'attestation apparaissent dans les œuvres comme pour inscrire le discours dans l'ordre de la vérité⁶ ou même dans celui, par un jeu de redondance, de la « vérité vraie ». Cette « vérité vraie », c'est celle qu'invoque Bachir dans *Transit*, comme en

¹ Alain de Libera, *Archéologie du sujet, tome II, La quête de l'identité*, Paris, J. Vrin, 2008, p. 259.

² C'est en cela qu'*Ezra* et *L'Œil du cyclone* sont des exceptions.

³ Charles Guérin, *La Voix de la vérité. Témoin et témoignage dans les tribunaux romains du premier siècle avant J.-C.*, Paris, Les Belles Lettres, 2015, pp. 22-23.

⁴ Entendue comme force de vision ainsi que nous la mettions au jour dans la partie précédente.

⁵ Un parallèle pourrait de ce point de vue être pointé avec le phénomène que repère Alexandre Prstojevic à propos des premiers survivants à témoigner après la Shoah : « Ainsi, l'immédiat après-guerre est marqué par deux tendances opposées : la volonté de dire une expérience proprement *invraisemblable* sous une forme qui ne souffre aucune contestation - le témoignage brut s'inscrivant clairement dans le paradigme de la déposition juridique - et l'impréparation du grand public à recevoir une telle parole quand il ne s'agit d'un simple refus d'entendre les survivants » (*Le Témoin et la bibliothèque, comment la Shoah est devenue un sujet romanesque*, *op. cit.*, p. 35).

⁶ Les sphères du droit et de la justice sont intimement liées à la question de la vérité. Type de vérité que récuse Giorgio Agamben ainsi que le rappelle Catherine Coquio : « La thèse d'Agamben délimite l'espace de sa réflexion, c'est-à-dire l'éthique, en faisant de la "vérité" du droit et de la justice de simples repoussoirs » (« Génocide : une "vérité" sans autorité. La négation, la preuve et le témoignage », art. cit., dernière consultation le 9 juin 2016).

atteste le passage choisi en épigraphe. Mais cette « vérité vraie », c'est également celle qui apparaît dans les propos de Méné, le narrateur de *Sozaboy* de Ken Saro-Wiwa :

La vérité vraie, Ourua qui est là là, c'est pas seulement camp. C'est nouveau ville, nouveau ville salle que guerre stupide là a né. Et la façon son papa est stupide, je connais que Ourua aussi va être stupide mais tu peux pas connaître que c'est ville stupide si tu n'es pas resté dedans un temps. Exactement la même façon tu peux pas connaître que la guerre c'est stupide si tu n'as pas fait combat dedans un temps et souffrir la façon que j'ai souffert dans cette guerre stupide là qui m'a séparé avec ma femme et ma maman. (S. 256 [nous soulignons])

True true, this Urua is not just camp. It is new town, new dirty town born by the foolish war. And as him papa be stupid man, I know that Urua will also be stupid but you cannot just see that it is stupid town until you have lived in it for some time. Just as you will not know that war is foolish until you have fought inside it for some time and suffered as I have suffered in this foolish war that have separated me from my wife and my mama. (S. 150 [nous soulignons])

Cette expression tautologique de la « vérité vraie » est d'ailleurs un *leitmotiv* du roman de Ken Saro-Wiwa¹. La question de la vérité est ainsi au cœur de l'énonciation destinée à un narrataire non identifié, Méné se fait témoin déposant à la barre qui s'engage à ne dire que la vérité :

Je ne vais pas te mentir, parce que mensonge c'est pas bon. (S. 177)

I will not tell you a lie. Because lie is not a good thing (S. 101)

Le narrateur va même jusqu'à demander l'adhésion du narrataire :

Crois-moi amicalement, si tu vois la façon que ces gens-là étaient, tu vas les pitier. (S. 287)

Believe me yours sincerely, if you see as those people were looking, you will sorry for them. (S.170)

L'enfant-soldat témoin authentifie son propos, il est même celui qui inscrit son discours dans l'ordre du serment, comme l'indique l'emploi du syntagme « je vous jure » émaillant cette fois le discours du narrateur enfant-soldat Johnny², dans le roman d'Emmanuel Dongala, mais aussi celui de la narratrice Laokolé³.

Si d'autres phénomènes d'attestation du discours mimant le serment parcourent les œuvres du corpus, il faut néanmoins mentionner qu'un roman primaire résiste véritablement à ce modèle : *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma. Loin des protestations de sincérité,

¹ « True, true » dans la version originale apparaît notamment aux pages 104, 169, 174. Dans la version traduite, la correspondance « la vérité [est] vraie » apparaît aux pages 181, 286, 294.

² Par exemple : Emmanuel Dongala, *Johnny Chien Méchant*, op. cit., p. 375. Le même syntagme apparaît également dans le roman de Minté Moustapha (*Moi, enfant-soldat, enceinte et séropositive*, op. cit., p. 208).

³ Par exemple : Emmanuel Dongala, *Johnny Chien Méchant*, op. cit., p. 295. Il n'est dès lors pas étonnant que Donald Emmanuel Sackey repère pour ce roman une mise en scène d'un protocole de scène judiciaire fondé sur la corroboration (Donald Emmanuel Sackey, *Esthétique et éthique du témoignage dans le nouveau roman africain d'expression française*, op. cit.).

le narrateur Birahima s'inscrit davantage dans des protestations de fictionnalité, de mensonge. Dès l'*incipit*, Birahima use de termes qui ancrent son récit à venir dans l'affabulation : « Je commence à *conter* mes *salades* »¹. Dès lors, Birahima se donnerait le statut de fabulateur, statut dont il s'ingénie à donner la définition : « Le cousin Saydou Touré était un fabulateur (celui qui substitue à un fait vécu une aventure imaginaire) »². Par conséquent, lorsque Birahima pose la question de la réception de son récit et de sa légitimité, toute protestation de sincérité est forcément invalidée par anticipation et il en est conscient : « Et le plus marrant (*je parie que vous ne me croirez pas !*), c'est qu'il applique ce principe-là »³. Au regard de l'*incipit*, toute protestation ultérieure de sincérité devient ainsi clairement un aveu d'artifice. Pourtant, Birahima reste celui qui voit et qui a vu, celui même qui engage le destinataire de son récit à voir⁴. L'important est donc de parler – peu importe ce qui est dit – et le fait d'avoir vu pour pouvoir parler.

Nous pouvons alors postuler que, même si l'enfant-soldat ne prête pas serment discursivement, le serment est scellé par la certification oculaire qui est une constante du corpus primaire, ainsi que nous le soulignons dans le précédent chapitre. Pour mimer la posture d'un témoin à la barre et prêter serment, l'enfant-soldat peut miser sur l'*evidentia*, sur sa qualité de témoin oculaire comme preuve irréfutable du caractère « évidentiaire », pour reprendre le terme de Charles Guérin, de son récit. C'est bien dans cette perspective que s'inscrit également Marie Bornand :

La figure du témoin du domaine juridique au social, révèle que le témoin est d'abord une instance du ressort de la justice. [...]. Le témoin doit garantir par sa biographie l'authenticité de sa déposition, c'est-à-dire pouvoir dire : j'étais là et j'ai vu de mes propres yeux. Dans le processus d'enquête qui doit mener à la reconstitution de faits en vue d'un jugement, c'est la fonction de témoin *oculaire* qui importe, ainsi que la déposition, le fait narratif garanti par le *je* d'énonciation, non pas tant la personne en soi.⁵

Au-delà d'une protestation de sincérité, nous parlerions d'une protestation d'évidence, où certes l'insistance sur le fait d'avoir vu constitue l'enfant combattant en témoin oculaire mais lui donne aussi les moyens de placer sa parole dans le cadre de la factualité, de l'attestation, de manière à ce que soit énoncé un jugement. Cependant, et c'est bien ici que l'identification de l'enfant-soldat au *testis* judiciaire trouve sa limite, penser la sphère du droit

¹ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, *op. cit.*, p. 9 [nous soulignons].

² *Ibid.*, p. 211 [nous soulignons].

³ *Ibid.*, p. 133 [nous soulignons].

⁴ Cf. dans le chapitre 3 de la première partie, les impératifs de la vision construits avec le déontique « falloir » qui scandent le récit.

⁵ Marie Bornand, *Témoignage et Fiction : les récits de rescapés dans la littérature de la langue française*, Genève, Droz, 2004, p. 50.

de manière déplacée et symbolique à l'échelle du *medium* littéraire invalide *de facto* la pertinence de parler de jugement autre que critique, nous l'avons dit. Si l'enfant-soldat se fait témoin en tiers, témoin à valeur probatoire, ce n'est pas pour que tombent des sanctions¹ mais pour appréhender l'Histoire. Or ce que nous dit l'enfant-soldat, c'est que l'Histoire déborde le droit. C'est donc à une autre scène d'apparition du *testis* que nous sommes conviée.

c. Le témoin de l'historiographie

Ce qu'ont en partage la scène judiciaire et la scène historiographique, c'est de convoquer le *testis* comme puissance d'attestation. De la sorte, la puissance « évidentielle » du témoin qu'analyse Charles Guérin pourrait évidemment valoir pour l'historiographie. Catherine Coquio fait ainsi du régime de la preuve factuelle un dénominateur commun de ces deux sphères². De même, selon François Dosse, « un des soucis majeurs de l'historien est l'administration de la preuve »³. De fait, les processus d'attestation repérés plus haut pourraient aussi bien faire du *testis* une source documentaire du positivisme historiographique en ce qu'ils rendent le témoin « digne de confiance » : « Le témoin doit être non seulement digne de confiance, au sens que l'historiographie ou le droit accordent à ce syntagme, mais aussi moralement digne d'écoute »⁴.

Mais si, sur la scène judiciaire, le *testis* a une parole d'attestation, une parole de serment, dans le but de « produire une normativité capable d'attribuer les responsabilités criminelles »⁵, pour l'historien, le *testis* est une ressource documentaire afin d'attester, certes, mais surtout d'expliquer un *fait historique*. Si l'enfant-soldat a pu prendre les contours d'un *testis* en se faisant l'agent de l'attestation d'une réalité factuelle, de quelle réalité factuelle s'agit-il, si ce n'est évidemment celle des événements historiques ? Être témoin dans un procès, c'est participer à un processus qui conduit à une sanction, à une condamnation. Être

¹ De ce point de vue, *Tarmac des hirondelles* figure néanmoins comme un cas-limite sur lequel nous aurons l'occasion de revenir.

² Cf. Catherine Coquio, « À propos d'un nihilisme contemporain », art. cit.

³ François Dosse, *Renaissance de l'événement, un défi pour l'historien : entre sphinx et phénix*, op. cit., p. 42.

⁴ Alexandre Prstojevic, *Le Témoin et la bibliothèque, comment la Shoah est devenue un sujet romanesque*, op. cit., p. 68.

⁵ Catherine Coquio, « Génocide : une "vérité" sans autorité. La négation, la preuve et le témoignage », art. cit., dernière consultation le 9 juin 2016.

témoin d'un événement historique et se faire source historiographique potentielle, c'est permettre à l'historien d'écrire l'Histoire¹, d'écrire un *événement*.

De nombreux critiques se sont attachés à définir l'événement : ce dernier fait l'objet d'une attention telle que François Dosse l'estime en pleine renaissance dans le domaine historiographique². Le récit de l'événement est souvent considéré comme la pierre angulaire de l'histoire. Cependant, définir l'événement n'est pas forcément une chose aisée :

Quoi qu'il en soit, l'événement fut toujours ce qui semblait saisir le temps en une contraction intense donnant une tonalité nouvelle au cours de l'histoire, mais rien ne semble définitivement définir ce que l'on recouvre par « ce qui saisit le temps ».³

Il est commun de rappeler que l'événement, étymologiquement, est ce qui surgit, ce qui arrive, ce qui provoque une rupture, qui rompt une continuité. Mais la définition proposée par Didier Alexandre interpelle en ce qu'elle déplace l'irruption, le surgissement :

L'événement peut être un phénomène naturel, catastrophique ou infime, ou un phénomène sociohistorique, qui affecte la collectivité. Mais tant que cet événement ne retentit pas dans le présent d'un sujet et donc tant que le sujet n'en élabore pas la compréhension, il demeure un pur phénomène.⁴

Le surgissement est surgissement *pour* un sujet, et ce sujet est le témoin. Le témoin est donc au cœur de la configuration événementielle. L'événement surgit dans son présent, il est une force éruptive. C'est dans l'*incipit* de certaines des œuvres du corpus que se joue d'emblée la mise en exergue de la force de l'événement sur et pour le narrateur livrant son témoignage, c'est dans l'*incipit* que se joue le surgissement. S'il n'est pas forcément évident de faire de la guerre un événement – en ce qu'elle s'oppose à la ponctualité de ce dernier –, elle apparaît bien sous ces traits dans le corpus. En effet, la guerre est un événement en ce qu'elle *arrive*⁵, comme le fait savoir Birahima à l'ouverture du roman posthume d'Ahmadou Kourouma *Quand on refuse on dit non* :

Quand j'ai su que la guerre tribale avait atterri en Côte-d'Ivoire... [...] Quand j'ai su que la guerre tribale y était *arrivée*, j'ai tout laissé tomber et je suis allé au maquis (bar mal fréquenté) pour me défouler (me libérer des contraintes, des tensions). Je me suis défoncé et cuité (drogué et soûlé). En chancelant et en chantant, je suis rentré à la maison.⁶

¹ Catherine Coquio, *Le Mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, op. cit., p. 25.

² Cf. François Dosse, *Renaissance de l'événement, un défi pour l'historien : entre sphinx et phénix*, op. cit.

³ Arlette Farge, « Penser et définir l'événement en histoire », *Terrain*, numéro 38, *Qu'est-ce qu'un événement ?*, mars 2002, [en ligne] url : <http://terrain.revues.org/index1929.html>, dernière consultation le 02 mars 2015.

⁴ Didier Alexandre, « Le parfait de l'événement », dans Didier Alexandre, Madeleine Frédéric, Sabrina Parent et Michèle Touret (dir.), *Que se passe-t-il ? Événement, sciences humaines et littérature*, Rennes, PUR, 2004, p. 179.

⁵ L'événement est bien ce qui arrive au sens de l'étymon latin *evenio*.

⁶ Ahmadou Kourouma, *Quand on refuse on dit non*, op. cit., p. 11 [nous soulignons].

Birahima, qui a déjà connu la guerre civile en tant qu'enfant-soldat au Liberia et en Sierra Leone, qui en a déjà livré le témoignage dans *Allah n'est pas obligé*, est d'emblée un sujet apte à appréhender la force de déflagration d'un événement – qu'il peut reconnaître et identifier, l'ayant déjà vécu – surgissant dans son quotidien pour le modifier irrémédiablement. Cette force de déflagration est également perceptible dans l'*incipit* de *Johnny Chien Méchant* d'Emmanuel Dongala. Cette fois, l'irruption de la guerre est perçue par la victime, la narratrice Laokolé, qui comprend le point de rupture critique que constitue la guerre et s'organise pour se sauver de sa maison avec sa mère et son petit frère :

Le général Giap a proclamé un pillage général de quarante-huit heures.

J'ai aussitôt arrêté la radio, j'ai pris la lampe-tempête et j'ai couru vers la petite cabane qui nous servait de débarras pour vérifier si la brouette était bien là, et en état de marche.¹

Pour la victime, l'événement est ce qu'il faut fuir – donnée qui informera alors tout le parcours de Laokolé jusqu'à ce qu'elle finisse séquestrée par Johnny. Mais pour celui qui devient soldat, impossible d'échapper à l'événement, l'événement a plus que tout un impact sur lui, c'est la guerre s'emparant de son être. C'est bien ce qu'exprime l'*incipit* de *Beasts of no Nation* d'Uzodinma Iweala :

Ça a débuté comme ça. Je sens ça me gratte on dirait les insectes qui rampent sur ma peau [...] après tout ça j'entends enfin un quelqu'un qui aboie, À VOS POSTES MAINTENANT ! VITE ! VITE VITE ! MAGNEZ-VOUS ! EN VITESSE KÒ ! avec une voix que je sens sur mon corps on dirait c'est un couteau. (B. 11)

It is starting like this. I am feeling itch like insect is crawling on my skin [...] and then the sound of somebody shouting, TAKE YOUR POSITION RIGHT NOW ! QUICK ! QUICK QUICK ! MOVE WITH SPEED ! MOVE FAST OH ! in voice that is just touching my body like knife. (B. 1)

Agu, en état de choc après avoir fui le massacre de son village, comme le lecteur le découvrira par la suite, est happé par la guerre. L'arrivée de ces soldats qui vont le contraindre à s'enrôler est un événement qui agit avec force sur lui, sur son corps : l'assimilation de la voix du soldat au couteau exprime par anticipation l'avenir mortifère du narrateur. Le couteau matérialise l'événement en ce qu'il tranche la linéarité temporelle : l'événement c'est la refondation d'une origine. L'attaque du roman – « ça a débuté comme ça » – insiste alors pleinement sur cette refondation qui correspond ici à l'enrôlement. Si, dans *Sozaboy* de Ken Saro-Wiwa, l'*incipit* n'est pas le lieu du surgissement de la guerre dans le quotidien de Méné, la première phrase du roman met malgré tout en place une véritable tension anticipant également l'avenir

¹ Emmanuel Dongala, *Johnny Chien Méchant*, op. cit., p. 15.

mortifère du narrateur. En effet, l'*incipit in medias res* de *Sozaboy* use d'un adverbe ambigu, « d'abord » :

Quand même, chacun était heureux
dans Doukana d'abord. (S. 23)

Although, everybody in Dukana was
happy at first. (S. 1)

Cet adverbe suscite d'ailleurs l'interrogation suivante de William Boyd dans le périclèse introductif à l'œuvre : « Que peut bien augurer ce "d'abord" ? »¹. Ce « d'abord » augure l'événement. Méné, qui a été témoin de la guerre et qui en livre son témoignage en tant qu'enfant-soldat, connaît les conséquences dévastatrices de celle-ci et peut d'emblée orienter son propos vers la future irruption du chaos. Cet adverbe permet d'orienter la mise en récit de manière diachronique vers son point final, l'*explicit*, où lui répond d'ailleurs un autre adverbe, « maintenant » :

Mais maintenant si n'importe qui
parle n'importe quoi sur affaire de
guerre ou même de combat, je vais
seulement courir, courir, courir,
courir et courir. (S. 305)

But now if anybody say anything
about war or even fight, I will just
run and run and run and run and run.
(S. 181)

Méné a été témoin, a ressenti l'impact de l'événement sur lui et les siens, un événement qui s'est emparé de son être et dont il sait désormais qu'il fera tout pour y échapper.

L'événement est ce qui est nécessairement arrivé au témoin qui en fait le récit ; l'avant-propos du témoignage factuel de Serge Amisi, *Souvenez-vous de moi, l'enfant de demain, Carnets d'un enfant de la guerre*, le confirme :

Je n'ai jamais voulu être dans la guerre, on m'a obligé à tenir l'arme [...]. J'ai connu beaucoup d'horreur, mes yeux ont été fatigués de voir tant de morts, j'ai essayé de m'en sortir mais la guerre était forte et je n'étais qu'un enfant dans tous ces éclats de bombes et dans ces choses que je ne comprenais pas toujours. Je me suis demandé : « Pourquoi ça m'arrive à moi. »²

Cependant, l'événement n'arrive pas uniquement dans le présent du témoin. Comme le disait bien Didier Alexandre, il doit devenir présent à un sujet cherchant à en « élaborer[r] la compréhension ». Or c'est l'historien qui peut être décrit ici. Dès lors, le témoin, entendu comme *testis*, est une instance d'attestation qui rend présent l'événement à l'historien pour lui permettre de le comprendre³. De ce point de vue, la définition *a minima* que donnait Charles Guérin du *testis* judiciaire – dire et savoir – trouve une nouvelle pertinence. Car il semble que

¹ Introduction de William Boyd, page 9 dans la version traduite de *Sozaboy*, *op.cit.*

² Serge Amisi, *Souvenez-vous de moi, l'enfant de demain, Carnets d'un enfant de la guerre*, La Roque d'Anthéron, Vents d'ailleurs, 2011, p. 7.

³ En somme, le témoin correspondrait à la phase documentaire ouvrant alors à la phase explicative pour reprendre deux des trois moments de l'opération historiographique selon Paul Ricœur (*La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 169) sur lesquels nous aurons l'occasion de revenir.

sur la scène historiographique, ces éléments définitionnels fonctionnent toujours et sont opérants pour le personnage de l'enfant combattant qui livre un savoir événementiel à un autre sujet essayant de le comprendre.

Aussi certaines œuvres du corpus mettent-elles en scène des avatars d'historien qui s'en réfèrent à l'enfant-soldat comme *testis* dans un « culte de l'événement authentifié »¹. Selon François Dosse, « l'établissement des faits est bien un niveau majeur de l'activité historique »² et cet établissement des faits doit passer par la phase documentaire, première phase de l'opération historiographique selon Paul Ricoeur avant celles de l'explication et de la représentation³. Or, selon ce dernier, le témoignage est au cœur de la phase documentaire⁴ et le témoin au cœur de l'appréhension de l'événement :

Je pense honorer l'événement en le tenant pour le vis-à-vis effectif du témoignage en tant que catégorie première de la mémoire archivée [...]. L'événement, en son sens le plus primitif est cela au sujet de quoi quelqu'un témoigne. [...] Le référent est le symétrique du locuteur, à savoir l'historien et, avant lui, le témoin présent à son propre témoignage.⁵

Le témoin est bien ici le *testis* garant de l'attestation de l'événement, garant de l'établissement du référentiel – référéntiel, témoin et historien formant même un triptyque dans la conception ricoeurienne de l'historiographie : au sein de ce triptyque, le témoin est un tiers attestant qu'il y a eu événement. De même, Renaud Dulong justifie la pertinence du témoin sur la scène historiographique au nom de sa capacité à attester un événement :

La sorte de réhabilitation du témoignage historique que la présente étude a effectuée aboutit à affecter le témoin au registre constitutif de la matière historique, celui de l'événementialité, ou plutôt du discours brut de son annonce.⁶

Dans cette perspective, il importe de voir la manière dont l'enfant-soldat est convoqué comme témoin, dans les romans, pour sa capacité à produire un savoir sur l'événement. Diverses figures d'historiens parcourent les œuvres du corpus. Le personnage d'Ayané, dans *Les Aubes écarlates* de Léonora Miano, en est une. Hantée par la nuit durant laquelle eut lieu des mois plus tôt l'enrôlement de neuf garçons de son village, dont Epa faisait partie, Ayané est un personnage qui a « besoin de réponses », qui « [veut] savoir », et c'est à Epa, qui s'est enfui de la zone de combat, qu'elle s'en remet alors : « Epa... Est-ce que tu veux bien me

¹ Pour reprendre le titre du troisième chapitre de *Renaissance de l'événement* de François Dosse.

² François Dosse, *Renaissance de l'événement*, op. cit., p. 42.

³ Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 169.

⁴ *Ibid.*, pp. 201 sq.

⁵ *Ibid.*, p. 229.

⁶ Renaud Dulong, *Le Témoin oculaire : les conditions sociales de l'attestation personnelle*, op. cit., p. 216 [nous soulignons].

raconter ? Quand ils vous ont enlevés... Et le reste ? »¹. Cette question marque le commencement du témoignage enchâssé d'Epa. Notons qu'une question quasiment similaire procède du docteur Mamadou à l'attention cette fois de Birahima, dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma : « dis-moi tout, dis-moi tout ce que tu as vu et fait ; dis-moi comment tout ça s'est passé »². Le docteur Mamadou est également en quête d'un récit totalisant et c'est bien l'enfant-soldat qui peut se faire l'agent d'une présentification de l'événement.

Ayané et Mamadou sont des figures d'historien en ce qu'ils sont animés de « cette visée véridique [...] au cœur de la perspective historienne et, avec elle, de la volonté de répondre à la question du quoi de l'événement passé »³. Ce propos de François Dosse entre en résonance avec la manière dont l'historien de l'immédiat Jean-François Soulet exprime les conséquences d'un événement traumatique. Selon lui, un événement traumatique provoque une « frénésie interrogative » que « seul un récit global et cohérent est susceptible de satisfaire »⁴. Or seuls les enfants-soldats Epa et Birahima seront à même de satisfaire cette frénésie interrogative dans un récit global qui occupe plus d'un tiers de la diégèse pour le premier et l'intégralité du roman pour le second. Dans *Moses, Citizen and Me* de Delia Jarrett-Macauley, c'est la narratrice elle-même, qui ne vivait pas en Sierra Leone pendant la guerre, qui est animée par un tel besoin de comprendre : « J'ai besoin [...] d'en apprendre davantage »⁵. De nouveau, seuls les enfants-soldats, témoins de l'événement, lui permettront d'y parvenir.

Les enfants combattants deviennent les garants d'un savoir sur l'événement. Le savoir est de l'ordre de l'histoire des guerres civiles – la guerre civile étant décrite comme une succession d'« événements sans présage »⁶ dans *Solo d'un revenant* de Kossi Efoui –, de « l'histoire-bataille » qui a pu retrouver, comme le rappelle François Dosse⁷, une légitimité dans le champ historiographique grâce aux études de Georges Duby et Hervé Drévilion. Ce dernier fera même de la bataille « le comble de l'événement [...], le paradigme d'une écriture

¹ Léonora Miano, *Les Aubes écarlates*, op. cit., pp. 34-35.

² Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., pp. 223-224.

³ François Dosse, *Renaissance de l'événement*, op. cit., p. 42.

⁴ Jean-François Soulet, *L'Histoire immédiate*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n°2841, 1994, pp. 23-24.

⁵ « I need to [...] learn more », Delia Jarrett-Macauley, *Moses, Citizen and Me*, op. cit., p. 50, il s'agit de notre traduction.

⁶ « Comme une ruine soudaine, la saison des fuites qui allait advenir, la ligne de démarcation, la partition de Gloria Grande, cette guerre, le pays tout entier se recrachant par petits paquets de lambeaux, cette guerre qui passera à la télévision sous le nom de clash interrégional [...]. Ce qui adviendra de façon précipitée, le souffle d'une fumée depuis la source d'un feu caché. Événements sans présage », Kossi Efoui, *Solo d'un revenant*, op. cit., p. 79.

⁷ François Dosse, *Renaissance de l'événement*, op. cit., pp. 209-210.

de l'histoire scandée par le surgissement d'hommes et de faits exceptionnels »¹ et appellera de ses vœux, comme l'explique François Dosse, un « déplacement du regard se plaçant au ras du sol, à hauteur de chaque soldat [qui] permet de mieux en comprendre le rapport personnel, intime à la brutalité auquel il se trouve confronté »².

Dans le corpus, l'enfant-soldat est un tel témoin, au ras du sol, porteur d'un savoir sur l'événement. Or les événements dont il est question relèvent de l'histoire immédiate, de la « partie terminale de l'histoire contemporaine »³. Dans ce contexte, le témoin oculaire devient une source privilégiée à valeur vériditative : l'histoire immédiate se définit en effet, selon Jean-François Soulet, par l'impossibilité d'accéder aux archives publiques – ces dernières étant closes –, et donc par le recours compensatoire à la parole du témoin. Ainsi, le témoin acquiert une valeur d'attestation telle qu'il est garant de la possibilité même de faire l'histoire de l'extrême contemporain⁴. Sans le témoin, pas d'histoire immédiate, étant entendu que l'histoire immédiate est « une histoire fondée sur la présence des témoins survivants »⁵. Le témoin bénéficiait déjà d'un statut privilégié en tant que source documentaire chez les historiens du temps présent. Pour ces derniers, le temps de l'Histoire est envisagé comme le temps de l'expérience vécue en prenant en compte les témoins ; la mémoire vivante est donc exploitée comme matériau :

Là réside sans doute la principale spécificité de l'histoire du temps présent : l'historien a affaire non pas à de la mémoire froide, morte, et transmise, mais à de la mémoire vive, celle de ses contemporains, dont les enjeux brûlants pèsent de tout leur poids sur son travail. [...] La conséquence positive en est la possibilité de recourir à l'enquête orale [...] Mais, en même temps l'historien se sent « sous surveillance », celle des témoins.⁶

¹ Hervé Drévilion, *Batailles*, cité par François Dosse, *ibid.*, p. 210. Nous pouvons également renvoyer à l'historien Jacques Sapire qui théorise la bataille comme événement dans *La Mandchourie oubliée ? Grandeur et démesure de l'art de la guerre soviétique* (Paris, éd. du Rocher, 1996).

² François Dosse, *Renaissance de l'événement*, *op. cit.*, p. 211. Ce regard au ras du sol aura beaucoup à voir avec la micro-histoire comme nous y reviendrons.

³ Jean-François Soulet, *L'Histoire immédiate*, *op. cit.*, p. 4.

⁴ Mentionnons néanmoins qu'il ne faut pas confondre immédiat et instantané comme nous y engage Jean-François Soulet : « Le terme d'histoire *immédiate* est justement controversé. On ne peut, en effet, faire l'histoire de *l'instant*. Pour qu'il y ait *histoire*, il faut un temps de recherche et de réflexion, donc un certain délai », *Ibid.*, p. 3.

⁵ Jean-François Soulet, *L'Histoire immédiate, historiographie, sources et méthodes*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 5.

⁶ Robert Frank, « Préface », dans IHTP, *Écrire l'histoire du temps présent : Étude en hommage à François Bédarida*, Actes de la journée d'étude de l'IHTP [1992], Paris, CNRS Éditions, 2003, p.14. Il est possible de prolonger le champ d'application des propos de Robert Frank afin de voir en quoi les écrivains sont eux aussi « sous la surveillance » des témoins. Si nous pouvons considérer que Boubacar Boris Diop est explicitement sous la surveillance des témoins qui ont informé *Murambi, le livre des ossements* – comme l'indique la dédicace finale « Aux Rwandais [...] qui ont accepté de me parler des choses épouvantables qu'ils avaient vues et vécues », l'emploi des verbes « vivre » et « voir » faisant explicitement de ces Rwandais des témoins –, elle ne fait pas défaut non plus dans notre corpus primaire. Ahmadou Kourouma, par exemple, se place sous

Cependant, les historiens de l'immédiat se trouvent, eux, confrontés à l'absence des sources documentaires traditionnelles, d'où la distinction opérée – quoiqu'elle soit aujourd'hui soumise à caution¹ – entre histoire immédiate et histoire du temps présent :

En outre, nous souhaitons nous démarquer des chercheurs qui limitent la période dite du temps présent à la date butoir de l'accessibilité aux archives publiques (30 ans le plus souvent) ; au-delà, ce serait, selon eux, l'aventure, la navigation à vue, bref, le lieu de tous les risques. Ce point de vue n'est absolument pas le nôtre. Nous pensons que, avec ou sans archives officielles, l'histoire peut et doit s'écrire, et que le travail de l'historien reste possible, sous certaines conditions, jusqu'à une date très rapprochée de nous. Au total, nous entendons donc par histoire immédiate [...] une histoire, qui a pour caractéristique principale d'avoir été vécue par l'historien ou ses principaux témoins.²

Les événements pris pour objets des œuvres de notre corpus appartiennent à cette périodisation qu'est l'histoire immédiate³. Les guerres civiles qu'écrivent les romanciers, quand elles sont explicitement désignées, ont eu lieu dans les dix années précédant l'écriture. Notons d'ailleurs qu'Ahmadou Kourouma, dans *Allah n'est pas obligé*, qualifie explicitement les événements qu'il relate dans sa diégèse comme des événements relevant de la matière historiographique et non journalistique – reproche qui a pu parfois être adressé aux historiens de l'immédiat :

C'est pourquoi on dit, les historiens disent que la guerre tribale arriva au Liberia ce soir de Noël 1989 [...] exactement dix ans avant, jour pour jour, le coup d'État militaire du pays voisin, la Côte d'Ivoire.⁴

Il est en effet intéressant de remarquer, dans l'épanorthose de cette citation, que Birahima qualifie d'« historiens », et non de journalistes, des personnes analysant des événements datés de dix ans. Parfois, la guerre est encore en cours lors de l'écriture du roman, comme dans

surveillance. La dédicace est un lieu paratextuel idéal pour que l'auteur se construise comme garant de la fidélité que l'on doit aux témoins, ici les enfants de Djibouti, témoins de la violence des guerres : « Aux enfants de Djibouti : c'est à votre demande que ce livre a été écrit ». Dès lors, le témoignage fictionnel de Birahima, dans *Allah n'est pas obligé*, est un relais de l'intentionnalité réelle de témoigner des enfants qu'Ahmadou Kourouma a rencontrés à Djibouti.

¹ Historiens de l'immédiat et ceux dits « du temps présent » tendraient aujourd'hui à se confondre. Nous suivons en cela les conclusions de l'historien Guy Pervillé à la suite du colloque *Bilan et perspectives de l'histoire immédiate* qui a eu lieu en 2006 à Toulouse : « Pourtant ma plus grande surprise a été de constater à quel point (en écoutant René Rémond et Antoine Prost notamment) la perspective de l'« histoire du temps présent » se confond désormais avec celle de l'« histoire immédiate ». [...] Il convient de faire savoir que maintenant les deux expressions sont synonymes, et c'est le point essentiel de ce « bilan de l'histoire immédiate » (« Conclusion », *Cahiers d'histoire immédiate*, n° 30-31, automne 2006 - printemps 2007, pp. 415-417).

² Jean-François Soulet, *L'Histoire immédiate*, op. cit., pp. 3-4.

³ Quant à *Sozaboy*, même si l'événement qu'il relate, la guerre du Biafra, appartient aujourd'hui à l'histoire du temps présent, il n'en demeure pas moins qu'à la date de publication en 1985, il s'agissait, du point de vue de Ken Saro-Wiwa, d'un événement de l'histoire immédiate.

⁴ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., pp. 104-105.

Quand on refuse on dit non d'Ahmadou Kourouma, œuvre inachevée, ou *Johnny Chien Méchant* d'Emmanuel Dongala¹. Ce sont des œuvres écrites dans l'urgence², dans une histoire encore en mouvement. D'ailleurs, selon le sociologue Renaud Dulong : « Le témoin [est affecté] au registre constitutif de la matière historique, celui de l'événementialité, ou plutôt du discours brut de son annonce. Le témoin oculaire disparaît normalement de l'histoire lorsque le fait est fixé »³. Le témoignage des enfants-soldats détiendrait une puissance de fixation de l'Histoire et sa convocation est d'autant plus nécessaire que, s'agissant d'histoire immédiate, les faits ne sont pas fixés. Cette labilité des faits est redoublée et mise en évidence quand la guerre est toujours en cours à l'issue de la diégèse, comme c'est le cas pour la majorité des romans du corpus primaire.

Si les romanciers ne sont évidemment pas des historiens, il est néanmoins intéressant de noter qu'ils ont également recours au témoin *testis* ayant une valeur de source documentaire, une valeur probatoire, dans le but d'appréhender l'histoire immédiate. Plus encore, le romancier peut problématiser – au sein de l'univers fictionnel – la nécessité absolue de passer par les témoins pour se confronter à un événement de l'histoire immédiate. Ainsi en va-t-il pour *Le Passé devant soi* de l'auteur rwandais Gilbert Gatore à propos du génocide au Rwanda. L'interrogation de la figure du témoin dans cette œuvre permettra de mieux comprendre cette volonté commune aux auteurs du corpus primaire de figurer l'enfant-soldat en témoin, mais permettra également, en contrepoint, de saisir la spécificité des œuvres qui ne se confrontent pas au génocide mais aux guerres civiles.

Lors de la sortie de son roman sur le génocide au Rwanda, *Murambi, le livre des ossements*, l'écrivain sénégalais Boubacar Boris Diop déclarait :

Le grand roman sur le génocide rwandais sera écrit dans quinze ans. Nous, nous voulions agir. Dans une position purement politique, j'ai écrit une intrigue assez molle où j'ai logé des faits, afin de susciter un débat.⁴

Boubacar Boris Diop faisait partie des écrivains africains invités en résidence d'écriture au Rwanda dans le cadre de l'opération « Écrire par devoir de mémoire »⁵ en 1998, soit quatre ans après le génocide des Tutsis. Les œuvres procédant de cette résidence d'écriture ont donc été composées dans l'urgence de l'après génocide. Il en va différemment pour le premier

¹ L'indication chronotopique apparaissant sur la quatrième de couverture de *Johnny Chien Méchant* est sans appel : « Congo, en ce moment même ».

² Il nous faudra revenir, dans l'étude des modélisations, sur les enjeux et les contours d'une telle urgence.

³ Renaud Dulong, *Le Témoin oculaire*, *op. cit.*, p. 216.

⁴ Déclaration recueillie par Corinne Moncel dans son article « Rwanda : écrits contre l'oubli », publié dans le quotidien *L'Humanité* (3 juin 2000).

⁵ Opération procédant du festival Fest'Africa animé par Maïmouna Coulibaly et Nocky Djedanoum.

roman du Rwandais Gilbert Gatore, *Le Passé devant soi*. Publié en 2008, il bénéficie d'un recul de quatorze ans par rapport au génocide. Est-il alors ce « grand roman » sur le génocide rwandais, lequel se définirait – à développer l'implicite des propos de Boubacar Boris Diop¹ – en une œuvre dont la dimension référentielle ne se déploierait pas au détriment de la littérarité² ? La distance par rapport à l'événement est-elle nécessaire pour que la fiction s'affranchisse des seuls « faits » et puisse s'assumer comme travail pleinement littéraire ?

En ce qui concerne la littérature spécifiquement rwandaise, il semblerait que ce soit même la fiction en général qui ait besoin de temps pour affronter le génocide. En effet, si Boubacar Boris Diop ou le Guinéen Tierno Monémbo (*L'Ainé des orphelins*, 2000), également en résidence en 1998, ont produit des fictions sur le génocide, les Rwandais participant à l'opération « Écrire par devoir de mémoire », à savoir Vénuste Kayimahe (*France-Rwanda, les coulisses du génocide. Témoignage d'un rescapé*, 2002) et Jean-Marie Vianney Rurangwa (*Le génocide des Tutsi expliqué à un étranger*, 2000), s'y sont refusés préférant le témoignage ou l'essai. L'après génocide semble être, pour les Rwandais, le temps de la parole du témoin, à la rigueur de l'essai, et non du roman. Divers témoignages célèbres ont ainsi été publiés comme ceux de Yolande Mukagasana (*La mort ne veut pas de moi*, 1997), d'Esther Mujawayo (*SurVivantes. Rwanda – Histoire d'un génocide*, 2004) ou de Scholastique Mukasonga (*Inyenzi ou les cafards*, 2006). Il faut alors attendre 2005 pour qu'une première fiction d'un Rwandais sur le génocide voie le jour avec le roman de Benjamin Sehene intitulé *Le Feu sous la soutane*³. Scholastique Mukasonga, quant à elle, après avoir expérimenté le genre du témoignage, publie en 2012 un roman intitulé *Notre-Dame du Nil*. L'écriture romanesque rwandaise est-elle en train de prendre ses droits face à l'histoire immédiate ? Faut-il du temps pour que la fiction ne semble pas indécente aux écrivains Rwandais ? Sans faire de la Shoah un paradigme pour appréhender le génocide au Rwanda, nous pouvons néanmoins dégager une similitude avec la chronologie que met en évidence Alexandre Prstojevic dans son ouvrage *Le Témoin et la bibliothèque. Comment la Shoah est devenue un sujet romanesque*. Après une ère testimoniale, il décrit ainsi la conquête

¹ Il conviendrait, néanmoins, de nuancer ses propos. *Murambi, le livre des ossements* témoigne d'une réelle littérarité et ne peut se résumer à une docu-fiction.

² Peut-être selon le « préjugé qui voudrait que l'art ne colle pas le réel de trop près [...] [et] que la littérature gagne en littérarité ce qu'elle perd en précision » (Charlotte Lacoste, « L'enfant-soldat dans la production culturelle contemporaine », art. cit., p.127).

³ Benjamin Sehene, *Le Feu sous la soutane*, Paris, Esprit frappeur, 2005. Il est par ailleurs intéressant de constater que cette première fiction rwandaise, à l'instar de celle de Gilbert Gatore, accorde une place centrale au génocidaire (narrateur du roman). Avons-nous affaire aux « séductions du bourreau » dont parle Charlotte Lacoste (*Séductions du bourreau*, op. cit.) ? Nous verrons que les enjeux sont plus complexes dans *Le Passé devant soi*.

du roman : un « passage de la diction à la fiction », l'écrivain ne se voyant plus comme un « auxiliaire des historiens »¹. *Le Passé devant soi* de Gilbert Gatore, qui est le deuxième roman d'un écrivain rwandais sur le génocide des Tutsis, témoignerait donc de cette conquête du roman.

Pour autant, l'historiographie et le témoignage ne sont pas évincés dans *Le Passé devant soi*, ils sont même interrogés dans une démarche réflexive puisque le roman se construit autour d'un double dispositif mettant en concurrence, d'un côté, les témoignages présentés comme des sources possibles de l'histoire immédiate et, de l'autre, l'écriture fictionnelle. Ce roman met ainsi en scène le personnage d'Isaro, jeune Rwandaise qui a survécu pendant son enfance au génocide alors que toute sa famille a péri et qui a été adoptée par un couple de Français. Isaro décide alors, devenue adulte, de retourner au Rwanda et de se lancer dans une entreprise de collecte de témoignages des survivants et acteurs du génocide. Parallèlement à cette trame diégétique, se déploie un récit fragmentaire, qui se déroule pendant et immédiatement après le génocide, centré sur le personnage de Niko², dont on comprend progressivement qu'il s'agit d'un génocidaire. Le lecteur découvre, au fil de l'œuvre, que le récit focalisé sur Niko est en réalité un roman enchâssé écrit par le personnage d'Isaro. *Le Passé devant soi* comporte donc à la fois une fiction enchâssée centrée sur la représentation du passé, avec le personnage de Niko, et une fiction qui met en scène l'enquête, la quête de ce passé, à partir du présent et des traces mémorielles, avec le personnage d'Isaro. Au niveau intradiégétique, s'opère un va-et-vient entre le témoignage à recueillir et la fiction affranchie du témoignage.

C'est la première manière de se confronter à l'histoire immédiate que propose l'œuvre qui nous intéressera ici, celle qui emprunte aux historiens de l'immédiat certains de leurs présupposés épistémologiques. Le roman de Gilbert Gatore interroge en effet l'un des principes constitutifs de l'histoire immédiate qu'est le recours à la mémoire vive. Si, avec *Le Passé devant soi*, la fiction rwandaise paraît s'affirmer face à l'histoire immédiate du génocide, elle ne semble pas pour autant pouvoir se passer d'une réflexion sur les témoignages et le rôle des témoins qui entrent dans la définition même de cette période. Or la nécessité du témoignage face à l'histoire immédiate est redoublée lorsqu'il s'agit d'un

¹ Alexandre Prstojevic, *Le Témoin et la bibliothèque, comment la Shoah est devenue un sujet romanesque*, op. cit., p. 11. Dans l'ouvrage d'Alexandre Prstojevic, Piotr Rawicz, Danilo Kiš, W. G. Sebald, Georges Perec et Imre Kertész forment la génération qui conquiert le roman.

² Ce roman orchestre une indétermination quant à l'âge de ce personnage. On peut ainsi hésiter entre l'adolescence et l'âge adulte.

génocide. En effet, selon Catherine Coquio, le génocide est un événement « appelé à se nier lui-même en effaçant les *traces* » et « tendanciellement *sans preuve* mais *avec témoin* »¹. La volonté des génocidaires de gommer les preuves de leurs actes est mise en scène dans le roman de Gilbert Gatore :

Enterrer vite, non par respect pour les morts, mais pour permettre aux tueurs et aux complices d'oublier ce qu'ils ont fait et ce qu'ils n'ont pas fait. [...] S'il n'y a plus de preuve que les gens sont morts, alors tout le monde pourra faire comme s'il ne s'était rien passé et, qui sait, finir par en être convaincu.²

Dans ce contexte, ce sont les témoignages qui acquièrent alors une valeur probatoire car les seules traces seront mémorielles. Pour qui veut faire l'histoire immédiate du génocide des Tutsis, le recours aux témoignages apparaît donc indispensable³.

Le Passé devant soi reprend ce présupposé à son compte, dans la fiction, avec le personnage d'Isaro qui choisit de quitter la France⁴ et de retourner dans son pays natal pour collecter les témoignages de ceux qui ont vécu le génocide, aussi bien du côté des victimes que des génocidaires. La partie enchâssante du roman, centrée sur le personnage d'Isaro en focalisation interne et narration extradiégétique, est une fiction qui met l'accent sur le processus de recherche, une fiction d'enquête sous le paradigme indiciaire⁵. Dans une lettre qu'Isaro adresse à ses parents adoptifs en France, elle se qualifie ainsi d'« enquêteuse endurcie »⁶. Le personnage d'Isaro est en quête de traces mémorielles en l'absence de toute autre trace⁷ : « Elle ne voulut pas retourner à l'endroit où elle avait échappé à la mort [...] Aurait-elle soutenu le néant dont la nature aurait couvert les siens et la trace de leur sacrifice ? »⁸. Isaro est bien une figure d'historienne de l'immédiat, l'historien de l'immédiat étant celui qui renoue, comme le rappelle Jean-François Soulet⁹, avec la pratique originaire de l'*historia* : l'histoire entendue comme enquête, enquête orale auprès des témoins.

¹ Catherine Coquio, « À propos d'un nihilisme contemporain », art. cit., p. 34. Mentionnons néanmoins que le témoin, auquel Catherine Coquio fait référence ici, est bien davantage le témoin *superstes* qui fera l'objet du prochain chapitre.

² Gilbert Gatore, *Le Passé devant soi*, op. cit., pp. 135-136.

³ Aussi bien comme source historiographique que comme voix éthique qui peut s'élever contre le négationnisme.

⁴ Et l'indifférence de ses amis face à l'histoire du génocide (Gilbert Gatore, *Le Passé devant soi*, op. cit., p. 28).

⁵ Cf. Carlo Ginzburg, *Le Fil et les traces : vrai, faux, fictif*, op. cit.

⁶ Gilbert Gatore, *Le Passé devant soi*, op. cit., p. 181.

⁷ Et n'ayant elle-même qu'une mémoire lacunaire.

⁸ *Ibid.*, p. 160-161.

⁹ Jean-François Soulet, *L'Histoire immédiate, historiographie, sources et méthodes*, op. cit., pp. 9-10.

Avec cette intrigue construite sur le retour d'un personnage devenu étranger à son propre pays – Isaro est ainsi prise pour une « touriste »¹ – *Le Passé devant soi* rejoint d'autres romans du corpus écrivant l'histoire immédiate. Que ce soit dans des œuvres traitant du génocide au Rwanda ou des guerres civiles africaines contemporaines, on retrouve des occurrences de personnages qui ont vécu l'événement à distance² et qui effectuent un retour au pays natal en quête des traces du passé proche. On peut penser, à cet égard, au personnage de Cornélius dans le roman de Boubacar Boris Diop, *Murambi, le livre des ossements*, à Julia, dans le roman de Delia Jarret-Macauley *Moses, Citizen and Me*, de retour en Sierra Leone après la guerre civile ou encore au narrateur de *Solo d'un revenant* de Kossi Efoui – dont le titre annonce d'emblée cette problématique – qui rentre dans son pays après dix années de massacres³. Dans tous ces textes, loin d'être fixé, le passé proche ne passe pas et ne peut être dépassé⁴. Cette dimension est centrale dans *Le Passé devant soi* comme l'indique de manière programmatique le titre de l'œuvre. Les pensées d'Isaro le confirment alors : « L'événement faisait certainement partie du passé d'un point de vue chronologique, mais il était encore présent ; passé non dépassé »⁵.

Dans l'œuvre de Gilbert Gatore, les traces mémorielles sont appelées à devenir archives de l'histoire. La quête est même formalisée⁶ : Isaro retranscrit ainsi les témoignages, dans un objectif de publication, selon un « protocole »⁷. Cette démarche scientifique est propre à la rationalisation historiographique qui tente de conjurer le chaos de l'événement⁸. Ce faisant, Isaro fait le geste de l'historiographe et donne au témoignage le statut de preuve documentaire. En effet, selon Paul Ricœur, le témoignage ne devient archive que lorsqu'il

¹ Gilbert Gatore, *Le Passé devant soi*, *op. cit.*, p. 107.

² Isaro, elle, ne s'en souvient pas.

³ Nous avons vu dans le chapitre précédent en quoi cette position à distance pouvait permettre, en contrepoint, de qualifier précisément l'enfant-soldat en témoin, d'en faire « l'œil de l'histoire », pour reprendre le titre de l'essai de Georges Didi-Huberman.

⁴ Dans *Solo d'un revenant*, une ironie tragique se déploie avec le leitmotiv « attention la douleur passe » qui ponctue le roman.

⁵ Gilbert Gatore, *Le Passé devant soi*, *op. cit.*, pp. 73-74.

⁶ Faisant d'Isaro, à la différence des œuvres analysées plus haut, une véritable figure d'historienne et non un avatar.

⁷ Gilbert Gatore, *Le Passé devant soi*, *op. cit.*, p. 137. Il conviendrait de noter, cependant, que le protocole que suit Isaro jure avec la démarche historiographique, ne cherchant pas à discerner, par exemple, le mensonge (*Ibid.*, p. 77). D'emblée, donc, la fiction contamine son projet.

⁸ Jean-François Soulet et Sylvaine Guinle-Lorinet assignent ainsi à l'historien la mission de retrouver de l'ordre dans le « spectre du chaos » (Sylvaine Guinle-Lorinet et Jean-François Soulet, *Le Monde depuis la fin des années 60*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 223). En ce sens, Isaro fait bien figure d'historienne de l'immédiat dont elle rejoint les objectifs.

quitte « la sphère orale »¹. En se donnant pour objectif de transcrire les témoignages recueillis, Isaro archive la mémoire² : elle fait ainsi des traces mémorielles des documents et du témoignage une structure de « transition »³ entre la mémoire et l'historiographie. L'ambition d'Isaro est que la mémoire devienne histoire :

Enfin, je crois que ce projet est urgent parce que les souvenirs s'effacent, parce que ceux qui ont connu cette époque et qui sont capables de la mettre dans une perspective historique instructive commencent à prendre de l'âge.⁴

Gilbert Gatore, dans cette première strate du récit, fait donc du roman le lieu d'une réflexion sur la constitution de l'archive idéale de l'histoire immédiate. Isaro est en effet en quête d'une totalité perdue comme l'historien cherche à conjurer la fracture et la fragmentation⁵ induites par l'événement dans un tout narratif cohérent. La présentation que fait Isaro de son projet à une fondation dans le but d'obtenir des fonds s'inscrit dans cette perspective :

Mon intention est de consigner les témoignages de toutes les personnes qui ont vécu cette tragédie : survivants, bourreaux, complices, résistants. J'entends donner la parole à tous. C'est en fait d'une sorte de recensement de la mémoire qu'il s'agit. Son aboutissement sera matérialisé par la publication d'un livre monumental qui comprendra la totalité des récits.⁶

Cependant, si les enjeux dégagés pour l'œuvre de Gilbert Gatore trouvent une certaine validité pour le corpus primaire en ce que tous ces textes écrivent des événements de l'histoire immédiate – écriture au sein de laquelle le témoin acquiert une place centrale, notamment avec la présence de personnages avatars d'historiens, nous l'avons dit –, il convient néanmoins d'insister à présent sur ce qui distingue fermement le corpus primaire de cette œuvre.

La chronologie du fait littéraire qu'avançait Alexandre Prstojevic s'est trouvée opérante dans *Le Passé devant soi*, en ce qu'elle a pu témoigner de ce « passage de la diction à la fiction », l'écrivain ne se voyant plus comme un « auxiliaire des historiens »⁷, tout en leur

¹ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 226.

² Or l'historiographie, selon Paul Ricœur, « est d'abord mémoire archivée » (*Ibid.*, p. 183).

³ « Le témoignage constitue la structure fondamentale de transition entre la mémoire et l'histoire » (*Ibid.*, p. 26).

⁴ Gilbert Gatore, *Le Passé devant soi*, op. cit., p. 75.

⁵ Fragmentation, rupture, césure entrent dans le paradigme de l'événement. Voir, à ce propos, Jérémy Collot, « Le "fragmentaire" : ce qui du fragment m'arrive », Emmanuel Boisset et Philippe Corno (dir.), *Que m'arrive-t-il ? Littérature et événement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2006, p. 177sq.

⁶ Gilbert Gatore, *Le Passé devant soi*, op. cit., p. 74. Mais cette citation montre qu'il s'agit peut-être davantage, pour Isaro, de faire la mémoire du génocide que d'en faire l'histoire, limite sur laquelle nous reviendrons.

⁷ Alexandre Prstojevic, *Le Témoin et la bibliothèque, comment la Shoah est devenue un sujet romanesque*, op. cit., p. 11.

repreuant certains de leurs présupposés. Cependant, pour les romans centrés sur l'enrôlement des enfants-soldat durant les guerres civiles africaines, celle-ci est invalidée¹.

À ce titre, il nous faut mentionner les principaux témoignages publiés par d'anciens enfants-soldats : Serge Amisi (2011 : *Souvenez-vous de moi, l'enfant de demain* – ancien enfant-soldat au Congo), Ishmael Beah (2007 : *A Long Way Gone* – ancien enfant-soldat en Sierra Leone), Emmanuel Jal (2009 : *War Child: A Child Soldier's Story* – ancien enfant-soldat du Sud-Soudan), China Keitetsi (2002 : *Child Soldier : Fighting for My Life* – ancienne enfant-soldat en Ouganda) et Senait Mehari (2004 : *Feuerherz* – formée au sein du front de libération de l'Erythrée). S'il aurait pu être tentant de considérer ces témoignages factuels comme un cadre de licitation rendant opérante la figuration de l'enfant-soldat en témoin dans la fiction, les dates de publication nous en dissuadent. On constate que les œuvres du corpus primaire sont concomitantes voire les précèdent (si l'on prend 2002 comme point d'origine de publication de ces témoignages factuels). Ainsi en va-t-il de *Sozaboy* de Ken Saro-Wiwa (1985) et d'*Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma (2000), deux œuvres majeures de ces auteurs². Le roman est bien le premier genre à être convoqué dans les littératures africaines anglophones et francophones pour traiter des enfants-soldats : la fiction n'a guère besoin de temps pour s'imposer, elle est même première, devançant les témoignages. On peut alors émettre l'hypothèse que ces deux romans servent davantage encore de cadre de légitimation pour autoriser la figuration de l'enfant-soldat en témoin³.

Il s'agit alors de voir en quoi ces deux œuvres sont véritablement des archétypes. C'est bien d'ailleurs ce qu'avance William Boyd, dans l'introduction qu'il rédige pour le roman *Sozaboy* en 1994 :

Il n'est que de jeter un regard sur l'histoire récente de l'Afrique pour voir comment celle de Petit Minitaire est paradigmatique : AK 47 au poing, des jeunes gens en

One needs only to glance at the recent history of Africa to see how paradigmatic Sozaboy's story is: young men in uniforms, clutching their AK47s, spread fear and

¹ Il s'agit néanmoins de préciser que le scandale de la fiction est bien moins posé quand il ne s'agit pas d'un génocide.

² *Allah n'est pas obligé* est vite canonisé par le prix Renaudot. Quant à *Sozaboy*, il a par exemple été qualifié de « livre charnière de l'histoire littéraire » du fait de la langue, le *pidgin* et du choix de l'enfant-soldat annonçant les œuvres à venir (Valérie Marin La Meslée, « Le miracle nigérian », *Le Point*, 14 février 2013).

³ Il est possible de justifier l'arrivée tardive des témoignages factuels et leur nombre peu conséquent – au regard de la fiction – par le constat que dresse Jacques Hintzy, président d'Unicef-France en 2004 et préfacier du témoignage de China Keitetsi dans la version en langue française : « Le témoignage brut de China est un document rare et exceptionnel, rare car les ex-enfants soldats répugnent à verbaliser un passé honteux enfoui, comme j'ai pu le constater récemment au cours d'une mission en Sierra Leone auprès d'ex-filles soldats, tendus qu'ils sont dans la reconstruction de leur avenir » (Jacques Hintzy, « Préface », dans China Keitetsi, *La petite fille à la Kalachnikov*, op. cit., p. 5).

uniforme sèment la peur et la désolation, paradent et meurent de par le continent. (« Introduction de William Boyd » S. 15)

desolation, march and die all over the continent. (S. "Introduction" non paginée)

Cette dimension paradigmatique peut s'étayer à l'aune des reprises intertextuelles qui se déploient à partir de ces deux textes fondateurs. En ce qui concerne *Sozaboy*, son influence est explicite dans *Beasts of no Nation* d'Uzodinma Iweala. Si Ken Saro-Wiwa inaugure l'entrée de l'enfant combattant dans les lettres africaines anglophones et qu'il l'inaugure en en faisant explicitement une figure de témoin oculaire, Uzodinma Iweala reprend le même dispositif tout en s'inscrivant dans sa lignée du point de vue linguistique et stylistique¹. En effet, le témoignage de l'enfant-soldat ne peut semble-t-il avoir lieu que dans le *rotten english* dont Ken Saro-Wiwa avait fait une puissance littéraire. Ce lien entre ces deux romans est par ailleurs validé, nous l'avions vu, par la traduction que propose Alain Mabanckou du roman d'Uzodinma Iweala². Mais de Ken Saro-Wiwa à Ahmadou Kourouma, beaucoup de choses sont également en commun³, et ce, là encore, du point de vue de la langue comme du dispositif narratif général⁴. Pourtant, Ahmadou Kourouma s'est défendu de l'influence de l'œuvre de Ken Saro-Wiwa sur l'écriture de son roman⁵. Ce qui nous intéresse alors, c'est précisément la possibilité de voir en Ahmadou Kourouma un nouveau modèle – inaugurant, pour sa part, l'entrée de l'enfant-soldat dans la littérature africaine francophone. C'est certainement la pièce de théâtre *Io* de Kossi Efoui, parue en 2006, qui fait le plus explicitement d'*Allah n'est pas obligé*, publié sept ans plus tôt, un modèle. En effet, un passage entier du roman d'Ahmadou Kourouma est repris dans la pièce sans être attribué. Le personnage nommé « Le fils de la mère » se met à « réciter », comme l'indique la didascalie, et ce qu'il récite est un passage d'*Allah n'est pas obligé* :

¹ À ce propos, voir en particulier l'article de Iain Lambert « Iweala's *Beasts of no Nation* : Nonstandard English, intertextuality and Ken Saro-Wiwa's *Sozaboy* », *Language and Literature*, vol. 20, n°4, novembre 2011, pp. 283-294. Notons malgré tout qu'Uzodinma Iweala revendique explicitement la lecture de témoignages factuels pour l'écriture de son roman : « When creating Agu, his fellow soldiers, and their context, I relied heavily on accounts and interviews given by former child soldiers from around the world » (Uzodinma Iweala, *Beasts of no Nation*, *op. cit.*, "About the book", p. 9).

² Nous émettions en effet l'hypothèse, dans le deuxième chapitre de la première partie, d'une intertextualité traductionnelle.

³ Comme le dit Patrick Corcoran, « the two novels have much in common » (« 'Child' soldiers in Ken Saro-Wiwa's *Sozaboy* and Ahmadou Kourouma's *Allah n'est pas obligé* », *Mots Pluriels*, n°22, septembre 2002, [en ligne] url : <http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP2202pc.html>, dernière consultation le 17 février 2016).

⁴ Faisant de l'enfant combattant un témoin oculaire.

⁵ « Kourouma, interrogé à ce sujet en 2000, se défend d'avoir lu cette traduction [celle de *Sozaboy*] lorsqu'il écrivait son livre », Gisèle Prignitz, « Les visages de la culture dans l'œuvre de Kourouma », *Dialogos*, n°11, 2005, p. 54.

Le grand quelqu'un hadji Tiécoura alias Yacouba, un matin après la prière, a dit qu'il allait m'emmener au Libéria. [...] Ne restaient plus au Libéria que des chefs de guerre et des gens qui ont trop peur de mourir.¹

Citer Ahmadou Kourouma est ici un vecteur de reconnaissance de la figure de l'enfant combattant, un vecteur de référentialité aussi fort que des *realia*². L'œuvre de l'Ivoirien est devenue un parangon dans les littératures africaines francophones, du fait de sa dimension inaugurale d'une part, de sa reconnaissance académique d'autre part³ : l'enfant-soldat, c'est Birahima. Kossi Efoui s'essaye dans cette pièce de théâtre pour la première fois à l'appréhension de cette figure. Il y reviendra par la suite dans son roman *Solo d'un revenant*. Or si le roman propose un véritable travail sur la figure de l'enfant-soldat, par l'intermédiaire du personnage de Maïs, dans la pièce de théâtre, l'enfant-soldat est à peine esquissé – il n'est même pas personnage –, l'investissement symbolique est d'emblée trop faible pour qu'il y ait véritablement figure. Il ne s'agit pas d'une œuvre sur le phénomène d'enrôlement des enfants dans les conflits guerriers : par la reprise d'un mythe grec – le viol de Io par Zeus raconté dans le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle –, c'est une métaphore de l'Afrique en déréliction qui se construit. Dans cette écriture symbolique, usant de vers libres, l'enfant combattant est appréhendé de manière détournée, une seule réplique dans toute la pièce, celle du personnage « Le Hoochie-koochie-man », semble y faire référence :

Des têtes d'obsèques on les appelle

Des enfants revenus de la longue épreuve, revenus de basses besognes en forêt, des besaces de guerrier accrochées au cou, tête d'obsèques⁴

Et c'est précisément dans cette même scène qu'intervient l'intertexte kourouméen. Si, à l'instar de l'esthétique générale de l'œuvre de Kossi Efoui, cette référence intertextuelle est oblique – et même doublement oblique⁵ puisque la citation n'est pas attribuée⁵ et ne comporte pas de références aux enfants combattants –, il n'en demeure pas moins que le statut tutélaire d'*Allah n'est pas obligé* est une puissance de convocation d'un imaginaire lié aux enfants-soldats.

¹ Kossi Efoui, *Io*, Limoges, Le Bruit des autres, 2006, pp. 53-54. Le passage repris correspond, dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma (*op. cit.*) à la page 38. Il faut noter que cette récitation est approximative et faite de béances.

² Peut-être faudrait-il alors convoquer ici le néologisme que propose Tiphaine Samoyault, « référentialité », où la mémoire de la littérature ouvre de manière concomitante sur le monde. (*L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 2001).

³ Cf. Introduction.

⁴ Kossi Efoui, *Io*, *op. cit.*, p. 49.

⁵ Notons néanmoins une attribution voilée, plus tard dans l'œuvre, là encore par l'entremise du détour, Ahmadou Kourouma devenant Kourouma l'Ancien : « Sinon les poèmes sont de Michaux, Senghor, *Kourouma l'Ancien*, Valente, Césaire, Wilfredo Lam, Jean-Pierre Abrahams » (*Ibid.*, p. 72 [nous soulignons]).

Transit d'Abdourahman A. Waberi témoigne également d'une dette à l'égard de cette œuvre fondatrice. Il apparaît clairement que Bachir s'exprime à la manière de Birahima, que Bachir est une réincarnation de Birahima, déplacé dans de nouveaux conflits, ceux de Djibouti. À titre d'exemple, mentionnons la reprise d'un des éléments les plus saillants du récit de Birahima qu'est l'abondance des parenthèses – abondance liée à une réflexion permanente sur les usages langagiers grâce aux différents dictionnaires que possède l'enfant-soldat. Dans *Transit*, le récit du narrateur Bachir est également émaillé de parenthèses – là où, en contrepoint, les récits des autres narrateurs non enfants-soldats que sont Alice, Harbi, Awaleh et Abdo-Julien ne présentent pas ce trait stylistique. Ces parenthèses dépassent même leur fonction typographique pour acquérir des enjeux pleinement rhétoriques :

Avant il y avait la guerre chez nous, la guerre a cessé un peu maintenant parce que les Grands Étrangers, ils ont dit : faut arrêter tout de suite la guerre sinon pas d'aide étrangère. Le président il a dit d'accord avant tout le monde. *Ouvrez petite parenthèse*. Si j'étais président du pays bien sûr je changerais mon nom. Je m'appellerais Moi comme le président du Kenya-là. Moi, c'est plus beau nom de président que je connais. Moi, c'est simple et c'est beau, non ? Bon, *fermez la parenthèse-là*.¹

Soulignons également la manière dont Bachir, dans sa langue transgressive, congédie parfois le narrataire à la fin des chapitres qui lui sont dévolus, à l'instar de ce stylème dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma :

Bachir
Rampez.²

Birahima
J'en ai marre ; je m'arrête ici pour aujourd'hui. Qu'on aille se faire foutre !
Walahé (au nom d'Allah) ! A faforo (cul de mon père) ! Gnamokodé (bâtard de bâtardise) !³

En somme, on peut dire que *Sozaboy* et *Allah n'est pas obligé* ont un statut tutélaire, qu'il s'agit là d'œuvres paradigmatiques : le personnage de l'enfant-soldat a d'abord été écrit dans le genre romanesque qui lui a conféré un statut particulier, celui d'un témoin, d'un témoin se construisant donc en dehors d'une subordination à la « diction », pour reprendre le terme d'Alexandre Prstojevic. Peut-être pouvons-nous alors qualifier Méné et Birahima,

¹ Abdourahman A. Waberi, *Transit, op. cit.*, p. 21 [nous soulignons].

² *Ibid.*, p. 51.

³ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé, op. cit.*, p. 97. Précisons ainsi que trois chapitres sur six que comporte le roman se finissent sur de tels congédiements violents du narrataire.

narrateurs de ces deux romans, de figures « atrophiée[s] »¹, pour reprendre la terminologie de Bertrand Gervais, appelées à donner lieu à des incarnations sans cesse renouvelées car la figure est intrinsèquement en mouvement, malléable, elle est « mutabilité dans la permanence »². Or cette « permanence » serait, dans le corpus qui nous occupe, la dimension testimoniale : condition de la pleine réalisation de cette figure.

S'il n'y a donc pas, au regard de notre objet d'étude, de « passage de la diction à la fiction », il n'est pas non plus possible de voir dans cette pratique de la fiction une preuve d'un quelconque affranchissement de l'écrivain du statut d' « auxiliaire des historiens » : à la date de publication de six romans sur onze de notre corpus primaire³, il existait pour ainsi dire un vide historiographique quant au recours aux enfants dans les guerres contemporaines, comme nous avons pu l'évoquer dans l'introduction de cette étude. Le titre d'un article paru en 2006 de l'historien Stéphane Audoin-Rouzeau est éloquent : « Enfances en guerre au 20^e siècle : un sujet ? »⁴. À cette interrogation, répond celle de l'historienne Manon Pignot, en 2010 – date à laquelle, précisons-le, tous les romans de notre corpus primaire ont déjà été publiés : « L'enfant-combattant est-il un objet d'histoire ? »⁵. Emmanuel Dongala a certes pu affirmer clairement son refus de la confusion entre historien et écrivain, son refus, donc, de se considérer comme « auxiliaire des historiens » :

Un écrivain n'est ni un historien, ni un journaliste. [...] [U]ne des tâches de l'écrivain, c'est de mettre en exergue, d'éclairer les zones d'ombre que les gens ne verraient pas... Mais encore une fois, ce n'est pas un travail d'historien.⁶

Pourtant, c'est l'historien lui-même qui semble faire défaut ici, donnant d'autant plus de poids aux « zones d'ombre » que l'écrivain a pour mission d'éclairer selon le romancier congolais.

Les propos de l'historien Jean-Hervé Jézéquel, en 2006, le confirment :

Dans le cas des conflits africains, la question de l'enfance en guerre a d'abord été l'apanage des organisations humanitaires [...]. L'historien est

¹ Le personnage à l'origine d'une figure est « doté d'une dimension symbolique qui lui assure sa singularité ». On peut alors le considérer comme « une figure atrophiée » (Bertrand Gervais, *Figures, Lectures, Logiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 183 et 164). Cette précision vaut d'autant plus pour *Sozaboy* de Ken Saro-Wiwa puisque, à la date de parution du roman, il n'existe pas encore de figure constituée de l'enfant combattant dans l'imaginaire : comme nous en avons déjà fait mention, l'enfant-soldat ne devient véritablement figure dans l'imaginaire collectif qu'à partir des années 1980 et surtout des années 1990.

² Erich Auerbach, *Figura, La Loi juive et la Promesse chrétienne*, op. cit., p. 56.

³ Seuls *Le Monde est gueule de chèvre*, *Les Aubes écarlates*, *Tarmac des hirondelles*, *Solo d'un revenant* et *Song for Night* sont publiés après 2006.

⁴ Stéphane Audoin-Rouzeau, « Enfances en guerre au 20^e siècle : un sujet ? », art. cit., pp. 3-7.

⁵ Manon Pignot, « Introduction : L'enfant-combattant est-il un objet d'histoire ? », communication citée, dernière consultation le 30 avril 2012.

⁶ Emmanuel Dongala, « À propos de *Les petits garçons naissent aussi des étoiles* et autres romans », entretien réalisé par Éloïse Brezault, *Mots Pluriels*, n° 24, juin 2003, [en ligne] url : <http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP2403ed3.html>, dernière consultation le 09 avril 2013.

confronté à un vide historiographique [...]. Il y a un réel besoin d'histoire aujourd'hui pour ceux qui s'intéressent à la question de l'enfance en guerre en Afrique subsaharienne.¹

L'objet historique n'est pas préalablement construit et la voix testimoniale, celle des enfants combattants réels, elle, n'est pas encore assise. Les écrivains – eux-mêmes disqualifiés, on l'a vu, comme témoins pour la grande majorité – n'ont donc pas eu à se placer en position de concurrence face au témoin ou à l'historien : ils ont investi cette béance en construisant leur propre témoin, doté d'une véritable puissance d'attestation.

À l'issue de ce parcours autour de l'enfant-soldat en *testis*, nous pouvons arguer qu'une puissance d'attestation lui est conférée. Celle-ci a d'ailleurs traversé plusieurs scènes, parmi lesquelles celle de l'historiographie a été des plus pertinentes. Dans le corpus, il s'agit de se confronter à des événements de l'Histoire, des événements qui justifient l'avènement du témoin au nom de son importance au regard de l'appréhension de l'Histoire. C'est bien alors prioritairement dans ce rapport à l'historiographie qu'il s'agira à présent d'interroger la modélisation littéraire. Plus précisément, si le témoignage est une source privilégiée de l'histoire immédiate, comment celui-ci est-il modélisé dans l'espace fictionnel ? La construction de l'enfant-soldat en *testis* donne-t-elle lieu alors à des romans subordonnés à l'historiographie ?

¹ Jean-Hervé Jézéquel, « Les enfants soldats d'Afrique, un phénomène singulier ? Sur la nécessité du regard historique », art. cit., pp. 107-109.

II. Modélisation littéraire : des romans de l'histoire immédiate

Il est dorénavant acquis que les œuvres du corpus prennent pour objets des événements de l'histoire immédiate, périodisation de l'historiographie¹ qui accorde au témoin une place centrale. Après avoir analysé la manière dont l'enfant-soldat se manifestait dans nos œuvres sous les traits du *testis*, il faut désormais entrer plus avant dans le fonctionnement des œuvres pour se demander si la fonction d'attestation qui lui est attachée peut se penser également d'un point de vue esthétique. La fiction littéraire cherche-t-elle à se légitimer en mimant un discours factuel² pouvant s'inscrire dans une démarche historiographique ?

Nous verrons tout d'abord que si l'enfant-soldat du corpus est interprétable en partie comme un témoin de l'attestation, le témoignage qu'il livre – bien davantage régi par l'inintelligibilité et le refus des référents historiques – ne peut pas pour autant être indexé à la scène historiographique présageant d'emblée de la nécessité d'appréhender l'enfant-soldat sous d'autres contours testimoniaux³. Cependant, si le témoignage de l'enfant combattant déborde les cadres historiographiques, et si, en somme, historiens et romanciers écrivent différemment l'histoire immédiate du point de vue du statut qu'ils accordent aux témoignages, ils peuvent se retrouver quand il s'agit de trouver un moyen de médiatiser l'immédiat. Nous étudierons donc dans un second temps la manière dont les œuvres du corpus cherchent à lutter, suivant les présupposés épistémologiques de l'histoire immédiate, contre l'assourdissement du présent, tout en soulignant la spécificité de la littérature.

¹ Recourir aux présupposés épistémologiques de l'histoire immédiate, tels qu'ils ont été forgés en France par l'historien Jean-François Soulet, pour penser les œuvres du corpus pourrait recevoir la critique de ne pas saisir la spécificité du rapport à l'histoire de ce corpus postcolonial. Cependant, nous faisons le choix de suivre ici le penseur camerounais Achille Mbembe pour qui « la légalité propre des sociétés africaines, leurs propres raisons d'être et leur rapport à rien d'autre qu'à elles-mêmes s'enracinent dans une multiplicité de temps, de rythmes et de rationalités qui, bien que particuliers et, parfois, locaux, ne peuvent pas être pensés en dehors d'un monde qui s'est, pour ainsi dire, dilaté. D'un strict point de vue de méthode, ceci signifie qu'à tout le moins à partir du XV^e siècle, il n'y a plus d'"historicité propre" de ces sociétés qui ne soit, elle-même, encastrée dans ces autres temps et rythmes que conditionna largement la domination européenne. Du coup, traiter de leur légalité propre ne consiste pas seulement à rendre compte de ce qui se noue, sur le continent même, à l'interface entre le travail des forces internes et celui des acteurs internationaux. Cela suppose aussi une plongée critique dans l'histoire occidentale elle-même et dans les théories qui prétendent l'interpréter » (Achille Mbembe, *De la postcolonie – Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, op. cit., pp. 21-22).

² Au sens genettien du terme (Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1991, p. 66).

³ Cf. les chapitres 2 et 3 de cette partie.

A. Sortir de l'historiographie

Si l'enfant-soldat peut avoir une fonction d'attestation, sa parole peut-elle viser une rationalité historique ? N'est-ce pas d'emblée en dehors d'une telle prétention que se construisent les œuvres du corpus ?

a. Le témoin enfant : inintelligibilité historique

L'enfant-soldat a été pris dans le cours chaotique de l'Histoire. C'est en cela qu'il peut devenir témoin. Il peut alors raconter son expérience personnelle nécessairement arrimée à l'expérience historique, il peut alors « raconter [s]a vie de merde »¹, comme le dit Birahima dans *Allah n'est pas obligé*, périphrase synonymique du témoignage.

L'amorce de *Beasts of no Nation* d'Uzodinma Iweala place le témoin en position centrale : « Ça a débuté comme ça. Je sens ça me gratte »². Au plan stylistique, la parataxe entre la première phrase du roman, qui permet de donner l'impulsion au récit, et la seconde, qui place la première personne grammaticale à l'initiale, valide l'idée que l'histoire racontée sera celle du « je ». Or ce « je » est-il un témoin fiable – d'un point de vue historiographique ? Pour les huit romans du corpus primaire faisant de l'enfant-soldat un narrateur autodiégétique³, on pourrait supposer une volonté de feindre de donner accès à la réalité de la guerre en mimant l'acte de parole qui procéderait d'un vrai témoin. Sylvie Patron, exposant la théorie narrative de Kate Hamburger, qui fait du récit à la première personne un récit non pas fictionnel mais feint, définit ce type de récit comme « imitation de la structure des énoncés de réalité »⁴.

Pourtant, accorder le « privilège de la fonction narrative »⁵ à l'enfant-soldat, lui-même doté d'une position privilégiée pour faire le récit d'une réalité extralittéraire⁶ – celle des conflits de l'Histoire contemporaine que les romanciers intègrent à leur univers fictionnel –

¹ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, *op. cit.*, p. 11.

² «It is starting like this. I am feeling itch like insect is crawling on my skin », Uzodinma Iweala, *Beasts of no Nation*, p. 1 ; *Bêtes sans patrie*, *op. cit.*, p. 11.

³ *Song for Night* de Chris Abani, *Johnny Chien Méchant* d'Emmanuel Dongala, *Beasts of no Nation* d'Uzodinma Iweala, *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma, *Le Monde est gueule de chèvre* de Joëlle Sambi, *Sozaboy* de Ken Saro-Wiwa, *Transit* d'Abdourahman A. Waberi et *Tarmac des hirondelles* de Georges Yémy.

⁴ Sylvie Patron, *Le Narrateur, Introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, coll. « U. Lettres », 2009, p. 174.

⁵ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 254.

⁶ En tant qu'il a vu et fait la guerre ; cf. première partie, chapitre 3.

est-ce véritablement un moyen de construire une réelle intellection des conflits auxquels il participe ? Choisir pour témoin des guerres civiles africaines l'enfant-soldat, n'est-ce pas d'emblée renoncer à toute représentation de l'histoire d'un point de vue factuel ? Plus encore, c'est peut-être, précisément, le système narratif choisi qui déconstruit toute prétention à la production d'un savoir. En effet, si l'on ne considère plus seulement le narrateur autodiégétique de ces œuvres comme un témoin privilégié de la guerre, du fait de son statut de soldat, mais, avant tout, comme un enfant prisonnier du chaos de cette guerre, les enjeux du dispositif narratif autodiégétique apparaissent sous un jour différent.

Bien que la narration autodiégétique permette à l'enfant-soldat à dire l'Histoire, son statut d'enfant l'en disqualifie dans le même temps. Cette « disqualification » a été analysée par Adama Coulibaly :

L'on peut s'interroger sur la qualification de ces enfants à raconter une guerre dont, de toute évidence, ils ne saisissent la gravité qu'à la hauteur de leur jeune âge. [...] Manifestement, les enjeux et l'acuité de la situation leur échappent.¹

Est-ce à dire qu'aucune connaissance historique surplombante sur la guerre ne peut venir étayer le récit de l'enfant-soldat narrateur ? que le foyer de la focalisation² restreint au champ de perception enfantin ne peut permettre d'appréhender l'Histoire ? Selon Sylvie Servoise, le point de vue enfantin permet d'apporter « un regard infra-idéologique sur une période historique »³.

Dans *Le Monde est gueule de chèvre* de Joëlle Sambi, le point de vue infra-idéologique de Jerry est manifeste. Enrôlé de force, son intérêt concerne sa capacité à survivre à la guerre et non la valeur politique de la révolution en marche :

Ils [les soldats] avaient toujours plein d'histoires à raconter sur la révolution qui avance. J'avoue que je n'ai jamais vraiment su où elle allait la révolution mais apparemment, elle avançait bien et comme cette nouvelle mettait toujours de bonne humeur Mac Gyver, je m'en foutais un peu d'où elle pouvait bien aller, du moment qu'elle continuait à le faire, le chef en oubliait de nous donner des coups pendant quelques jours !⁴

¹ Adama Coulibaly, « Le récit de guerre : une écriture du tragique et du grotesque », *Ethiopiennes*, n° 71, 2nd semestre 2003, [en ligne] url : <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article67>, dernière consultation le 31 mai 2012.

² À suivre la définition de la focalisation proposée par Gérard Genette : « Par focalisation, j'entends donc bien une restriction de "champ" [...]. En focalisation interne, le foyer coïncide avec un personnage, qui devient alors le "sujet" fictif de toutes les perceptions » (Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983, pp. 49-50).

³ Sylvie Servoise, *Le Roman face à l'histoire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « interférences », 2011, p. 133.

⁴ Joëlle Sambi, *Le Monde est gueule de chèvre*, op. cit., p. 69.

Jerry est celui qui avoue qu'il ne sait pas, sa position de témoin ne le rend pas apte à appréhender l'événement guerrier d'un point de vue socio-politique.

D'ailleurs, les œuvres du corpus ne cessent de mettre en évidence l'incapacité de l'enfant à comprendre l'univers de la guerre dans lequel il évolue et à produire un récit qui puisse en rendre compte. Dans *Allah n'est pas obligé*, Birahima indique d'emblée que son niveau scolaire n'est pas élevé : « J'ai coupé cours élémentaire deux »¹. La dimension asyntaxique de cette phrase confère une matérialisation formelle à ce qui est énoncé. Le narrateur est en partie disqualifié dans sa capacité à transmettre un savoir : « On connaît un peu, mais pas assez »². L'autorité de la voix narrative est rendue problématique par le dispositif mis en place : dans une narration autodiégétique, le narrataire est en effet soumis – sans aucune avance interprétative possible – au récit du narrateur ; si ce dernier apparaît comme défaillant, le doute sur sa capacité à rendre compte de l'Histoire rejaillit sur tout son récit, puisque la condition préalable est de la comprendre. Dans le roman d'Ahmadou Kourouma, le manque de connaissances du narrateur est pallié par l'usage des dictionnaires : « Je feuilletais les quatre dictionnaires que je venais d'hériter (recevoir un bien transmis par succession) »³. Les dictionnaires permettent alors de combler certaines lacunes du narrateur enfant et de proposer une réflexion sur la guerre : « c'est ce qu'on appelle la grande politique dans l'Afrique des dictatures barbares et liberticides des pères de la nation. (Liberticide, qui tue la liberté d'après mon Larousse) »⁴. Le dictionnaire aide l'enfant-soldat à produire un discours sur l'Histoire, à choisir des termes pertinents, discriminants. Les parenthèses apportent également des précisions factuelles participant d'un réel savoir sur la guerre civile du Liberia :

Parce que le colonel Papa le bon, c'est le représentant, le prédicateur, de NPFL. (NPFL, c'est l'abréviation en anglais de National Patriotic Front of Liberia. En bon français, ça signifie Front national patriotique du Liberia.) NPFL est le mouvement du bandit Taylor qui sème la terreur dans la région.⁵

Même s'il confie la voix narrative à un enfant, celle-ci n'invalide pas la prétention à construire un récit émaillé de descriptions historiques.

Cependant, *Allah n'est pas obligé* fait figure d'exception dans l'ensemble du corpus primaire. D'ailleurs, la singularité de ce roman que dégage Charlotte Lacoste en le

¹ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 9.

² *Ibid.*, p. 10.

³ *Ibid.*, p. 223.

⁴ *Ibid.*, p. 68.

⁵ *Ibid.*, p. 55.

confrontant à *Beasts of no Nation* d'Uzodinma Iweala peut valoir à l'échelle de tout le corpus :

Dans *Allah n'est pas obligé*, plus proche de *Candide* que de *Bêtes sans patrie*, Ahmadou Kourouma adopte le parti-pris inverse d'Iweala. Le dispositif narratif est sensiblement le même, mais le fait de faire parler un enfant soldat à la première personne ne constitue pas là un prétexte pour escamoter le contexte historique et politique.¹

Pour prolonger l'analyse de Charlotte Lacoste, il faut effectivement noter que, loin de pallier les limites intrinsèques de l'enfant pour comprendre puis transmettre l'Histoire, Uzodinma Iweala fait de cette incompréhension même le cœur de son projet romanesque. De ce point de vue, la non-intellection de l'enfant devient une *mimèsis* de l'Histoire², du chaos d'une Histoire inintelligible. L'enfant démuni face à l'événement met en évidence l'absurdité de la guerre. Agu déconstruit ainsi toute entreprise d'intellection de l'Histoire, Histoire où, finalement, il n'y a peut-être rien à comprendre. Le narrateur enfant n'est pas un garant de l'information historique comme l'expriment ces interrogations désespérées du narrateur de *Beasts of no Nation* :

Comment moi je peux savoir ce qui arrive ? [...] Comment donc que je peux savoir ce qui m'arrive ? (B. 77)

How can I know what is happening? [...] How can I know what is happening to me? (B. 52)

Il existe une corrélation entre « ce qui arrive », à savoir l'événement historique, et « ce qui m'arrive », c'est-à-dire l'événement subjectivisé. Une coïncidence entre le « je » et l'événement est perceptible mais, cette fois, le « je » qui ne comprend pas rend compte mimétiquement de l'inintelligibilité de la guerre. Dans le roman de Chris Abani, *Song for Night*, cette dimension est exacerbée. En effet, My Luck n'est pas conscient de sa propre mort, contrairement au lecteur³. Ce « je » incapable de comprendre ce qui lui arrive est nécessairement disqualifié pour comprendre ce qui arrive⁴. En effet, tantôt My Luck préfère ignorer ces indices, tantôt il ne les prend en compte que pour les réfuter :

Je suis quasiment certain de ne pas être mort, cela dit, parce que cela ferait de moi un fantôme, et je suis tout aussi certain que je le saurais si j'en étais un. Il y a des méthodes connues pour le déterminer, je crois. Lorsque je me pince, ça me fait mal,

I am pretty sure I'm not dead though, because that would make me a ghost, and I am pretty sure I would know if I was. There are known methods for determining things like this, I think. When I pinch myself it hurts, so I know I am

¹ Charlotte Lacoste, « L'enfant-soldat dans la production culturelle contemporaine, figure totémique de l'humaine tribu », communication citée, dernière consultation le 30 avril 2012.

² Nous verrons également que si l'enfant-soldat ne saisit pas les données socio-politiques, apparaissant absurdes, il sera à même de faire porter une voix politique (chapitre 3).

³ Nous explorerons dans la suite de l'étude les enjeux spécifiques qu'implique la mort du narrateur d'un point de vue testimonial (chapitre 2).

⁴ Pour reprendre le parallélisme mis en place dans *Beasts of no Nation*.

donc je sais que je ne suis pas un
fantôme. (CO. 119)

not a ghost. (SO. 96)

La modalisation (« I think ») finit de jeter le discrédit sur le narrateur concernant sa capacité à appréhender ce qui lui est arrivé. My Luck devient ainsi un narrateur non fiable, « unreliable », selon la terminologie de Wayne Booth¹. Une impression similaire se dégage à la lecture des propos de Muna dans *Tarmac des hirondelles* de Georges Yémy :

Nous avons entre huit et douze ans. Nous étions des hommes désormais. Avec des bites, des captives et des fusils chargés à rouge. On nous avait enrôlés dans l'armée. Ou le maquis. C'est toujours un peu flou dans ma tête, ces choses-là. Peut-être même n'en ai-je vu certaines qu'en délire. Mais c'est une part non négligeable de cette réalité-là. Il fallait libérer le Liberia. Non. Cela se passait soit au Burundi soit en Somalie. Je ne suis qu'un être cassé, aujourd'hui ; j'ai mes défaillances. Cependant je crois, si je ne m'abuse, que c'était en République démocratique du Congo. Ou au Soudan, peut-être bien. N'importe !²

La capacité de ces narrateurs enfants à produire une intelligibilité de l'événement historique devient très incertaine.

De même, dans *Sozaboy* de Ken Saro-Wiwa, la guerre n'est pour Méné rien d'autre que ce « malheur-là »³ qu'il subit tout en y participant mais sans pour autant comprendre :

Par exemple cette question :
Pourquoi on est là faire combat ?
Chaque fois je me demande ça, ça
m'embrouille en pagaille. (S. 161)

Like that question. Why are we
fighting? I used to confuse plenty
any time I ask that question to
myself. (S. 90)

Pourtant, il faut opposer à cette analyse que l'expérience de la guerre, le fait d'en avoir été témoin oculaire, semble avoir permis à Méné de la rendre compréhensible :

La vérité vraie, Ourua qui est là là,
c'est pas seulement camp. C'est
nouveau ville, nouveau ville sale
que guerre stupide là a né. Et la
façon son papa est stupide, je
connais que Ourua aussi va être
stupide mais tu peux pas connaître
que c'est ville stupide si tu n'es pas
resté dedans un temps. Exactement
la même façon tu peux pas connaître
que la guerre c'est stupide si tu n'as
pas fait combat dedans un temps et
souffrir la façon que j'ai souffert
dans cette guerre stupide là qui m'a
séparé avec ma femme et ma
maman. (S. 256)

True true, this Urua is not just camp.
It is new town, new dirty town born
by the foolish war. And as him papa
be stupid man, I know that Urua will
also be stupid but you cannot just
see that it is stupid town until you
have lived in it for some time. Just
as you will not know that war is
foolish until you have fought inside
it for some time and suffered as I
have suffered in this foolish war that
have separated me from my wife
and my mama. (S. 150)

¹ Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, cité par Sylvie Patron, *Le Narrateur, Introduction à la théorie narrative*, op. cit., p. 144.

² Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, op. cit., p. 14.

³ *Sozaboy*, *Pétit minitaire*, op. cit., p. 50 ; « the trouble » dans le texte original : *Sozaboy*, op. cit., p.19.

L'expérience de la guerre, le fait d'y avoir participé et d'en avoir été témoin, semble conférer à Méné un savoir surplombant. Mais de quel ordre est véritablement ce savoir ? Le seul savoir que construit l'enfant-soldat est celui du constat de la stupidité de la guerre – dimension d'autant plus prégnante dans la version traduite qui mise sur un redoublement sans fin de « stupide » là où le texte original varie les adjectifs –, de son absence d'intelligence et de discernement. *In fine*, loin d'être choisi comme témoin de l'histoire immédiate pour en produire une rationalité signifiante, l'enfant-soldat est celui qui est apte à en pointer tout le non-sens. C'est ainsi d'ailleurs que Jerry, dans *Le Monde est gueule de chèvre* finira par acquérir un savoir sur la révolution, un savoir où il n'y a nul besoin d'une conscience surplombante ou de connaissances socio-politiques : « c'est peut-être ça la révolution : le chaos, le désordre, le ciel rouge »¹.

Finalement, refuser de modéliser l'esthétique de l'œuvre par l'intermédiaire du témoignage qui ne serait que celui d'un *testis*, est aussi une manière de modéliser le roman en l'extrayant de la scène historiographique. L'enfant soldat témoigne alors de l'inintelligibilité fondamentale qui est le sceau de l'événement historique ; il témoigne aussi de la nécessité de maintenir cette inintelligibilité au fondement même de toute tentative d'appréhension. Le personnage de l'enfant soldat permet de maintenir au cœur de la diégèse cette incompréhension, là où l'écriture historique tend à l'oublier, l'évincer, la remplacer par sa rationalité propre de science. L'incompréhension liée à l'*enfant*, qui le maintient à un niveau « infra-idéologique », court-circuite alors la dimension idéologique des combats dans lesquels le *soldat* est pris. Or selon Sylvie Servoise, si le point de vue enfantin donne lieu à ce « regard infra-idéologique sur une période historique », celui-ci a pour corollaire « la rareté des références historiques »².

¹ Joëlle Sambu, *Le Monde est gueule de chèvre*, op. cit., p. 71.

² Sylvie Servoise, *Le Roman face à l'histoire*, op. cit., p. 133.

b. Le refus du référent

Dans son ouvrage, *Témoignage en résistance*, Philippe Mesnard prend appui sur *Être sans destin* d'Imre Kertész pour montrer que faire de l'enfant le foyer focal du témoignage « produi[t] une vision décalée sur le monde »¹ caractérisée notamment par l'incertitude de la compréhension² et mettant en déroute la « logique référentielle »³. Dans les œuvres du corpus primaire aussi, cette logique référentielle fait souvent défaut.

Souvent, mais pas toujours. À ce titre, c'est encore *Allah n'est pas obligé* qui se singularise. La critique est d'ailleurs sans équivoque. Pour Roger Tro Deho, le roman d'Ahmadou Kourouma est « absorbé par l'histoire » :

Dans *Allah n'est pas obligé*, ce dialogue se fait désormais avec le texte historique dont la surabondance porte atteinte à « l'intégrité générique » du « roman ». Le processus d'historicisation de la fiction affecte différents niveaux de l'écriture (romanesque) dont les plus importants sont le choix du sujet de la fiction, la conception des personnages et la présentation des cadres géographiques.⁴

Ce roman pourrait être assimilé à un texte prétexte à l'écriture de l'histoire immédiate, à un docu-roman auquel la littérature ferait défaut. D'ailleurs, c'est bien cette réception qui dicte la remarque suivante du critique Boniface Mongo-Mboussa :

Alors que les trois premiers romans étaient soutenus par un souffle épique, *Allah n'est pas obligé* est plus prosaïque. En quelque sorte un docu-roman, tant sa problématique colle à l'actualité : les enfants-soldats des guerres civiles. [...] Mais à l'arrivée, force est de constater que Kourouma ne nous convainc guère. Car c'est plutôt à un traité sur l'histoire politique de la Sierra-Leone que l'on assiste, avec des exposés sur les itinéraires des différents protagonistes de ce conflit : Samuel Doe, Taylor, le Prince Johnson, Foday Sankoh, Ahmed Tejan Kabbah. La narration linéaire du récit fait davantage penser à un reportage journalistique qu'à un roman.⁵

Nous reviendrons sur cette interprétation pour la nuancer et pour analyser la manière dont Ahmadou Kourouma échappe au piège de l'actualité et de la non-littérarité ; cependant, force

¹ Philippe Mesnard, *Témoignage en résistance*, Paris, Stock, 2007, p. 139.

² *Ibid.*, pp. 239 sq.

³ *Ibid.*, p. 255.

⁴ Roger Tro Deho, « Formes narratives et anti-formes romanesques dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma », *Éthiopiennes*, n°77, 2^{ème} semestre 2006, [en ligne] url : http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=1519, dernière consultation le 2 juillet 2015.

⁵ Boniface Mongo-Mboussa, « Où est passé le Kourouma d'antan ? », *Africultures*, 1^{er} septembre 2000, [en ligne] url : <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=1514>, dernière consultation le 29 novembre 2011 [nous soulignons].

est de constater que ce roman mise sur une surabondance des référents extra-littéraires faisant de Birahima un *testis* dont le témoignage pourrait nourrir un récit historiographique. D'ailleurs c'est bien à un travail d'historien que s'est livré l'auteur pour écrire cette œuvre :

Vous menez aussi un très important travail d'investigation, de recherche : vos premiers romans sont fondés sur des vérités historiques et Allah n'est pas obligé reprend des faits très contemporains.

Effectivement mes livres se réfèrent à des événements réels et je vérifie tout. [...] *Allah n'est pas obligé* répond à une demande : celle des enfants de Djibouti. Ils voulaient que j'écrive quelque chose sur ce qui se passe en Somalie. Je l'ai transporté dans des pays que je connais mieux, le Libéria et la Sierra Leone.¹

Mais c'est Birahima lui-même qui peut se confondre alors avec une figure d'historien : « C'est pourquoi on dit, les historiens disent, que la guerre tribale arriva au Liberia ce soir de Noël 1989 »². L'épanorthose, loin de rectifier l'attribution du discours de type historiographique, participe au contraire à mettre sur le même plan le pronom personnel englobant – et, au premier chef, le narrateur enfant-soldat – et les historiens. Birahima est alors le relais de l'auteur qui a pu déclarer : « J'ai toujours voulu témoigner. J'écris et je dis : voilà ce que j'ai vu. [...] C'est ma vision de l'histoire qui est déterminante dans mes romans »³. Ahmadou Kourouma s'autodésigne ici comme témoin, un témoin de l'Histoire : il peut alors doter son personnage de sa vision, une vision d'autant plus légitimée par le coup de force de la fiction⁴. En effet, ce n'est plus seulement une vision de l'Histoire au sens figuré qui s'impose dans le roman. Celle-ci est pleinement resémantisée puisque l'Histoire est désormais indexée à la vision d'un témoin oculaire ; les données historiques sont attestées par la présence du « je » à l'événement raconté. Birahima est un témoin dont le propos le qualifie comme *testis*, c'est-à-dire comme source documentaire pour l'historien, ce « flic du référent »⁵.

Or faire de l'historien « un flic du référent » disqualifie les témoignages des autres enfants-soldats en tant que possibles sources historiographiques. En effet, à l'échelle du

¹ Ahmadou Kourouma, propos recueillis par Arlette Armel, *Magazine littéraire*, n° 390, septembre 2000, p. 102.

² Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., pp. 104-105.

³ Propos recueillis par Yves Chemla, « *En attendant le vote des bêtes sauvages* ou le donsomana. Entretien avec Ahmadou Kourouma », *Notre Librairie*, n° 136, janvier-avril 1999, p. 27.

⁴ Roger Tro Deho va également dans ce sens : « Cette écriture qui exige du lecteur de ramener constamment la fiction romanesque à l'ordre historique et qui tire le roman vers le témoignage et la chronique historique est la traduction scripturale de l'implication de l'auteur dans les faits qu'il rapporte » (« Formes narratives et anti-formes romanesques dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma », art. cit., dernière consultation le 2 juillet 2015).

⁵ Régine Robin, « L'écriture à la trace. Entretien », Entretien réalisé par Vincent Casanova, Didier Leschi et Sophie Wahnich, *Vacarme*, n° 54, 2011, pp. 5-12, [en ligne] url : <http://www.vacarme.org/article1967.html>, dernière consultation le 2 juillet 2016.

corpus restreint que nous soumettons à cette analyse¹ – celui des œuvres qui pourraient véritablement s'apparenter à des scénographies du témoignage venant concurrencer la scène générique romanesque² en ce que le narrateur est le témoin oculaire enfant-soldat –, seuls *Allah n'est pas obligé*, on l'a vu, et *Transit* situent la diégèse dans un cadre référentiel précis. Les six autres romans partagent au contraire un dispositif d'écriture qui consiste à représenter la guerre en renonçant à situer le conflit, dans le temps comme dans l'espace. À partir du thème central de la guerre, ces romans déploient alors une esthétique singulière de l'écriture de la belligérance. En gommant les référents, ces œuvres ne prétendent pas circonscrire une guerre en particulier, disqualifiant la possibilité de faire du témoignage de l'enfant-soldat une source de l'histoire positiviste, mais proposent une approche symbolique de la guerre. Pourtant, non réductibles à l'univocité d'une interprétation, ces œuvres autorisent dans le même temps une lecture référentielle de la guerre civile ; mais c'est une lecture référentielle spécifique, dont il s'agira de cerner les enjeux.

¹ Comme pour la section précédente, il s'agit des huit romans suivants : *Song for Night* de Chris Abani, *Johnny Chien Méchant* d'Emmanuel Dongala, *Beasts of no Nation* d'Uzodinma Iweala, *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma, *Le Monde est gueule de chèvre* de Joëlle Sambi, *Sozaboy* de Ken Saro-Wiwa, *Transit* d'Abdourahman A. Waberi et *Tarmac des hirondelles* de Georges Yémy.

² Nous reprenons ici les concepts de Dominique Maingueneau qui fait de la scénographie une mise en scène de l'énonciation que l'œuvre s'assigne à elle-même, « la situation que la parole prétend définir, le cadre qu'elle montre » (Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « U. Lettres », 2004, p. 191). Ce qui compte alors, c'est le mode de discours qui se construit à l'intérieur même du texte, proche en cela de la notion de *mimésis* formelle définie par Michal Glowinski (« une imitation, par le moyen d'une forme donnée, d'autres modes de discours littéraires, paralittéraires ou extralittéraires, ainsi que selon un procédé relativement commun du langage ordinaire », « Sur le roman à la première personne », dans Gérard Genette (éd.), *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1992, p. 234). Dès lors, selon Dominique Maingueneau : « en littérature bien souvent ce n'est pas directement à la scène générique associée à une scène englobante qu'est confronté le lecteur ou l'auditeur, mais à une scénographie » (*Le Discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation, op. cit.*, p. 192). Mentionnons enfin que, pour Jean-Marc Moura, il faut prêter une attention accrue à la scénographie quand il s'agit d'œuvres postcoloniales : « On perçoit tout l'intérêt d'une étude postcoloniale de la scénographie. Les littératures francophones s'inscrivent dans une situation d'énonciation (réelle) où coexistent des univers symboliques divers dont l'un a d'abord été imposé et a reçu le statut de modèle [...]. Dans cette situation de coexistence, la construction par l'œuvre de son propre contexte énonciatif est à la fois plus complexe et plus importante que dans une situation de monolinguisme relatif » (Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale, op. cit.*, p. 110). Ainsi, Jean-Marc Moura indique trois voies d'une étude postcoloniale de la scénographie : l'analyse de l'*ethos*, l'analyse de la construction par l'œuvre de son espace d'énonciation et l'analyse de l'organisation temporelle de l'énonciation. Or celle de l'*ethos* détient un fort potentiel heuristique pour ces huit œuvres de notre corpus qui miment le discours émis par un témoin oculaire. En effet, l'*ethos* est la manière dont la scénographie gère sa vocalité peut se construire au moyen de « signes fictionnels de l'oralité [...], [de] liens fictionnels à un caractère (narrateur se donnant comme témoin [...]) » (Jean-Marc Moura, « Sur quelques apports et apories de la théorie postcoloniales dans le domaine francophone », art. cit., p. 164).

- L'écriture non référentielle : une guerre universelle et symbolique

Précisons d'emblée que si l'illusion d'un discours de type historiographique va être déconstruite par le choix d'une écriture omettant les référents chronotopiques et socio-politiques, cela ne détruit pas pour autant l'illusion référentielle des œuvres à l'étude – illusion référentielle détachée du paradigme historiographique – du point de vue de l'inintelligibilité de l'enfant que nous venons d'analyser. C'est dans son absence même que le référent historique valide les témoignages des enfants-soldats¹ en ce qu'ils ne peuvent guère avoir de savoir surplombant sur ce qui arrive. *In fine* cette défektivité référentielle va participer à la vraisemblance – à défaut de participer à la vérité historiographique – des romans se donnant pour des témoignages d'enfants-soldats de la même manière que la langue non normative dans laquelle ils s'expriment. En effet, cette langue française ou anglaise, qui n'est pas pleinement maîtrisée, qui est hybridée – ce qui a fait l'objet d'analyses dans le deuxième chapitre de la première partie de l'étude –, peut aussi être interprétée comme une volonté de mimer un parler enfantin et de donner une illusion référentielle au texte de fiction².

Seul *Tarmac des hirondelles* se dérobe à une telle analyse. Si le roman ne situe pas sa diégèse dans un pays identifiable³ ou dans un conflit particulier, comme nous allons le voir, Muna use d'un haut langage qui déjoue la vraisemblance. La langue de Muna est une langue pouvant exprimer la violence sans se priver d'une certaine licence poétique – alors même qu'il avoue son analphabétisme à cause de l'arrêt de l'école lors de l'irruption de la guerre⁴ – comme en témoigne ce *quasi*⁵ alexandrin blanc fondé sur un chiasme : « les choses branlèrent soudain et de travers allèrent »⁶. Cependant, cette rupture de vraisemblance, d'un point de vue langagier, n'en est pas une. Muna se justifie ainsi : « je n'ai jamais usé d'un autre langage que celui des adultes ; je n'ai connu que des choses d'adultes, leurs mots et leurs passions »⁷. L'enfant-soldat est un « être cassé »⁸, qui a perdu le langage de l'enfance dans la folie

¹ Témoignages qui ne peuvent dès lors plus seulement être interprétés comme ceux d'un *testis*, cf. chapitre suivant.

² Dimension que pointait José Domingues de Almeida : « mais, s'agissant de récits de guerre à charge de narrateurs-témoins enfantins, le travail scriptural de ces auteurs se donne un enjeu double : écrire en situation francophone périphérique décalée et simuler le discours de l'enfance » (José Domingues de Almeida, « La guerre comme un jeu d'enfant chez C. Detrez, E. Savitzkaya et A. Kourouma », art. cit., dernière consultation le 20 janvier 2016).

³ D'ailleurs, dans le passage du roman cité plus haut [section inintelligibilité de l'enfant], la multiplication des référents ne faisait que participer à la confusion référentielle.

⁴ Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, op. cit., p. 37.

⁵ En ne faisant dans le décompte du *e* muet devant consonne dans le premier hémistiche.

⁶ *Ibid.*, p. 28.

⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁸ *Idem*.

meurtrière des adultes. Et l'enjeu de cette œuvre est bien alors de montrer que peu importe la langue, peu importe les référents, ce qui compte c'est le récit d'une expérience de l'enfance en guerre :

Il fallait libérer la Nation de l'emprise des Frères Traîtres. Ceux du DDT. Nous faisons partie, nous, du PCV. Mais je dois encore confondre. Le DDT est un polluant et le PCV l'appel d'un démuni dans l'urgence. [...] Quelles étaient donc ces initiales ? TDD et PVC ? [...] Je me fais vraiment pitié. [...] Quand était-ce ? Au moment où je me souviens, beaucoup se brûlent encore au front et tombent, la tête en volée. C'était hier ou ce matin, c'est maintenant. Ils sont encore plus de trois cent mille enfants soldats combattants des Frères Traîtres à travers le monde. Ceux du PTT et autres VMC, quelle importance ?¹

Les acronymes sont minés de l'intérieur par contamination d'autres sens possibles. Aucun référent stable ne se déploie, la seule chose qui puisse faire sens est finalement l'explicitation des sens de DDT et de PCV. L'enfant-soldat est « un démuni dans l'urgence » destructrice de la guerre abstraite de toute circonscription référentielle. Cette absence des référents est un trait qu'ont en partage les autres œuvres du corpus.

Emmanuel Dongala, dans *Johnny Chien Méchant*, dérobe ouvertement les référents qui auraient pu permettre de situer le conflit. La seule date du récit est celle qui renvoie à la date d'écriture – « Avril 2002 » – à la clôture du roman : elle est donc hors diégèse. Le texte joue également de la curiosité du lecteur en escamotant *in extremis* le lieu de l'action lors d'une transmission radiophonique :

- Merci, mon commandant. C'était le colonel Jean Lagnier, commandant de l'opération « Gorille Vert »... qui a évacué plus d'une cinquantaine d'Européens pris dans la guerre civile au ... »

« Chien Méchant ! »

Merde ! C'était Piston qui venait de crier mon nom, m'empêchant ainsi de suivre la suite du journal. J'étais furax.²

Étant donné que le conflit n'est pas contextualisé, le roman se détache *a priori* d'une écriture à prétention historiographique. On peut donc s'étonner de la réception de *Johnny Chien Méchant* par la critique. En effet, Boniface Mongo-Mboussa, Alexie Tcheuyap et Taina Tervonen qualifient tous trois cette œuvre de « docu-roman »³. Or convoquer la catégorie

¹ *Ibid.*, p. 14.

² Emmanuel Dongala, *Johnny Chien Méchant*, *op. cit.*, p. 289.

³ Cf. Boniface Mongo-Mboussa, « *Johnny Chien Méchant* d'Emmanuel Dongala », *Africultures*, décembre 2002, [en ligne] url : <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=2728>, dernière consultation le 20 octobre 2012 ; Alexie Tcheuyap, « Le littéraire et le guerrier : Typologie de l'écriture sanguine en Afrique », art. cit., p. 21 ; Taina Tervonen, « Des Mozart qu'on assassine », entretien avec Emmanuel Dongala, art. cit., dernière consultation le 2 août 2014.

sous-générique du docu-roman, c'est faire valoir une dimension documentaire qui semble *de facto* problématique en l'absence de référents chronotopiques.

De même, alors que Françoise Ugochukwu identifie la guerre du Biafra (1967-1970) dans les romans de Ken Saro-Wiwa, d'Uzodinma Iweala et de Chris Abani¹, aucun de ces textes ne fait pourtant le choix de situer explicitement la diégèse.

Sozaboy de Ken Saro-Wiwa ne révèle pas l'identité du conflit armé. Il nous faut recourir aux péritextes à la fois de William Boyd et de l'auteur pour comprendre qu'il s'agit de la guerre civile nigériane, pour construire, à partir du récit du narrateur Agu, un savoir surplombant :

Même si Ken Saro-Wiwa ne le précise pas, en réalité l'histoire se déroule autour d'un conflit bien précis, à savoir la guerre civile nigériane de 1967 à 1970, connue également sous le nom de guerre du Biafra. ("Introduction de William Boyd" S. 9)

Although [...] Ken Saro-Wiwa does not specify it is in fact set during a particular et precise conflict, namely the Nigerian civil war of 1967-1970, also known as the Biafran War. (S. "Introduction" non paginée)

J'ai su depuis lors que j'écrirais un roman [...] la guerre civile nigériane [...] m'en a donné l'occasion idéale. (« Note de l'auteur » S. 17)

I knew then that I would have to write a novel [...] the Nigerian Civil War [...] provided me with the right opportunity. (S. "Author's note" non paginée)

Pourtant, on ne trouve pas trace de contextualisation historique de l'événement dans le roman. Cependant, la justification de l'impossibilité de situer l'action dans un pays déterminé peut être décelée au cœur du roman même :

Alors je demande à l'homme-là si on appelle la place-là Nougwa. Il a dit est-ce que je suis couillon pour lui demander ce façon question ? Est-ce que je n'ai pas fait combat dans guerre-là ? Est-ce que je connais pas que c'est un seul place seulement que on appelle Nougwa ? Que Nougwa c'est un pays complet ? (S. 244)

So I asked the man whether that place is called Nugwa. He said that am I stupid to be asking him that kain question ? Have I not been fighting in the war ? Do I not know that it is not just one place that is called Nugwa ? That Nugwa is a whole country. (S. 143)

« Nougwa » peut se lire comme une déformation de « Nigeria » en pidgin nigérien : si l'action n'est pas spatialisée, c'est donc que le témoin de cette guerre ne sait pas lui-même dans quel espace il se trouve, n'a pas les connaissances suffisantes. D'ailleurs personne ne les a dans un cours de l'Histoire aussi chaotique. Telle est l'hypothèse de William Boyd dans son introduction à l'œuvre de Ken Saro-Wiwa :

¹ Françoise Ugochukwu, « Enfants-soldats au Nigeria : les romanciers témoignent », *Etudes littéraires africaines (ELA)*, n°32, 2012, pp. 20-30.

Cette situation explique tout ce qui est rendu intentionnellement flou dans le roman. Personne ne semble comprendre pourquoi la guerre est imminente et pourquoi elle éclate. Personne ne semble réellement savoir pourquoi on se bat et contre qui : on parle tout simplement de « l'ennemi ».
 (“Introduction de William Boyd” S. 11)

This fact explains much that is intentionally fuzzy about the novel. No one seems to understand why war is impending or why it breaks out. No one seems really sure why they are fighting or against whom: they are designated simply as ‘the enemy’.
 (S. “Introduction“ non paginée)

Et de fait, Méné sait seulement qu'il se bat contre l'ennemi :

Chaque fois que y a quelqu'un qui parle dans camion-là c'est toujours pour parler sur ennemi-là. Ennemi. Ennemi. Je connais pas c'est quoi type-là ressemble même. (S. 102)

Every time a person will speak in that lorry he is always talking of the Enemy. The Enemy. The Enemy. I don't know what this person look like. (S. 54)

Je commence peur ce M. Ennemi-là, tu sais. (S. 142)

I begin to fear this Mr. Enemy you know. (S. 78)

L'ennemi n'a aucune identité assignable, il n'est ni nommé, ni caractérisé, il devient – au gré d'une antonomase – une entité abstraite.

De même, dans *Beasts of no Nation* d'Uzodinma Iweala, il n'est pas possible de savoir contre qui se bat Agu ; il s'agit d'une masse imprécise qualifiée d' « enemy » en langue originale, à l'instar du roman de Ken Saro-Wiwa :

Si tu restes avec moi, je vais te protéger et on va attaquer les *méchants* qui ont pris ton père. (B. 24 [nous soulignons])

If you are staying with me, I will be taking care of you and we will be fighting the *enemy* that is taking your father. (B. 11 [nous soulignons])

Par conséquent, il n'y a qu'une représentation binaire du combat, on se bat contre les ennemis. D'ailleurs, la traduction en français a fait le choix du substantif « méchants » qui insiste bien sur une vision manichéenne du monde de la guerre. La seule précision référentielle que l'on puisse déceler dans le roman, relative à la catégorisation des deux groupes armés qui s'opposent, est le fait qu'Agu appartient au groupe des rebelles :

Ce territoire c'est à nous les rebelles. (B. 32)

This territory is belonging to all of us rebel. (B. 16)

De plus, aucune date ne balise non plus le conflit ayant cours dans le roman d'Uzodinma Iweala et un même mystère que dans les œuvres précédentes enveloppe la diégèse quant aux référents spatiaux. En effet, le titre de l'œuvre, « *Beasts of no Nation* », annonce de manière programmatique l'absence de nation et donc l'absence d'un pays aux contours précis. Ainsi, seuls demeurent des repères cardinaux :

Tout est vert à cause que c'est le

Everything is green because this is

Sud du pays où il y a beaucoup beaucoup d'arbres. [...] Je vois des arbres partout partout alors je me demande dans moi-même si c'est pas à cause que Dieu Il plante tellement tous Ses arbres dans cette partie du pays qu'Il n'en a plus quand Il arrive là-haut au nord où se trouve le Gouvernement, par conséquence de quoi les gens du Nord ils ont la colère contre nous et ils veulent nous tuer, tout ça simplement à cause que Dieu quand Il plante Ses arbres Il oublie les gens du Nord. (B. 63)

the South of the country and we are having many tree. [...] I am seeing many many tree, too many tree that it is making me to wonder if God is planting all of the tree He can think of in this part of the country. Maybe He is running out before He is getting to the North where Government is and this is why they are angry at us and wanting to kill us, because God is forgetting them. (B. 40-41)

La seule indication spatiale relève d'un antagonisme entre un Nord et un Sud sans réel fondement logique, sans qu'un quelconque savoir socio-politique sur les causes de la guerre ne soit construit. La proposition consécutive introduite par « this is why », loin d'attribuer le conflit à une cause tangible, pointe le fait qu'il n'y a que le recours à la transcendance qui puisse justifier les affrontements.

Quant à *Song for Night* de Chris Abani, bien que la guerre qui s'y déroule puisse être identifiée de manière oblique comme se déroulant au Nigeria – notamment avec la mention de la capitale Lagos –, mais sans jamais identifier le conflit notamment d'un point de vue temporel, la quatrième de couverture pour la version en traduction francophone programme, elle, une dé-contextualisation de la diégèse : « Par-delà l'horreur de la réalité – celle d'une Afrique de l'Ouest resituée dans le contexte d'une guerre globale –, c'est l'ambiguïté de la nature humaine qu'il explore ».

Qu'il n'y ait aucun référent chronotopique ou qu'il y en ait peu, l'horizon de lecture programmé par cette quatrième de couverture peut s'appliquer aux autres romans. En effet, par l'escamotage des référents historiques, ces œuvres peuvent s'affranchir de la contingence du réel¹. Avec ce dispositif original qui renonce à spécifier le conflit, les auteurs concernés invalident toute réduction fonctionnelle de leur œuvre. Ils s'affranchissent ainsi d'une tendance à la lecture « sociologisante »² de la critique occidentale. Sans référent précis, ces textes conditionnent une réception pleinement esthétique et s'émancipent de toute dimension

¹ D'ailleurs, dans son entretien avec Taina Tervonen, Emmanuel Dongala récusait l'interprétation docu-romanesque de son œuvre (Cf. Taina Tervonen, « Des Mozart qu'on assassine », art. cit., dernière consultation le 2 août 2014).

² Selon Paul Bleton et Désiré Nyela, la critique occidentale aurait tendance à ne situer le roman de guerre africain que « dans la seule perspective d'une extraréférentialité de type sociologique » (*Lignes de fronts : Le roman de guerre dans la littérature africaine*, op. cit., p. 36).

circonstancielle¹. En ne situant pas le conflit, la guerre est saisie comme phénomène universel.

On remarque, tout d'abord, que même *Transit* d'Abdourahman A. Waberi est redevable d'une telle analyse. Comme nous le disions, c'est le seul des huit romans à l'étude, avec *Allah n'et pas obligé* d'Ahmadou Kourouma, à miser sur une écriture référentielle : la diégèse est centrée sur l'Histoire de Djibouti, de sa guerre d'indépendance aux conflits contemporains. Or la quatrième de couverture oriente la lecture vers une dimension universelle : « Après *Balbala*, Waberi nous livre une chronique universelle de la guerre et de l'exil ».

Mais c'est surtout dans les textes qui refusent de situer leur diégèse dans un chronotope précis que la dimension universelle devient centrale. Dans *Johnny Chien Méchant* d'Emmanuel Dongala, lorsque des noms de lieux apparaissent, ils renvoient à des foyers de violence partout dans le monde :

Le reportage a commencé par un déferlement d'images de réfugiés [...] des images que j'avais déjà vues mille fois dans des reportages sur le Rwanda, la Sierra Leone, le Liberia, le Centrafrique et dans l'est du Congo démocratique [...]. Pas seulement en Afrique d'ailleurs, puisque j'avais aussi vu ces images en Bosnie-Herzégovine, au Kosovo, au Timor-Oriental.²

Alors même que la guerre n'est pas située dans la diégèse, d'autres conflits réels sont convoqués inscrivant le propos dans la perspective d'une histoire mondiale de la guerre. Finalement, loin de spécifier le conflit, les rares référents extralittéraires témoignent d'une ambition universelle, ambition qu'Emmanuel Dongala nous a d'ailleurs explicitement confiée :

Je fais mienne la célèbre formule de René Dubos, lorsqu'il parlait de développement, « penser global, agir local ». Pour moi, un bon roman doit

¹ Emmanuel Dongala a choisi un autre *medium* pour aborder la guerre civile congolaise et le phénomène des enfants-soldats d'un point de vue strictement référentiel, celui de la presse. En effet, son article « Hollywood, Pirated Videos, and Child Soldiers » qu'il publie dans le magazine *Warscapes* est émaillé de référents apportant à la fois un savoir historique sur les circonstances de la guerre civile et un savoir d'ordre sociologique sur la spécificité des enfants-soldats congolais dont l'enrôlement est majoritairement volontaire : « The case of the Republic of Congo, a.k.a. Congo-Brazzaville, is somewhat different. In 1997-1998, a fratricidal war erupted after disputed elections. Both sides in the conflict recruited and used child soldiers. These children were in no way kidnapped or coerced to join the combatants. Their histories were very different from the well documented ones of Uganda, Sierra Leone or Liberia where children were forced to enroll and where, after systematic brainwashing, they were brought back to their villages to commit unforgivable crimes like killing a family member or raping their grandmother, mother, or sister. [...] In Congo, by contrast, these kids joined voluntarily, often with enthusiasm. But even though they joined the fighting groups along ethnic lines, this did not mean that they were less cruel towards their own kin than those in Liberia or Sierra Leone who were coerced into fighting » (Emmanuel Dongala, « Hollywood, Pirated Videos, and Child Soldiers », art. cit., dernière consultation le 03 avril 2013).

² Emmanuel Dongala, *Johnny Chien Méchant*, op. cit., p. 304.

transcender son milieu local et refléter une réalité humaine globale – d’autres diraient universelle. Je n’ai pas voulu situer le livre nommément au Congo même si quelqu’un qui est congolais ou connaît le Congo peut déceler quelques repères topographiques. Ce qui m’importait, c’était de montrer comment l’exploitation de ces enfants soldats qui sont en même temps victimes et bourreaux est une entreprise criminelle, que cela se passe au Congo, au Soudan, au Sri Lanka ou ailleurs dans le monde.¹

De même, dans *Tarmac des hirondelles*, Georges Yémy a fait le choix d’inventer un nom de pays, Wasambonji², supposément voisin du Cameroun. Ce nom revient soudain à la mémoire de Muna :

J’avais pris l’habitude d’oublier tout et n’importe quoi. Mais là, si ému devant les fleurs, le nom de ma patrie résonna dans ma tête : Wasambonji ! [...] Tel est le nom du pays pour lequel je saignais en guerre. [...] Le Wasambonji obtint son indépendance en 1960 en même temps que son voisin, le Cameroun.³

Cette ostentation de la feintise fictionnelle n’empêche pas pour autant un propos référentiel, simplement élargi au-delà des bornes d’un seul pays. D’ailleurs, l’enfant-soldat Muna sera apte à porter un discours sur plusieurs pays africains réels et même sur leurs dirigeants comme Omar Bongo ou Blaise Compaoré⁴. Refuser l’ancrage singulier permet d’ouvrir à une appréhension plus globale voire universelle.

C’est bien cette ambition que repère l’écrivain franco-congolais Alain Mabanckou dans *Beasts of no Nation* d’Uzodinma Iweala, dont il est le traducteur pour la version en langue française : « Oui, on ne sait pas où ni quand ça se passe, et je pense que c’est intéressant qu’Uzodinma Iweala ait choisi cette démarche-là pour dire que la barbarie n’a pas de géographie »⁵. Si la barbarie n’a pas de géographie, elle ne possède pas non plus de bornes temporelles. Dans *Johnny Chien Méchant*, des strates historiques lointaines sont convoquées. Johnny et ses compagnons d’armes prennent ainsi la figure de janissaires, renvoyant historiquement aux soldats de l’Empire Ottoman et, par analogie, dénonçant le pouvoir despotique en place :

Ce n’était pas le moment d’esquisser quelque geste brusque car ils vous abattraient sur-le-champ sans sourciller parce que, janissaires du président de la République, ils étaient au-dessus de la loi.⁶

¹ Marie Bulté, « L’urgence dans *Johnny Chien Méchant* (2002), Entretien avec Emmanuel Dongala », art. cit., dernière consultation le 2 août 2014.

² C’est-à-dire « la Terre des fleurs » en langue douala, langue parlée au Cameroun.

³ Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, op. cit., p. 88.

⁴ Cet enjeu sera précisément analysé dans le chapitre 3 de la présente partie.

⁵ Alain Mabanckou, Interview réalisée par *Paris Match*, référence citée, dernière consultation le 15 septembre 2012, il s’agit de notre transcription.

⁶ Emmanuel Dongala, *Johnny Chien Méchant*, op. cit., p. 439.

Le refus du référent historique peut également avoir pour corollaire la construction d'un temps mythique, au plus loin de toute volonté de coller au réel. Dans le roman d'Emmanuel Dongala, *Laokolé*, prise dans un orage en forêt en voulant échapper aux soldats, se sent « projetée en [un] temps primitif »¹, ayant l'impression de revivre l'épisode biblique du déluge : « J'avais l'impression d'avoir passé quarante jours et quarante nuits dans ce déluge »².

De même, *Le Monde est gueule de chèvre* de Joëlle Sambi mise sur une confusion temporelle. Le roman met en scène deux narrateurs évoluant dans un pays africain non identifié, déchiré par la guerre civile, même s'il est possible de repérer des *realia* orientant l'interprétation vers la République Démocratique du Congo. Mais ce qu'exprime explicitement le roman, c'est l'ambition universelle de son approche :

Le monde est fou. Il commence, périclité, récidive et s'emmêle les pinceaux.
Il s'agite vers le nord, s'échappe au sud, et d'est en ouest fait les cent pas.
Ses champs de bataille sont partout les mêmes. De Na Thrang à Kigali,
toutes les époques sont pareilles.³

L'*explicit* du roman convie à un relativisme absolu tant du point de vue spatial que temporel. Du Viêt Nam au Congo, pas de singularité et les repères cardinaux ne se maintiennent que pour régir la folie du monde qui désoriente jusqu'au cours linéaire du temps. C'est alors sur le plan narratif que se matérialisera ce choix, puisque nous avons vu à quel point les deux narrateurs du roman, l'un enfant, l'autre adulte, se confondaient et se superposaient⁴ alors qu'ils appartiennent possiblement à des chronotopes distincts.

La guerre est un phénomène social circonscrit dans un temps et dans un lieu. Or procéder à un tel désarrimage référentiel, est-ce aborder la guerre d'un point de vue métaphysique pour tenter d'en cerner l'essence et la nature ?

Si ces romans ne s'inscrivent pas dans une écriture référentielle de l'Histoire, la possibilité de construire un savoir sur la guerre n'est pas pour autant invalidée. Cependant, ce savoir ne serait pas d'ordre historiographique mais symbolique. La dissolution des référents historiques a pour corollaire une certaine abstraction qui conduit à réfléchir de manière oblique la nature de la guerre, et plus particulièrement, de la guerre civile. Dans *Beasts of no Nation*, l'usage de la parabole permet de penser la spécificité d'une guerre civile. Lutte armée

¹ Emmanuel Dongala, *Johnny Chien Méchant*, op. cit., p. 393.

² *Ibid.*, p. 394.

³ Joëlle Sambi, *Le Monde est gueule de chèvre*, op. cit., pp. 89-90.

⁴ Cf., notamment, première partie, chapitre 1.

entre citoyens d'un même pays, elle est un conflit fratricide. En convoquant les figures d'Abel et de Caïn, lors d'une anamnèse d'Agu, le roman d'Uzodinma Iweala tente de cerner symboliquement la guerre civile : « Donc voilà que ma mère me lit alors l'histoire de Caïn qui tue son frère Abel »¹. Les souvenirs d'Agu précèdent le début du conflit, la parabole biblique préfigure alors le rôle de l'enfant dans la guerre, contraint de tuer des civils de son propre pays. Ainsi, même si Uzodinma Iweala renonce à situer sa diégèse dans un événement précis, on comprend qu'il s'agit d'une guerre civile. La guerre civile devient alors un événement reconnaissable paradoxalement par l'abstraction même.

Dans *Johnny Chien Méchant*, c'est le dispositif narratorial qui matérialise la dimension fratricide de la guerre. Cette dernière se lit dans la structure même du récit qui se fait combat, *agôn*, renouant avec l'origine étymologique de la guerre, à savoir le terme latin *duellum* qui a donné « duel ». Ce duel est métaphorisé par l'écriture qui fait alterner deux narrateurs, une figure de la violence, Johnny, et une victime exemplaire, Laokolé. Une métaphore du combat du bien contre le mal se construit ainsi par la bivocalité narrative. Dans cette écriture symbolique, tout est alors à même d'acquérir un sens supplémentaire. En témoigne le nom des ethnies qui s'affrontent dans le roman d'Emmanuel Dongala, construit sur un chiasme : les Dogo-Mayi et les Mayi-Dogo. L'onomastique non référentielle donne ici à penser la nature absurde car nécessairement fratricide de la guerre civile.

Verse-t-on pour autant, avec ces œuvres, dans la « fable édifiante »², corollaire d'une déshistoricisation et ne faisant que relayer un imaginaire de l'Afrique primitive, ainsi que Charlotte Lacoste en formule le reproche à l'œuvre d'Uzodinma Iweala ?

Selon notre hypothèse, ces œuvres montrent moins une Afrique primitive « déshistoricisée » qu'elles ne dévoilent avec acuité la situation de l'Afrique contemporaine secouée par les guerres civiles. Nous réinterrogerons ainsi la manière dont certains référents se déduisent implicitement des textes et la manière dont se maintient une approche historique de la guerre, conditionnant alors une lecture du conflit à la fois symbolique et obliquement référentielle.

¹ « She is reading to me about how Cain is killing his brother Abel », Uzodinma Iweala, *Beasts of no Nation*, *op. cit.*, p. 25 ; *Bêtes sans patrie*, *op. cit.*, p. 43.

² Charlotte Lacoste, « L'enfant-soldat dans la production culturelle contemporaine », *art. cit.*, p. 127.

- Une écriture symbolique *et* référentielle

Toutes ces œuvres à l'étude maintiennent tout de même certaines *realia* permettant de déduire un point d'ancrage référentiel¹, que ce soit la guerre du Biafra au Nigeria pour *Song for Night*, *Sozaboy* et *Beasts of no Nation*, la guerre civile en République Démocratique du Congo pour *Le Monde est gueule de chèvre* de Joëlle Sambi ou encore celle du Congo-Brazzaville pour *Johnny Chien Méchant* d'Emmanuel Dongala. Nous nous arrêterons plus précisément sur les romans d'Emmanuel Dongala et d'Uzodinma Iweala, deux œuvres du corpus pour lesquelles il y a eu des adaptations cinématographiques qui donnent tout leur sens à ces écritures aux repères spatio-temporels partiels.

Dans le roman d'Emmanuel Dongala, des indices référentiels peuvent pousser le lecteur à activer la reconnaissance de la guerre civile au Congo-Brazzaville². Tout d'abord, la quatrième de couverture de *Johnny Chien Méchant* mentionne « Congo, en ce moment même », indication chronotopique programmatique qui ne sera pourtant jamais validée explicitement dans la diégèse. Au cœur de son texte, Emmanuel Dongala s'ingénie également à jouer de l'entre-deux, mettant en place un réel jeu de piste avec le lecteur :

[S]urtout qu'il y avait ces deux Blancs qui nous observaient et qui pouvaient penser que nous, les gens du Tiers-Monde, que nous soyons Indiens, Bangladais, Congolais, Yéménites ou Ouïgours, nous n'étions pas policés.³

Par cette position du Congo au centre exact de l'énumération, le texte programme une lecture par le détour. D'autres indices subsistent, perceptibles par exemple dans l'usage de l'ironie sarcastique en référence aux équipes nationales de football :

Je savais qu'en Afrique nous avons trois équipes de lions, au Cameroun, au Sénégal et dans l'Atlas marocain [...]. Mais savez-vous où l'on trouvait des diables ? Au Congo évidemment !⁴

Quant à l'œuvre d'Uzodinma Iweala, elle conditionne également implicitement la reconnaissance d'un conflit en particulier, la guerre du Biafra, et ce dès l'épigraphe, avec une citation du chanteur nigérian Fela Kuti qui a été un activiste durant cette guerre civile. Dans *Beasts of no Nation*, il est également possible de relever des référents d'ordre culturel, comme des éléments d'onomastique. Le prénom du narrateur, Agu, est un prénom igbo⁵, communauté

¹ Le roman de Georges Yémy fait néanmoins exception en ce que, si des *realia* invitent à reconnaître dans le Wasambonji le Cameroun, notamment du fait de l'utilisation par endroits de la langue douala, ce pays n'a pas connu de guerres civiles à l'époque contemporaine.

² Guerre civile dont les troubles ont secoué le pays de 1993 à 2002.

³ Emmanuel Dongala, *Johnny Chien Méchant*, *op. cit.*, p. 190.

⁴ *Ibid.*, p. 275.

⁵ Françoise Ugochukwu, « Enfants-soldats au Nigeria : les romanciers témoignent », *art. cit.*, p. 23.

vivant au Nigeria. Pourtant, malgré cette reconnaissance oblique, le texte désamorce toute lecture univoque comme le confirme Uzodinma Iweala dans le paratexte :

Le paysage et les traditions culturelles de mes personnages sont fortement influencés par les paysages et traditions culturelles du Nigeria. Cependant, le cadre n'est pas le Nigeria et mes personnages n'appartiennent à aucun des nombreux groupes ethniques du Nigeria.¹

Dans ces deux romans, des indices de contexte subsistent donc. Pourtant, pouvoir reconnaître implicitement le conflit dont il est question, que ce soit par des indices textuels ou paratextuels, ne conduit pas à une lecture référentielle de ce conflit en particulier. Ces textes invitent à une lecture référentielle beaucoup plus globale, à l'échelle du continent africain. Ces conflits spécifiques que l'on croit reconnaître, au Nigeria et au Congo, se mettent alors à fonctionner – du fait du gommage des référents explicites – comme métonymies de tous les conflits guerriers en Afrique². On reste ainsi dans l'entre-deux, entre écriture symbolique et référentielle.

Le statut historique de la guerre du Biafra valide cette hypothèse. En effet, selon Désiré Nyela et Paul Bleton, « [l]a guerre du Biafra, peut être considérée comme l'exemple même de la décolonisation manquée »³ ; elle inaugure ainsi tragiquement l'histoire sanglante des guerres civiles africaines. La guerre civile nigériane acquiert alors une valeur exemplaire pour interpréter tous les conflits africains à venir, ce qui pourrait justifier le choix d'Uzodinma Iweala ou de Chris Abani. Cette guerre possède bien une dimension paradigmatique puisqu'elle sert même de support d'interprétation du conflit se déroulant dans la diégèse de *Johnny Chien Méchant*. Les groupes ethniques qui se sont affrontés au Nigeria sont en effet convoqués, dans le roman d'Emmanuel Dongala, pour donner une définition du tribalisme : « quand un Yoruba tue un Haoussa tout simplement parce qu'il est haoussa et vice versa... »⁴.

Dans la même perspective, les référents intentionnellement flous de *Beasts of no Nation* peuvent fournir des cadres d'interprétation valides pour d'autres guerres du continent. Pour preuve, le choix du réalisateur américain Cary Fukunaga, lors de son adaptation du roman d'Uzodinma Iweala à l'automne 2015 : s'il ne situe pas plus précisément le conflit (le spectateur sait seulement qu'il a lieu en Afrique de l'Ouest), il fait en sorte qu'il soit

¹ Il s'agit de notre traduction. « The landscape and cultural traditions of my characters are heavily influenced by Nigerian landscapes and cultural traditions, but the setting is not Nigeria, nor are my characters from any of Nigeria numerous ethnicities », Uzodinma Iweala, *Beasts of no Nation*, op. cit., "About the book", p. 12.

² C'est aussi ce que vise prioritairement, selon notre hypothèse, le roman de Georges Yémy en ne convoquant des référents qu'à l'échelle du continent africain.

³ Paul Bleton et Désiré Nyela, *Lignes de fronts : Le roman de guerre dans la littérature africaine*, op. cit., p. 193.

⁴ Emmanuel Dongala, *Johnny Chien Méchant*, op. cit., p. 309.

impossible d'activer la reconnaissance de la guerre du Biafra en faisant explicitement référence aux Nigériens comme les sauveurs de la zone en guerre. Le conflit ancien qui pouvait être reconnu dans le roman *Beasts of no Nation* est donc déplacé et réactualisé au présent.

Or c'est un processus similaire qui est à l'œuvre avec l'adaptation qu'a proposée le réalisateur français Jean-Stéphane Sauvaire du roman d'Emmanuel Dongala en 2008. En effet, Jean-Stéphane Sauvaire a choisi de tourner *Johnny Mad dog* au Liberia. Il a également choisi de prendre comme acteurs d'anciens enfants-soldats ayant participé à la guerre civile au Liberia. Ce réalisateur donne donc un exemple de la réception qui peut être faite de *Johnny Chien Méchant*. En reprenant une intrigue et des personnages pour les déplacer dans un autre espace, Jean-Stéphane Sauvaire montre ainsi que le conflit du roman de Dongala est opérant en Afrique en dehors des frontières étroites du Congo¹.

Avec un cadre spatio-temporel incertain, ces romans dévoilent précisément que la guerre civile n'est pas un phénomène qui peut être circonscrit, un phénomène isolé en Afrique. Puisqu'en gommant les référents d'une guerre en particulier, se construit une réflexion sur les conflits africains en général, tout savoir d'ordre historique n'est pas aboli. Il est possible de valider les propos d'Emmanuel Dongala lorsqu'il affirme dans son entretien avec Taina Tervonen : « Incidemment, on apprend des choses sur le conflit »².

Les romans qui ont fait l'objet de l'analyse ci-dessus s'affranchissent de l'écriture univoque d'un conflit circonscrit dans un temps et dans un lieu. Ces œuvres ne miment pas un discours historiographique émaillé de référents : le témoignage de l'enfant-soldat ne peut s'appréhender comme celui d'un seul *testis* pouvant attester un événement, pouvant asseoir un discours de factualisation de l'événement ; dans le prochain chapitre, il sera donc nécessaire d'élargir notre approche. À ce stade du propos, nous pouvons nous demander si ce refus du référent n'est pas un moyen pour les œuvres de modéliser littérairement l'histoire immédiate sans tomber dans l'écriture de circonstance, s'il ne s'agit pas ainsi de gagner en littérarité ce

¹ Dans cette perspective, nous nous distinguons de l'analyse Charlotte Lacoste selon laquelle, dans le film de Jean-Stéphane Sauvaire, « les repères historiques ont été gommés, choix d'autant plus surprenant, en l'occurrence, que le roman dont est tiré le film, *Johnny Chien Méchant* d'Emmanuel Dongala, situe l'action au Congo, à la toute fin des années 1990 » (Charlotte Lacoste, « L'enfant-soldat dans la production culturelle contemporaine », art. cit., p. 132). En effet, nous avons vu que le roman d'Emmanuel Dongala escamotait tout référent précis. Dès lors, aussi bien le film que le roman misent sur le caractère oblique des référents.

² Taina Tervonen « Des Mozart qu'on assassine, Entretien avec Emmanuel Dongala », art. cit., dernière consultation le 2 août 2014.

qu'elles perdent en précision référentielle¹. De plus, si nous avons vu ici que le romancier s'affranchissait d'un cadre historiographique, n'est-il pas également possible de le rapprocher de l'historien au vu de l'immédiateté de l'histoire qui est prise pour objet de l'écriture ?

B. Faire face à l'histoire immédiate

Lorsque l'écrivain prend en charge des événements de l'histoire immédiate, écrit-il l'urgence ? dans l'urgence ? Est-il saisi d'une urgence d'écrire ?

L'entretien que nous avons réalisé avec Emmanuel Dongala pourrait le laisser entendre :

Le terme d'urgence revient à plusieurs reprises dans Johnny Chien Méchant. Vous usez même de toute sa polysémie. L'urgence peut renvoyer dans votre roman au fait d'agir sans délai (p. 220 et 289) ou au domaine médical (p. 227 et 252) lié au « centre d'urgence » qui, de manière révélatrice, est absent ou en ruines dans la diégèse (p. 75 et 237). Mais l'urgence renvoie également au contexte de violence paroxystique, à « l'urgence de la situation » (p.17, 27, 180 et 222), procédant de la guerre civile. L'urgence sature donc le roman ; comme le dit la narratrice par alternance du récit, Laokolé, jeune fille tentant en vain de fuir la guerre : « dans un endroit comme celui-ci, tout était urgence » (p. 202). [...] Vous reconnaissez-vous également comme un écrivain de l'urgence, poussé à prendre la plume sans délai, ayant le devoir de prendre en charge immédiatement un événement du réel qui vous a interpellé ?

Emmanuel Dongala : Oui, je vous avoue sans barguigner que je suis un écrivain de l'urgence en ce sens que j'écris pour des lecteurs d'aujourd'hui, pour mes contemporains *hic et nunc*. Ce sens de l'urgence me vient d'un discours de Martin Luther King dont j'ai retenu cette phrase qui est devenue mon *motto* : « the fierce urgency of now ». En aucun cas je ne pense écrire pour « l'éternité » ou pour des générations futures.²

Évanescence, l'urgence est une notion au croisement d'enjeux à la fois éthiques et esthétiques qui définissent une « politique de la représentation particulière »³. L'urgence peut-

¹ Selon Charlotte Lacoste, « il y a d'abord le préjugé qui voudrait que l'art ne colle pas le réel de trop près. C'est l'idée que la littérature gagne en littérarité ce qu'elle perd en précision et que l'œuvre d'art digne de ce nom doit se mouvoir dans une certaine abstraction », (« L'enfant-soldat dans la production culturelle contemporaine », art. cit., p. 127).

² Marie Bulté, « L'urgence dans *Johnny Chien Méchant* (2002), Entretien avec Emmanuel Dongala », art. cit., dernière consultation le 2 août 2014. Les références de pages renvoient à : Emmanuel Dongala, *Johnny Chien Méchant*, op. cit.

³ Dominique Fisher, *Écrire l'urgence, Assia Djebar et Tahar Djaout*, Paris, L'Harmattan, coll. « Études transnationales, francophones et comparées », 2008, p. 45.

elle dès lors s'envisager comme une puissance configuratrice, de sorte que « le livre déferle en emportant tout sur son passage »¹ ?

L'étymon latin de ce terme, *urgens*, *-entis*, « pressant, qui ne souffre pas de retard », fait de l'urgence une force qui agit sur le sujet en le « pouss[ant] »² à « une action, [à] une décision immédiate »³. Cette impulsion est connue du journaliste apte à réagir instantanément à l'événement et transcrivant l'actualité la plus brûlante. Mais qu'en est-il lorsque le *medium* change, lorsque c'est à l'écrivain de prendre en charge, sans « retard » ni délai, l'urgence du réel ?

Pourtant, un délai est consubstantiel à l'écriture littéraire. Tout en faisant de l'urgence un moteur de création, l'écrivain Jean-Philippe Toussaint y associe nécessairement la patience : « L'urgence qui appelle l'impulsion, la fougue, la vitesse – et la patience qui requiert la lenteur, la constance et l'effort [...] sont pourtant indispensables l'une et l'autre à l'écriture d'un livre »⁴. Urgence et patience formeraient donc l'équation paradoxale de la création littéraire. Or, lorsque l'urgence n'appartient plus seulement au processus de création, tel que le conçoit Jean-Philippe Toussaint, mais qu'elle relève du réel – réel qui somme l'écrivain de prendre en charge immédiatement un événement –, on passe du paradoxe à l'aporie. La littérarité d'une œuvre peut-elle s'accommoder de l'urgence ? Comme le remarque Myriam Boucharenc, « [c]'est souvent d'ailleurs à l'urgence qui la caractérise que l'on attribue la faiblesse de l'écriture de l'événement »⁵. L'écrivain qui compose avec l'urgence doit-il alors nécessairement changer de *medium* et mettre son écriture au service de la presse ? Les propos de Lama Serhan le laisseraient entendre :

Quand le monde dans lequel l'écrivain se trouve présente des horreurs qui ne méritent de réponse que la dénonciation simultanée, celui-ci se tourne vers un media qui permet d'étendre sa voix même dans des foyers où le roman, l'essai, le théâtre n'ont pas véritablement de place. Le journal dans son rapport quotidien à l'individu, prévaut pour la prise de parole instantanée.

¹ Selon la définition que donne Jean-Philippe Toussaint de l'urgence (*L'urgence et la patience*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012, p. 45).

² *Dictionnaire historique de la langue française*.

³ *Trésor de la langue française*.

⁴ Jean-Philippe Toussaint, *L'urgence et la patience*, *op. cit.*, p. 26.

⁵ Myriam Boucharenc, « Beau comme la rencontre de la littérature et du reportage sur la scène de l'événement », dans Didier Alexandre, Madeleine Frédéric, Sabrina Parent et Michèle Touret (dir.), *Que se passe-t-il ? Événements, sciences humaines et littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2004, p. 117. Myriam Boucharenc évoque, dans la même perspective, l'« opposition entre la temporalité événementielle et celle de l'œuvre littéraire » (*Idem*).

Quand le temps manque [...] l'écrivain devient journaliste. [...] Il y a urgence à dire.¹

D'ailleurs, Ahmadou Kourouma lui-même a pu revendiquer un statut proche du journalisme, scripteur d'une actualité extrême :

L'écrivain en Afrique n'a pas la même fonction que l'écrivain français [...] En Afrique nous devons cumuler. Comment écrire dans un pays où il n'existe pas de liberté sans faire allusion à cette situation ? On passe pour un lâche, pour un amuseur de foire quand on parle de tout sauf de ce qui préoccupe nos lecteurs.

Vous vous considérez comme écrivain et journaliste ?

Absolument. C'est ce qui fait que nous sommes souvent présentés comme des écrivains engagés.²

Cette donnée dicte peut-être alors la réception qu'a eue Boniface Mongo-Mboussa du roman d'Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé* : « La narration linéaire du récit fait davantage penser à un reportage journalistique qu'à un roman »³. Ahmadou Kourouma est véritablement un écrivain de l'urgence, un écrivain sommé de prendre la plume⁴. Son roman posthume inachevé, *Quand on refuse on dit non*, s'écrit en même temps que s'étend le conflit en Côte-d'Ivoire, l'inachèvement dû à la mort de l'auteur laisse donc au lecteur un texte de pure transcription immédiate du réel à la littéarité discutable.

Pourtant, ce défaut de littéarité est loin d'être constant et on est en droit de s'interroger sur les moyens dont dispose la fiction pour écrire l'urgence. Écrire l'urgence n'impose pas nécessairement de soumettre l'œuvre au seul paradigme de l'instantanéité. Or l'écueil de tomber dans le régime de l'instantanéité est également celui que cherchent à éviter les historiens de l'immédiat, souhaitant se distinguer des journalistes, comme l'affirme Jean-François Soulet :

Pour tenter de traduire ou, si l'on préfère, de refléter la complexité des événements vécus, l'historien a besoin d'un délai. Il ne peut pas, en effet, y avoir d'histoire instantanée ou d'histoire immédiate si l'on donne à ce dernier adjectif son sens de simultané mais le délai d'élaboration est nécessairement bref.⁵

Emmanuel Dongala ne dit d'ailleurs pas autre chose, au regard de la question du délai :

¹ « Les écrivains dans la presse face à la guerre », *La plume francophone*, Dossier littérature de l'urgence, [en ligne] url : <http://la-plume-francophone.over-blog.com/article-4555532.html>, dernière consultation le 01 juin 2012.

² Ahmadou Kourouma, Propos recueillis par Bernard Magnier, *Notre Librairie*, n° 86-87, avril-juin 1987, p. 14.

³ Boniface Mongo-Mboussa, « Où est passé le Kourouma d'antan ? », art. cit., dernière consultation le 29 novembre 2011 [nous soulignons].

⁴ Comme l'indique la dédicace d'*Allah n'est pas obligé* : « Aux enfants de Djibouti : c'est à votre demande que ce livre a été écrit ».

⁵ Jean-François Soulet, *L'Histoire immédiate*, op. cit., p. 45.

Je sentais en moi un besoin pressant – ce que les anglo-saxons appellent « an urge » – de m'exprimer. En ce sens on peut dire que la guerre réelle et la maturation du projet sont concomitants mais pas l'écriture. L'écriture a toujours besoin d'un certain recul sinon cela devient du journalisme.¹

Emmanuel Dongala se reconnaît comme un écrivain de l'urgence mais n'indexe pas cette urgence à l'écriture. La contradiction entre la posture de journaliste revendiquée par Ahmadou Kourouma et celle récusée par Emmanuel Dongala est pourtant à nuancer. En effet, *Allah n'est pas obligé*² n'est pas une œuvre de journaliste. L'urgence est bien le sentiment qui a animé Ahmadou Kourouma mais elle modélise moins l'écriture romanesque qu'elle n'est modélisée par cette dernière. Ce roman est même de ce point de vue paradigmatique, comme nous allons le voir, pour penser la manière dont l'écriture fictionnelle parvient à faire face à l'urgence, dont elle parvient à modéliser l'immédiat. Plus précisément, cette œuvre va rejoindre la volonté de l'historien Jean-François Soulet, en misant sur une « mise en perspective » :

L'historien du très contemporain, s'il veut être utile, doit travailler vite. Son aptitude à métamorphoser rapidement le vécu en histoire c'est-à-dire en objet de connaissance, qui constitue l'une de ses qualités, repose sur plusieurs exigences dont deux fondamentales : la culture historique, qui permet de mettre instantanément l'événement en perspective et la faculté de consulter aisément des sources diverses (témoignages, documents officiels, articles de presse...).³

Après avoir vu, dans la première section de ce chapitre, que l'historien de l'immédiat et l'écrivain pouvaient avoir en partage le recours au témoin, nous nous attacherons donc à présent au second pilier qu'évoque Jean-François Soulet. En effet, il s'agira de voir comment les œuvres du corpus parviennent également à mettre l'événement en perspective, s'inscrivant par là dans les mêmes présupposés épistémologiques. Cependant, la mise en perspective dont il sera question se détachera du cadre historiographique, affirmant une modélisation proprement littéraire de l'histoire immédiate.

a. Les échos du roman picaresque face à l'assourdissement du présent

Lors de son intervention sur la figure de l'enfant-soldat au sein du séminaire de littérature comparée de l'École Normale Supérieure d'ULM, Flávia Nascimento proposait

¹ Marie Bulté, « L'urgence dans *Johnny Chien Méchant* (2002), Entretien avec Emmanuel Dongala », art. cit., dernière consultation le 2 août 2014.

² Contrairement à *Quand on refuse on dit non*, cette œuvre n'a pas été suspendue par la mort de son auteur.

³ Jean-François Soulet, *L'Histoire immédiate*, op. cit., p. 45.

d'aborder les fictions romanesques qui lui servaient de corpus – à savoir, *Allah n'est pas obligé* et *Quand on refuse on dit non* d'Ahmadou Kourouma, *Johnny Chien Méchant* d'Emmanuel Dongala et *Song for Night* de Chris Abani – à l'aune du parcours picaresque des personnages d'enfants-soldats¹. Pour notre part, nous nous attacherons à voir en quoi, plus qu'un « parcours » picaresque, il est possible de repérer un véritable dialogue avec le genre picaresque, et en quoi, cette mise en mémoire de la littérature permet d'échapper au piège de l'actualité. Les échos d'un passé littéraire (ici, le roman picaresque) peuvent être une réponse à ce présent assourdissant que sont les événements de l'histoire immédiate, offrant dès lors une possibilité de modélisation à l'écrivain grâce au recours à l'architextualité².

Bien loin de considérer cette reprise générique comme un jeu autotélique de la littérature ne dialoguant qu'avec elle-même, on postulera au contraire que la mise en perspective proprement littéraire permet à l'écrivain³ de prendre en charge le monde qui l'entoure⁴, et permet, grâce à la narration autodiégétique caractéristique du genre picaresque, que « le laissé-pour-compte vien[ne] soudain figurer en pleine page »⁵.

Le paratexte éditorial d'*Allah n'est pas obligé* paru aux Éditions du Seuil conduit d'emblée sur la voie d'une réactualisation du genre picaresque :

Après *En attendant le vote des bêtes sauvages* (Livre Inter 1999), satire des dictatures africaines, Ahmadou Kourouma nous livre un récit *picaresque* et drolatique - et d'autant plus terrifiant - sur une époque de massacres dont les enfants sont les tristes héros.⁶

De même, l'introduction de William Boyd au roman de Ken Saro-Wiwa, *Sozaboy*, est révélatrice d'une réception qui se fait par l'intermédiaire du genre picaresque :

Le cauchemar *picaresque* de Petit Minitaire commence à partir du moment où, brûlant d'envie d'impressionner Agnès sa nouvelle épouse, il décide de se faire incorporer pour devenir « minitaire ». (« Introduction de William Boyd » S. 14 [nous soulignons])

Sozaboy's nightmare *picaresque* begins when, full of zeal to impress his new wife Agnes, he decides to join up and become a « Soza » (S. « Introduction » non paginée [nous soulignons])

¹ Flávia Nascimento, « L'enfant-soldat comme allégorie du témoin », séminaire cité.

² Pour reprendre la terminologie de Gérard Genette.

³ L'écrivain dont il sera prioritairement question dans cette section est Ahmadou Kourouma mais d'autres œuvres du corpus nourriront aussi ponctuellement l'analyse.

⁴ Nous sommes proche en cela de la « référencialité » proposée par Tiphaine Samoyault où la mémoire de la littérature ouvre de manière concomitante sur le monde. (*L'Intertextualité. Mémoire de la littérature, op. cit.*).

⁵ Didier Souiller, *Le roman picaresque*, Paris, PUF, 1989, p. 50.

⁶ Quatrième de couverture de l'édition d'*Allah n'est pas obligé* parue en 2000 [nous soulignons].

Il s'agira donc de voir ce qui rend légitime, au niveau thématique et formel, ce qualificatif de picaresque.

Le genre picaresque s'est défini principalement autour de trois œuvres espagnoles que sont *El Lazarillo de Tormes* (Anonyme, 1554), *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán (première partie : 1599 ; deuxième partie : 1604) et *El Buscón* de Francisco de Quevedo (1626). Il s'agit d'un genre historiquement et spatialement situé, à savoir le Siècle d'Or en Espagne. Des invariants se sont ensuite dégagés¹ au niveau de l'intrigue et de la structure qui codifient le picaresque en tant que genre littéraire et que nous pouvons rapprocher des romans étudiés ici. Il ne s'agira pas de faire un inventaire exhaustif des traits du genre picaresque mais d'en retenir les plus pertinents pour voir en quoi le corpus peut y participer.

Le picaro est typiquement un jeune homme du peuple dont l'éducation a été négligée. Ce critère définitoire de l'identité du picaro définit Birahima – mais vaut aussi pour une grande partie des enfants du corpus –, qui met en scène dans sa présentation initiale le fait qu'il n'est pas éduqué, « mon école n'est pas arrivée très loin »². Au niveau diégétique, la faim est également un élément structurant du roman picaresque : elle est ce qui pousse les picaros à changer de maître, s'engageant auprès de celui qui les nourrira le mieux. Dans *Allah n'est pas obligé*, quoique l'univers de référence soit différent, ce sont bien la faim et la disette, qui motivent le narrateur à passer d'un camp à l'autre : « Et puis chez ULIMO là-bas, on mangeait bien. À ULIMO, on mangeait du riz gras avec sauce graine »³. L'« orphelinage », caractéristique picaresque, est également un moteur diégétique. Il libère le héros et le livre à l'errance. Birahima illustre cette dimension : « Ma tante était devenue, après la mort de ma maman, ma seconde mère. [...] Ils ont décidé que je devais partir au Libéria »⁴. L'orphelinage est également le moteur diégétique de nombreuses œuvres du corpus, celui qui conduit l'enfant sur la route de la guerre : ainsi en va-t-il dans *Tarmac des hirondelles*, *Le Monde est gueule de chèvre*, *Song for Night* et *Beasts of no Nation*.

D'autre part, la structure d'*Allah n'est pas obligé*, à l'instar de celle du roman picaresque⁵, est cyclique. Birahima part à la recherche de sa tante, se fait enrôler, parcourt le Liberia et la Sierra Leone en guerre. À la fin du roman, la mort de la tante coïncide avec la fin

¹ Nous reprenons en partie la classification des invariants que propose Didier Souiller dans *Le roman picaresque*, *op. cit.*, pp. 57-59.

² Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, *op. cit.*, p. 9.

³ *Ibid.*, p. 84.

⁴ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, *op. cit.*, p. 35.

⁵ Par exemple, dans *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, le parcours de Guzmán s'apparente à un cercle : partant de Séville, le narrateur aboutit à Rome, passe et repasse par Madrid pour revenir à Séville.

de la quête. Dans l'*explicit*, Birahima entame un retour vers son village natal, son point de départ, après toutes ses pérégrinations, comme c'est d'ailleurs le cas pour Méné dans *Sozaboy*.

Plus encore – et c'est ce qui motivait la référence au picaresque dans l'intervention de Flávia Nascimento –, l'intrigue des œuvres du corpus n'évolue souvent qu'au gré des déplacements du personnage. L'enfant-soldat est perpétuellement sur les routes, en ce sens il est une véritable figure de picaro : « le roman picaresque lance ses héros sur des routes défoncées »¹. Dans *Tarmac des hirondelles* de Georges Yémy, Muna est celui qui « n'[a] pas peur de la route »², perpétuellement en train de reprendre la route – « je repris ma route »³ –, et ce jusqu'à la fin du roman : « Puis je m'en fus seul un matin, sans raison »⁴. Agu, dans *Beasts of no Nation*, n'est là qu'à « marcher à marcher »⁵. Dans *Song for Night*, le parcours de My Luck est un perpétuel voyage sur les rives de la mort⁶, effectué sous le patronage de Saint Christophe, saint patron des voyageurs⁷. D'ailleurs, ce patronage n'est pas anodin car si Saint Christophe est celui qui a aidé le Christ à traverser le fleuve, tout le périple de My Luck s'oriente le long de la rivière la Cross, qu'il n'osera traverser qu'à la fin du voyage. L'enfant-soldat est donc perpétuellement en chemin, sur la route. Enfin, dans *Allah n'est pas obligé*, le substantif « route » est même surmotivé du fait notamment de l'expression malinké, « pied la route », qui revient comme un leitmotiv⁸ tout au long du roman, comme pour insister sur l'errance du narrateur : « Les autres ont suivi, pied la route. Oui pied la route. (Je vous l'ai déjà dit : pied la route signifie marcher) »⁹. D'ailleurs le roman prend fin lorsque le narrateur remarque dans l'*explicit* que « la route était rectiligne »¹⁰.

Cependant, il est possible de se demander, pour le cas d'*Allah n'est pas obligé*, si cet écho générique n'est pas une réminiscence littéraire d'un autre texte. Cette réécriture du genre picaresque, qui relèverait davantage de la prise en compte de l'architextualité, n'est-elle pas redevable, plus précisément, d'une intertextualité avec *Voyage au bout de la nuit* de Louis-

¹ Annick Dusausoy-Benoit et Guy Fontaine, *Histoire de la littérature européenne*, Paris, Hachette, 1992, p. 319.

² Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, *op. cit.*, p. 86.

³ *Ibid.*, p. 139.

⁴ *Ibid.*, p. 286.

⁵ Uzodinma Iweala, *Bêtes sans patrie*, *op. cit.*, p. 161 ; « why I am staying here to just be walking », *Beasts of no Nation*, *op. cit.*, p. 127.

⁶ Cf. chapitre suivant.

⁷ Après que Ijeoma lui a donné la médaille à l'effigie du saint Cf. *supra*.

⁸ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, *op. cit.*, pp. 44, 45, 61, 96...

⁹ *Ibid.*, p.61.

¹⁰ *Ibid.*, p.222.

Ferdinand Céline qui servirait de relais¹ ? Cette hypothèse peut être validée par la prise en compte de l'épitéxte. En effet, dans presque toutes ses interviews, Ahmadou Kourouma affirme qu'il a lu *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline avant d'écrire ses romans ; d'ailleurs dans son entretien avec Bernard Magnier, il déclare : « Les auteurs qui m'ont le plus marqué sont Beckett et Céline »². Or le roman de Céline peut être subsumé, parmi d'autres genres, au genre picaresque³. Outre le fait que *Voyage au bout de la nuit* est un roman déambulatoire, dont la structure est spatiale plus que temporelle à l'instar de l'œuvre de Kourouma et des codes du genre picaresque, ce qui rapproche spécifiquement ces deux œuvres est la thématique guerrière. D'ailleurs dans *Voyage au bout de la nuit* des visions de guerre rejaillissent à tout moment. Même la banlieue est remodelée par de telles images : « autour du métro, près des bastions croustille, endémique, l'odeur des guerres qui traînent des relents de village mi-brûlés, mal cuits... »⁴. *Allah n'est pas obligé* serait alors une « réplique » de *Voyage au bout de la nuit*, pour reprendre la terminologie des théories de la réception ; le roman d'Ahmadou Kourouma une réponse au texte de Céline adaptée au problème que lui pose son temps et son espace, à savoir le phénomène des enfants-soldats en Afrique. Mais il est possible de suivre une autre piste d'interprétation pour justifier l'usage des codes du roman picaresque dans ce roman.

Selon Didier Souiller, « le picaro est le personnage révélateur d'un pays en décadence »⁵. Par conséquent, en considérant le picaresque comme une esthétique du désarroi, de la marginalité, de la crise sociétale, ce genre constitue une des possibilités génériques offertes aux auteurs pour modéliser cette expérience extrême de l'histoire immédiate qu'est le phénomène des enfants-soldats. D'ailleurs, *Transit* d'Abdourahman A. Waberi s'amuse à activer les possibles offerts par la littérature, parmi lesquels, figure au premier plan le picaresque : « Enfant, j'ai été nourri au lait de l'amour et à la lecture. Les grands mots des adultes traversaient mon esprit (picaresque, épique, péripéties loufoques, tachycardie, scénographie...) »⁶.

¹ Nous avons déjà pu voir que ce roman pouvait avoir influencé la traduction qu'Alain Mabanckou propose de *Beasts of no Nation* d'Uzodinma Iweala.

² Propos recueillis par Bernard Magnier, art. cit., p. 15.

³ Le roman de Céline a ainsi, par exemple, été intégré dans le corpus de littérature comparée de la question proposée au programme d'agrégation 2004-2005, « Échos picaresques dans le roman du XX^e siècle ».

⁴ Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit* [1932], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, p. 240.

⁵ Didier Souiller, *Le roman picaresque*, op. cit., p. 14.

⁶ Abdourahman A. Waberi, *Transit*, op. cit., p. 41.

Cependant, user du genre picaresque pour transcrire l'histoire immédiate n'est pas anodin. À ce sujet, le spectre des types idéaux de la fiction qu'Ulrich Wicks reprend à Robert Scholes ouvre à de nouvelles pistes de réflexion¹. Dans cette représentation schématique, trois types de rapports peuvent spécifier les relations existant entre les mondes fictifs et le monde réel ; l'univers dépeint par la fiction peut être soit meilleur, soit pire, soit plus ou moins équivalent au nôtre. Le monde qualifié par le terme d'« history » entretient un rapport mimétique avec le nôtre. « Satire » et « romance » sont disposées aux deux extrémités du spectre, du fait de leur opposition radicale. En cela, la proximité du picaresque avec la satire s'explique aisément selon Ulrich Wicks : le picaro doit endurer un monde chaotique, au-delà du seuil de tolérance ordinaire. Ce monde, cependant, est plus proche du nôtre, d'où la proximité, selon ce schéma, de la catégorie du picaresque avec celle de l'« history ». Par conséquent, l'usage du genre picaresque offrirait aux auteurs du corpus un moyen de modéliser littérairement l'histoire immédiate sans renoncer pour autant à l'ancrage dans l'histoire immédiate, sans aboutir à des œuvres « déshistoricisée ». Recourir à une mémoire littéraire permet donc de modéliser l'histoire immédiate, de la mettre en perspective de manière proprement littéraire ; en cela, ces œuvres ne sont pas en rupture avec le postulat de Paul Ricœur selon lequel :

entre un récit et un cours d'événements, il n'y a pas une relation de reproduction, de réduplication, d'équivalence, mais une relation métaphorique : le lecteur est dirigé vers la sorte de figure qui assimile (*linken*) les événements rapportés à une forme narrative que notre culture nous a rendue familière.²

Mais nous pourrions nous demander, en dernier lieu, si ce n'est pas notre compétence de lecteur qui nous fait actualiser le genre picaresque dans ces romans. En effet, le témoignage factuel d'Ishmael Beah, *Le Chemin parcouru*, ne peut être le support d'une similaire analyse (en ce qu'il ne s'agit pas d'une œuvre de fiction) ; on y retrouve pourtant des traits du genre picaresque : il s'agit d'une œuvre déambulatoire³, mettant en scène les thèmes de la faim et de l'orphelinage comme moteurs diégétiques. Dès lors, il faut peut-être opérer un changement de paradigme dans le spectre des types idéaux de la fiction narrative évoqué précédemment. En effet, puisque dans *Le Chemin parcouru* il n'y a pas mise en fiction, le

¹ Ce spectre se présente comme suit : satire / picaresque / comedy / history / sentiment / tragedy / romance ; Ulrich Wicks, « The Nature of Picaresque Narrative: A Modal Approach », *PMLA*, n° 89, 1974, pp. 240-249, p. 240.

² Paul Ricœur, *Temps et Récit, tome III: "Le temps raconté"*, Paris, Seuil, L'ordre philosophique, 1985, pp. 223-224.

³ Voir à ce titre le dessin, placé dans le péri-texte, intitulé « mon périple » qui insiste sur le thème de l'errance (Ishmael Beah, *Le chemin parcouru – Mémoires d'un enfant soldat*, op. cit., p. 271).

picaresque se superposerait à l'histoire. Nous pourrions alors émettre l'hypothèse que, s'il y a réminiscence littéraire du picaresque dans le corpus, il s'agirait d'une réminiscence littéraire déplacée : le picaresque décrirait un monde non pas « pire » que le nôtre mais, précisément, tel qu'il est réellement, dans toute son horreur. Par conséquent, modéliser l'histoire immédiate en littérature deviendrait aussi une entreprise de modélisation de la littérature elle-même, puisque ses paradigmes s'en trouvent modifiés face à l'histoire immédiate et à l'urgence du réel.

Nous sommes donc en présence d'une manière de mettre en perspective l'histoire immédiate, pour échapper au piège de l'instantanéité et pour médiatiser, par le recours de la littérature, ce qui se présente comme immédiat. Dominique Fisher¹ lie urgence et processus mémoriel : « l'écriture de l'urgence [est] placée sous le signe de l'anamnèse »². Ici l'urgence s'est écrite grâce à une mémoire de la littérature. D'autres médiatisations sont évidemment envisageables, des médiatisations qui ne puisent pas nécessairement dans une mémoire littéraire. Par exemple, *Les Aubes écarlates* de Léonora Miano font dialoguer l'immédiat de la guerre civile qui touche le pays fictif au nom de Mboasu et l'époque passée de la Traite négrière, comme manière de mettre de la profondeur dans l'actualité brûlante et d'éclairer l'une par l'autre. Le titre du roman de Léonora Miano supporte d'ailleurs plusieurs interprétations matérialisant l'entrelacement constant du passé et du présent dans le récit. À un premier niveau de lecture, ce titre pourrait renvoyer à la situation actuelle du pays présenté dans la diégèse, situation de guerre et de sang. Le réseau sémantique de la couleur rouge se retrouve, en effet, dans les titres des parties traitant de l'histoire immédiate, tels que « latérite » ou « embrasements ». À l'inverse, le titre des passages enchâssant les voix spectrales des naufragés de la traite est toujours « exhalaisons ». Pourtant, le titre du roman apparaît dans un passage énoncé par les voix spectrales des esclaves, dans le creux d'une périphrase : « Vois comme l'aurore est rouge, interminablement »³. Dès lors, l'aube écarlate s'interprète avant tout comme l'origine mortifère de la traite négrière. Évoquons encore *La Résistante*, pièce de théâtre de l'Italien Pietro Pizzuti qui situe la guerre – où figure un enfant-soldat – dans la ville de Tharros, marquée par les guerres puniques, tout en l'actualisant au présent avec des références contemporaines comme *Apocalypse Now* de Francis Ford

¹ Étudiant, dans *Écrire l'urgence*, la manière dont Assia Djebar et Tahar Djaout écrivent la guerre civile algérienne.

² Dominique Fisher, *Écrire l'urgence, Assia Djebar et Tahar Djaout, op. cit.*, p. 18.

³ Léonora Miano, *Les Aubes écarlates, op. cit.*, p. 117.

Coppola¹. Dans cette œuvre, c'est la rupture en termes chronologiques qui met de la profondeur ; l'immédiat se déroule dans le lointain. Mais que se passe-t-il quand le lointain s'actualise dans l'immédiat ? C'est cette dernière modélisation, qui, de nouveau, puise dans la mémoire de la littérature, que nous examinerons en nous arrêtant sur le roman de Delia Jarrett-Macauley, *Moses, Citizen and Me*.

b. *Moses, Citizen and Me* ou l'immédiateté de la (re)présentation – étude de cas

C'est paradoxalement en misant sur sa présentation immédiate, grâce à la performance théâtrale spectaculaire, que l'histoire immédiate de la guerre civile sierra-léonaise est mise en perspective dans le roman de Delia Jarrett-Macauley. En effet, cette œuvre problématise la manière dont le spectaculaire peut être un moyen effectif pour présenter – plus que représenter – l'histoire immédiate.

Un personnage énigmatique, proche de la figure du chaman, nommé Bemba G, décide de faire jouer à des enfants-soldats réfugiés dans la forêt une pièce de Shakespeare, *Julius Caesar*². Choisir *Julius Caesar* de Shakespeare n'est alors pas anodin³ : cette pièce évoque la guerre civile qui a lieu à Rome après l'assassinat de César. Or, de 1991 à 2002, c'est bien une guerre civile qui a sévi en Sierra Leone et que cherche à retracer le roman de Delia Jarrett-Macauley. Dès lors, la pièce de Shakespeare permet de donner du recul à l'histoire immédiate sierra-léonaise pour essayer de la comprendre. Dans *Moses, Citizen and Me*, la mise en perspective que préconise Jean-François Soulet s'opère par la pièce de Shakespeare, pièce

¹ Pietro Pizzuti, *La Résistante*, Manage, Lansman Éditeur, 2003, p. 14.

² Une hésitation se maintient dans le roman quant à savoir si les enfants-soldats jouent la pièce de Shakespeare ou bien sa traduction en krio par Thomas Decker en 1988, *Juliohs Siza* :

« Is all this going somewhere ? Do you have a plan ? » I wondered [...] Bemba G disappeared into his hut and re-emerged with a book.

“They can do it! I will feed them this!”

The book was not passed to me with the solemnity of the Bible. [...] The book that landed in my lap had a grey cover, a frontispiece reading in exceptionally fine markings in black ink: “Ex libris Bemba G”.

I stared at the titles centred on the same page :

Julius Caesar by William Shakespeare

and

Juliohs Siza by Thomas Decker from c.1599 to c.1995

or longer » (Delia Jarrett-Macauley, *Moses, Citizen and Me*, *op. cit.*, pp. 136-137).

³ Mentionnons que Delia Jarrett-Macauley vient de publier un essai sur les adaptations de Shakespeare par des artistes à la marge de l'Empire britannique (*Shakespeare, Race and Performance: The Diverse Bard in Contemporary Britain*, 2016). Choisir dans sa propre fiction de le faire adapter par des enfants-soldats africains est alors à appréhender comme un véritable coup de force politique.

qualifiée par Louis Lecocq de « drame historique »¹. La portée historique de *Julius Caesar* permet donc de rendre médiante l'histoire immédiate sierra-léonaise, de lui donner une trame de lecture nécessaire à sa compréhension. C'est ainsi que s'explique le surnom « Citizen » qu'a choisi George, l'enfant-soldat mutique protagoniste du roman. C'est bien un idéal inaccessible de République qui anime initialement les combattants, République dans laquelle chacun serait un citoyen, mais cet idéal est impossible à atteindre par la voie de la violence guerrière. C'est bien là ce qu'annonçait déjà la tragédie de Shakespeare. *Julius Caesar* déconstruit en effet cet idéal puisque les Libérateurs qui cherchaient à restaurer la République, contre la tyrannie, ne feront que participer à mettre au pouvoir un empereur qui le règnera sans partage, Auguste.

Mais la pièce de Shakespeare ne fait pas que mettre en perspective l'histoire immédiate, elle permet aussi au roman de Delia Jarrett-Macauley d'exploiter le spectaculaire dans son lien avec la performance théâtrale. Si la pièce jouée dans le roman est spectaculaire, c'est d'abord parce que le spectacle y est redoublé par l'intertexte shakespearien. Or la pièce de Shakespeare relève du spectaculaire, entendu au sens d'effet fort provoqué sur le spectateur². Et, précisément, l'un des plus longs passages de Shakespeare cités dans le roman de Delia Jarrett-Macauley³ est le passage le plus spectaculaire de *Julius Caesar* – le discours de Brutus après la mise à mort de César, élaborant un rite sacrificiel grandiose (Acte III, scène 1, v. 106-111) :

Inclinons-nous, Romains,/ Et baignons-nous les mains, et les bras jusqu'au
coude/ Dans le sang de César, couvrons-en nos épées ;/ Ensuite allons jusque
sur la place publique,/ Et là, en brandissant nos armes ensanglantées,/ Nous
crierons tous : "Vive la paix, la liberté !" ⁴

Le spectaculaire est lié au sang, à l'exhibition du sang, dans une mise en scène travaillée ; dans la suite de la scène, Cassius parle de « lofty scene » (v. 113) traduit par Louis Lecocq en « spectacle sublime ». Le spectaculaire réside dans cette mise en abyme du spectacle, dans la théâtralisation sur scène : la mise à mort de César est doublement un objet de spectacle. Mais

¹ Louis Lecocq, « Introduction », dans William Shakespeare, *œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, coll. "Bouquins", 2007, p. 689.

² Selon la définition d'André Gardies : « le spectaculaire doit remplir le contrat du "Jamais vu", doit aussi en imposer au spectateur » (André Gardies, « Le moment spectaculaire dans la narration cinématographique », art. cit., p. 124).

³ Delia Jarrett-Macauley, *Moses, Citizen and Me*, op. cit., p. 155-156.

⁴ « Stoop, Romans, stoop,/ And let us bathe our hands in Caesar's blood/ Up to the elbows, and besmear our swords;/ Then walk we forth even to the market-place,/ And, waving our red weapons o'er our heads,/ Let's all cry "peace, freedom and liberty!" », William Shakespeare, *Julius Caesar*, dans *œuvres complètes*, op. cit., p. 768 ; William Shakespeare, *Jules César*, traduction française de Louis Lecocq, dans *œuvres complètes*, op. cit., p. 769.

l'effet qu'est censée produire cette scène sur le spectateur ne privilégie pas l'émotion car Brutus cherche à délivrer un message : « Vive la paix, la liberté ! ». Ainsi, dans la reprise qu'en font les enfants-soldats, ce message est mis au premier plan, revenant comme un *leitmotiv*¹.

C'est alors dans l'effectivité immédiate qui est la sienne que le spectaculaire devient un *medium* pour dire l'histoire immédiate. La pièce de Shakespeare est autant mise en perspective qu'elle ne met en perspective la guerre civile sierra léonaise, elle est actualisée au présent comme une monstration qui avertit – pour renouer avec l'étymon *monere* –, qui médiatise le présent en faisant passer un message, puisant à la fois dans l'histoire antique et dans la mémoire littéraire.

Il est dorénavant commun de postuler un dialogue possible entre les statuts pragmatiques factuel et fictionnel², il est également devenu évident que les frontières entre historiographie et littérature peuvent être abordées à l'aune d'une certaine porosité – que l'on mise sur l'*écriture* de l'histoire³, sur la *transcription* de l'histoire⁴ ou sur la *fiction* de l'histoire⁵. Dans cette section, il s'est alors surtout agi de rester attentif à la manière dont la

¹ Delia Jarrett-Macauley, *Moses, Citizen and Me*, *op. cit.*, pp. 156, 158, 205.

² Outre Gérard Genette, nous pouvons convoquer Jean-Marie Schaeffer : « Cette interpénétration qui amène le discours factuel à emprunter des procédés formels au récit de fiction, tout autant que celui-ci en emprunte au discours factuel, est d'ailleurs un signe supplémentaire du fait que l'opposition entre le récit de fiction et le récit factuel ne doit pas être abordée dans les termes d'une épistémologie empiriste, mais d'un point de vue fonctionnel, donc pragmatique » (*Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999, p. 265). Qui plus est, ce dialogue serait d'autant plus aisé dans le genre romanesque, qualifié par Josias Semujanga de genre « impur » (*Dynamique des genres dans le roman africain, Éléments de poétique transculturelle*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 1999, p. 9) apte au « phagocytage » de tous les genres littéraires, fictionnels ou factuels (*Ibid.*, p. 22). Josias Semujanga prolonge finalement ce que disait déjà Mikhaïl Bakhtine pour qui le roman était la structure englobante de « genres intercalaires » pouvant « introduire dans son entité toutes espèces de genres tant littéraires [...] qu'extra-littéraires » (*Esthétique et Théorie du roman, op. cit.*, p. 141).

³ Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire* (1975). Michel de Certeau creusera la porosité narrative entre littérature et histoire dans son ouvrage *Histoire et Psychanalyse entre science et fiction* (1987) : « Les ruses du discours avec le pouvoir afin de l'utiliser sans le servir, les apparitions de l'objet comme acteur fantastique dans la place même du « sujet du savoir », les répétitions et les retours du temps supposé passé, les déguisements de la passion sous le masque d'une raison, etc., tout cela relève de la fiction, au sens « littéraire » du terme » (Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 2002, p. 81). Carlo Ginzburg, relie de son côté les travaux de Michel de Certeau à ceux d'Hayden White (*Metahistory*, 1973) aux États-Unis qui travaille également à penser les convergences entre histoire et littérature (Carlo Ginzburg, *Le Fil et les traces : vrai, faux, fictif, op. cit.*, p. 314).

⁴ Emmanuel Bouju, *La Transcription de l'histoire* (2006).

⁵ Michael Kohlhauser (dir.), *Fictions de l'histoire, Représentations de l'histoire dans la littérature et les arts* (2011). Michael Kohlhauser a pu déclarer en ce sens que « entre l'Histoire, l'art ou la fiction, la ligne de partage semble parfois ténue ; et le dessein commun, sinon identique, qui aspire à rendre présent le passé advenu ou absent, voire le présent encore en attente d'un sens. Comme l'historien, l'artiste souvent travaille la matière brute de l'événement ou de l'actualité, pour mieux l'éclairer et en dégager une possible signification » (« Avant-propos », dans Michael Kohlhauser (dir.), *Fictions de l'histoire, Représentations de l'histoire dans la littérature*

littérature propose des « structures intelligibles » du monde, pour parler dans les termes de Jacques Rancière¹, qui lui soient propres.

Ainsi avons-nous pu constater que ce qui modélise ici les œuvres du corpus, c'est moins le témoignage de l'enfant-soldat en *testis*, que l'on ne peut subordonner au positivisme historiographique – du fait d'un refus de subordination du récit au régime référentiel – que le caractère immédiat de l'histoire qui est *écrite, transcrite, mise en fiction*. Plus encore, si pour Emmanuel Bouju, et pour filer la métaphore musicale qu'il construit, le roman ne transpose pas seulement l'expérience historique dans une autre gamme que serait l'univers fictionnel mais la transcrit et donc « opère non seulement un déplacement de gamme, mais aussi l'adaptation d'une architecture instrumentale à une autre »² lui permettant de « réplique[r] à l'expérience dans son langage propre, par harmonie moins imitative que transfiguratrice »³, nous avons pu constater qu'il y avait une influence réciproque dans l'acte de représentation : les romans du corpus sont autant transfigurés par l'histoire immédiate et doivent autant adapter leur architecture à celle-ci qu'ils ne la transfigurent à leur tour, selon leurs pouvoirs propres.

et les arts, op. cit., p. 7). Michael Kohlhauer entend même aller plus loin qu'Emmanuel Bouju précisant que « parler même de transcription, de l'une [l'histoire] par l'autre [la fiction], voire dans l'autre, serait trop dire. Existe-t-il quelque réalité ou vérité de l'histoire, quelque rumeur du monde, avant même le récit que l'on puisse en faire ? Non, bien sûr » (Michael Kohlhauer, « Écrire l'histoire. La part de l'art », *Ibid.*, p. 37).

¹ Jacques Rancière, *Le Partage du sensible, Esthétique et politique*, Paris, Éditions La Fabrique, 2000, p. 56.

² Emmanuel Bouju, *La Transcription de l'histoire – Essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle, op. cit.*, p. 15.

³ *Idem.*

CHAPITRE 2 : TRAVERSER L'HISTOIRE

« *Why is the river called the Cross ?* » *I ask, since I can't put my finger on what is bothering me.*

« *Because we all have to cross it someday* », *he replies.*

Chris Abani, *Song for Night*, *op. cit.*, p. 105.

L'un des aspects les plus perturbants – mentalement et physiquement – de notre marche, c'est que nous ne savions pas où ni quand elle prendrait fin. Je n'avais aucune idée de ce que je ferais de ma vie. J'avais l'impression de repartir sans cesse de zéro. J'étais toujours en mouvement, toujours sur les chemins. Je restais parfois un peu derrière les autres et je réfléchissais à toutes ces choses. Survivre à chaque jour qui passait était devenu mon but dans la vie.

Ishmael Beah, *Le Chemin parcouru*, *op. cit.*, p. 83

Le témoin, tel qu'il a été abordé dans le précédent chapitre, était le *testis*, le témoin qui atteste en tiers. L'étude des scènes d'apparition d'un tel témoin a permis de constater une certaine opérativité du modèle historiographique mais a disqualifié le religieux et, dans une certaine mesure, le juridique. Cependant, ces contours testimoniaux ne sont pas suffisants et comportent des limites. L'enfant-soldat n'est pas seulement celui qui peut attester l'Histoire, il est aussi celui qui y a survécu. D'ailleurs, l'ère du témoin est bien avant tout l'ère du témoin survivant ainsi que le laissent entendre les propos d'Annette Wieviorka :

Au témoignage spontané, à celui sollicité pour les besoins de la justice, a succédé l'impératif social de mémoire. Le survivant se doit d'honorer un « devoir de mémoire » auquel il ne peut moralement se dérober.¹

Définir le témoin comme survivant, c'est le dégager de la seule dimension de l'attestation factuelle. Giorgio Agamben et Jacques Derrida ont pour leur part soustrait le témoignage à la dimension probatoire qui pourrait être actualisée sur les scènes juridique ou historiographique.

Pour Jacques Derrida :

Quand le témoignage paraît assuré et devient donc une vérité théorique démontrable, le moment d'une information ou d'un constat, une procédure de preuve, voire une pièce à conviction, il risque de perdre sa valeur, son sens ou son statut de témoignage.²

¹ Annette Wieviorka, *L'Ère du témoin*, *op. cit.*, p. 160. Finalement, l'avènement du témoin éthique, du témoin survivant, dégagé de la seule dimension d'attestation judiciaire, a lieu paradoxalement au cœur d'une scène judiciaire qu'est le procès Eichmann (1961).

² Jacques Derrida, *Poétique et politique du témoignage*, *op. cit.*, p. 14.

Quant à Giorgio Agamben, se fondant sur le témoignage de Primo Levi, il distingue la figure du *testis* de celle du rescapé, du *superstes*, pour invalider la première :

Il est clair que Levi n'est pas un tiers ; il est, de part en part, un rescapé. Cela veut dire que son témoignage ne concerne pas l'établissement des faits en vue d'un procès. [...] L'affaire du rescapé est là : dans tout ce qui porte une action humaine au-delà du droit, la soustrait radicalement au Procès.¹

On verra ainsi que l'enfant-soldat peut être envisagé comme un témoin survivant que l'on nommera, à la suite de Giorgio Agamben, *superstes*². Mais contrairement à la théorie de Giorgio Agamben, qui évacue en particulier la pertinence du droit pour penser le témoin³, ou encore à celle de Renaud Dulong, qui distingue hermétiquement le témoin historique du témoin instrumentaire⁴, nous postulons que l'enfant-soldat est une figure de témoin protéiforme, pouvant se fondre dans les contours du *superstes*, sans que cela n'invalide pour autant ce que nous disions du *testis*. Nous verrons ainsi la manière dont l'enfant combattant peut être tant le garant d'un savoir sur l'événement qu'un survivant incarnant l'événement historique : il s'agira donc de ne pas faire du *testis* et du *superstes* des catégories exclusives l'une de l'autre. Si l'enfant-soldat apparaît bien, au sein des œuvres à l'étude, comme un témoin nécessaire de l'attestation, en ce qu'il permet de fournir des preuves factuelles, il n'échappe pas pour autant à une figuration à l'aune du témoin survivant. Car comme le mentionne François Hartog, c'est bien le survivant qui est devenu central aujourd'hui, lui dont la qualité de témoin réside dans le fait d'avoir *traversé* :

Porté par la houle de fond de la mémoire, le témoin, entendu lui-même comme porteur de mémoire, s'est peu à peu imposé dans notre espace public. Il est reconnu, recherché, présent, voire à première vue omniprésent. Le témoin, tout témoin, mais d'abord le témoin comme survivant. Celui que le latin désignait justement par *superstes*, c'est-à-dire soit celui qui se tient

¹ Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, op. cit., pp. 18-19. Catherine Coquio a pu commenter ce positionnement théorique de Giorgio Agamben : « Cette théorie du témoignage, [...] Agamben [la] voulait résolument étrangère au positivisme historiographique comme à tout objectif juridique » (Catherine Coquio, « À propos d'un nihilisme contemporain », art. cit., p. 28.).

² Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, op. cit., pp. 17-18. Comme le souligne Giorgio Agamben, le mot italien pour désigner le rescapé, *superstite*, vient étymologiquement du latin *superstes*.

³ Postulat que Catherine Coquio a déjà pu remettre en question en revenant à la conception du témoignage de Primo Levi : « dans *Les Naufragés et les rescapés*, on trouve à côté de la méditation sur le témoin intégral une apologie du témoin politique, celui qui sait "surplomber" son expérience [...]. Cette dualité du propos sur le témoignage, laissée de côté par Agamben, dit quelque chose d'important : le *superstes* ne coupe pas ses liens avec le *testis*, et ces liens sont de nature juridico-religieuse. De l'aveu de Levi, *Si c'est un homme* tenait aussi du "réquisitoire" [...]. Levi disait d'ailleurs "vouloir comprendre pour pouvoir juger". En ce sens la complète éviction du droit et même de la justice au moment de penser le témoignage pose problème » (Catherine Coquio, *Le Mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, op. cit., p. 70).

⁴ Autre manière de formuler l'opposition entre *testis* et *superstes*, à ce sujet voir son article « Qu'est-ce qu'un témoin historique ? », publié sur le site de *Vox poetica*, [en ligne] url : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/dulong.html>, dernière consultation le 12 juin 2016.

sur la chose même, soit celui qui subsiste au-delà. Les témoins de la Shoah sont ceux qui ont traversé.¹

Prenant dès lors acte, à la suite de Catherine Coquio, que « le statut historiographique et juridique du témoignage, diversement centré sur la preuve factuelle, se distingue de son statut éthique, voire littéraire, axé sur l'expression d'un sens ou d'une vérité dont l'énonciation se découvre en soi inachevable »², nous sortirons, dans ce chapitre, tant de la sphère religieuse, que juridique et historiographique pour appréhender cette fois le témoin – de l'Histoire et non de l'historiographie – dans sa dimension éthique. Selon Charlotte Lacoste, « le témoignage [...] procède de l'éthique »³, sans invalider par ailleurs sa valeur documentaire⁴. L'éthique doit être distinguée de la morale – lieu des comportements permis ou non –, l'éthique c'est, à suivre Aristote, la possibilité donnée à l'humain, en tant qu'être doté d'un langage et non seulement d'une voix, de « manifester ce qui convient et ne convient pas »⁵. C'est alors dans l'expérience de survivant que cette éthique se manifeste, dans l'expérience de celui qui a *traversé* l'Histoire, de « celui qui a traversé un événement de bout en bout »⁶, ce qui correspond à la définition même du témoin en *superstes*.

¹ François Hartog, *Évidence de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 2007, p. 238. Mentionnons que François Hartog pose sa définition du témoin-*superstes* en faisant de la Shoah un paradigme (« Qui veut réfléchir sur le phénomène du témoignage ne peut en effet que partir de la centralité présente d'Auschwitz », *ibid.*, p. 239). D'ailleurs, la Shoah est devenue un paradigme majeur pour penser le témoignage dans de nombreuses théories, de Giorgio Agamben à Jacques Derrida en passant par Annette Wieviorka ; or, chaque fois, le témoin est appréhendé comme *superstes*, la victime ayant survécu à l'événement extrême, l'ayant traversé. Si, pour notre étude, nous reprenons globalement les présupposés de telles théories, en ce qu'ils s'imposent comme des outils à grand potentiel heuristique, nous tenterons néanmoins de saisir la spécificité de la figuration testimoniale de l'enfant-soldat et les déplacements qu'elle occasionne, en elle-même et par sa mise en fiction.

² Catherine Coquio, « À propos d'un nihilisme contemporain », art. cit., p. 28.

³ Charlotte Lacoste, *Le Témoignage comme genre littéraire en France de 1914 à nos jours*, op. cit., p. 168.

⁴ *Ibid.*, p. 169.

⁵ Aristote, *La Politique*, 1523 a 10-18. Giorgio Agamben, quant à lui, fonde l'éthique dans la différence entre « voix et langage, *phoné* et *logos* », (*Enfance et histoire*, op. cit., p. 12), dans le passage de la nature à la *polis*.

⁶ Catherine Coquio, « Génocide : une "vérité" sans autorité. La négation, la preuve et le témoignage », art. cit., dernière consultation le 9 juin 2016.

I. Figuration testimoniale : *superstes* et témoin intégral

Il n'est guère possible d'aborder le *superstes* sans penser dans le même temps le témoin intégral, et ce depuis les propos de Primo Levi dont Giorgio Agamben fera l'exégèse¹ :

Je le répète : nous les survivants, ne sommes pas les vrais témoins. [...] Nous les survivants, nous sommes une minorité non seulement exigüe, mais anormale : nous sommes ceux qui [...] n'ont pas touché le fond. Ceux qui l'ont fait, qui ont vu la Gorgone, ne sont pas revenus pour raconter, ou sont revenus muets, mais ce sont eux, les « musulmans », les engloutis, les témoins intégraux, ceux dont la déposition aurait eu une signification générale. Eux sont la règle, nous, l'exception. [...] Nous autres, favorisés par le sort, nous avons essayé avec plus ou moins de savoir de raconter non seulement notre destin, mais aussi celui des autres, des engloutis ; mais c'est un discours fait « pour le compte d'un tiers ». [...] Nous, nous parlons à leur place, par délégation.²

Cependant, et c'est ce que ce chapitre s'attachera à démontrer, dans le cas qui nous occupe, le témoin intégral doit se penser en continuité avec la figure du *superstes*. Loin de faire une différence entre le « pseudo-témoin »³ et le témoin véritable, nous verrons au contraire comment les deux figures se rejoignent sous les traits de l'enfant-soldat.

A. *Superstes*

a. Survivre à la guerre

Pour Émile Benveniste, le *superstes* se définit par sa survivance impliquant une qualité de présence : « *superstes* décrit le "témoin" soit comme celui "qui subsiste au-delà", témoin en même temps que *survivant*, soit comme "celui qui se tient sur la chose", qui y est présent »⁴. La « qualité de présence » pour penser le *superstes* sera abordée dans un second temps, mais

¹ Giorgio Agamben. *Ce qui reste d'Auschwitz*, op. cit., p. 41.

² Primo Levi, *Les Naufragés et les rescapés*, trad. de l'italien par André Maugé, Paris, Gallimard, 1997, p. 82. Même si Primo Levi semble actualiser ici le terme de *testis*, c'est bien en tant que *superstes* que se polarise le rapport au témoin intégral et c'est bien comme *superstes* que Giorgio Agamben interprétera le statut testimonial de Primo Levi.

³ Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, op. cit., p. 41.

⁴ Émile Benveniste, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, t. 2, *Pouvoir, droit, religion*, op. cit., p. 277.

ce qui nous intéresse tout d'abord, c'est la manière dont survivre et témoigner peuvent être pensés de concert. Les enfants-soldats du corpus acquièrent leur légitimité de témoins parce qu'ils sont précisément des survivants, qui ont traversé l'événement historique depuis son centre. Ils acquièrent néanmoins du même coup – et paradoxalement – une plus grande légitimité en tant que tiers, confirmant, dans notre approche, le caractère non exclusif de ces catégories. C'est parce qu'ils sont au cœur de l'événement qu'ils peuvent parfois s'en faire des tiers spectateurs privilégiés. L'exemple qui s'impose ici est celui d'*Allah n'est pas obligé*.

Birahima est une figure de survivant qui témoigne *a posteriori*, auprès de son cousin Mamadou¹, en tant que rescapé des guerres civiles au Liberia et en Sierra Leone. Bien qu'il ait fait l'expérience intime de ces guerres, il convient de noter qu'il se pose souvent en tiers spectateur. En effet, le « je » fait souvent figure de grand absent dans le témoignage de Birahima. L'enfant-soldat est à la fois totalement impliqué dans la guerre civile et détaché – détachement qui lui octroie un certain recul. Cette éviction du « je » est formellement perceptible, au niveau grammatical, par l'éviction du sujet de première personne :

Les enfants-soldats sont bien quand tout va mal. Les enfants-soldats étaient de plus en plus cruels. Ils tuaient leurs parents avant d'être acceptés. Et prouvaient par ce parricide qu'ils avaient tout abandonné.²

Birahima semble ici s'exclure d'une catégorie à laquelle il appartient pourtant. Ainsi, le lecteur a parfois l'impression d'avoir affaire à une narration extradiégétique. Le passage du commentaire socio-politique qui s'étend de la page 143³ à la page 145 est en cela particulièrement éloquent, puisqu'on y constate une absence totale de déictiques. Le passage se termine ainsi :

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.⁴

Ici, le retour grammatical du « je » n'en est pas moins une éviction puisque Birahima refuse son rôle de témoin qui consisterait à raconter la vie des trois enfants-soldats qui viennent de mourir. Cette absence de focalisation sur l'expérience personnelle est même mise en scène :

Revenons au gouvernement, à la politique générale de ce fichu pays de maudits et de cacabas (fous).⁵

¹ Cette situation d'énonciation, loin d'être univoque, sera réexaminée dans la suite du chapitre.

² Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p.207.

³ « Au début, dans le Liberia de la guerre civile, de la guerre tribale, il n'y avait que deux bandes ; la bande à Taylor et la bande à Samuel Doe. », *ibid.*, p. 143.

⁴ *Ibid.*, p. 145.

⁵ *Ibid.*, p. 181.

L'événement historique et le contexte socio-politique sont omniprésents dans ce roman, ce qui a pour corollaire l'éviction du sujet témoinnant. Or cette éviction pourrait fragiliser l'entreprise testimoniale, puisque le témoignage passe nécessairement par l'insertion d'un « je » au sein de l'expérience vécue, dans une perspective d'autodésignation comme l'explique Paul Ricœur : « 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 »¹.

Un témoignage sans « je » est-il toujours un témoignage ? Plus encore, est-il toujours un témoignage émis par un survivant ? Laure Himy-Piéri aborde la question sous un angle porteur d'un fort potentiel heuristique :

Ma tentation est de proposer des points de départ strictement inverses de ce qu'on avance habituellement : et si le témoignage reposait sur une rupture fondamentale entre auteur, narrateur et personnage ? [...] Quel genre constitué (ou à constituer) prêterait alors ses formes à l'expression d'une vérité à la fois originellement empirique, mais toujours vécue par un autre à lui-même que celui qui, plus tard, raconte ?²

Ce serait donc cette confrontation à l'altérité de soi-même causée par l'événement historique qui entraînerait cette absence du « je » témoinnant dans le récit de Birahima. En effet, l'altérité serait si grande, le « je » y serait si radicalement un autre, que le « je » narrateur ne se reconnaîtrait pas dans le « je » narré ; et de cette brisure radicale naîtrait ce témoignage « désobjectivé »³ :

Un individu quelconque se trouve pris dans une situation anormale, de façon si brutale et traumatique que son rapport habituel au monde, ses repères moraux, s'en trouvent brisés. Le témoignage est un double récit : récit des événements, mais aussi, et peut-être surtout – même si ce n'est pas affiché explicitement – récit de cette brisure.⁴

Dès lors, si survivre à l'événement est nécessaire pour en témoigner, il s'agirait même d'un événement en soi. En fondant son analyse sur *Être sans destin* d'Imre Kertész, Alexandre Prstojevic ne dit pas autre chose :

¹ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 204.

² Laure Himy- Piéri, « "Peut-être que les enfants poseront des questions..." Réflexion sur l'art et la fiction chez Perec et Bober », dans Carole Dornier et Renaud Dulong (dir.), *Esthétique du témoignage* (actes du colloque 18-21 mars 2004, Caen), Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2005, pp.191-192.

³ La désobjectivation est au cœur de la pensée du témoignage de Giorgio Agamben : « Le sujet du témoignage est constitutivement scindé, il n'a de consistance que dans la déconnexion et l'écart – et pourtant ne s'y réduit pas. C'est bien cela que veut dire "être sujet d'une désobjectivation" : le témoin, le sujet éthique, est *ce sujet qui témoigne d'une désobjectivation*. Et le caractère inassignable du témoignage n'est que le prix de cette scission, de cette intimité indémaillable entre musulman et témoin, impuissance et puissance de dire » (Giorgio Agamben. *Ce qui reste d'Auschwitz*, op. cit., p. 164.

⁴ Laure Himy- Piéri, « "Peut-être que les enfants poseront des questions..." Réflexion sur l'art et la fiction chez Perec et Bober », dans Carole Dornier et Renaud Dulong (dir.), *Esthétique du témoignage*, op. cit., p. 192.

L'histoire, semble nous dire Kertész, est marquée fondamentalement par une double chronologie mesurant le déroulement de l'événement aussi bien que celui de l'acquisition d'une expérience historique par le témoin. Or la littérature de la Shoah le prouve mieux qu'aucun corpus : une expérience individuelle peut devenir un événement historique à part entière. Si Auschwitz est un événement historique, survivre à Auschwitz en est un également. D'où la possibilité d'un choix radical et, ce faisant, d'un véritable projet artistique assumé par Kertész *qui ne consiste pas à raconter la Shoah, mais à raconter sa propre expérience de la déportation*.¹

Survivre est un événement, et la difficulté d'une telle entreprise est mise en récit dans le corpus : survivre est une gageure dont ont conscience les enfants-soldats, comme l'exprime d'emblée l'extrait du témoignage factuel d'Ishmael Beah apparaissant en épigraphe.

Tout le parcours de My Luck dans *Song for Night* de Chris Abani est orienté vers deux objectifs, dont l'un est la survie² :

Je veux seulement retrouver la
sécurité de mon peloton et survivre à
cette folie. (CO. 104)

I want nothing more than to return
to the safety of my platoon and to
outlive this madness. (SO. 85)

La survie n'est pas assurée au cours de la diégèse, et ce d'autant moins si l'on adopte un point de vue téléologique sur le roman – c'est-à-dire en prenant en compte l'*explicit* qui dévoile que My Luck était déjà mort tout au long du récit même s'il ne s'en rendait pas compte³. Il n'est pas possible, en contexte de guerre civile, de vivre en dehors de la folie – pour actualiser la morphologie du verbe anglais « outlive ». C'est bien ce que montre également *Tarmac des hirondelles* de Georges Yémy, quoique de manière déplacée. Dans cette œuvre, survivre⁴ et vivre *dans* – et non à l'extérieur – de la folie guerrière sont compatibles. Muna narre le lien intime, fraternel, qu'il a tissé dans l'enfance avec un arbre. Lorsque cet arbre meurt touché par la foudre, qui a épargné miraculeusement la maison de Muna, ce fait est interprété comme un sacrifice ouvrant à Muna une destinée tant funeste – annonçant son parcours d'enfant combattant – qu'orientée vers la survie :

Au matin, je constatai en larmes que mon frère n'était plus que du bois mort
dont on a fait du feu ou des cercueils. Mon père en fit donc des bûches avec
lesquelles nous nous chauffâmes alors que ma mère cuisinait. Et le parfum

¹ Alexandre Prstojevic, *Le Témoin et la bibliothèque, comment la Shoah est devenue un sujet romanesque*, op. cit., pp. 133-134.

² Rejoignant, de ce point de vue, ce dont témoigne Ishmael Beah dans *Le Chemin parcouru : mémoires d'un enfant soldat* : « survivre à chaque jour qui passait était devenu mon but dans la vie » (*Le Chemin parcouru : mémoires d'un enfant soldat*, op. cit., p. 83).

³ Cette caractéristique de l'œuvre sera analysée dans la suite du chapitre.

⁴ Même si la survie de Muna est bien loin d'être univoque comme la suite du chapitre le montrera.

de mon frère aromatisait délicieusement ce que nous mangions. Papa m'expliqua que l'arbre était tombé afin que je demeure debout. Qu'importait ce que j'étais destiné à vivre en tuant désormais, j'allais y survivre. Puis l'école brûla.

Les Traîtres étaient là dorénavant. Plusieurs maisons brûlèrent, et neuf jours plus tard, ce fut le début de l'irréversible.¹

L'événement, le début de la guerre civile qui contraindra Muna à s'enrôler, fait irruption dans toute sa force de destruction appuyée par la phase lapidaire qui clôt le premier paragraphe. Tout ce passage est tissé de correspondances. De la consommation de l'arbre mort, à la mise à mort par le feu de la structure sociale – école, maisons –, la destinée de l'arbre, de l'« alter ego »² de Muna, est une prophétie de ce qui va suivre. D'ailleurs, l'aspect prophétique est accentué par un jeu sur l'inexorabilité : le passage s'ouvre sur un complément circonstanciel de temps qui marque le début d'une précipitation qui se déploiera grâce à l'adverbe « puis » et au complément circonstanciel « neuf jours plus tard ». Les adverbes « désormais » et « dorénavant », qui sont tous les deux des marqueurs temporels de la postériorité, orientent le cours du récit vers la réalisation inexorable de « l'irréversible ».

Si Muna ne pourra échapper à l'irréversible, il est susceptible d'y survivre – entendu comme ne pas y trouver la mort – grâce à une intervention surnaturelle favorisant la destinée. Sans un tel secours, la survie n'est qu'une utopie. Dans *Le Monde est gueule de chèvre* de Joëlle Sambi, l'enfant, Jerry, a également un *alter ego* prénommé Landu et que l'on peut identifier à un ami imaginaire. Landu accompagne Jerry tout au long du roman, l'aide à résister à l'enfer³ du camp. Cependant, et à la différence de ce qui se passe pour Muna, l'*alter ego* trahit Jerry, le poussant à commettre son premier meurtre sur la personne de l'enfant combattant Kizito alors même qu'il se refusait à prendre l'arme. Jerry va alors jusqu'à assassiner Landu :

Kizito aurait dû arrêter de se moquer de moi et puis j'ai vu Landu rire avec lui. Je ne comprends pas pourquoi... je n'ai pas supporté... mais je ne voulais pas...

Landu me regardait fixement. Je ne sais pas s'il me reprochait de ne pas être plus courageux. Moi, j'avais les mains froides. Kizito continuait de rire, de crier, de tirer.

¹ Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, *op. cit.*, p. 54.

² *Idem*.

³ « Je ne sais pas s'il existe pire endroit sur terre que ce camp », Joëlle Sambi, *Le Monde est gueule de chèvre*, *op. cit.*, p. 66.

Je voulais juste que ça s'arrête. Il a insisté pour que je prenne cette arme, j'ai refusé. Il a dit qu'il me dénoncerait [...]. Alors j'ai pris l'arme puis j'ai tiré...

Pan ! Pan ! Pan ! Trois coups. Un bruit terrible.

Ils sont tombés, tous les deux. Kizito a continué à rire, même mort. Landu a juste fermé les yeux. Et le ciel a basculé.¹

L'irréversible est ici le fait de l'enfant-soldat lui-même : le premier meurtre de l'enfant-soldat apparaît comme un événement, donnant lieu à une refondation du cosmos dans ce basculement du ciel. Jerry se retrouve sans allié, sans secours, au milieu de la folie meurtrière dont il fait partie intégrante, il ne croit dès lors plus en la survie : « on ne survit pas à la guerre, on n'échappe pas à la mort comme disait papa Diallo et [...] ça, c'est de la triche »². Tels sont les propos de Jerry alors qu'il est précisément en train d'être secouru par des membres de l'humanitaire. Celui qui vient le secourir, le père Hyppolite, est pris par Jerry pour un ange de la mort ; pour l'enfant-soldat une autre échappatoire que la mort est inenvisageable. Cependant, même si Jerry est finalement secouru, le constat du père Hyppolite est sans appel, être un survivant est anormal : « On n'espérait plus trouver un seul survivant ici. Je suis heureux que tu sois en vie »³.

b. Incarner la guerre

Dans les œuvres à l'étude, l'enfant-soldat apparaît donc comme celui dont la survie est un enjeu tant central que potentiellement chimérique. Et c'est dans son combat contre la mort qu'il se trouve particulièrement qualifié comme témoin. De fait, c'est bien « dans l'extrémité de l'expérience traversée »⁴ que son témoignage trouve son fondement. Envisagé ainsi, le témoin est celui qui vient « incarner une vérité, c'est-à-dire un contenu factuel, sémantique et éthique à la fois »⁵, comme le formule Catherine Coquio. Cependant, dans un ouvrage plus récent, Catherine Coquio émet des réserves sur cette dimension éthique ou du moins problématise son surinvestissement :

¹ *Ibid.*, pp. 71-72.

² *Ibid.*, p. 86.

³ *Ibid.*, p. 87.

⁴ Catherine Coquio, « À propos d'un nihilisme contemporain », art. cit., p. 28.

⁵ *Idem.*

Au cœur de cette culture de la mémoire il y a le *témoin* et le *survivant*, héros de notre temps. Ils ne tirent pas leur attrait de leur statut de victimes, comme on le dit sans cesse, mais du fait qu'ils s'en sont dégagés par le *verbe*. Or derrière le survoltage éthique du mot « témoignage », il y a l'ancrage pluriséculaire d'un cercle juridico-religieux lié à sa teneur sacramentelle. Ce noyau performatif fait de la parole du témoin, supposée capable d'*incarner* ou de *faire* la vérité au-delà de la *preuve*, un malentendu épistémologique sans fin mais aussi une valeur éthique sûre, fortement sacralisée aujourd'hui.¹

Quoique l'enjeu de notre étude soit bien de poser la question de la singularité de l'enfant-soldat dans sa dimension testimoniale – et non de l'accommoder nécessairement à des catégories préexistantes –, les propos de Catherine Coquio nous invitent à nous pencher plus précisément sur cette question de l'incarnation. Si l'on n'engagera pas l'étude sur la quête d'une utopie de la vérité incarnée, on ne peut se passer de réfléchir néanmoins à la manière dont les œuvres du corpus donnent à l'enfant-soldat des contours de témoin, en misant sur toute sa puissance d'incarnation. Ce qui compte, c'est ce dont la chair de l'enfant-soldat témoigne et non la vérité qu'elle incarne.

D'ailleurs, la vérité peut apparaître en suspens dans les témoignages discursifs de l'enfant combattant, elle peut être neutralisée. Le propos est très souvent modalisé, déconstruisant toute prétention à l'assertion factuelle :

ces camions *on dirait* c'est des bêtes blessées [...] Maintenant un gars descend du camion, *on dirait* c'est leur chef. (B. 15 [nous soulignons])

the truck *is like* wounding animal. [...] A man is coming down from the truck. He *is looking* the leader. (B. 3-4 [nous soulignons])

Douzia m'a dit que il *croit* que minitaire qui a pris ma femme Agnès a attrapé ma maman pour partir avec aussi [...] Alors Bom a dit que c'est pas comme ça. [...] Et lui-même il a vu ma maman courir partir avec Agnès [...] Je connais pas c'est quelle histoire je vais croire. (S. 233 [nous soulignons])

Duzia told me that he *think* my mama was taken away by the sozaman who took my wife Agnes [...] Then Bom said it is not so [...] And he himself have seen my mama running away with Agnes. [...] I do not know which one to believe. (S. 136 [nous soulignons])

Les formules modalisantes et leur caractère conjectural rendent compte du fait que toute vérité du témoin ne peut s'énoncer qu'au travers du prisme de la subjectivité. Le discours du témoin

¹ Catherine Coquio, *Le Mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, op. cit., p. 25. Catherine Coquio ajoute qu'elle souhaite « aborder autrement que *religieusement* le témoignage. Le survivant n'est pas "l'incarnation" de la vérité, son récit en effet incarné ne donne accès à aucune "vérité immédiate" ou "chose en soi" » (*Ibid.*, p. 35).

peut alors être soumis à suspicion et n'est *de facto* pas reçu comme vérité intangible¹. Nous pouvons ainsi remarquer des mises en scène intradiégétiques de cette suspicion :

Yé ! Hmm. Est-ce que même toute ton histoire-là est vraiment vraie ? le Commandant il me demande. D'abord il est où ton père-là en question ? (B. 23)

Enh. Hmm. Is that so ? Commandant is asking me. Where is this your father ? (B. 11)

À l'instar du Commandant, qui met en doute la vérité de la parole du narrateur de *Beasts of no Nation* – le choix de traduction d'Alain Mabanckou accentuant cette dimension en développant la question purement factuelle en anglais autour d'enjeux aléthiques –, Méné, dans *Sozaboy*, met en cause – par l'entremise d'un doute hyperbolique – le caractère factuel du témoignage de Zaza pendant l'époque coloniale :

Mais les beaucoup beaucoup choses il est là parler là, est-ce que c'est la vérité même ? Qui connaît ? (S. 74)

But can all those things be true ? Sometimes. (S. 34)

Là encore, c'est la traduction (celle de Samuel Millogo et d'Amadou Bissiri) qui insiste sur la vérité en lui postposant l'adjectif « même ». Ce n'est donc pas tant la question de la vérité qui nous intéressera que celle de l'incarnation. Ce qui est problématisé avant tout c'est la manière dont le corps peut se faire témoin, positionnant le débat en amont de la vérité discursive. Pour s'en convaincre, il n'est qu'à prendre l'exemple du roman de Tierno Monénembo, *L'Aîné des orphelins*. L'événement paroxystique de l'histoire immédiate, en l'occurrence le génocide au Rwanda, peut faire du corps une trace mémorielle. Ici, seul le corps témoigne, là où le témoignage discursif est rendu éminemment problématique, de la béance au mensonge.

En effet, les souvenirs du témoin face à l'expérience extrême du génocide sont lacunaires :

Mes souvenirs du génocide s'arrêtent là. Le reste on me l'a raconté, ou alors cela a rejailli tout seul dans ma mémoire en lambeaux, par à-coups, comme des jets d'eau boueuse jaillissent d'une pompe obstruée.²

Dans ce roman, la mémoire est toujours difficile. Même au cœur d'une anamnèse provoquée volontairement par le narrateur et où l'hypotypose devrait traduire une mémoire dans toute son évidence, l'obscurité envahit tout :

¹ Rejoignant en ce sens les propos de Jacques Derrida : « Témoigner n'est pas prouver. Témoigner est hétérogène à l'administration de la preuve ou à l'exhibition d'une pièce à conviction. Témoigner en appelle à l'acte de foi à l'égard d'une parole assermentée, donc produite elle-même dans l'espace de la foi jurée ("je jure de dire la vérité") ou d'une promesse engageant une responsabilité devant la loi, d'une promesse toujours susceptible de trahison, toujours suspendue à cette possibilité du parjure, de l'infidélité ou de l'abjuration » (*Poétique et politique du témoignage*, *op. cit.*, pp. 30-31).

² Tierno Monénembo, *L'Aîné des orphelins*, *op. cit.*, p. 156.

Il me suffit de fermer les yeux pour revoir comme si c'était réel la mesure en question avec son toit en forme d'oignon et son mur grumeleux, en terre rouge. Le plus *difficile*, c'est d'imaginer Funga là-dedans. Peut-être parce que je l'avais reconnu parmi les réfugiés qui tentaient d'atteindre le Zaïre, ce jour où il m'offrit de la viande boucanée. *Je ne me souviens plus* où c'était : Muhazi, Rutongo, Kayonza ou quelque faubourg de Kigali ? Quand on s'est terré autant que je venais de le faire, *impossible de se souvenir* ! L'image n'est *pas bien nette* : trop de *fantômes* et de *zones d'ombre* autour de lui [...] Mais c'était bien Funga¹

Cette anamnèse difficile, lacunaire et douloureuse est un trait que l'on retrouve également dans le corpus primaire. Le témoignage ne peut être qu'un récit troué ; Méné rend compte, dans *Sozaboy*, de l'aporie mnésique du témoignage – qui est un gage, au demeurant, de la vraisemblance du récit :

Donc cette nuit-là Agnès et moi on s'est assis ensemble à côté de la maison et on a parlé de choses en pagaille. La vérité, je peux pas rappeler encore tous les choses que on était là parler. (S. 112)

So that night Agnes and myself sat together outside the house and we spoke about plenty things. To talk true, I cannot remember all the things we were speaking about. (S. 60)

De plus, les narrateurs sont souvent touchés par l'amnésie, à l'instar d'Agu qui, au début de *Beasts of no Nation*, ne parvient pas à se souvenir de son nom² :

Tu as un nom, hein, il me demande avec sa figure qui colle sur ma figure à moi. Alors je fais beaucoup d'efforts de mémoire pour que comme ça je me souviens encore de mon nom, mais y a rien qui revient. (B. 20-21)

You are having name is it not, he is saying and sticking his face into my own face. I am trying hard to remember, to be squeezing my thought for my name, but I am not getting anything. (B. 8)

L'amnésie d'Agu est liée à l'expérience traumatique de la mort de son père lors de l'arrivée de rebelles au village :

Et puis, d'un coup, tout devient blanc, je n'entends plus que le bruit des pas. (B. 100)

Then everything is just white and all I am hearing is step. (B. 73)

Des « zones d'ombre » du témoignage de Faustin au « blanc » de celui d'Agu, il n'est plus possible de miser uniquement sur une valeur probatoire intégralement fiable, stable et suffisante du témoignage. Si les souvenirs d'Agu seront recomposés au fur et à mesure du roman, ceux de Faustin restent obstrués jusqu'à la fin du roman. Tierno Monénembo construit, pour ainsi dire, un roman à rebours puisqu'il déjoue l'horizon d'attente du lecteur qui s'attend à lire un ouvrage sur le génocide. Les « *avènements* », ainsi que Faustin nomme le génocide, figurent en réalité comme autant d'angles morts du roman. Il s'agirait donc d'un

¹ *Ibid.*, p. 16 [nous soulignons].

² Dimension que l'on retrouve notamment dans *Tarmac des hirondelles* de Georges Yémy.

roman sans génocide, un roman qui, au fil des analepses et des prolepses, raconte l'avant et l'après de ce point aveugle. La transmission discursive pose problème, et ce d'autant plus que les seuls moments où Faustin livre son expérience du génocide, c'est en l'inscrivant dans le mensonge. Faustin fait figure de faussaire en produisant différents témoignages sur la mort de ses parents :

Je n'avais plus besoin d'être guidé. Rodney montait sa caméra et le film se déroulait tout seul. Dans des endroits où je n'avais jamais mis les pieds, je reconnaissais tout de suite laasure calcinée d'où l'on avait extrait mes parents ; la cour entourée d'hibiscus où on leur avait coupé les jarrets ; le préau de l'église où on les avait éventrés ; la vieille brasserie de bois où l'on avait fait de la bière de banane avec leur sang ; le fourneau où l'on avait grillé leurs cœurs et leurs intestins avant de les assaisonner de piments pour le déjeuner des assaillants qui s'étaient montrés les plus braves.¹

Faustin livre un récit marqué par une rhétorique de l'horreur selon ce que veulent entendre ses interlocuteurs – en l'occurrence des journalistes à la recherche d'un récit sensationnel. Ce récit sensationnel passe par la monstration de son corps devant les caméras :

J'enlevais mon calot pour montrer la cicatrice qui me barrait la tête, retroussais mon vieux tricot pour exhiber les marques de machettes sur mes épaules et mon torse.²

Cette exhibition, cette mise en spectacle du corps, se fait au cœur même d'un faux témoignage. Pourtant, ces cicatrices sont bien les traces véridiques de l'événement qu'a traversé Faustin. En l'absence de transmission discursive pertinente, c'est avant tout par son corps que Faustin se fait témoin. Le survivant marqué dans sa chair n'incarne pas la vérité – toujours indiscernable³ –, mais il incarne précisément le fait qu'il a survécu à l'événement. C'est ainsi que peu importe *in fine* le caractère fallacieux ou véridique du témoignage discursif qui accompagne le corps meurtri. L'objet du roman n'est pas de livrer un témoignage qui raconterait la vérité de l'événement mais bien de présenter un événement en creux, autour duquel gravitent des discours qui doivent être entendus, même dans leur fausseté. Cette fausseté, du reste, témoigne pour une autre vérité, une vérité plurielle, une vérité romanesque, qui émane de l'enchâssement des lacunes et des mensonges.

¹ *Ibid.*, p.109.

² *Idem.*

³ Le lecteur n'apprendra jamais précisément les circonstances de ces coups de machettes, si ce n'est qu'ils ont probablement été assésés dans l'église où ont été rassemblés tous les Tutsis du village de Faustin, là où succombèrent ses parents réduits à des corps « en morceaux » (*Ibid.*, p. 156) ainsi que le révèle l'*explicit*. D'ailleurs, le roman semble donner une clé herméneutique pour interpréter l'impossible révélation d'une vérité stable et univoque : « La fable de mon vaurien de Théoneste de père est encore toute fraîche dans ma tête : "Mensonge et Vérité sont les premiers habitants de la terre. Vérité est le frère aîné mais comme Mensonge est le plus doué, eh bien, c'est lui qui mène le monde. N'oublie jamais ça petit !" » (*Ibid.*, p. 104).

La cicatrice peut donc devenir un témoignage non discursif, une présentification de l'événement. Selon Jean-Pierre Karegeye, le corps entre dans la définition même du témoin *superstes* : « Justement, le sujet devient *superstes* au moment où le corps se donne comme *testimonium*. Le rescapé habite dans les signes de la mort »¹. Le *superstes* est inclus dans un univers sémiotique qui dépasse l'attestation discursive : l'incarnation est moins celle de la vérité que celle de l'événement. Ainsi est-ce bien sous ce jour qu'est présenté l'enfant-soldat Epa, dans *Les Aubes écarlates* : « Ces événements [ceux qui correspondent à l'arrivée des soldats au village et au surgissement de la guerre] étaient gravés sur son visage »². Le survivant est en ce sens une puissance de *présentification*³, une persistance concrète du passé dans le présent. Comme le suggérait Émile Benveniste, le *superstes* peut être entendu comme « "celui qui se tient sur la chose", qui y est *présent* »⁴. De même, pour Jacques Derrida, le témoin c'est « quelqu'un dont l'expérience, en principe singulière et irremplaçable [...] vient attester, justement, que quelque "chose" lui a été présent »⁵. Renaud Dulong insiste également sur cette qualité de présence en ce qui concerne le témoin survivant :

Un témoignage est un récit certifié par la présence à l'événement raconté. La distinction entre témoigner et raconter une autre histoire - fiction imaginée, texte mémorisé, etc. - réside dans l'opération de factualisation, l'affirmation de la référence à un événement du monde réel, laquelle passe, à moins de faire appel à un autre témoin, par l'attestation biographique du narrateur.⁶

Dès lors, il s'agit d'analyser plus précisément ce qu'implique la notion de présence et voir en quoi l'enfant combattant peut rendre présent l'événement en l'incarnant, en lui donnant chair. L'enfant-soldat est un *superstes* en ce qu'il a traversé l'événement, en ce qu'il est allé au-delà de l'événement⁷ et qu'il peut alors en porter trace. De ce point de vue, on peut convoquer la catégorisation – sans la penser, pour notre part, comme hermétique – que propose Renaud Dulong⁸ : le témoin comme preuve, comme preuve documentaire sur la scène

¹ Jean-Pierre Karegeye, « Le corps témoin et ses signes », dans Catherine Coquio(dir), *L'histoire trouée, négation et témoignage*, op. cit., p. 762.

² Léonora Miano, *Les Aubes écarlates*, op. cit., p. 19.

³ Il est celui qui *présentifie* l'événement, à défaut d'en livrer la vérité.

⁴ Émile Benveniste, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, t. 2, *Pouvoir, droit, religion*, op. cit., p. 277 [nous soulignons].

⁵ Jacques Derrida, *Poétique et politique du témoignage*, op. cit., p. 35.

⁶ Renaud Dulong, *Le Témoin oculaire : les conditions sociales de l'attestation personnelle*, op. cit., pp. 11-12.

⁷ Selon le sens étymologique.

⁸ Renaud Dulong, « Qu'est-ce qu'un témoin historique ? », art. cit., dernière consultation le 12 juin 2016.

historiographique notamment¹, d'un côté ; de l'autre, le témoin comme monument, appelé le témoin historique.

Le monument a pour étymon le verbe latin *monere*, qui signifie tant avertir que faire mémoire. Ce verbe est également l'étymon du substantif « monstre ». *In fine* si l'enfant-soldat est une figure monstrueuse, il faut peut-être l'entendre au sens d'un corps contre-nature, d'un corps défiguré par l'Histoire qui devient un monument incarnant l'événement historique. Dans *Moses, Citizen and Me* de Delia Jarrett-Macauley, le témoin monumentaire – pour reprendre l'adjectif néologique qu'emploie Renaud Dulong² –, le témoin marqué dans sa chair, est même le seul témoin possible quand le trauma rend la transmission discursive vaine. Ce roman est en effet celui qui, de tout notre corpus primaire, rend la plus incertaine la possibilité d'une transmission discursive et donc d'autant plus nécessaires les autres *media* sémiotiques. Rappelons en effet que l'indicible est d'emblée posé dans l'intrigue par l'intermédiaire du silence obstiné de George, surnommé Citizen, ancien enfant-soldat qui a été contraint de tuer sa grand-mère. À la fin de la guerre, il ne se fait pas témoin, refusant de mettre en mots son expérience : « Il y avait plus d'un an qu'il avait été sauvé mais il était encore "le garçon silencieux" »³. Pourtant, Citizen, tout en restant aphone, porte sur son corps la défiguration de l'Histoire puisque son second surnom de guerre, « 439K », signe d'une déshumanisation totale, sera gravé dans son dos⁴. Son silence même témoigne pour lui. Or tout le roman semble miser sur la transmission testimoniale des corps des enfants combattants, sur ces corps marqués par la guerre, aussi silencieux qu'expressifs⁵. C'est alors sur la scène théâtrale⁶ – lieu où le corps est mis en valeur, lieu aussi où la monstration (*monere*) spectaculaire comble les lacunes du discursif⁷ – que ces corps vont prendre toute leur puissance testimoniale. Le spectaculaire, comme puissance de la vue, se retrouve même explicitement dans le jeu des enfants-soldats : « Ils ne se rendaient pas compte [...] qu'ils

¹ Se dédoublant en deux instances testimoniales – à savoir le témoin instrumentaire et le témoin oculaire, comme deux avatars du *testis* (*Idem*).

² *Idem*.

³ « More than a year since he had been rescued, he was still 'the silent boy' », Delia Jarrett-Macauley, *Moses, Citizen and Me*, *op. cit.*, p. 42, il s'agit de notre traduction.

⁴ La proximité avec les tatouages des déportés dans les camps durant la Shoah est ici notable.

⁵ Nous fonderons l'analyse sur l'exemple de la fille-soldat Miriam mais nous aurions également pu choisir l'exemple de Victor, dont la cicatrice qui lui barre le crâne est le creuset d'où se déploie son témoignage : Delia Jarrett-Macauley, *Moses, Citizen and Me*, *op. cit.*, pp. 151-154.

⁶ Rappelons-le, dans *Moses, Citizen and Me*, de réels enfants-soldats jouent une pièce de Shakespeare, *Julius Caesar*, pour essayer d'échapper à la guerre.

⁷ Cf. première partie, chapitre 3.

étaient devenus spectaculaires »¹. C'est leur performance scénique que la narratrice qualifie ici de spectaculaire et, plus précisément, leur performance qui matérialise les combats sur scène.

Or la représentation de la pièce de Shakespeare donnée par les enfants-soldats atteint le comble du spectaculaire lorsqu'elle annihile toute perception de la phénoménalité de l'art, toute distance – liée notamment au fait de reprendre une pièce du XVII^e –, en mettant le spectateur face à la réalité de l'histoire immédiate sierra-léonaise. En effet, la distance que permet la conscience du *medium* théâtral est abolie au moment où Miriam, fille soldat qui incarne Portia, la femme de Brutus, fait de son corps – de manière improvisée et spontanée – le lieu de la performance scénique :

Les regards se tournèrent vers Miriam qui jouait Portia. [...] Le public n'avait aucune idée de ce qui allait se produire. S'écartant du scénario, elle enleva sa toga, pour révéler ses coupures, ecchymoses et lacérations procédant d'années de torture pendant la guerre civile [...]. Bemba G eut le souffle coupé. [...] Le public n'avait pas récupéré de ce spectacle. Rien dans la représentation ne les avait préparés. (notre traduction)

Eyes turned to Miriam playing Portia [...].The audience had no notion of what was to come. Departing from the script, she lifted her toga, to reveal the cuts, bruises and lacerations from years of torture during the civil war [...]. Bemba G gasped. [...] The audience had not recovered from the sight. Nothing in the performance had prepared them. (M. 204)

Le corps meurtri de Miriam est spectaculaire, il frappe l'imagination non pour provoquer un effroi qui fige mais un choc qui somme le spectateur de prendre acte de l'histoire immédiate et des tortures dont les jeunes filles sont victimes et qui engage un sursaut éthique. Il ne s'agit pas de mettre en scène le corps meurtri afin de créer l'émotion comme cela était le cas pour les moignons de la mère de Laokolé² ; ici, le corps de Miriam n'est pas travaillé, esthétisé, il déchire la distance qui sépare les spectateurs de la scène. La représentation de Shakespeare que donnent les enfants-soldats, atteignant son paroxysme avec l'hyper-incarnation du jeu – qui n'en est plus un – de Miriam, rappelle alors le souhait d'Antonin Artaud d'un théâtre physique et non plus psychologique : « Il est certain que nous avons besoin avant tout d'un théâtre qui nous réveille : nerfs et cœur »³. Alors que la reprise de la pièce de Shakespeare pouvait d'abord instaurer une distance face à la violence mortifère, elle permet *in fine* le

¹ « They did not realize [...] that they had become spectacular. », Delia Jarrett-Macauley, *Moses, Citizen and Me*, *op. cit.*, p. 151, il s'agit de notre traduction.

² Dans *Johnny Chien Méchant* d'Emmanuel Dongala (cf. première partie, chapitre 1).

³ Antonin Artaud, « Le Théâtre et la cruauté », dans *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2001, p. 131.

surgissement de la prise de conscience que cela arrive ici et maintenant, que cela arrive *effectivement* : les effets visibles sont les marques sur la chair.

Une transmission réelle d'un savoir sur l'histoire de la guerre civile en Sierra Leone devient possible par l'intermédiaire de l'incarnation propre au témoin survivant. Les spectateurs sont directement touchés par cette présentation immédiate de la guerre, le quatrième mur est aboli, il y a un impact physiologique sur l'assistance comme en rend compte le verbe « to gasp » – rendu par l'expression « avoir le souffle coupé » en traduction – pour décrire la réaction du personnage Bemba G. Le spectaculaire crée un effroi. Cet effroi, qui détruit la rassurante *mimèsis* et fait sortir le spectateur de sa tranquillité¹, s'oppose à la recherche du pathétique ; il produit alors un soubresaut dans l'assistance, soubresaut qui se veut éthique : les enfants-soldats acteurs et les spectateurs, à la fin de la représentation, s'emparent ainsi à l'unisson de la formule de Shakespeare « Peace, Freedom, Liberty ! »².

Nous le comprenons, cette stratégie agressive qui passe par le spectaculaire se veut éthique, il ne s'agit plus de se repaître en toute tranquillité d'images d'horreur : le corps de Miriam et les spectateurs partagent le même espace³. Les spectateurs occidentaux⁴ ne sont plus protégés par la distance géographique ni derrière leur écran, qui induit lui aussi une distance comme Laokolé le dit elle-même dans *Johnny Chien Méchant* :

Le reportage a commencé par un déferlement d'images de réfugiés [...] bref une image qui semblait être un replay de vieilles images d'archives, des images que j'avais déjà vues mille fois dans des reportages sur le Rwanda, l'Angola, la Sierra Leone, le Liberia, le Centrafrique et dans l'est du Congo démocratique. [...] Cependant, jusque-là, elles m'avaient paru non seulement lointaines mais un peu « cinéma ».⁵

Dans l'interprétation de Miriam, le spectaculaire ne recherche plus l'efficacité pathétique, mais l'effectivité concrète, comme le confirment les analyses de Béatrice Picon-Vallin sur le spectaculaire au théâtre :

Au théâtre est spectaculaire tout moment qui produit un effet de choc visuel [...] qui saisit ou absorbe le spectateur, non par l'intermédiaire de ce que dit le texte, mais par la façon dont celui-ci est prononcé ou dont il est montré,

¹ Selon la thèse exprimée par Isabelle Blanchet-Beucher dans *Les Mises en scène de l'effroi, Titus Andronicus*, Paris, Éditions Classiques Garnier, coll. "Lire le XVII^e siècle", 2010.

² Delia Jarrett-Macauley, *Moses, Citizen and Me*, *op. cit.*, p. 205. Cf. « Stoop, Romans, stoop,/ And let us bathe our hands in Caesar's blood/ Up to the elbows, and besmear our swords;/ Then walk we forth even to the marketplace,/ And, waving our red weapons o'er our heads,/ Let's all cry "peace, freedom and liberty!" », William Shakespeare, *Julius Caesar*, dans *œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 768 (Acte III, scène 1, v. 106-111).

³ Les spectateurs allant jusqu'à quitter leur banc et danser avec les enfants-soldats (*Idem.*).

⁴ Des Occidentaux, notamment des soldats américains et anglais, assistent à la représentation (*Ibid.*, p. 201).

⁵ Emmanuel Dongala, *Johnny Chien méchant*, *op. cit.*, p. 304.

mis en scène. Le spectaculaire agit sur les corps du public de façon physiologique.¹

Le spectaculaire au théâtre, dans *Moses, Citizen and Me*, est parvenu à redonner une effectivité à la violence, qui était devenue un objet de consommation pour le spectateur occidental, en renversant les paradigmes du réel et du théâtre. Le spectaculaire use d'une sémiotique agressive et devient une forme radicale de théâtralité avec l'engagement total du corps des acteurs qui en arrivent à ne plus jouer aucun autre rôle que le leur, celui d'enfants-soldats au cœur d'une guerre civile, permettant alors une confusion entre théâtre et histoire immédiate. Quand le théâtre rattrape le présent, c'est la présentification du théâtre qui déthéâtralise le présent.

La vision qui s'impose, qui frappe, propose une connaissance de la guerre et non une illusion ou une mise en scène fallacieuse de celle-ci. L'événement s'est imposé par l'hyper-incarnation qui relève du spectaculaire. Selon Renaud Dulong :

Le corps du témoin est un morceau de l'événement [...] le corps du témoin présentifie l'événement en établissant une continuité physique entre ce passé et le présent de la rencontre.²

Le corps de Miriam est bien un morceau de l'événement, son corps est devenu une trace mémorielle apte à présentifier la guerre au cœur d'une présentation – plus qu'une représentation – théâtrale : dans l'immédiate performance qui lui est propre et qui en fait une force agissante, le spectaculaire accède alors paradoxalement au rang de *medium* artistique capable de transmettre l'histoire immédiate. Il est dès lors possible de prolonger la thèse de l'ouvrage dirigé par Claire Perrin selon laquelle le témoin peut être envisagé prioritairement par son corps :

Placer le corps au cœur du témoignage représente un nouveau défi que cet ouvrage a choisi de relever. Les spécialistes du témoignage ont jusqu'alors hésité à adopter ce point de vue, craignant l'impossibilité d'une exploration empirique. [...] [Il faut] appréhend[er] le témoin dans sa continuité biographique, son corps faisant irruption dans la situation comme morceau du passé raconté, servant de lien entre l'événement et l'instant présent.³

À l'issue de cette analyse, on comprend donc que la scène, dans la médiation immédiate qu'elle permet, dans son investissement d'un spectaculaire qui ne soit pas un

¹ Béatrice Picon-Vallin, « Le spectaculaire de masse : du théâtre au cinéma », dans Christine Hamon-Sirejols et André Gardies (dir.), *Le Spectaculaire*, op. cit., p. 63.

² Renaud Dulong, *Le Témoin oculaire : les conditions sociales de l'attestation personnelle*, op. cit., p. 192.

³ Claire Perrin, « Introduction », dans Claire Perrin (dir.), *Corps et témoignage*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2006, p. 10.

voyeurisme obscène, apparaît comme un lieu privilégié pour l'expression du *superstes*, un lieu où prend corps son corps de survivant marqué par la guerre. Or cet enjeu est à interroger plus avant dans des œuvres du corpus secondaire qui n'insèrent pas la scène dans leur diégèse, mais qui en reprennent le cadre générique.

De ce point de vue, il faut s'arrêter sur la pièce chorégraphique *Congo my Body* de l'auteur congolais Djodjo Kazadi dont le titre même invite à réfléchir à l'incarnation de l'Histoire, en l'occurrence celle des guerres civiles en République Démocratique du Congo. La danse peut être un lieu d'expression du témoin. En effet, selon Claire Perrin qui se situe dans une lignée bergsonienne :

La chair est l'incorporation du monde et le monde est toujours incarné. Un monde qui ne serait pas approprié par la chair serait un monde a-sensible, qui n'aurait pas de sens. [Bergson] pose le corps comme un ultime référent, comme le signifiant qui donne sens à tous les signifiés. Autrement dit, le corps constitue la trame de toute expérience sociale, le médiateur de tous les rapports sociaux. Ainsi nous considérons les témoins à la fois comme des êtres incorporés, mais aussi comme des êtres de parole, si tant est que la parole ne se réduit pas au langage articulé mais qu'elle intègre le langage corporel. [...] Le corps n'est pas le simple support de la parole, il est lui-même le témoin, à tel point qu'il peut se passer du langage articulé pour témoigner, notamment dans la danse ou dans d'autres mises en scène.¹

Claire Perrin évoque ainsi la possibilité d'un témoignage dansé, non articulé ; tel est le cas de *Congo my Body*. La danse est un *medium* fondé sur la performance du corps, mais ce corps, ici, c'est le témoin. La scène – de manière finalement similaire à ce que met en scène la fiction de Delia Jarrett-Macauley – est le lieu où peut s'incarner le corps du témoin, devenu une incorporation de l'événement. Si cette fois-ci les cicatrices sont absentes, il convient de souligner que deux des trois danseurs sont d'anciens enfants-soldats ayant participé à la guerre civile au Congo. Ils sont deux figures de *superstes*. L'ambition testimoniale est d'emblée le cadre de référence de cette œuvre puisque *Congo my body* s'ouvre au son d'une voix *off*, récitant un passage du témoignage factuel qu'avait publié Serge Amisi après la guerre, *Souvenez-vous de moi, l'enfant de demain* : « J'ai crié fort de toute ma voix »². C'est le cri d'un enfant qui ne peut échapper à la guerre, qui est toujours assailli par la mort³. La voix semble donc d'emblée marquée d'inefficience, appelant la nécessité d'une incarnation :

¹ *Ibid.*, p. 12.

² Serge Amisi, *Souvenez-vous de moi, l'enfant de demain, Carnets d'un enfant de la guerre*, *op. cit.*, p. 221.

³ Ce passage prend place, en effet, au moment du constat suivant de l'enfant-soldat : « Mais ça, c'est quoi que moi je vis ici ? Je viens de fuir la mort par des balles, je viens de fuir la mort par des machettes, et la mort m'a suivi ici à la forêt » (*Idem*).

ce sont alors les corps qui vont prendre le relais¹. Cependant, il est insuffisant de considérer cette pièce comme une simple incarnation du témoignage publié de Serge Amisi. C'est bien un autre témoignage qui est proposé ici, un témoignage des corps où les corps sont même redoublés.

Ce redoublement procède de l'usage de marionnettes. Cependant, et contrairement à ce que l'on pourrait attendre, les danseurs ne s'improvisent pas ventriloques, ils ne font pas parler les marionnettes, ils les animent seulement de mouvements, ils leur donnent corps sans pour autant perdre de leur propre corporalité [annexe XXIV]. La marionnette devient un modèle du corps, un corps qui peut se désarticuler facilement, à l'instar de celui des trois danseurs perpétuellement soumis à de violentes torsions. Les marionnettes et les corps des danseurs sont alors interchangeables. Dans un passage de la pièce, les danseurs déposent leurs marionnettes : Djodjo Kazadi et Yaoundé Mulamba se mettent alors à manipuler le corps inerte de Serge Amisi, en le désarticulant, en l'écartelant, voire en essayant de le dépecer. [Annexe XXV] Ce corps au sol est un corps meurtri, agité frénétiquement de convulsions comme sous l'effet de balles de fusils, mimant l'effet de la guerre sur les êtres.

La critique de cette création que propose Marie-Christine Vernay dans *Libération* s'exprime en termes de transfiguration : « un spectacle dansé transfigure le drame des enfants soldats »². Or ce choix interpelle. Y a-t-il vraiment *transfiguration* dans ce passage au corps ? Cette pièce chorégraphique fait bien plutôt acte d'une re-figuration, telle que nous l'avons circonscrite dans la première partie, une re-figuration qui prolonge la dé-figuration de la figure commune, désincarnée, de l'enfant combattant, pour lui donner une force de présence. D'ailleurs, l'ouverture de la pièce joue sur ce procédé. Lorsque la pièce commence, seuls des écrans sont présents sur scène, deux écrans sur lesquels apparaissent les deux danseurs anciens enfants-soldats, figures alors désincarnées [annexe XXVI]. Puis, comme par métalepse, les corps réels des danseurs viennent se placer devant les écrans lumineux [annexe XXVII]. Mais ce procédé n'indique-t-il pas alors que ce que l'on incarne, bien plus que l'événement historique, c'est avant tout la figure de l'enfant-soldat ?

Pour prolonger ce postulat, il faut maintenant interroger la manière dont le témoin survivant, tel qu'il se manifeste dans le corpus, ne sera pas tant convoqué comme celui qui

¹ D'ailleurs, parmi les passages récités de son témoignage, le corps est déjà présent : « Donc la pluie et le soleil, ça se finissait dans mon corps » (*Idem*).

² Marie-Christine Vernay, « Congo, mémoires à vif », *Libération*, 6 avril 2011.

pourrait incarner une vérité utopique¹, que comme celui qui peut incarner la figure même de l'enfant-soldat, lui donner la force de présence nécessaire à la constitution même de la figure². Cette puissance de l'incarnation fonctionnera alors comme un contre-poids à ce que Charlotte Lacoste dénonce dans le domaine médiatique : « Sa notoriété tendrait presque à faire oublier l'anonymat de cette figure, aussi familière qu'inconnue et qui n'est, chaque fois, ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre, toujours vaguement désincarnée »³. Selon notre hypothèse, figurer l'enfant-soldat en témoin survivant permet d'en faire une figure au sens fort, permet de lutter contre sa désincarnation. Les œuvres s'inscrivent alors dans une dynamique semblable à celle que nous pouvons repérer dans la campagne de sensibilisation réalisée par l'agence publicitaire JWT Paris pour l'association Univerbal qui œuvre pour les enfants-soldats à travers le monde, *Child soldiers can't restart*.

La vidéo reprend les codes des jeux vidéos en *first-person shooter*⁴ : tout est vu ici dans le viseur d'un AK-47 au sein d'un monde virtuel. Lorsque le personnage est tué, l'esthétique se modifie, pour voir se refléter dans l'eau le reflet d'un visage humain – de chair et non graphique – [annexe XXVIII], celui d'un enfant. Cette campagne mise pleinement sur le décalage et la rupture entre le personnage virtuel jouant à la guerre et la personne réelle qui fait irruption, qui surgit dans toute sa corporalité.

C'est bien cette corporalité qui est au cœur du corpus primaire et c'est même un mouvement similaire à celui de cette campagne de sensibilisation qui est décelable dans la genèse du roman *Beasts of no Nation* d'Uzodinma Iweala. Cette genèse est le lieu d'une défiguration de la figure existante de l'enfant-soldat⁵, de cette photographie qui ne propose qu'une figure désincarnée propice à une réception modelée sur la violence. Or, précisément, la re-figuration a lieu grâce au recours à la figure non désincarnée, en chair, d'un vrai enfant-soldat survivant. Après avoir écrit un premier texte – non publié – misant sur la monstruosité de l'enfant combattant, Uzodinma Iweala fait la rencontre de China Keitetsi, ancienne enfant-soldat en Ouganda. Il réécrit alors son texte pour arriver à son roman *Beasts of no Nation*. Ce texte procède par ailleurs de ses lectures de témoignages d'autres anciens enfants-soldats :

¹ C'est le témoin en *arbiter*, qui fera l'objet du prochain chapitre, qui permettra d'aborder frontalement l'enjeu de la vérité.

² Force de présence au cœur de la notion de figure (Cf., première partie). Cf. « La figure apparaît souvent comme un coup de foudre. D'abord, il n'y a rien. Puis, soudainement, quelque chose surgit qui change tout. C'est une *révélation*, moment inouï où une présence nous apparaît, où une vérité s'impose subitement et dicte sa loi », Bertrand Gervais, *Figures, Lectures, Logiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 15 [nous soulignons].

³ Charlotte Lacoste, « L'enfant-soldat dans la production culturelle contemporaine », art. cit., p. 119.

⁴ Jeu de tir à la première personne.

⁵ Cf. première partie, chapitre 2.

« En créant Agu, ses compagnons d'armes, et leur environnement, je me suis beaucoup basé sur les récits et les entretiens d'anciens enfants-soldats provenant du monde entier »¹. D'autres œuvres du corpus sont redevables d'une telle analyse. L'œuvre théâtrale de Suzanne Lebeau se conçoit comme une tentative de redonner chair aux chiffres :

Il y a trois ans, j'ai été bouleversée par les regards et les récits d'enfants soldats dans un documentaire.

On parlait alors de 300000 enfants.

Aujourd'hui, en faisant des recherches pour préparer le lancement du spectacle, je lisais qu'ils sont 500000

intégrés dans les forces armées, régulières ou rebelles,

dans au moins quarante et un pays.

Quels que soient les chiffres, ils sont effroyables. [...]

J'ai oublié les chiffres qui n'ont pas de visage, pas d'émotion,

pour essayer de comprendre la souffrance des corps qui grandissent dans cette violence quotidienne.²

L'ambition de Suzanne Lebeau a bien été de lutter contre les chiffres désincarnés, qui apparaissent ici dans toute leur démesure insensée, pour faire émerger « la souffrance des corps ». Plus précisément, la souffrance non pas de 500 000 enfants mais de deux êtres incarnés dans les tourbillons de la guerre, ceux d'Elikia et de Joseph. C'est alors sa rencontre avec des survivants, des êtres de chair – et en l'occurrence les deux anciens enfants-soldats danseurs dans *Congo my Body* –, qui donne à Suzanne Lebeau l'impulsion de créer des personnages sur scène à même de donner corps aux chiffres : « À Amisi Mungo Serge/ et Yaoundé/ qui m'ont donné l'espoir »³. C'est alors que le personnage fictif d'Elikia peut en retour incarner tous les enfants-soldats, selon un principe métonymique comme l'indique la dédicace – « À toutes les Elikia de la Terre / qui portent l'espoir en bandoulière » – à laquelle fait écho le « mot de l'auteure » final :

J'ai pu terminer Le bruit des os qui craquent,

¹ Il s'agit de notre traduction. « When creating Agu, his fellow soldiers, and their context, I relied heavily on accounts and interviews given by former child soldiers from around the world » ; Uzodinma Iweala, *Beasts of no Nation*, *op. cit.*, « About the book », p. 9.

² Suzanne Lebeau, « Mot de l'auteure », dans *Le Bruit des os qui craquent*, *op. cit.*, pp. 91-92.

³ Dédicace de l'œuvre.

certaine qu'Elikia a existé quelque part,
qu'elle existe toujours et qu'elle attend...¹

Le témoin survivant est celui qui, incarnant l'événement, peut permettre de donner chair à un personnage qui soit figure au sens plein et non image désincarnée. La scène théâtrale est évidemment propice à une telle réincarnation, un *medium* pouvant miser sur la corporalité du survivant, mais la scène théâtrale peut aussi être le lieu du prolongement de la corporalité du personnage romanesque. Il en est ainsi de l'adaptation du roman d'Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, que propose Laurent Maurel, sous-titrée « farce carnassière ». Cette pièce, on l'a dit², se présente, à travers l'adjectif « carnassier », comme un travail d'hyper-incarnation de l'enfant-soldat³, et non comme la mise en scène d'une quelconque monstruosité de cette figure. Dès lors, la précision générique de « farce » prend tout son sens. La farce est un genre fondé sur le jeu des corps⁴. Or l'adaptation de Laurent Maurel met en scène un dédoublement des corps – qui est aussi un redoublement : il propose deux corps, celui des comédiennes Caroline Filipek et Vanessa Bettane, pour un seul personnage, Birahima. Ces deux corps, répondant aux codes de la farce, vont alors jouer à outrance du comique gestuel [annexe III].

Si la scène théâtrale peut prolonger, pour l'accentuer, la corporalité de la figure de l'enfant-soldat, il est pour finir intéressant d'examiner également le mouvement inverse. En effet, paradoxalement, cette prédominance de la chair au théâtre ne résiste pas à la confrontation de deux œuvres, de genres différents mais du même auteur : la pièce de théâtre *Io* (2006) et le roman *Solo d'un revenant* (2008) de Kossi Efoui.

Ces deux œuvres dialoguent explicitement entre elles. Ainsi le roman peut-il être pensé comme le prolongement de la pièce de théâtre. Il est en effet possible d'y repérer une « intertextualité restreinte » – pour reprendre la terminologie de Jean Ricardou. Le passage sur les surnoms des soldats appartenant à l'armée des rebelles dans *Io* sera repris quasiment à l'identique dans *Solo d'un revenant* :

Extrait de *Io*

Hannibal Katanga, Bantou Cosa Nostra
Caïman-s'en-fout-la-mort, Zeus l'Olympien

¹ Suzanne Lebeau, « Mot de l'auteure », dans *Le Bruit des os qui craquent*, op. cit., p. 93.

² Cf. première partie, chapitre 2.

³ En lien avec son étymon, *caro*, *carnis* : la chair.

⁴ Normand Leroux, « La farce du Moyen Âge », *Études françaises*, Volume 15, numéro 1-2, avril 1979, pp. 87-107, [en ligne] url : <http://id.erudit.org/iderudit/036682ar>, dernière consultation le 28 novembre 2011.

Prince Coupé-cloué, Ninja Tirailleur
Zeus Brigadier¹

Extrait de *Solo d'un revenant*

Hannibal Katanga, Bantou Cosa Nostra, Ninja Tirailleur, Zeus Brigadier,
Zoulou Yakuza, Sergent Pepper.²

Hormis le passage des vers libres à la prose et le remplacement de quelques surnoms, il n'y a aucun écart entre les deux œuvres, qui misent toutes les deux sur une litanie proprement héroï-comique dans une inventivité verbale qui ne fait qu'exprimer la vacuité du langage, du signifiant, en temps de guerre. Mais le lien le plus fort tient avant tout à la présence de figures d'enfants-soldats, attestant que cette figure ne « passe pas » – pour reprendre un syntagme *leitmotiv* de *Solo d'un revenant* –, qu'elle est une énigme qui a obsédé son auteur d'une œuvre à l'autre³. Cependant, ce prolongement est avant tout rupture : un travail de refiguration a lieu dans le passage de *Io* à *Solo d'un revenant*. Dans la pièce de théâtre, on l'a vu, les figures d'enfants-soldats sont construites par allusion au sein d'une écriture symbolique. En aucun cas, ces « têtes d'obsèques »⁴ n'acquièrent les contours de témoins. Si *Solo d'un revenant* reprend le syntagme « têtes d'obsèques »⁵, il ne s'en tient pas là : il propose, par l'intermédiaire du personnage de Maïs, une véritable singularisation de la figure de l'enfant-soldat, lui faisant prendre chair. Maïs a fait l'expérience de la guerre et témoigne auprès du narrateur. Il est un témoin *superstes* qui a survécu à l'événement et peut en faire le récit au narrateur « M'avait déjà conté la moitié de sa vie de rebelle passée sous les ordres d'autres rebelles »⁶.

À l'appui des ruptures d'une œuvre à l'autre de Kossi Efoui, on constate que c'est en devenant un témoin incarné, présentifiant l'événement, soit un témoin *superstes*, que l'enfant-soldat devient véritablement figure. Cette incarnation, cette force de présence, s'inscrit moins dans une recherche de vérité que dans une recherche de figuration puissante de l'enfant

¹ Kossi Efoui, *Io*, *op. cit.*, p. 33

² Kossi Efoui, *Solo d'un revenant*, *op. cit.*, p. 92.

³ Répondant à la définition même de la figure.

⁴ Kossi Efoui, *Io*, *op. cit.*, p. 49.

⁵ Kossi Efoui, *Solo d'un revenant*, *op. cit.*, p. 181.

⁶ *Ibid.*, p. 42. Maïs témoigne également auprès de journalistes (cf. première partie).

combattant, le sortant de toute appréhension allégorique et le maintenant dans toute sa concrétude historique¹.

L'enfant-soldat, figuré dans la fiction, est alors un *superstes*, un témoin survivant, en ce qu'il acquiert une véritable corporalité pouvant également faire de lui un morceau d'événement. Or, dans la conception de Primo Levi, prolongée par Giorgio Agamben, le mort – soit le non survivant, son négatif – fait figure de témoin idéal en regard duquel le témoin survivant n'apparaîtrait que comme un ersatz, un témoin par défaut². Selon cette conception, le témoin *superstes* ne pourrait guère se penser en termes de puissance. Pourtant, la prise en compte de la figure du témoin intégral, montrera au contraire à quel point toute la puissance testimoniale de l'enfant-soldat réside dans sa survivance³.

B. Entre *superstes* et témoin intégral

Il s'agira à présent de questionner l'aporie testimoniale, qui fait du survivant un témoin toujours lacunaire, pour voir, au contraire, toute la puissance qui est conférée à l'enfant-soldat dans le dialogue qu'il établit avec le témoin idéal qu'est le témoin intégral depuis les théories construites après la Shoah. Actualiser, pour les déplacer, les présupposés de théories conçues à partir de témoignages *réels*, c'est évaluer la force de la fiction dans sa capacité à figurer selon ses propres possibles. La figure romanesque de l'enfant-soldat fera déjouer l'opposition traversant toute la théorie du témoignage, celle entre les « naufragés » et les « rescapés », pour reprendre le titre de l'essai de Primo Levi. La figuration fictionnelle de

¹ Comme nous le disions dans la première partie, chez Erich Auerbach, la concrétude historique est centrale pour penser la figure : « Historiques et réelles, les figures doivent s'interpréter spirituellement (*spiritualiter interpretari*), mais l'interprétation renvoie à un accomplissement charnel, c'est-à-dire historique (*carnaliter adimpleri*, Cf. *De la résurrection*, 20) – puisque la vérité, justement, s'est faite histoire ou chair » (Erich Auerbach, *Figura, La Loi juive et la Promesse chrétienne*, op. cit., p. 40).

² Le recueil poétique de l'écrivain sénégalais Babacar Sall, composé à la suite du génocide au Rwanda, fait apparaître une reformulation de cette théorie : « Partout baigne la même pluie/ Coulent les mêmes larmes/ La même épaisseur de sang/ Mais seuls ceux qui meurent/ Savent le poids réel du sang perdu » (Babacar Sall, *Le Sang des collines, Poèmes pour les Grands Lacs*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 43).

³ Nous dégageons l'étude du concept de « survivance » tel qu'a pu le penser Aby Warburg dans sa théorie sur l'art. Certes nous aurons bien affaire dans la section qui suit à une « histoire des fantômes », pour reprendre la manière dont Georges Didi-Huberman analyse le concept d'Aby Warburg (cité par Diana Andrasí « Crise et survivance : Aby Warburg et la guérison sans nom », *Revue Ad hoc*, n°3, « La Crise », publié le 09 décembre 2014, [en ligne] url : <http://www.cellam.fr/?p=5046&g=22>, dernière consultation le 23 février 2015), mais ce qui nous intéresse n'est pas la manière dont le passé devient fantomatique mais la figure incarnée du témoin spectralisée au cœur du présent.

l'enfant-soldat en témoin débordera tant le *superstes* que le témoin intégral, en les rendant interchangeables, faisant du premier un naufragé et du second un rescapé.

a. Un rescapé en sursis

Si le témoin survivant est souvent pensé en opposition avec celui qui n'a pas survécu, Émile Benveniste renvoie – tout en la récusant, certes – à une interprétation du terme *superstes* de Müller-Graupa, selon laquelle le *superstes* pourrait également renvoyer à l'esprit survivant des morts¹. Nous n'entendons pas ici entrer dans le débat philologique mais voir en quoi cette conception s'actualise précisément dans les fictions centrées sur les enfants-soldats. Ces derniers peuvent ainsi être appréhendés comme des esprits survivants ou des vivants en sursis, pris dans des limbes², lieu où vont les âmes des enfants morts sans baptême dans le dogme chrétien.

Ces limbes sont le monde de violence sans fin dans lequel évoluent les enfants piégés dans la guerre, elles sont un monde où la mort rôde en permanence, un monde se rapprochant du « hors-monde » qu'Achille Mbembe a pu circonscrire dans son essai sur la postcolonie. Ce hors-monde c'est le monde de la mort, c'est l'Afrique quand elle cède au chaos que sont, pour notre objet d'étude, les guerres civiles, faisant de l'anomie, paradoxalement, un nouvel ordre :

En prenant la violence de la mort pour objet de notre réflexion, nous voulons nous pencher sur ses formes d'accomplissement, la façon dont elle s'empare de toute substantialité, jusqu'au point où, ayant presque partout pénétré, rien, ou presque rien n'y fait plus exception, puisque, dans une large mesure, elle est devenue *l'état normal des choses*. S'agissant également de la violence de la mort, c'est aussi l'Afrique actuelle que nous avons à l'esprit. Non parce qu'elle serait, plus que d'autres régions du monde, le pays de la mort et du délire immaîtrisé, où tout, où presque tout, se terminerait toujours d'une manière lamentable, bien que cela soit parfois, hélas, le cas.³

Plus précisément, ce qu'Achille Mbembe repère, pour penser « ce qui vient après »⁴ la colonie, interpelle :

Or donc, puisqu'on ne peut guère changer de temps, il faut se situer fermement dans l'espace du présent pour rendre compte de notre époque,

¹ Émile Benveniste, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, t. 2, *Pouvoir, droit, religion*, op. cit., p. 274.

² Ainsi est-ce bien dans des limbes que se rend explicitement le narrateur Jerry/Antoine, à l'issue du roman de Joëlle Sambi : « Dans les limbes je vais, dans cette gueule je m'enfonce une dernière fois » (Joëlle Sambi, *Le Monde est gueule de chèvre*, op. cit., p. 89).

³ Achille Mbembe, *De la postcolonie – Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, op. cit., p. 217.

⁴ *Ibid.*, p. 250.

celle de la *vie brute*. L'époque de la vie brute comporte un certain nombre de propriétés qu'il faut parcourir rapidement. C'est d'abord un lieu et un temps de *demi-mort* ou, si l'on veut, de *demi-vie*. Plus précisément, c'est un lieu où vie et mort s'enchevêtrent au point où l'on ne sait plus, ni les distinguer, ni dire ce qui se trouve du côté de l'ombre ou de son envers : « Est-ce que cet homme est encore vivant ou mort ? » [Achille Mbembe cite ici Amos Tutuola dans *L'Ivrogne*] Mais de quelle mort meurt-on « après la colonie » ? « Il y a tellement de morts. On ne sait plus laquelle mourir » répond le romancier [il cite ici Sony Labou Tansi dans *La Parenthèse de sang*] En effet, il n'y a pas seulement plusieurs sortes de morts. Il y a aussi plusieurs formes du mourir. [...] [On] utilise le manche, ou encore la pioche, le pic, la fourche, la *machette*.¹

Le monde des enfants-soldats est bien ce hors-monde, un monde où l'on est toujours sur le seuil de la mort. Certes, on objectera que les enfants-soldats du corpus sont des témoins en ce qu'ils traversent l'événement, qu'ils y survivent suffisamment longtemps pour le transmettre. Pourtant, la majorité des enfants-soldats des œuvres à l'étude sont *encore* pris dans l'événement au moment de l'acte de transmission, sont encore en train de le traverser².

Rares sont en effet les œuvres misant sur une temporalité de l'après. À ce titre, *Transit* et *Le Silence des esprits* se singularisent, au sein de la production romanesque francophone et anglophone sur l'enfant-soldat africain, au regard précisément de la temporalité adoptée. Commencer par l'étude de ces deux œuvres, permettra de voir que, même pour des cas-limites tels que ceux-ci, il reste pertinent de penser la figure de l'enfant-soldat à l'aune d'une traversée infinie.

Abdourahman A. Waberi et Wilfried N'Sondé se distinguent effectivement en choisissant, non un chronotope qui épouse les violences guerrières de l'enfant combattant, mais une temporalité de l'après, l'après qui correspond au temps de l'exil et qui fait de Bachir et de Clovis d'*anciens* enfants-soldats, adultes au moment du récit. L'expérience de la guerre les a condamnés à fuir leur pays et à chercher refuge en Occident. Si les autres enfants-soldats du corpus semblent errer sans fin dans un monde en guerre, Bachir et Clovis deviennent des figures d'une errance particulière : ils sont moins des réactualisations du héros épique Ulysse que des résurgences, d'une part, du personnage biblique de Caïn (présent dans l'épigraphe du

¹ *Ibid.*, pp. 251-252.

² Et ce, contrairement à ce qui se déploie dans le roman *L'Ainé des orphelins* centré, pour sa part, sur le génocide au Rwanda. En effet, pour le narrateur survivant Faustin, survivre au génocide est une nouvelle naissance – rejoignant le verbe grec *perignesthai* signifiant « survivre » et construit sur le verbe *gignesthai* signifiant « naître » – marquant une rupture radicale entre un avant et un après : « Tu étais accroché à ta mère comme un nouveau-né et tu lui tétas les seins. Tu n'es pas un homme comme les autres. Tu es né deux fois pour ainsi dire : la première fois, tu as tété son lait et la seconde fois son sang... Mon Dieu, trois survivants et sept jours après les massacres ! Y a toujours de la vie qui reste, même quand le diable est passé ! » (Tierno Monénembo, *L'Ainé des orphelins*, *op. cit.*, p. 157).

Silence des esprits) condamné à l'errance par Yahvé après s'être rendu coupable d'un meurtre fratricide – la lutte fratricide étant caractéristique de la guerre civile¹ – et, d'autre part, du personnage tragique d'Œdipe. Or ici encore on observe un déplacement car il ne s'agit pas de l'Œdipe vainqueur du Sphinx mais de l'« Œdipe errant », expression qui ouvre l'*Œdipe à Colone* de Sophocle². Dans cette pièce, Œdipe, banni de Thèbes après sa faute, erre sur les routes. Figure de marginal et d'exilé, il cherche un asile, schéma que l'on retrouve aussi bien dans *Transit* que dans *Le Silence des esprits*.

Ainsi, en devenant soldats, Bachir et Clovis remotivent le sens étymologique de l'errance qui la rattache à l'erreur. C'est parce qu'ils se sont rendus coupables d'une *hubris* guerrière, d'une « faute ineffaçable » et d'« errements »³, que Bachir et Clovis errent en exil comme Œdipe. Mais dans ces tragédies contemporaines de l'après, il ne peut y avoir de nouvelle Colone, pas d'asile où trouver le repos. L'errance vécue comme violence est redoublée quand exil et guerre civile vont de pair, comme l'indique d'emblée *Transit*, qualifié dans le paratexte éditorial de « chronique universelle de la guerre et de l'exil »⁴. En effet, la guerre civile est une force chaotique qui impose le mouvement. Ainsi est-ce sous cet angle qu'elle apparaît dans d'autres romans du corpus, comme *Johnny Chien Méchant* d'Emmanuel Dongala ou *Les Petits-fils nègres de Vercingétorix* d'Alain Mabanckou. En effet, ces romans mettent en scène des personnages en fuite, des colonnes de réfugiés, des populations déterritorialisées dans des camps. Apparaissent également des exilés contraints de quitter leur pays en proie à la violence, comme c'est le cas dans *Solo d'un revenant* de Kossi Efovi.

Or même quand la guerre a pris fin, même quand se déploie une temporalité de l'après, aucun retour à l'ordre et donc aucune fin de l'errance ne semblent possibles. De ce point de vue, Clovis Nzila, dans *Le Silence des esprits*, incarne l'errant par excellence comme l'indique l'onomastique. En effet, en kikongo, langue parlée dans les deux Congo, *nzila* signifie « chemin ». Clovis Nzila est donc le personnage perpétuellement en chemin sans possibilité de stabilisation, ne possédant pas de papiers⁵ : il est celui qui ne cessera de

¹ Selon la psychanalyste Mouzayan Osseiran-Houballah, la guerre civile se définit comme un « enfer où la lutte fratricide seule règne » (*L'Enfant-soldat, victime transformée en bourreau*, *op. cit.*, p. 17).

² Sophocle, *Œdipe à Colone*, Traduction par Édouard Sommer, Paris, 1859, mis en ligne par la Bibliothèque Nationale de France, p. 3.

³ Wilfried N'Sondé, *Le Silence des esprits*, *op. cit.*, p. 53.

⁴ Abdourahman A. Waberi, *Transit*, *op. cit.*, quatrième de couverture [nous soulignons].

⁵ D'ailleurs, l'absence de papiers en France qui conduit à l'errance est surdéterminée dans le roman puisque Clovis a délibérément brûlé durant la guerre civile le bâtiment dans son pays d'origine qui conservait son acte de naissance (Wilfried N'Sondé, *Le Silence des esprits*, *op. cit.*, p. 153). Dès lors, l'arrestation qui intervient dans l'*explicit* et qui laisse supposer un retour forcé dans le pays d'origine, ne garantit en rien la fin de l'errance. Clovis restera un sans-papiers.

traverser les tourbillons sans fin de l'Histoire. Dans *Transit*, même si la guerre civile a pris fin depuis deux ans, il n'y a pour autant aucun signe d'apaisement. C'est bien au contraire une fausse paix et une mascarade de démocratie¹, ce « chaos encore » selon les termes de Bachir², qui contraignent Harbi et Bachir à l'exil. L'œuvre d'Abdourahman A. Waberi prend ainsi source dans un double matériau extra-référentiel : la guerre civile djiboutienne et la manifestation des vétérans de la guerre civile réprimée dans le sang en 2002 par la garde présidentielle au cours de laquelle, dans la fiction, Bachir est blessé. Cette dernière situation anémique précipite le départ de Bachir avec Harbi dans l'attente « que [leur] pays retrouve la raison »³, comme le précise un ambassadeur français. Si la France n'offre aucun rempart contre l'errance – ni Bachir ni Clovis ne trouvent en France le « sésame »⁴ donnant droit à l'asile –, il en va de même pour le pays d'origine. Dès lors, il convient de nuancer le paradigme homérique – prototype de l'errance – au demeurant explicitement activé dans *Transit* où Harbi mentionne l'« odyssee »⁵ des migrants. En effet, si ces exilés qui ont fui la guerre et ses conséquences sont des incarnations possibles d'Ulysse, figure occidentale de l'errance après la guerre de Troie, il faut néanmoins préciser que, dans ces odyssees postcoloniales, nul foyer et nulle Pénélope n'attendent le retour des errants. Les figures féminines ont au contraire disparu sous le joug des violences contemporaines ; ainsi en est-il de l'épouse d'Harbi, Alice, ou de la sœur jumelle de Clovis, Marcelline. Durant l'errance, il ne peut y avoir que d'éphémères Calypso⁶, comme le personnage de Christelle dans *Le Silence des esprits*, aide-soignante française avec laquelle Clovis vit une passion de courte durée avant son arrestation qui intervient dans l'*explicit*. Pour les personnages pris dans ce double mouvement d'exclusion, tant de la France que du pays d'origine, le lieu devient labile et ne peut conduire qu'à l'errance. C'est alors l'identité elle-même qui se délite et se disloque. Cette dislocation qui définit par exemple le personnage d'Harbi – qui précise tenter de « recoller les morceaux de [son] être disloqué »⁷ – est liée tout autant à la situation d'exil qu'au contexte de violence guerrière qui a emporté toute sa famille.

¹ Démocratie qualifiée par Bachir de « blabla de politiciens qui bouffent dans toutes les gamelles » (Abdourahman A. Waberi, *Transi*, op. cit., p. 23).

² *Idem*.

³ *Ibid.*, p. 144.

⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁶ Notons que, dans *Transit*, même Calypso fait défaut, subordonnée à une tournure interrogative qui ne laisse que peu d'espoir : « Qui va nous offrir l'hospitalité comme la belle Calypso entourant de ses bras laiteux un Ulysse en guenilles ? » (*Ibid.*, p. 150).

⁷ *Ibid.*, p. 18.

Ces deux œuvres, du fait du chronotope choisi, sont *a priori* à la marge du corpus quant à la question de la possibilité de survivre à la guerre – à entendre comme possibilité de la dépasser. Pourtant, et paradoxalement, elles maintiennent au cœur de la figuration romanesque de l'enfant-soldat cette dimension centrale qu'est la survie jamais assurée.

En effet, il n'y a pas non plus de repos possible pour ceux qui sont restés dans le pays en guerre et ne font qu'y errer, prisonniers de ces « limbes du présent »¹, pour reprendre une expression de *Transit* d'Abdourahman A. Waberi. L'espace guerrier est un hors-monde donnant lieu à des temporalités en suspens qui enferment l'enfant combattant. Dans un monde où le pouvoir en place est plus que tout « carnassier »², un pouvoir qui « saute à la gorge de ses sujets, les serre jusqu'au point de leur briser les os, de leur faire sortir les yeux de l'orbite, de leur faire pleurer rouge »³, les enfants-soldats font l'expérience décrite par Achille Mbembe d'être des « vivants à l'envers » :

Comment donc vivre quand le temps de mourir est passé, et alors même qu'il est interdit d'être vivant – ce que l'on pourrait appeler *l'expérience du vivant à l'envers*. [...] Dans les sociétés africaines d'après la colonisation, on parvient à se décharger de sa mort tout en faisant, simultanément et déjà, l'expérience du *trépas* au cœur même de sa propre existence. En d'autres termes, comment peut-on vivre tout en allant à la mort, tout en étant déjà mort quelque part ? Et comment peut-on *vivre dans la mort*, être déjà mort, tout en étant là – tout en n'ayant point nécessairement quitté pour ainsi dire le monde, sans nécessairement participer du spectre, et alors même que l'ombre qui recouvre l'existence n'a pas disparu, mais au contraire se fait plus pesante ?⁴

Si l'enfant-soldat est un témoin survivant – encore vivant –, il est en sursis, au cœur de sa survivance, de sa lutte pour la survie ; il est bien un vivant à l'envers pour lequel l'issue est volontairement gardée sous silence, hors récit. C'est précisément cette survivance toujours hypothétique que souligne Charlotte Lacoste pour la figure de l'enfant-soldat :

Cette icône à la kalachnikov qui fait la couverture de nos magazines, c'est un peu l'enfant soldat inconnu, en sursis au moment où la photo a été prise mais très certainement mort au moment où on la contemple.⁵

¹ *Ibid.*, p. 151.

² Achille Mbembe, *De la postcolonie – Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, *op. cit.*, p. 256.

³ *Ibid.*, pp. 256-257.

⁴ *Ibid.*, p. 257.

⁵ Charlotte Lacoste, « L'enfant-soldat dans la production culturelle contemporaine », *art. cit.*, pp. 119-120. Le constat de Charlotte Lacoste, ici, est finalement le même que celui que dresse Laokolé dans *Johnny Chien Méchant* toujours à propos de la scène médiatique : « Elle [une journaliste] nous a remerciées et nous a réaffirmé avant de nous quitter que son reportage serait diffusé sur la télévision belge. Cela ne nous excitait plus, peut-être serions-nous déjà tous massacrés par ces miliciens fous avant sa diffusion » (Emmanuel Dongala, *Johnny Chien Méchant*, *op. cit.*, p. 218).

L'enfant-soldat romanesque semble lui aussi toujours en sursis, il est un *superstes* entendu comme « celui qui se tient sur la chose »¹, qui se tient même perpétuellement sur la chose qu'est l'événement.

Dans *Tarmac des hirondelles* de Georges Yémy, la survie de Muna est d'emblée soumise à l'incertain, subordonnée syntaxiquement à une structure hypothétique : « si je survis à tout cela »². Or c'est le type même de narration qui participe à cet effet de suspens. Formellement, la narration simultanée maintient le témoin dans l'événement. En effet, nombreuses sont les œuvres du corpus à mettre en place une narration simultanée³, procédé narratif « déviant »⁴ selon Dorrit Cohn qu'elle définit alors de la sorte :

Je veux parler de la tendance de plus en plus marquée de la fiction moderniste à la première personne à construire des discours manifestement narratifs (non monologiques) et pourtant écrits d'un bout à l'autre au présent.⁵

Ainsi en va-t-il de *Song for Night*, de Johnny Chien Méchant, du *Monde est gueule de chèvre*, de Sozaboy, de *Transit* et de *Tarmac des hirondelles*⁶. Le roman de Chris Abani, *Song for Night*, retient alors particulièrement notre attention. Les pensées du narrateur My Luck, dans l'*incipit*, font le point sur sa situation tout en faisant preuve simultanément d'un recul réflexif ; elles rendent compte alors de cet élément central de la narration simultanée, à savoir le fait que « les événements intérieurs sont médiatisés par une voix consciemment analytique »⁷ :

Je me suis retrouvé séparé de mon unité. Je ne sais pas depuis combien de temps puisque je viens juste de reprendre conscience. (CO. 14-15)

I have become separated from my unit. I don't know for how long since I have only just regained consciousness. (SO. 11-12)

¹ Émile Benveniste, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, t. 2, *Pouvoir, droit, religion*, op. cit., p. 277.

² Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, op. cit., p. 76.

³ Quand, à l'inverse, les témoignages factuels d'anciens enfants-soldats se fondent précisément sur le fait que ces derniers aient survécu à l'événement et mettent donc en place des narrations explicitement anamnésiques.

⁴ Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction*, traduit de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2001, p. 150.

⁵ *Idem*.

⁶ Les trois romans *Solo d'un revenant*, *Moses*, *Citizen and Me* et *Les Aubes écarlates* n'entrent pas dans ce cadre car leur narration est portée par un personnage non enfant-soldat pour les deux premiers et par un narrateur extradiégétique pour le dernier.

⁷ Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction*, op. cit., p. 160.

My Luck exemplifie même la sentence « Je somnole et je me réveille » à la base de la définition de la narration simultanée et choisi par Dorrit Cohn comme titre de son chapitre sur ce procédé narratif¹ :

Je me réveille en pleine confusion.
(CO. 33)

I wake up confused. (SO. 27)

Même s'il est un survivant, un encore vivant, l'enfant-soldat est pris dans le hors-monde guerrier – situation que la narration simultanée vient renforcer dans les œuvres.

Pourtant, *Transit* d'Abdourahman A. Waberi pourrait peut-être échapper à une telle circonscription et s'interpréter davantage comme un monologue intérieur autonome (donc inscrit dans l'ordre du discours et non du récit), en ce que Bachir, mais aussi Harbi, sont en position d'attente à l'aéroport, un lieu où il n'y a « rien à faire sinon penser, ruminer sur sa vie d'hier »² comme le précise le personnage d'Harbi, justifiant possiblement dans le même temps la situation d'énonciation. Dorrit Cohn, s'appuyant sur Gérard Genette, explicite le statut du monologue intérieur autonome :

Genette, qui désigne cette technique par l'expression « discours immédiat » (le terme « discours » pourrait potentiellement induire en erreur, mais il signifie clairement ici le fait de s'adresser mentalement et silencieusement à soi-même), considère que le langage y est « émancipé de tout patronage narratif ».³

Pourtant, il est impossible de dénier à l'enfant-soldat le statut de narrateur. En effet, *Transit* comporte un narrataire, non identifiable, auquel il adresse un *récit* : « je te raconte un peu ma vie »⁴.

Que faire enfin des textes où la situation d'énonciation est explicitée *a posteriori* et qui invitent alors à donner au présent de l'indicatif la valeur de présent historique, ainsi défini par Dorrit Cohn :

Aussi l'effet de mise en valeur généralement attribué au présent historique – effet exprimé de manière variée en termes de plus grande vivacité, d'effet dramatique ou de présentification – est-il considéré comme étant entièrement dépendant de son caractère intermittent : si le présent historique ne se trouvait pas inséré dans un environnement temporel normal, il ne serait pas marqué comme déviance temporelle.⁵

¹ *Ibid.*, p. 149.

² Abdourahman A. Waberi, *Transit*, *op. cit.*, p. 18.

³ Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction*, *op. cit.*, pp. 154-155.

⁴ Abdourahman A. Waberi, *Transit*, *op. cit.*, p. 27.

⁵ Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction*, *op. cit.*, p. 153.

En effet, *Beasts of no Nation* d'Uzodinma Iweala et *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma semblent invalider la narration simultanée en résolvant, dans l'*explicit*, la situation d'énonciation et en faisant de tout le récit une anamnèse.

Si dans l'*incipit* du roman d'Ahmadou Kourouma, Birahima précise qu'il va « raconter [s]a vie de merde »¹ sans préciser à *qui* il raconte, les dernières pages de l'œuvre donnent la clé. *Allah n'est pas obligé* met en place une boucle énonciative qui devient manifeste dans l'*explicit* :

Je feuilletais les quatre dictionnaires que je venais d'hériter [...]. C'est alors qu'a germé dans ma caboche (ma tête) cette idée mirifique de raconter mes aventures de A à Z. [...] C'est ce moment qu'a choisi le cousin, le docteur Mamadou, pour me demander :

« Petit Birahima, dis-moi tout, dis-moi tout ce que tu as vu et fait ; dis-moi comment tout ça s'est passé. »

Je me suis bien calé [...] et j'ai commencé :

J'ai décidé. Le titre définitif et complet [...] J'ai continué à conter mes salades pendant plusieurs jours.

Et d'abord... et un... M'appelle Birahima [...] etc., etc.²

Le docteur Mamadou est ici l'instigateur du témoignage de l'enfant-soldat. À cette demande, Birahima entame son témoignage, alors qu'il est toujours inscrit dans l'espace de la diégèse, puisqu'il précise comment il est assis et sur combien de temps il fait son récit. Or ce témoignage correspond mot pour mot au récit qui occupe l'*incipit* du roman, simplement condensé avec l'usage des « etc. ». La seule véritable distorsion est d'ordre temporel : Birahima use du passé composé alors que le présent est de mise tout au long du roman. Dès lors, le témoignage que fait Birahima à son cousin ne coïncide pas exactement avec celui que le lecteur a lu ; plus qu'une boucle énonciative, il s'agirait peut-être d'une spirale. Par conséquent, cette distorsion pourrait permettre la coexistence d'interprétations concurrentes : tant narration simultanée que récit anamnésique au présent historique.

La situation d'énonciation du narrateur de *Beasts of no Nation* est en partie similaire à celle d'*Allah n'est pas obligé*. En effet, Agu se retrouve soigné et pris en charge après son périple d'enfant-soldat. Or dans ce centre il rencontre Amy, jeune femme venue d'Amérique pour aider les anciens enfants-soldats, qui devient une possible narrataire de toute l'œuvre :

Tous les jours je parle à Amy [...].
Elle me dit de parler, de parler, de
parler. (B. 174)

And every day I am talking to Amy
[...] She is telling me to speak speak
speak. (B.140)

¹ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, *op. cit.*, p. 11 [nous soulignons].

² *Ibid.*, pp. 223-224.

L'enjeu pour Agu est bien de « raconter » son expérience d'enfant-soldat, d'en livrer un témoignage :

Alors je lui dis, si je *raconte* ça à toi,
tu vas penser en toi-même que
j'appartiens à une ethnie de bêtes
sans patrie ou du diable. (B. 176
[nous soulignons])

So I am saying to her, if I am *telling*
this to you it will be making you to
think that I am some sort of beast or
devil. (B. 142 [nous soulignons])

Selon cette hypothèse, l'usage du présent au cœur du récit d'Agu ne pourrait plus s'interpréter en termes de *deixis*, mais bien comme un présent de narration, sauf à considérer un paradoxe énonciatif. Dans l'œuvre d'Uzodinma Iweala, l'explicitation de la situation d'énonciation est cependant moins rigide que dans *Allah n'est pas obligé* puisque, dans l'*explicit*, on ne trouve aucun renvoi au reste de l'œuvre. *Beasts of no Nation* invalide alors la pertinence de rechercher si le récit relève d'une anamnèse ou d'une simultanéité. Pour preuve, Alain Mabanckou, dans sa traduction de l'œuvre en français, semble avoir décidé de faire basculer par endroits l'interprétation du côté de la narration simultanée. En effet, même à rattacher le récit d'Agu à une situation d'interlocution avec Amy, certaines incohérences du récit *en traduction* ne se résolvent pas, comme l'usage de déictiques temporels de type « demain »¹ ou « maintenant »², là où le texte original conserve « the next day »³ ou « at this time »⁴.

Si *Beasts of no Nation* abolit l'enjeu de la temporalité du récit, participant bien à la construction d'une temporalité toujours en suspens, *Allah n'est pas obligé*, œuvre pour laquelle il est le plus nettement possible de postuler un récit anamnésique, n'en invalide pas moins l'idée de faire de l'enfant-soldat un être toujours pris dans l'événement. En effet, *Allah n'est pas obligé* maintient, de manière toujours renouvelée, le personnage de Birahima dans le hors-monde guerrier, qui est aussi un hors-temps. La date du moment du témoignage de Birahima est particulièrement ambiguë. Il est possible de dater précisément le début des péripéties du *je* narré :

On était en juin 1993 [...] Yacouba est parvenu à le convaincre qu'il devait aller au Libéria et en Sierra Leone, parce que, dans ces pays, les gens mouraient comme des mouches.⁵

¹ Uzodinma Iweala, *Bêtes sans patrie*, *op. cit.*, p. 102 ;

² *Ibid.*, p. 101.

³ Uzodinma Iweala, *Beasts of no Nation*, *op. cit.* p. 75.

⁴ *Ibid.*, p. 74.

⁵ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, *op. cit.*, *op. cit.*, p. 49.

Birahima entretient à l'inverse volontairement le mystère sur le présent de l'énonciation : « Aujourd'hui, ce 25 septembre 199... j'en ai marre. Marre de raconter ma vie »¹. Le moment de l'énonciation finit alors de se brouiller quand, au moyen de prolepses, Birahima va jusqu'à anticiper la guerre civile de Côte d'Ivoire, sujet du roman suivant d'Ahmadou Kourouma dont Birahima sera encore le narrateur :

C'est pourquoi on dit, les historiens disent que la guerre tribale arriva au Liberia ce soir de Noël 1989 [...] exactement dix ans avant, jour pour jour, le coup d'État militaire du pays voisin, la Côte d'Ivoire.²

Par conséquent, il est possible de se demander si le présent de l'énonciation de Birahima, le présent de son témoignage en tant que *superstes*, n'excède pas *Allah n'est pas obligé* pour coïncider avec celui de *Quand on refuse on dit non* : si tel était le cas, cela remettrait en cause la situation d'énonciation, identifiée précédemment, attribuant le récit de Birahima à son entretien avec son cousin Mamadou dans le trajet de retour vers la Côte-d'Ivoire³. Il n'y a pas un avant et un après l'événement – après à partir duquel la parole du témoin survivant se déploierait sereinement. L'enfant combattant est toujours pris dans le chaos de l'Histoire, chaos à entendre ici au sens premier de ce qui met en déroute le *chronos*, le temps linéaire.

Cette dimension est également prégnante dans le roman de Joëlle Sambi, *Le Monde est gueule de chèvre*. Cette œuvre, dans laquelle alternent des chapitres portés par le narrateur adulte Antoine – ancien soldat évoluant dans divers camps de réfugiés – et par l'enfant-soldat Jerry, supporte deux interprétations. La première consiste à identifier dans ces narrateurs deux personnages évoluant dans le même chronotope : l'enfant-soldat est pris dans l'événement guerrier quand l'adulte ne peut qu'être hanté par son passé de soldat : « La guerre je connais. Je me suis déjà engagé »⁴. Ce qui serait dès lors mis en évidence, c'est la réduplication sans fin des conflits guerriers – à l'instar de ce qui se passe dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma – renvoyant possiblement aux deux guerres civiles qu'a connues la République démocratique du Congo. Mais une autre lecture est possible, celle qui fait de Jerry et d'Antoine une seule et même personne et qui voit alors en Antoine l'adulte que deviendra Jerry. Cette hypothèse peut s'étayer à l'aune du changement de nom de Jerry qui, à la suite du trauma de son premier meurtre, est rebaptisé Antoine. De plus, ce roman aboutit à une confusion des personnages dans un brouillage des voix : « Je m'appelle Jerry, je m'appelle Antoine et je meurs ce soir. Je

¹ *Ibid.*, p. 130.

² *Ibid.*, pp. 104-105.

³ Pays encore pacifié à ce moment-là car le début des hostilités fonctionnera vraiment comme un surgissement inattendu dans la diégèse de *Quand on refuse on dit non*.

⁴ Joëlle Sambi, *Le Monde est gueule de chèvre*, *op. cit.*, pp. 16-17.

n'ai pas de nom. À 27 ans, encore enfant »¹. Selon cette ligne interprétative, il n'existe pas non plus d'après de l'événement puisque passé et présent – ou présent et futur, selon l'angle adopté – se confondent dans cette porosité identitaire. Or de même que les strates temporelles se confondent, la mort et la vie se superposent également, deviennent proprement interchangeables. En effet, les derniers chapitres de l'œuvre se répondent pour créer un paradoxe, une aporie : quand Jerry est sauvé, sorti de la guerre par les membres d'une ONG – mais aussi sauvé au sens d'une rédemption puisqu'il est rebaptisé du nom d'Antoine en référence au Saint, saint patron des objets perdus –, Antoine, lui, meurt d'un lynchage pour avoir immolé une prostituée du camp de réfugiés. La survie de l'enfant-soldat n'est donc évoquée que pour être contrebalancée par sa mort future. Il est de ce point de vue possible d'établir un parallèle avec *Johnny Chien Méchant* d'Emmanuel Dongala puisque, dans l'*explicit*, le narrateur enfant-soldat Johnny meurt sous les coups de Laokolé. Tout comme Antoine dans *Le Monde est gueule de chèvre*, Johnny va au plus loin de ce qu'il peut dire, au seuil de la mort. La narration simultanée rend possible cette énonciation puisqu'il ne peut y avoir d'*après*. Dès lors, si Johnny et Antoine-Jerry meurent, tout le récit qui s'est développé en amont de leur mort – soit l'intégralité des deux romans – est à reconsidérer : ce n'est plus le récit d'un survivant mais le récit de celui qui va mourir.

In fine le lecteur a obtenu la parole de celui qui « a touché le fond »² pour reprendre la terminologie de Primo Levi à propos du témoin intégral. *Johnny Chien Méchant* et *Le Monde est gueule de chèvre* – mais finalement tout le corpus primaire également, au nom de cette survivance toujours en sursis même si le lecteur n'assiste pas à la mort de l'enfant-soldat et donc à la caducité de la survivance – battent en brèche l'idée qui associe témoignage et survivance. Ils remettent en question la loi qui voudrait que l'on ne puisse témoigner que si l'on a vécu plus longtemps que ce qui fait l'objet du témoignage. Dans ces deux œuvres, il n'y a ni *après* de l'énonciation ni *après* de l'événement.

Bien plus que de valoriser en l'enfant-soldat un témoin *superstes* qui aurait pu aller « au-delà » de l'événement, les œuvres en font plutôt un *superstes* toujours « sur la chose », toujours « présent à l'expérience qu'il rapporte », pour reprendre les termes d'Émile Benveniste³.

¹ *Ibid.*, p. 89.

² Primo Levi, *Les Naufragés et les rescapés*, *op. cit.*, p. 82.

³ Autant de dimensions, d'ailleurs, que la narration simultanée valorise, abolissant tout « hiatus temporel entre le moi qui raconte et le moi qui vit ses expériences » : « le moment de la narration *est* le moment de l'expérience, le moi qui raconte *est* le moi qui vit ses expériences » (Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction*, *op. cit.*, p. 165).

Dans les œuvres de notre corpus, il n'est ainsi guère possible d'opposer frontalement *superstes* et témoin intégral. Le lieu d'où se déploie la parole testimoniale n'est pas un lieu où la survie est assurée, l'enfant-soldat reste un vivant en sursis, un mort en attente – voire un mort advenu à l'issue des récits comme dans *Johnny Chien Méchant* et *Le Monde est gueule de chèvre* –, il n'a pas été au-delà de l'événement mais il le traverse, encore et toujours. Il est alors judicieux d'actualiser ici toute l'étendue sémantique de la préposition *super* à l'origine du substantif latin *superstes* : si cette préposition active l'idée d'un dépassement, d'un « au-delà », elle signifie également « pendant ». Les enfants-soldats du corpus sont bien ceux qui sont prisonniers du pendant de l'événement et c'est à partir de ce pendant qu'ils se font témoins. Si un quelconque « au-delà » informe leur statut de témoin, c'est alors seulement au sens derridien du témoin, comme celui qui se tient au-delà de la vie et de la mort :

L'événement même, dans le corps verbal de sa singularité : à telle date, à l'instant à la fois unique et itérable d'une signature qui ouvre le corps verbal sur autre chose que lui, dans la référence qui le porte au-delà de lui-même, vers l'autre ou vers le monde. Et pourquoi la question du *testimonium* n'est-elle autre que celle du *testamentum*, de tous les testaments, c'est-à-dire du survivre dans le mourir, du *survivre* avant et au-delà de l'opposition entre vivre et mourir ?¹

Une porosité entre la vie et la mort a été cernée, malgré tout, la parole testimoniale n'a émané jusqu'à maintenant que d'enfants-soldats vivants : lorsque Jerry-Antoine et Johnny trouvent la mort, cette dernière se tarit. Or cette porosité s'intensifie dans certaines œuvres, au point de basculer de l'autre côté. À ce titre, il faut maintenant considérer plus spécifiquement le cas des romans *Sozaboy* de Ken Saro-Wiwa, *Song for Night* de Chris Abani, *Moses, Citizen and Me* de Delia Jarrett-Macauley et *Tarmac des hirondelles* de Georges Yémy. Ces quatre romans permettront de parcourir en sens inverse le chemin qui mène du témoin intégral au *superstes*, pour abolir cette fois toute frontière supposément étanche.

b. Un naufragé survivant

Si celui que Primo Levi a nommé tant le « témoin intégral » que le « naufragé », le « musulman » ou encore l'« englouti » est une figure unifiée par l'incapacité à transmettre son expérience, il faut cependant préciser que cette figure est double. Le témoin intégral est soit le

¹ Jacques Derrida, *Poétique et politique du témoignage*, *op. cit.*, pp. 9-10.

témoin revenu muet, soit le témoin n'ayant pas survécu. Ces deux types sont incarnés par les enfants-soldats du corpus mais cette incarnation, dans la fiction, déplace alors le paradigme testimonial pensé à partir de Shoah, le témoin intégral ne se pensant plus à l'aune de l'impossibilité de témoigner qui lui serait propre.

Si l'enfant-soldat Citizen, dans *Moses, Citizen and Me* de Delia Jarrett-Macauley, n'est pas mort, il est revenu muet de la guerre, il a « touché le fond », pour reprendre les mots de Primo Levi. Or la fiction prend ses droits en construisant un hors lieu fantasmagorique, qui ne réside que dans l'imagination de la narratrice, un lieu où se retrouvent tous les enfants-soldats cherchant à reconquérir leur humanité. C'est au sein de cet espace que la voix du protagoniste Citizen se fera entendre pour la première fois et que les témoignages de tous les autres enfants combattants se déploieront. *Moses, Citizen and Me* de Delia Jarrett-Macauley atteste alors que la fiction – entendue ici comme ce qui est feint – est le lieu où le témoin intégral peut devenir un *superstes*, en reconquérant la possibilité de raconter, là où, à l'inverse, la partie non fantasmagorique de l'œuvre ne laisse ni résonner la voix de Citizen, ni se déployer les témoignages des autres enfants-soldats. Cet espace fantasmagorique prend, dans une certaine mesure, l'aspect d'une hétérotopie telle que la pense Michel Foucault. Situé dans la forêt en Sierra Leone, ce lieu est ancré réellement et ne peut être interprété comme une utopie – bien que la possible subordination de ce lieu aux songes de la narratrice puisse y convier le lecteur¹. Il s'agit bien plutôt d'un espace autre, d'une hétérotopie, lieu du renversement des rapports communs dans les autres espaces, lieu de la « contestation à la fois mythique et réelle de l'espace où nous vivons » et justifiant donc possiblement cette requalification du naufragé en rescapé². L'hétérotopie à laquelle nous avons affaire dans *Moses, Citizen and Me* correspond au premier grand type³ d'hétérotopie selon Michel Foucault, l'hétérotopie de crise :

Dans les sociétés dites "primitives", il y a une certaine forme d'hétérotopies que j'appellerais hétérotopies de crise, c'est-à-dire qu'il y a des lieux privilégiés, ou sacrés, ou interdits, réservés aux individus qui se trouvent, par rapport à la société, et au milieu humain à l'intérieur duquel ils vivent, en

¹ Cependant l'hétérotopie partage avec l'utopie sa dimension mythique. Mais c'est la tension entre réel et irréel qui intéresse Michel Foucault dans l'hétérotopie, dont le miroir devient un exemple prototypique : « le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas. » (Michel Foucault, *Dits et écrits*, t. IV, « Des espaces autres », Paris, Gallimard, 1994, p. 756).

² *Ibid.*, p. 756.

³ Le second est l'hétérotopie de déviation.

état de crise. Les adolescents, les femmes à l'époque des règles, les femmes en couches, les vieillards, etc.¹

Les enfants-soldats sont des êtres de la crise², qui ont besoin, dans ce roman, d'un espace qui leur soit propre pour s'exprimer. Enfin cette hétérotopie fait également figure de limbes, d'entre-deux entre le monde des morts et des vivants, puisque cet espace protégé dans la dense forêt de Sierra Leone est un espace qui n'est pas celui de la narratrice, un espace où elle est projetée et qui semble n'épouser aucune temporalité, validant l'idée qu'émet Michel Foucault selon laquelle à l'hétérotopie répond une hétérochronie en « rupture absolue avec [le] temps traditionnel »³. La guerre se fait encore entendre là où elle est pourtant achevée lors du retour de la narratrice en Sierra Leone :

J'étais à plat ventre dans un endroit marécageux, luttant pour reprendre ma respiration et essayant de me dégager des sombres enchevêtrements de la brousse [...]. Dans la chaleur implacable, les coups de feu ont déchiré l'air et des éclats ont volé. (notre traduction)

I was down on my belly in a marshy spot, struggling to breathe and pushing the dark tangles of bush [...]. In the unremitting heat, guns cracked in the air and splinters flew. (M. 55)

C'est donc le lieu où le témoin intégral, celui qui ne peut revenir totalement de l'événement, et le *superstes*, celui qui survit et peut raconter, peuvent se rencontrer.

Moses, Citizen and Me interroge le témoin revenu muet pour lui donner les moyens de s'exprimer. *Sozaboy, Tarmac des hirondelles* et *Song for Night* vont interroger, pour leur part, la figure du témoin qui n'a pas survécu tout en lui donnant, cette fois, les moyens de survivre dans la fiction.

Dans la majorité des œuvres du corpus, l'enfant-soldat est un témoin dont la survivance est éternellement à conquérir ou même, qui ne survivra pas à son récit, comme chez Emmanuel Dongala et Joëlle Sambé⁴. Il faut aller plus loin et noter que parfois le récit est attribuable à l'« englouti » qui survit dans les « limbes du présent »⁵.

¹ Michel Foucault, *Dits et écrits*, t. IV, *op. cit.*, pp. 756-757.

² Cf. première partie.

³ Michel Foucault, *Dits et écrits*, t. IV, *op. cit.*, p. 759.

⁴ D'ailleurs, avant même la mort d'Antoine, Jerry, l'enfant, se trouve sur un lieu d'indiscernabilité entre la vie et la mort : « Vivant, je suis donc vivant ? Mais comment peut-on être mort et vivant à la fois ? » (Joëlle Sambé, *Le Monde est gueule de chèvre*, *op. cit.*, p. 83).

⁵ *Ibid.*, p. 151.

Dans *Sozaboy*, l'expérience de la guerre a littéralement spectralisé l'enfant combattant. À son retour dans son village natal, Méné est en effet pris pour un spectre.

Tu vois, les gens de Doukana sont là dire que même si tu as mourri déjà, tu es devenu fantôme [...] Et si tu vois pas ta femme avec ta maman, alors tu vas commencer tuer les gens. C'est ça quand tu étais dans le camp de réfugiés où y avaient les gens de Doukana, les gens de Doukana ont commencé mourir en pagaille comme fourmis. (S. 302-303)

You see, Dukana people are saying that although you have already dead, you have become ghost [...] And if you do not see your wife and your mama, then you will begin to kill the people. That is why when you were in refugee camp where Dukana people were staying, plenty of Dukana people begin to die like ant. (S. 179)

Pour les villageois – qui sont persuadés que Méné a été tué à la guerre –, il ne peut y avoir de mort intégrale. Les villageois voient en Méné un fantôme efficient – pouvant justifier les hécatombes du camp de réfugiés, bien que la cause en soit les épidémies. La spectralisation de Méné serait alors à considérer de manière symbolique.

Il en va de même dans *Tarmac des hirondelles* de Georges Yémy, œuvre dans laquelle la porosité entre témoin survivant et témoin intégral se creuse néanmoins davantage. Muna est véritablement une figure liée aux spectres. Il les côtoie, les combat, en prend la forme. En effet, l'enfant-soldat est sans cesse poursuivi par les spectres de ses victimes, en particulier féminines. De ce point de vue, c'est le roman d'Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, qui semble livrer une clé herméneutique pour comprendre ce qui se joue dans *Tarmac des hirondelles* :

Suis pas chic et mignon parce que je suis poursuivi par les gnamas de plusieurs personnes. (Gnama est un gros mot nègre noir africain indigène qu'il faut expliquer aux Français blancs. Il signifie [...] l'ombre qui reste après le décès d'un individu. L'ombre qui devient une force immanente mauvaise qui suit l'auteur de celui qui a tué une personne innocente.) Et moi j'ai tué beaucoup d'innocents au Liberia et en Sierra Leone où j'ai fait la guerre tribale, où j'ai été enfant-soldat. [...] Je suis poursuivi par les gnamas.¹

Cependant, quand les esprits vengeurs sont justifiés à l'aune de croyances endogènes dans *Allah n'est pas obligé* – comme le montre la manière dont Birahima situe son discours en regard d'un destinataire exogène à qui il explique son système de références –, limitant leur effectivité et la subordonnant au degré d'adhésion du sujet, dans *Tarmac des hirondelles*, les spectres sont au contraire efficientes allant jusqu'à lui infliger une blessure :

La Faune hallucinée se hissa jusqu'à ma hauteur et les femmes se tinrent devant moi, menaçantes dans la fragilité des haillons sombres. Les morts se

¹ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 12.

tenaient immobiles et livides. [...] Une barre de fer me heurta au front, puis une autre me faucha. Et, dans un silence atroce, je sentis soudain que quelque chose venait de m'ouvrir le ventre. Affreusement.¹

Se déploie une tragédie de la vengeance toute shakespearienne, où les morts ne cessent pas de vivre mais peuvent venir réclamer la vengeance et vont jusqu'à se l'octroyer eux-mêmes, et ce avec les mêmes armes que celles du bourreau :

Les femmes, échevelées et couvertes de cendre, avaient une allure endeuillée. [...] Leurs robes en lambeaux dévoilaient par moments en une envolée tragique un rien de chair intime. [...] Elles avançaient résolues, dans un murmure plaintif, venant réclamer le prix de leurs morts suppliciés. Elles tenaient des pierres, des machettes, des lances, des barres de fer, identiques à celles dont nous nous servions.²

Là où, dans *Sozaboy*, l'interprétation fantastique faisant de lui un spectre était invalidée par le narrateur lui-même³, l'œuvre de Georges Yémy oscille sans cesse entre interprétation fantastique et rationnelle. Le manque des drogues que ressent Muna après s'être échappé de sa faction donne lieu à une « conscience altérée »⁴ pouvant verser l'interprétation du côté du rationnel :

Mon corps disait adieu aux choses physiques, eût-on dit. Cela m'envahit peu à peu l'être, et je ne fus que tremblements. Je compris que la phase de douleur allait suivre. Cela nous arrivait quelquefois, de nous sentir soudainement vaseux et raides des articulations, lorsque nous étions restés trop longtemps sans avoir absorbé une Liberty Pill. [...] Déserter signifiait se priver tout seul d'un apaisement assuré, même factice, dans tout ce chaos. Aller au-devant des souffrances sans nom. [...] Paralysie totale du corps ou au contraire agitation pathétique et risible, bouffées délirantes...⁵

Cependant, ce serait réduire la richesse de l'œuvre que d'attribuer toutes les distorsions de la réalité au sevrage en cours de Muna, puisqu'elle joue en permanence sur des interprétations concurrentes : comment interpréter en effet l'épithète du syntagme « la Faune hallucinée », cité ci-dessus ? La faune des spectres est-elle elle-même en état d'hallucination, d'obsession ? ou est-elle hallucinée *par* l'enfant-soldat ? De plus, Muna n'est pas seulement celui qui voit des spectres, il est lui-même devenu un spectre, un être à la fois mort et vivant, et ce d'emblée, du fait même de son albinisme. Muna, l'albinos, est souvent confondu avec un spectre, on l'appelle par exemple « pâle fantôme »⁶ et il se définit lui-même comme « un

¹ Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, op. cit., p. 73.

² *Ibid.*, p. 72.

³ Cf. Ken Saro-Wiwa, *Sozaboy, Petit Militaire*, op. cit., pp. 302-303 ; *Sozaboy*, op. cit., p. 179.

⁴ Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, op. cit., p. 15.

⁵ *Ibid.*, pp. 72-73.

⁶ *Ibid.*, p. 262.

fantôme entouré de morts »¹. Mais c'est la guerre qui prolonge ce processus de spectralisation puisque Muna se qualifie avec ses compagnons d'armes de « soldats spectraux »².

Cependant, à la différence du personnage de Méné dans *Sozaboy*, ce n'est pas seulement symboliquement que Muna est un spectre. Le roman laisse entendre, on l'a vu, qu'il a été atteint d'une blessure mortelle aux entrailles – infligée par ses victimes spectrales – à laquelle il survit malgré tout³. Là encore, l'albinisme de l'enfant-soldat détient un véritable potentiel heuristique pouvant justifier tout cet univers transgressif du point de vue de la rationalité. En effet, dans les sociétés africaines, l'albinos peut être considéré comme un être surnaturel⁴. Le roman de Georges Yémy se place alors dans la continuité de ces mythologies liées aux albinos. En témoignent la nyctalopie de Muna – « j'arrivais à voir assez clairement dans cette obscurité presque totale, devenant tout naturellement nyctalope »⁵ – ou précisément son immortalité. Le texte vient ainsi corroborer la croyance populaire selon laquelle on ne peut voir un cadavre d'albinos : « c'est rare à voir, un cadavre d'albinos »⁶. Muna est ainsi un immortel, il peut être à la fois mort et vivant, à la fois *superstes* et témoin intégral.

Or si Méné, dans *Sozaboy*, et Muna, dans *Tarmac des hirondelles*, sont des morts toujours en vie, dans *Song for Night* de Chris Abani, My Luck est lui un vivant déjà mort. My Luck est véritablement un témoin intégral qui transmet son récit *après* sa mort. Cependant, il n'est pas conscient de son état, à l'inverse du lecteur qui, par l'intermédiaire d'un jeu de piste au fil du roman⁷, finit par en prendre conscience. Certains indices auraient pourtant dû faire comprendre au narrateur qu'il était mort. En effet, My Luck se retrouve à plusieurs reprises face à une rivière – ou y nageant –, nommée la Cross, dans laquelle des cadavres flottent ; or cette rivière est une représentation métaphorique du Styx qui ne cesse de « serpente[r] à travers [s]on périple comme un urticant qui ne veut pas disparaître »⁸. De plus, de nombreux personnages, dans *Song for Night*, confondent My Luck avec un fantôme ; un vieil homme

¹ *Ibid.*, p. 13.

² *Ibid.*, p. 99

³ À défaut de conserver son humanité puisque, depuis l'Antiquité, les entrailles sont le siège symbolique de l'humanité.

⁴ Juliette Sméralda met la nyctalopie et l'immortalité au compte de ces mythes, Cf. « L'albinos dans les sociétés africaines : une figure de l'altérité (radicale). L'autre-de-l'intérieur », art. cit.

⁵ Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, *op. cit.*, p. 236.

⁶ *Ibid.*, p. 121.

⁷ Le roman s'apparente à un voyage initiatique de l'âme de My Luck jusqu'aux retrouvailles avec sa mère, assassinée au début de la guerre, dans l'explicit du roman. L'explosion à laquelle My Luck croit avoir survécu lui aurait, en réalité, été fatale.

⁸ Chris Abani, *Comptine pour l'enfant-soldat*, *op. cit.*, p. 157 ; « The river winds through my journey like an irritant that will not go away », *Song for Night*, *op. cit.*, p. 129.

l'apostrophe ainsi : « Tufia ! même les morts m'ignorent ! »¹. C'est peut-être alors le roman de Kossi Efoui, *Solo d'un revenant*, qui livre la clé d'interprétation de cette œuvre : « Le revenant, il ne se souvient plus du récit de sa mort »². My Luck finira par prendre conscience de sa mort lorsqu'il retrouve dans l'*explicit* sa mère décédée après avoir enfin traversé la Cross – destinée programmée dès le passage choisi en épigraphe de ce chapitre – sur un cercueil.

Le personnage du roman de Chris Abani est une figure de témoin intégral, il n'a pas survécu à l'événement, a été irrémédiablement englouti par lui en marchant probablement sur une mine avant même le début de la diégèse. Mais alors que le témoin intégral ne peut pas, dans la réalité, transmettre son récit, du fait de sa mort, le coup de force de la fiction est de rendre possible cet impossible. La force transgressive de la fiction est d'autant plus perceptible que *Song for Night* construit une situation d'énonciation doublement impossible : non seulement celui qui dit « je » est mort, mais il est aussi muet³. Le mutisme, associé à la narration autodiégétique, établit dès l'*incipit* du roman cette situation d'énonciation paradoxale : « Ce que vous entendez n'est pas ma voix. Je n'ai pas parlé depuis trois ans : pas depuis que j'ai quitté le camp d'entraînement »⁴. La narration autodiégétique qui se déploie dans ce roman est alors un choix esthétique fort qui donne la voix au témoin intégral redoublé, à la fois mort et muet. My Luck est ainsi une figure totale de témoin intégral ; il se fait même d'autant plus figure si l'on rappelle que l'étymon latin *figura* peut signifier fantôme. Les témoins intégraux, submergés par l'Histoire, n'ont jamais pu dire leur expérience : *Song for Night* brise ce silence par la force de la fiction.

En définitive, nous avons pu constater que la figure de témoin que dessinait l'enfant-soldat était celle d'un témoin se maintenant dans l'événement et unissant dès lors puissamment deux figures de témoin, le *superstes* et le témoin intégral, là où ils ont été fermement distingués par Giorgio Agamben s'appuyant sur la pensée de Primo Levi. Il faut donc distinguer clairement les théories du témoignage telles qu'elles ont pu se construire après la Shoah et ce qui se joue dans notre corpus. Neuf œuvres sur onze du corpus primaire

¹ Chris Abani, *Comptine pour l'enfant-soldat*, *op. cit.*, p. 113 ; « Tufia ! Even the dead ignore me ! », *Song for Night*, *op. cit.*, p. 83.

² Kossi Efoui, *Solo d'un revenant*, *op. cit.*, p. 115.

³ Son mutisme coïncide avec son enrôlement dans les troupes rebelles. Tous les démineurs de ces troupes ont les cordes vocales sectionnées afin de maintenir en toutes circonstances le silence absolu pendant une opération de déminage.

⁴ Chris Abani, *Comptine pour l'enfant-soldat*, *op. cit.*, p. 11 ; « What you hear is not my voice. I have not spoken in three years: not since I left boot camp », *Song for Night*, *op. cit.*, p. 9.

ont ainsi rapproché ces deux figures à différents degrés, jouant à les rendre poreuses ou allant jusqu'à les confondre.

Johnny Chien Méchant d'Emmanuel Dongala, *Beasts of no Nation* d'Uzodinma Iweala, *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma et *Le Monde est gueule de chèvre* de Joëlle Sambi maintiennent leur personnage d'enfant combattant dans la temporalité guerrière, l'usage de narration simultanée venant souvent accentuer cette dimension. Si *Transit* d'Abdourahman A. Waberi et *Le Silence des esprits* de Wilfried N'Sondé¹ mettent en place une temporalité de l'après, faisant respectivement de Bachir et de Clovis des survivants au sens commun du terme, nous avons pu remarquer qu'ils étaient toujours pris dans le hors-monde guerrier. Par ailleurs, la mort du narrateur, dans l'*explicit* des romans d'Emmanuel Dongala et de Joëlle Sambi, a aussi participé à rendre poreuses les catégories testimoniales. Cette porosité s'est encore accentuée dans *Sozaboy* de Ken Saro-Wiwa, *Moses, Citizen and Me* de Delia Jarret-Macauley, *Tarmac des hirondelles* de Georges Yémy et *Song for Night* de Chris Abani. Dans les deux premiers romans, l'événement a rendu l'enfant-soldat spectral, muet, dans les deux derniers, une réelle superposition du témoin transmettant son récit et du témoin mort se construit par un coup de force de la fiction, celui que l'on prenait pour le « survivant » devient le « vrai témoin », celui qui n'est pas revenu.

Avec les derniers exemples convoqués, nous rejoignons ce qu'Emmanuel Bouju a analysé comme étant une « présentation (l'intégration au présent) des témoignages absents, disparus – que garantit paradoxalement la seule puissance de la fiction »². Cependant, tous les témoins enfants-soldats abordés ici, qu'ils soient morts survivants ou survivants en sursis, se rejoignent en ce qu'ils parlent depuis un autre monde, un autre lieu, affectés, spectralisés ou définitivement dévorés par l'univers guerrier, renvoyant alors aux propos de Renaud Dulong pour penser le témoignage :

Il n'est donc pas artificiel, pour finir, de rapprocher le témoignage de ce que Walter Benjamin dit du « narrateur ». Cette célébration de la tradition du conte éclaire certains aspects de la relation entre un témoin, revenu lui aussi « de pays lointains », et un destinataire qui doit être – pour une raison mystérieuse et implicite au récit – initié à cet *autre monde*.³

Le témoignage que livrent les enfants-soldat relève bien d'un genre inédit d'adresse, ces derniers se situent au plus haut point dans cet autre monde, celui dont ils ne reviendront pas

¹ Cette dernière œuvre ne faisant néanmoins pas partie du corpus primaire.

² Emmanuel Bouju, *La Transcription de l'histoire – Essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle*, op. cit., pp. 56-57.

³ Renaud Dulong, *Le Témoin oculaire : les conditions sociales de l'attestation personnelle*, op. cit., p. 224 [nous soulignons].

tout en étant toujours présents – au présent grâce aux pouvoirs de la fiction romanesque. Ils ne sont pas seulement l'actualisation d'un passé dans le présent car c'est ici l'actualisation elle-même qui rejaillit sur l'ensemble du monde de la fiction, l'inscrivant dans le paradoxe, vie *et* mort, passé *et* présent. Plus encore, l'enfant-soldat pourrait, dans cette labilité testimoniale qui le rattache tant au *superstes* qu'au témoin intégral, incarner l'Histoire telle qu'a pu la circonscrire Walter Benjamin : « L'histoire, dans ce qu'elle a toujours eu d'intempestif, de douloureux, d'imparfait, s'inscrit dans un visage — non : dans une tête de mort »¹. Le visage de l'enfant-soldat est bien cette tête de mort de l'Histoire ou encore cette *facies hippocratica* dont parle Walter Benjamin², ce visage en sursis marqué déjà par les stigmates de la mort³, comme dans le rêve d'Ishmael Beah qui fait écho au dessin de Rocco qui illustre notre étude :

Une douleur me transperce, des orteils à la colonne vertébrale. Je m'effondre, le cadavre dans les bras. Des taches de sang apparaissent sur le drap qui le recouvre. Je l'allonge sur le sol, je soulève le drap, en commençant par les pieds. Le corps est criblé de balles ; l'une d'elles a fracassé la pomme d'Adam et expédié des fragments dans le fond de la gorge. Je dévoile enfin le visage du mort. C'est le mien.⁴

¹ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller et André Hirt, Paris, Flammarion, 1985, pp. 178-179.

² « C'est la *facies hippocratica* de l'histoire qui s'offre au regard du spectateur comme un paysage primitif prétrigé » (*Idem*).

³ Ce visage devenu tête de mort, ce visage tant mort que vivant, n'est pas sans rappeler la description des musulmans que fait d'une part Primo Levi, dans *Si c'est un homme* (« Ce sont eux, les Muselmänner, les damnés, le nerf du camp ; eux, la masse anonyme, [...] des non-hommes en qui l'étincelle divine s'est éteinte, et qui marchent et peinent en silence, trop vides déjà pour souffrir vraiment. On hésite à les appeler des vivants [...]. Si je pouvais résumer tout le mal de notre temps en une seule image, je choiserais cette vision qui m'est familière : un homme décharné, le front courbé et les épaules voûtées, dont le visage et les yeux ne reflètent nulle trace de pensée », *Si c'est un homme*, traduit de l'italien par Martine Schruoffeneger, Paris, Julliard, 2004, pp. 138-139), et d'autre part Imre Kertész, dans *Être sans destin* : « On peut voir parmi eux ces êtres bizarres qui m'avaient un peu étonnés au début. Vus d'une certaine distance, c'étaient des vieillards extrêmement âgés, la tête enfoncée dans les épaules, le nez saillant [...]. Ces points d'interrogation ambulants [...] sont connus au camp de concentration sous le nom de "musulmans" » (*Être sans destin*, traduit du hongrois par Natalia Zarembo-Huzsvai et Charles Zarembo, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2009, pp. 188-189).

⁴ Ishmael Beah, *Le Chemin parcouru : mémoires d'un enfant soldat*, op. cit., p. 27.

II. Modélisation littéraire : des romans *istoriques*

Qu'implique, précisément, cette « présentation (l'intégration au présent) des témoignages absents, disparus – que garantit paradoxalement la seule puissance de la fiction »¹, évoquée par Emmanuel Bouju, sur le fonctionnement du corpus ? Si l'on a vu, dans le chapitre précédent, que les œuvres à l'étude ne modélisaient pas le témoignage d'un *testis*, les contours de *superstes* qu'a pu prendre l'enfant-soldat permettent-ils davantage de penser le témoignage qui s'y développe ? Pour répondre à cette interrogation, il conviendra de repérer en quoi le romancier est en rupture avec les présupposés épistémologiques propres à l'historien. Certes, ils peuvent avoir en partage la recherche de médiatisation de l'immédiat, voire certains moyens parallèles pour y parvenir ; cependant, quand il s'agit d'écrire le témoignage, c'est bien davantage contre l'historien que s'érige le romancier.

Notre corpus, qui prend pour objet une expérience historique extrême, a fait le choix de se construire contre l'indicible. Cette mise à mal de l'idée d'indicible, Philippe Mesnard la prend pour point de départ de son ouvrage *Témoignage en résistance*², lui permettant de « dégager différentes configurations, c'est-à-dire différentes possibilités formelles ou esthétiques auxquelles recourent les survivants pour exprimer leur témoignage »³. Notre analyse se situera en amont d'une telle circonscription. Certes, le témoignage à l'étude est bien celui du survivant – du *superstes* ; certes, ce survivant s'exprime grâce à la ventriloquie fictionnelle. Cependant, il ne s'agit pas seulement d'une mise en fiction du témoignage – comme a pu l'expérimenter par exemple Imre Kertézs – mais d'une fiction de témoignage : le témoignage du survivant procède d'un romancier qui n'est pas un *superstes*. Dès lors, il s'agira moins de repérer quelle configuration testimoniale se déploie dans les œuvres à l'étude que de chercher à cerner quel modèle de *roman* s'élabore avec l'intégration du témoignage de l'enfant-soldat. On montrera tout d'abord que les œuvres du corpus tournent le dos au paradigme du roman de l'historien pour s'instituer bien davantage comme des romans du témoin *superstes* : c'est le passage de l'*histor* à l'*istor* qui organisera donc l'analyse.

¹ Emmanuel Bouju, *La Transcription de l'histoire – Essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle*, op. cit., pp. 56-57.

² Son ouvrage s'ouvre sur une réflexion à propos d'une sentence de Maurice Blanchot : « Tout ce qui touche à Auschwitz demande l'angoisse et le silence » (Philippe Mesnard, *Témoignage en résistance*, op. cit., p. 7).

³ *Ibid.*, p. 8. Les quatre configurations qu'il dégage sont alors les suivantes : réaliste, symbolique, critique et pathique (*Ibid.*, p. 9).

A. L'impossible roman de l'historien

Si le modèle du roman historique – genre apparu au XIX^e siècle, caractérisé *a minima* par sa forte « dimension référentielle » et par « un attrait pour le passé, dans la volonté de recréer une réalité ancienne » faisant de « la matière historique le cœur du récit »¹ – a pu être décrété « périmé » par Emmanuel Bouju², ce dernier lui oppose un modèle qui serait dominant dans les littératures européennes depuis les années 1980 : le roman de l'historien. Selon Emmanuel Bouju, le roman de l'historien est un paradigme romanesque où « le narrateur [...] imite une figure possible ou fantasmatique de l'historien en une fiction d'enquête indiciaire attachée à la remontée des traces, à l'écho des voix perdues, à l'archéologie du présent »³. Or ce modèle s'avèrera inopérant dans le corpus comme en témoignera tout d'abord la mise en déroute de la figure de l'historien puis le statut spécifique des traces qui s'affranchissent de tout cadre historiographique.

a. La figure de l'historien

Le modèle du roman de l'historien est *de facto* problématique face à des œuvres faisant de l'enfant-soldat le narrateur ou bien le protagoniste sans partage : l'enfant-soldat est un témoin. Quand il n'est plus enfant-soldat, il n'acquiert pas pour autant un statut surplombant d'historien. Le parcours de Birahima, d'un roman à l'autre d'Ahmadou Kourouma, en rend compte. Dans *Quand on refuse on dit non*, l'enfant-soldat d'Allah n'est pas obligé devient le protecteur armé d'une jeune fille voulant gagner la zone rebelle de la Côte-d'Ivoire en guerre. Ces deux protagonistes imposent un partage strict des rôles : Birahima est le narrateur témoin, celui qui « a vu »⁴ l'arrivée de la nouvelle guerre et qui

¹ Isabelle Durand-Le Guern, *Le Roman historique*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2008, pp. 9-10. Au demeurant, les deux premières caractéristiques du genre le rendent inopérant pour les œuvres de notre corpus.

² Pour Emmanuel Bouju, le roman historique est aujourd'hui « périmé en tant qu'illusion de la représentation voulant effacer les traces de la décision narrative » (« Histoire immédiate et paradigme "istorique". Notes sur l'actualité du roman », dans Yolaine Parisot et Charline Pluvinet (dir.), *Pour un récit transnational, La fiction au défi de l'histoire immédiate*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 328 [note de bas de page]).

³ *Ibid.*, p. 328. Emmanuel Bouju fait ainsi de *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec un modèle s'actualisant par la suite chez de nombreux romanciers comme Patrick Modiano, W. G. Sebald ou encore Graham Swift.

⁴ Ahmadou Kourouma, *Quand on refuse on dit non*, *op. cit.*, p. 27.

transmet son témoignage sur son passé d'enfant combattant à Fanta¹ ; Fanta, quant à elle, est une figure d'historienne, profitant du voyage pour apprendre à Birahima l'histoire de la Côte-d'Ivoire :

Elle a commencé par m'annoncer quelque chose de merveilleux. Pendant notre voyage, elle allait me faire tout le programme de géographie et d'histoire de la medersa. J'apprendrais le programme d'histoire et de géographie du CEP, du brevet, du bac. Je serais instruit comme un bachelier. Je connaîtrais la Côte-d'Ivoire comme l'intérieur de la case de ma mère. Je comprendrais les raisons et les origines du conflit tribal qui crée des charniers partout en Côte-d'Ivoire (ces charniers qui apportent de l'humus au sol ivoirien).

Et elle a commencé.²

Ce roman d'Ahmadou Kourouma se déploie alors selon une logique inverse à celle d'*Allah n'est pas obligé*. En effet, le narrateur Birahima se fait ici le relais du récit historiographique de Fanta là où, dans le roman précédent, il parlait directement de son expérience personnelle dans l'Histoire : on passe clairement de l'Histoire comme force brute, la « "réalité (?) historique" (le point d'interrogation est de mise, tant le réel est déjà en soi un enjeu du récit) »³ à l'Histoire rationalisée, « le discours des historiens et, de manière générale, tout discours qui entend donner une interprétation scientifique et signifiante, à la fois, de l'Histoire »⁴, susceptible d'être enseignée. De plus, l'acte de communication renverse les rôles. Birahima devient le destinataire d'un récit, celui qui écoute, quand il en était l'émetteur dans *Allah n'est pas obligé* : « écoutez-moi »⁵. En revanche, ce qui demeure, c'est la qualification de Birahima en tant que témoin⁶.

Or, comme nous avons pu le voir dans le chapitre précédent, des personnages avatars de l'historien ont pu être repérés dans le corpus primaire – comme Ayané, dans *Les Aubes écarlates*, Mamadou, dans *Allah n'est pas obligé* ou la narratrice de *Moses, Citizen and Me* –, mais ces derniers étaient appréhendés en fonction de leur rapport au témoin *testis*, dans leur recherche d'éléments factuels sur la guerre. Cependant, deux œuvres donnent plus de consistance à la figure de l'historien en en faisant un personnage central de la diégèse pouvant accréditer la reconnaissance du roman de l'historien : *Transit* d'Abdourahman A. Waberi et

¹ « J'ai commencé à conter toutes mes aventures » (*Ibid.*, p. 35).

² *Ibid.*, p. 41.

³ Michael Kohlhauser, « Écrire l'histoire. La part de l'art », dans Michael Kohlhauser (dir.), *Fictions de l'histoire, Représentations de l'histoire dans la littérature et les arts*, op. cit., p. 30.

⁴ *Idem.*

⁵ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 12.

⁶ Et en tant que narrateur.

Les Aubes écarlates de Léonora Miano. Mais c'est la disqualification de la science historique qui va venir troubler l'efficacité d'un tel modèle romanesque.

Dans *Transit*, l'un des narrateurs est Alice, personnage ayant quitté la France pour venir s'installer à Djibouti. Dans le récit qu'elle adresse à son fils Abdo-Julien, elle revient sur son passé et mentionne son parcours universitaire marqué par des études d'histoire :

À cette époque, à cet âge surtout, j'étais fumasse tout le temps et vivais sur un volcan de passions. J'ai clos mes études d'histoire par une licence et, dégoûtée par ce que l'on m'apprenait sur l'Afrique et sur l'Empire français, m'inscrivis au concours d'entrée au Centre de formation des journalistes à Paris.¹

Celle qui aurait pu devenir dans le roman une véritable figure d'historienne disqualifie au contraire la discipline qu'elle a étudiée. D'ailleurs, dans tout le roman d'Abdourahman A. Waberi, l'historiographie officielle est sans cesse dénoncée : « Son histoire [celle de Djibouti] dans les annales du continent ? À peine la place d'une vulgaire note de bas de page. Vingt-sept mille kilomètres carrés de haine et de misère, mon pays d'ergs et d'acacias »². L'historiographie est celle qui donne la place aux vainqueurs et relègue les autres au rang d'« insignifiants historiquement »³ :

Dans les livres d'histoire, dans les articles et les coupures de journaux, ramenés des Archives nationales d'outre-mer installées à Aix-en-Provence par maman [Alice] pour ses recherches, on retrouve quantité de termes et de dénominations insultantes, vues de l'esprit d'anthropologues et autres abracadabrants tribologues à ranger dans le magasin aux oubliettes et aux anathèmes historiques.⁴

L'historiographie fait donc l'objet d'un « anathème » et Alice est moins une figure d'historienne qu'une figure rendant compte de la dimension idéologique de l'historiographie. Ses recherches cherchent à élaborer une contre-histoire, qu'elle transmet à Abdo-Julien :

Ah oui, savais-tu que les nomades sont des convertis tardifs, que l'islam est une religion urbaine [...] ? Sais-tu aussi que notre religion bien-aimée [l'islam] ne s'est jamais vraiment adaptée à la mer [...] ? Les Omanais et quelques populations turquifiées des rives de la mer noire ont su préserver cette science de la mer et, partant, ces marins et ces pêcheurs remarquables ont généré une véritable puissance maritime dans l'océan Indien. Ça aussi, tu ne le savais pas, hein ? Méfie-toi des apparences, des faux-semblants, même couchés dans les pages d'un livre d'histoire confectionné à Paris.⁵

¹ Abdourahman A. Waberi, *Transit, op. cit.*, p. 84.

² *Ibid.*, p. 30.

³ *Ibid.*, p. 34.

⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁵ *Ibid.*, p. 56.

La modalité interrogative envahit toute prétention de l'historiographie à élaborer une rationalisation de l'Histoire. Finalement, Alice est un personnage de contre-historienne qui cherche à déconstruire l'histoire officielle, non pour pallier ses manques de manière historiographique mais pour proposer une autre approche de l'Histoire. Ce n'est pas un roman de l'historien qui se construit, mais un roman qui s'érige contre le modèle historiographique¹ et revendique pleinement « la part de l'art » : « l'histoire explique, au lieu que l'art complique. La première vise à la cohérence, fût-elle seulement la chronologie, le second suggère, davantage qu'il ne l'explique, le mystère de l'existence et du monde »². Alice est bien celle qui ouvre à cette appréhension pleinement artistique de l'Histoire, celle qui s'ingénie à « embrouille[r] »³ la rassurante illusion de rationalité historiographique. Elle est celle qui, surtout, ouvre à un autre modèle, celui-là même qui régit tout le roman d'Abdourahman A. Waberi, celui qui – contre le culte de l'écrit – impose de « tend[re] bien [s]es oreilles »⁴ et de « saisir le souffle dans la bousculade des voix narratives, c'est tout »⁵. En effet, c'est la polyphonie des voix, et plus particulièrement des voix spectrales de ceux que l'histoire officielle oublie et qu'elle ne peut écrire, qui modélise le roman dans une esthétique erratique et chaotique.

La possible figure d'historienne, nommée Epupa, dans *Les Aubes écarlates* de Léonora Miano, ouvre de même paradoxalement à un autre modèle. Ce roman a néanmoins de réels traits en partage avec les romans de l'historien que délimite Emmanuel Bouju, en plaçant au premier plan de l'œuvre un « processus de recherche »⁶ de la trace historique. En effet, dans cette œuvre les traces sont manquantes, elles sont à chercher, à raviver. Ainsi, l'Histoire des esclaves morts durant la traversée de l'Atlantique, durant la Traite négrière est tue, elle fait défaut : « L'Histoire ne sait nous nommer [les voix spectrales des esclaves s'expriment ici], qui ne passâmes pas le milieu, emmurés dans l'impensable de la traversée »⁷. Or Epupa aurait pu conjurer cette lacune selon une enquête de type indiciaire. En effet, ce personnage a étudié l'Histoire, a lu l'historiographie. Mais cela lui a fait perdre la raison : « Toute la ville la connaissait, cette jeune femme dont on disait qu'elle était devenue folle, à force d'étudier

¹ Et ne se pose pas seulement « à l'écart » du modèle historiographique, comme le soumet Emmanuel Bouju en analysant des romans de l'historien dans *La Transcription de l'histoire – Essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle* (op. cit., p. 39).

² Michael Kohlhauser, « Écrire l'histoire. La part de l'art », dans Michael Kohlhauser (dir.), *Fictions de l'histoire, Représentations de l'histoire dans la littérature et les arts*, op. cit., p. 48.

³ Abdourahman A. Waberi, *Transit*, op. cit., p. 109.

⁴ *Ibid.*, p. 56.

⁵ *Ibid.*, p. 107.

⁶ Emmanuel Bouju, *La Transcription de l'histoire*, op. cit., p. 39.

⁷ Léonora Miano, *Les Aubes écarlates*, op. cit., p. 117.

l'Histoire »¹. De possible historienne, elle devient alors prophétesse², et c'est seulement en tant que prophétesse qu'elle va acquérir une véritable puissance venant concurrencer l'historiographie :

Le Dr Sontané avait accompagné Eso [ancien soldat], devenu inoffensif. [...] Comme Eso, il tentait d'associer les désordres de l'existence actuelle avec les horreurs d'hier. Avant d'entendre cette femme [Epupa], jamais il n'avait fait le lien. Pourtant, il était de ceux qui passaient le plus clair de leur temps à chercher, dans les livres d'Histoire, les raisons du marasme.³

Le Dr Sontané s'ouvre alors à une connaissance de l'Histoire dégagée de la recherche des traces, une Histoire dont le sens est révélé par voie prophétique. C'est donc la révélation prophétique qui permet la mise en perspective de l'histoire immédiate avec le passé de la Traite négrière. Epupa est celle qui déjoue son possible statut d'historienne pour se faire porteuse de la prophétie suivante : « *Je dis : Sankofa ! Pour qu'ils habitent notre mémoire. Sankofa pour que le passé nous enseigne qui nous sommes à présent* »⁴. La prophétie d'Epupa modélise le roman de Léonora Miano fondé, on l'a vu, sur la mise en perspective de l'histoire immédiate. *Sankofa*, mot akan⁵, est un appel au souvenir et « fait référence à la nécessité de connaître le passé pour avancer »⁶. Cette prophétie, choisie en sous-titre de l'œuvre⁷, fait d'ailleurs l'objet d'une réflexion de l'auteur en postface, où elle en fait le principe moteur de son texte :

Les Aubes écarlates espère, à sa manière sciemment chaotique, le surgissement d'une nouvelle conscience diasporique. [...] Elle [la conscience diasporique] entretient la mémoire en la soumettant à une archéologie criblée de blues. Le passé triture le présent. Le passé place le présent devant ses responsabilités...⁸

Dès lors, l'injonction d'Epupa touchera tous les protagonistes du roman et, au premier chef, l'enfant-soldat Epa qui pourra à son tour prendre les contours d'un prophète, lesquels influenceront pleinement sur la forme de son témoignage⁹.

Les rares figures d'historien du corpus ouvrent à d'autres modélisations de l'Histoire que celle de la recherche indiciaire. Mais n'est-ce pas aussi dû au statut des traces ? Ainsi, dans *Les Aubes écarlates*, les archives font défaut, lacune qui pointe un oubli de l'Histoire :

¹ *Ibid.*, p. 154.

² *Ibid.*, p. 160.

³ *Ibid.*, p. 196.

⁴ *Ibid.*, p. 153.

⁵ Langue parlée en Afrique de l'Ouest.

⁶ *Ibid.*, p. 66 [note de bas de page de l'auteure].

⁷ « Sankofa cry ».

⁸ *Ibid.*, pp. 256-257 [postface].

⁹ Cf. chapitre suivant.

l'oubli des esclaves morts durant la traversée de l'Atlantique. À cette absence de traces matérielles et mémorielles, nous verrons que *Les Aubes écarlates* n'opposent pas des traces assimilables au paradigme historiographique. C'est le roman lui-même qui devient alors une « archive idéale »¹ de l'Histoire, en convoquant – par l'intermédiaire du surgissement des voix des engloutis – les traces particulières que sont les témoignages. Mais ces témoignages se dérobent au statut d'archives, au statut de traces historiographiques. Il en va de même dans *Le Passé devant soi*, pour la question plus précise de l'histoire immédiate. Si, selon l'écrivain espagnol Rafael Torres, « la littérature raconte ce que l'Histoire oublie »², dans notre corpus, elle le raconte en donnant au témoignage un statut spécifiquement littéraire.

b. Quelle « remontée des traces » ?

En prenant appui sur *Les Aubes écarlates* de Léonora Miano et *Le Passé devant soi* de Gilbert Gatore, les deux œuvres du corpus qui problématisent le plus la question de la « remontée des traces »³, on verra que, si le paradigme indiciaire est activé – modèle épistémologique dont Carlo Ginzburg a montré qu'il s'impose dans les sciences humaines à la fin du XIX^e siècle⁴ –, il demeure insuffisant.

- Des archives manquantes

Les Aubes écarlates s'inscrivent énergiquement contre un non-dit de l'historiographie. Ce non-dit se matérialise d'abord dans le manque d'archives documentaires mais aussi de monuments, condamnant les engloutis à l'oubli : c'est l'Histoire elle-même qui s'est abîmée dans un gouffre. La traite, explicitement nommée, prend une triste valeur paradigmatique, elle marque l'origine de l'histoire sanglante du Mboasu :

La traite était à inscrire au patrimoine tragique du genre humain. Parce qu'elle avait impliqué des régions différentes du monde. Parce que les

¹ Emmanuel Bouju, *La Transcription de l'histoire – Essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle*, op. cit., p. 133.

² Aleksandar Hemon, Theo Hakola, Eva Almassy et Rafael Torres, *De la mémoire du réel à la mémoire de la langue : Réel, fiction, langage*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2006, p. 55.

³ Emmanuel Bouju, « Histoire immédiate et paradigme "istorique". Notes sur l'actualité du roman », art. cit., p. 328.

⁴ « Entre 1870 et 1880, un paradigme de l'indice, s'appuyant précisément sur la sémiotique, a commencé à s'imposer dans le domaine des sciences humaines », Carlo Ginzburg, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », Traduit de l'italien par Jean-Pierre Cottureau, *Le Débat*, n°6, 1980, pp. 3-44, p. 9.

bourreaux n'avaient pas été que d'un côté. Parce qu'elle était, à cette échelle-là, le premier crime contre l'humanité dont on ait gardé trace.¹

Le substantif « trace » retient l'attention. S'il est évident que la traite négrière a fait l'objet de travaux historiographiques², qu'elle possède des archives – des traces documentaires –, certains, en revanche, n'ont pas laissé de traces : les raziés qui n'ont jamais atteint les Caraïbes et ont été engloutis dans l'océan Atlantique. Ce dernier est perçu comme un gouffre – qui redouble celui de la cale du bateau³ – et comme un cimetière par Édouard Glissant. Or la poétique de l'écrivain martiniquais dialogue explicitement avec le roman de Léonora Miano, celui-ci étant cité en postface :

Ce gouffre est un non-dit des cultures mondiales : toutes les humanités sont filles de ce gouffre-là. Tant que l'on n'aura pas établi la réalité de cet immense cimetière qu'est l'Atlantique, il manquera quelque chose à l'imaginaire des humanités.⁴

Édouard Glissant pointe bien ici un non-dit de l'histoire de la traite. Ces victimes perdues durant la traversée sont prises dans l'entre-deux : plus totalement africaines et pas encore caribéennes, elles n'appartiennent donc à aucun espace. De plus, ces victimes n'ont laissé aucune trace d'elles-mêmes, il n'y a pas eu de dépouilles à mettre en terre. Les seules traces que l'on pourrait donc espérer seraient celles des archives, documents d'ordre historiographique. Or, dans le roman de Léonora Miano, leur absence est au contraire dénoncée et vient redoubler la béance de l'océan.

Les traces historiques manquantes, ce sont en effet d'abord les archives au sens strict du terme, à savoir les documents. L'historiographie se fonde sur l'archive documentaire comme le confirment les propos de l'historien François Dosse : « L'historien va alors limiter son rôle au contrôle de la véracité des événements relatés grâce à ses sources documentaires »⁵. Le document, c'est la trace écrite, support du travail historiographique. Or, dans *Les Aubes écarlates*, le travail historiographique est lacunaire, preuve d'un manque d'archives :

Peut-être exercerait-elle [Epupa] le métier de chercheuse en Histoire auquel elle se destinait, avant de se précipiter un matin dans les rues, déchirant ses vêtements. La veille, il n'y avait rien eu d'extraordinaire. Elle avait seulement passé la journée à lire un énième livre sur le commerce triangulaire, entendant, à mesure qu'elle tournait les pages, le lourd silence du Continent [l'Afrique] sur le sort des raziés.⁶

¹ Léonora Miano, *Les Aubes écarlates*, op. cit., pp. 197-198.

² À cet égard, nous pouvons notamment penser aux travaux de l'historien français, Olivier Pétré-Grenouilleau.

³ Cf. le premier chapitre de *Poétique de la Relation* (1990) d'Édouard Glissant intitulé « La barque ouverte ».

⁴ Édouard Glissant, cité par Léonora Miano, *Les Aubes écarlates*, op. cit., p. 260.

⁵ François Dosse, *Renaissance de l'événement*, op. cit., p. 41.

⁶ Léonora Miano, *Les Aubes écarlates*, op. cit., pp. 246-247.

La folie d'Epupa est attribuée à un silence historique, elle est une voix surgissant au milieu de ce silence qui indique une insuffisance des archives interdisant le travail historiographique. De plus, les archives ont pour fonction première de permettre à l'historien de nommer l'événement, comme le rappelle François Dosse en insistant, dans la continuité d'Arlette Farge¹, sur « le rôle de l'historien construisant, fixant l'événement en le nommant à partir de lambeaux et fragments archivistiques »². Or un autre passage du roman, dans lequel les voix spectrales des raziés s'élèvent, consacre l'échec du travail historiographique :

L'Histoire ne sait nous *nommer*, qui ne passâmes pas le milieu, emmurés dans l'impensable de la traversée. Les musées qui présentent les trop rares archives de ces temps, offrent à la vue du visiteur l'image exacte de l'entassement au fond de cale. Nous connaissons cela, mieux que quiconque, mais nous savons aussi l'indescriptible. L'*intraçable*. L'*irreprésentable*.³

Les archives ne peuvent rendre compte de cette chute dans l'océan. « L'*intraçable* », c'est le manque de traces, non suppléées par le document d'archives.

Mais il n'y a pas que la trace documentaire qui fasse défaut dans le roman, une autre trace est dénoncée pour son absence : la trace monumentaire. Le monument, à l'inverse du document, n'est pas naturellement associé au domaine des archives. Pourtant, Krzysztof Pomian assimile les deux :

Les monuments, de leur côté, peuvent être abordés pour y chercher des références à des faits visibles qu'ils comportent, parfois à l'insu de leurs auteurs ou de leurs promoteurs mêmes : au travail qui les a produits, aux événements qui les ont suscités, à certains usages de l'époque dont ils témoignent involontairement. Ils sont alors traités comme des documents. Entre le monument et le document, il n'y a donc pas de coupure.⁴

Le monument, ainsi défini, fait partie de l'ensemble des archives. Lorsqu'il fait défaut, son absence consacre l'oubli de l'Histoire. Dans le roman, l'absence de monument revient comme un *leitmotiv* dans les propos des voix spectrales. Plus particulièrement, tout ce qui relève de la catégorie large des monuments aux morts est introuvable dans le pays nommé Mboasu. Le contexte historique a rendu l'enterrement proprement impossible :

Chaque jour nous visitons le lieu où fut enterré le placenta de nos vagissements. Et, chaque jour, nous cherchons de même, le lieu où furent conservés nos restes. Nulle part, nous ne voyons cet endroit. Nulle stèle ne nous conte aux vivants.⁵

¹ Arlette Farge, « Penser et définir l'événement en histoire. Approche des situations et des acteurs sociaux », art. cit., dernière consultation le 02 mars 2015.

² François Dosse, *Renaissance de l'événement*, op. cit., p. 133.

³ Léonora Miano, *Les Aubes écarlates*, op. cit., p. 117 [nous soulignons].

⁴ Krzysztof Pomian, « Les archives », Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997, p. 4003.

⁵ Léonora Miano, *Les Aubes écarlates*, op. cit., p. 12.

Ce scandale de l'impossible sépulture¹ aurait pu être pallié par des rites compensatoires², par l'édification de monuments aux morts, mais cela n'a pas été le cas :

Il existait, bien entendu, des ruines témoignant du commerce triangulaire. Certains ports négriers étaient devenus des lieux de pèlerinage. Pourtant, le Continent n'avait pas érigé de monument à la mémoire de ses morts.³

Les monuments aux morts sont absents, entérinant l'absence de traces matérielles. Or ces derniers sont intimement liés à la mémoire collective : les monuments aux morts font partie des « lieux de mémoire » identifiés dans l'ouvrage dirigé par Pierre Nora⁴ ; ils permettent l'entretien d'un sentiment d'appartenance à une communauté. Sans eux, le collectif se dissout dans l'oubli de son passé⁵.

L'absence de traces mémorielles est donc une conséquence de ce manque de traces matérielles. L'oubli est ce qui empêche la cohésion d'un collectif dont la guerre civile rend compte. Mais ce collectif dépasse les frontières du pays nommé Mboasu puisqu'il renvoie, de manière large, à l'Afrique et sa diaspora – procédant précisément de la traite négrière – comme le suggère Léonora Miano dans la postface : « Il s'agissait également d'étreindre les peuples subsahariens et leur diaspora, non pas dans l'indifférenciation, mais dans la reconnaissance d'une matrice commune »⁶. Il manque une réelle « conscience diasporique »⁷ du fait de l'oubli des Subsahariens concernant le sort des esclaves razzisés. Dans cette perspective, un passage du roman focalisé sur le docteur Sontané dialogue étroitement avec le paratexte :

Sans doute la diaspora issue des anciennes razzias souffrait-elle du silence subsaharien sur le sujet. Sans doute avait-elle besoin, elle aussi que des lieux de mémoire soient bâtis sur la Terre Mère. On n'avait que trop tardé.⁸

¹ Le scandale, renvoyant étymologiquement à la chute, est ici celui de la chute dans l'océan.

² Giorgio Agamben mentionne l'importance des rites funèbres, prenant racine « dans la strate la plus archaïque du droit », pour « empêcher l'âme des morts [...] de demeurer dans le monde des vivants comme une présence menaçante » (Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, op. cit., p. 101).

³ Léonora Miano, *Les Aubes écarlates*, op. cit., pp. 196-197.

⁴ Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997.

⁵ D'ailleurs, le terme de « monument » est lié étymologiquement au verbe latin *monere* « faire souvenir » : sans monuments, propices à la commémoration, c'est l'oubli qui l'emporte.

⁶ Léonora Miano, *Les Aubes écarlates*, op. cit., p. 256. Ce passage pourrait renvoyer également à la pensée d'Édouard Glissant qui fait de la cale du bateau un « gouffre-matrice » (*Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 18). Léonora Miano prolonge ici la pensée du Martiniquais en faisant de l'abîme marin une matrice à même de fédérer l'espace caribéen et africain : les naufragés pris dans un non-lieu sont aussi dans un entre-deux à même de réunir les deux espaces.

⁷ Léonora Miano, *Les Aubes écarlates*, op. cit., p. 256.

⁸ *Ibid.*, p. 199.

L'historiographie du Mboasu n'a pas intégré cette part de l'Histoire, les raziés morts durant la traversée n'appartiennent donc pas à la mémoire collective. Sans lieux de mémoire, sans archives, on aboutit à l'oubli. C'est pourquoi, les voix spectrales qui résonnent dans le roman de Léonora Miano ne sont pas seulement en quête de documents ou de monuments mais, plus globalement, en quête de mémoire : « Qu'est-ce qu'une journée du souvenir pour ceux dont la généalogie se confond avec le premier matin du monde ? Qu'on nous donne la route »¹. Cette mémoire refoulée revient alors sous la forme d'une hantise pour deux personnages du roman : Ayané, le personnage principal, et Epa, l'enfant-soldat. Chacun pense d'abord rêver avant de conclure à la réalité de ces voix spectrales.

Selon l'analyse de François Dosse, pour que l'événement existe, une chaîne de communication est nécessaire. Cette chaîne de communication comprend trois pôles, émission, diffusion et réception², et il incombe à l'historien de la mettre en place. Or, on l'a constaté, l'oubli n'a pas pu être conjuré par un travail historiographique faisant revivre le passé à partir de ses traces. Dès lors, ce sont les voix qui font irruption dans le roman qui rétablissent, directement, cette chaîne de communication. Ces voix sont d'abord isolées dans le roman, subordonnées au titre « exhalaisons » et marquées par une typographie particulière, les italiques. Mais elles prennent progressivement de plus en plus de force, investissent pleinement la vie des personnages – et leur mémoire – en apparaissant au sein même des parties centrées sur la guerre civile. Enfin, ces voix vont jusqu'à s'incarner, prendre chair dans le nouveau-né que porte Epupa, qui devient alors une figure de passeuse, de médiatrice de l'invisible :

L'enfant à naître s'était adressé à elle, en quelque sorte, dans un langage sans paroles qu'elle avait pourtant décrypté [...]. Il était la voix qui parlait à travers elle, lorsqu'elle s'élançait, échevelée, à travers les artères de Sombé, pour s'adresser au peuple [...]. Laisse-nous habiter ta chair pour nous faire entendre. Ensuite tu seras libre.³

Par la force de ces souffles, de ces « exhalaisons », à même de raviver la mémoire, les personnages ne sont plus des « sans-mémoire », mot-valise qui apparaissait au début du roman⁴. Alors que l'Histoire est privée de sa source factuelle que sont les archives, la romancière investit ce manque par l'imagination, allant jusqu'au surnaturel. Léonora Miano fait ainsi de ce vide un espace de création. L'oubli des origines, devenu trauma, ressurgit violemment sous la forme de voix spectrales en déstructurant aussi bien le tissu narratif que le

¹ *Ibid.*, p. 179.

² François Dosse, *Renaissance de l'événement*, *op. cit.*, p. 173.

³ Léonora Miano, *Les Aubes écarlates*, *op. cit.*, pp. 244-246.

⁴ *Ibid.*, p. 13.

réalisme de l'œuvre. Et c'est dans cette lutte romanesque contre l'oubli que le témoignage acquiert une place centrale.

- Le surgissement du témoignage

Selon Jean-François Hamel, la « revenance » est une caractéristique de l'Histoire depuis le régime moderne d'historicité qu'il fait remonter au XIX^e siècle, ce régime souhaitant marquer une rupture nette avec le passé et ses morts. Les morts, qui ne sont plus au cœur de l'historiographie, ne peuvent donc que « revenir » sous forme de spectres :

Les poétiques de l'histoire de la modernité, dont l'historiographie n'est somme toute qu'un avatar, ont pour finalité de faire entendre les morts aux vivants en usant de la répétition comme d'un passage entre les uns et les autres, entre le passé et le présent, entre l'oubli et la mémoire.¹

La répétition est bien un paradigme pertinent pour le roman de Léonora Miano². Ce roman devient le lieu d'une « expérience du passé à même le présent, donnant l'impression de vivre dans le royaume des morts ou dans la roue infernale d'un éternel retour de l'histoire »³. Les morts reviennent sous forme spectrale pour réclamer leur dû aux vivants, et ce dû est l'écriture de l'Histoire. Ainsi, le seul moyen de se libérer des spectres est de fixer l'Histoire. Pour ce faire, les archives sont à réinventer.

C'est alors le phénomène de revenance de l'Histoire qui se fait le support de la réinvention de traces, voire de la réinvention d'archives. Le récit de ces voix spectrales peut, en effet, être considéré comme un témoignage⁴ sur des temps révolus, comme un témoignage émis par des témoins intégraux. Mais le témoignage appartient-il aux archives ? Selon Paul Ricœur :

[les témoignages oraux] ne constituent des documents qu'une fois enregistrés ; ils quittent alors la sphère orale pour entrer dans celle de l'écriture et s'éloignent ainsi du rôle du témoignage dans la conversation ordinaire. On peut dire alors que la mémoire est archivée, documentée. Son objet a cessé d'être un souvenir, au sens propre du mot.⁵

¹ Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire, Répétition, narrativité, modernité*, op. cit., p. 17.

² Et ce d'autant plus que les spectres se disent responsables du chaos contemporain qui règne au Mboasu, cf. prochain chapitre.

³ Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire, Répétition, narrativité, modernité*, op. cit., p. 19.

⁴ Les spectres se font explicitement témoins oculaires : « Ils ne savent rien de nos yeux écarquillés sous les flots. Nos yeux qui voulaient regagner le village. Nos yeux rebelles, privés de nourriture, pendus, jetés par-dessus bord. Nos yeux récitant leur généalogie pour préserver l'identité, jusqu'à en perdre la raison. » (Léonora Miano, *Les Aubes écarlates*, op. cit., p. 37).

⁵ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 226.

Dans *Les Aubes écarlates*, les témoignages restent dans la sphère de l'oralité, à l'état de souffles, d'« exhalaisons » : dans la diégèse, il n'y a pas encore de phase documentaire qui marque, selon Paul Ricœur¹, le passage du témoignage oral à la source archivistique². C'est alors le roman lui-même qui se fait archive, qui inscrit ces voix, qui leur donne de la matière. Il se fait à la fois document archivistique et monument commémoratif pour une communauté fictive – Mboasu –, avatar intradiégétique d'une diaspora bien réelle.

Il en va différemment pour *Le Passé devant soi*. Dans l'œuvre de Gilbert Gatore, c'est bien pour l'histoire *immédiate* du génocide au Rwanda – corollaire d'une dimension lacunaire des archives – que se pense la nécessité de faire remonter des témoignages comme trace de l'Histoire. Comme on l'a vu dans le chapitre précédent, ce roman met en place un double dispositif qui met en concurrence la recherche de témoignages, appréhendés comme sources possibles de l'histoire immédiate, et l'écriture fictionnelle. Isaro est à la fois celle qui entreprend un processus de recherche pour collecter les témoignages des victimes et des bourreaux et celle qui se fait romancière et choisit d'écrire une fiction sur le génocide. On pourrait donc croire que la mémoire orale y est vouée à devenir archive historique en ce qu'Isaro entend transcrire les témoignages :

Mon intention est de consigner les témoignages de toutes les personnes qui ont vécu cette tragédie : survivants, bourreaux, complices, résistants. J'entends donner la parole à tous. C'est en fait d'une sorte de recensement de la mémoire qu'il s'agit. Son aboutissement sera matérialisé par la publication d'un livre monumental qui comprendra la totalité des récits.³

Mais ce passage montre qu'il s'agit davantage, pour Isaro, de faire la mémoire du génocide que d'en faire l'Histoire. Le livre qu'elle souhaite publier⁴, comme l'indique l'adjectif « monumental », semble appelé à devenir un lieu de mémoire⁵. Finalement, seule la mémoire compte, jamais n'aura lieu de synthèse historiographique à même de dépasser ce premier stade de la mémoire archivée. Contrairement au dispositif des *Aubes écarlates*, la phase documentaire est bien présente ici. Cependant, elle n'est pas relayée par la phase explicative,

¹ *Ibid.*, p. 231.

² Peut-être faudrait-il alors reprendre la contestation qu'Alexie Tcheuyap formule à l'encontre de l'institutionnalisation des méthodes archivistiques en vigueur en Occident en ce qui concerne le témoignage. En effet, selon lui, la « mémoire des vaincus » ne cadre pas avec l'écrit (Alexie Tcheuyap, « Mémoire et violence chez Ahmadou Kourouma », art. cit., pp. 31-50).

³ Gilbert Gatore, *Le Passé devant soi*, *op. cit.*, p. 74.

⁴ Projet de publication qui rapproche d'ailleurs Isaro de Jean Hatzfeld dont les ouvrages sur le génocide des Tutsis peuvent être considérés comme des hypotextes du roman de Gilbert Gatore. Voir notamment, à ce propos, Anneleen Spiessens, « Le génocidaire parle. Mise en texte et mise en scène chez Hatzfeld et Gatore », dans Déborah Lévy-Bertherat et Pierre Schoentjes (dir.), *"J'ai tué". Violence guerrière et fiction*, Genève, Droz, 2010.

⁵ Cf. Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*, *op. cit.* D'ailleurs, Isaro qualifie explicitement son projet de « lieu où déposer le fardeau [que les gens] portent » (Gilbert Gatore, *Le Passé devant soi*, *op. cit.*, p. 76 [nous soulignons]).

deuxième phase méthodique de l'opération historiographique¹. Le projet d'Isaro, intitulé « en mémoire de », s'inscrit alors pleinement dans un régime d'historicité présentiste qui fait de la mémoire une « catégorie métahistorique [...] portée par ce personnage, devenu central dans notre espace public : le témoin »², mais sans pour autant subordonner le témoignage au paradigme historiographique.

Plus encore, Gilbert Gatore ne semble en réalité convoquer les témoignages que pour mieux s'en détourner. En effet, les témoignages que recueille Isaro sont les grands absents de ce texte, toujours *in absentia*³. De plus, la démarche d'Isaro, qui consiste à consigner les témoignages, est vouée à l'échec : jamais Isaro ne pourra mener son projet ambitieux à son terme, elle se laissera au contraire « dévorer »⁴ par lui. Or cet échec est également dû à l'impossibilité qui a été la sienne de pouvoir interviewer les génocidaires : « Elle a compris que réaliser ses entretiens dans les prisons était un défi impossible »⁵. Dès lors, le roman qu'écrit Isaro semble procéder précisément de l'échec de son projet de collecte des témoignages, la fiction venant remplacer cette entreprise avortée. On constate donc une double pierre d'achoppement du paradigme historiographique dans ce roman : d'une part, Isaro choisit délibérément de se situer en deçà de l'« écriture de l'histoire » pour en rester à un stade de mémoire archivistique ; d'autre part, ce processus même, pré-historique, qui visait à l'exhaustivité, est entravé et renvoyé à sa dimension utopique. À l'inverse de son projet initial de collecte, la fiction qu'écrit Isaro, qui est enchâssée dans le roman, est centrée sur un seul personnage⁶, Niko, un génocidaire. Cette partie du récit se distingue de la quête des traces du passé à partir du présent, pour faire advenir ce passé proche comme présent. La focalisation sur le personnage de Niko, qui a fui sur une île juste après les massacres, permet de se rapprocher au plus près de la temporalité du génocide. La fiction peut imaginer le passé, le témoignage n'est dès lors plus nécessaire pour médiatiser ce temps qui ne passe pas, celui-ci se donnant à revivre directement.

Dès lors, pour faire advenir le point de vue du génocidaire, qui était l'un des objectifs principaux de son projet⁷, Isaro ne peut passer que par la fiction ; et cette fiction congédie le

¹ Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 231.

² François Hartog, *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003, p. 17.

³ En effet, jamais le récit n'en rend compte, que ce soit sous la forme orale ou transcrite.

⁴ Gilbert Gatore, *Le Passé devant soi*, op. cit., p. 174.

⁵ *Ibid.*, p. 172.

⁶ Contre la visée exhaustive de son projet de collecte, comme le laissait entendre l'isotopie de la totalité dans les propos d'Isaro cités précédemment. De plus, Isaro abandonne, de fait, tout un pan de son projet qu'est le point de vue des victimes du génocide.

⁷ « Je précise que ce qui m'amène à vouloir rencontrer les prisonniers avant tout, c'est que je crois qu'il faut, pour comprendre ce qui s'est passé, s'approcher de ce qui en a été la cause » (*Ibid.*, p. 75). Ce faisant, Isaro se

témoignage¹. Aucune *mimèsis* formelle² du témoignage n'est construite – la narration est extradiégétique – à l'inverse de ce à quoi l'on aurait pu s'attendre, au vu du projet initial. Par ailleurs, Niko est un personnage de la non-mémoire³. Il fuit en effet dans une grotte pour échapper à ses souvenirs :

Seule la grotte, son isolement et son obscurité, pouvait le sauver de ces pensées insoutenables, des tremblements, des vomissements et des évanouissements qui les accompagnent, pensait-il en essayant de hâter son pas.⁴

Ses seuls souvenirs seront involontaires⁵. De ce point de vue, Niko est le négatif d'Isaro, elle qui avait mis au cœur de son projet la dimension mémorielle mais qui, d'historienne de l'immédiat, est devenue ainsi romancière de l'histoire immédiate.

On peut alors se demander si la fiction qu'écrit Isaro est un pis-aller, un aveu de faiblesse ou si, au contraire, elle acquiert une véritable force. Ce roman enchâssé apparaît clairement comme le lieu d'une interrogation et d'une mise à l'épreuve des moyens offerts à la fiction pour écrire l'histoire immédiate. Cette mise à l'épreuve passe par un écart avec le paradigme historiographique, contrairement à ce que l'on peut lire dans le récit cadre. Le roman enchâssé ruine toute illusion de référentialité et se déploie dans une atmosphère fantastique : des singes gardent en otage Niko dans une grotte, qui fait l'objet de diverses interprétations légendaires. Le temps semble anhistorique et l'on aboutit à une déréalisation du génocide : loin de s'affilier au récit historique, cette fiction centrée sur le génocidaire fait surgir tout ce que cet événement de l'histoire immédiate a d'inassignable à la stricte rationalité historiographique. Au contraire de l'historien qui se doit de répondre aux interrogations que suscite un événement⁶, cette fiction centrée sur le génocidaire ne fait que poser des questions sans réponses. La tournure interrogative est même le trait stylistique

distingue clairement de la posture de Jean Hatzfeld qui fait du « ravin d'incompréhension qui nous sépare [du génocidaire] » le garde-fou éthique de son entreprise (Jean Hatzfeld, *Une Saison de machettes*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2005, p. 197).

¹ Pour autant, une interprétation possible de cette fiction du génocidaire est de voir en Niko un témoin synthétique. Gilbert Gatore, au cours d'une table ronde d'écrivains et de cinéastes, affirme ainsi que Niko peut être la « synthèse » des témoignages qu'Isaro a entendus (Table ronde d'écrivains et de cinéastes : François Bernard, Patrick Chauvel, Gilbert Gatore et Laurent Mauvignier, Table ronde animée par Pierre Schoentjes au cours du Colloque « "J'ai tué" : Violence guerrière et fiction » organisé par Déborah Lévy-Bertherat et Pierre Schoentjes, 26 et 27 mars 2009 à l'École normale supérieure, document audio [en ligne] url : <http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=2409>, dernière consultation le 10 juillet 2013). Niko, dont le prénom n'est qu'une interjection et ne confère aucune identité (Gilbert Gatore, *Le Passé devant soi*, op. cit., p. 81), pourrait alors être tous les génocidaires à la fois.

² Michal Glowinski « Sur le roman à la première personne », dans Gérard Genette (éd.), *Esthétique et poétique*, op. cit. p. 234.

³ Niko est également muet, faisant d'emblée échec à tout dispositif testimonial.

⁴ Gilbert Gatore, *Le Passé devant soi*, op. cit., p. 147.

⁵ Loin de la démarche consciente d'Isaro de retrouver les traces mémorielles du génocide.

⁶ Sylvaine Guinle-Lorinet et Jean-François Soulet, *Le Monde depuis la fin des années 60*, op. cit., p. 223.

majeur de cette strate narrative, tournure qui apparaît de manière programmatique dès l'épigraphe non attribuée : « Que vaut-il mieux faire lorsque, sans aucun doute possible, il est trop tard ? » Cette épigraphe entre directement en écho avec la question centrale autour de laquelle s'articule l'ensemble du récit focalisé sur Niko – question qui renvoie à son premier meurtre sous la contrainte avant qu'il ne bascule, par la suite, dans la folie meurtrière : « Que faut-il faire lorsque la résistance, même par le sacrifice de soi, ne permet de sauver rien ni personne ? »¹. Cette fiction enchâssée répond alors aux propos de Michael Kohlhauer, distinguant l'art de l'histoire : « L'art, au contraire, n'est pas chez lui dans la réponse, aussi prudente qu'elle se donne, mais dans la question, dans la quête »².

Loin de créer, au cœur de la fiction, les archives idéales de l'Histoire, le roman de Gilbert Gatore propose au contraire, en miroir, ou en concurrence, une autre approche de l'histoire immédiate, celle de la fiction. Cette approche est mise en abyme par le roman qu'écrit Isaro et auquel le lecteur a accès en parallèle de la strate narrative focalisée sur Isaro. La fiction prend alors ses droits et s'impose de manière réflexive par le dispositif créé dans *Le Passé devant soi*. Cependant, le modèle de la fiction romanesque est tout autant discrédité puisqu'Isaro se suicide après avoir achevé son récit. Si la fiction enchâssée a une force il faut alors l'entendre au sens de la *vis* latine, à la fois force, puissance et violence. L'acte d'écriture est d'ailleurs d'emblée marqué du sceau de la violence pour Isaro :

Sans prévenir, les mots se bousculèrent alors dans [le] bras [d'Isaro], réclamant de trouver sans délai le repos dans le petit cahier qu'elle avait devant elle. Elle sent encore dans ses veines les traces de leur afflux violent et acide.³

La logique génocidaire n'est donc pas « contrée », elle se prolonge⁴ et le personnage de Niko, caractérisé lors des tueries par sa « puissance illimitée »⁵, peut tuer son auteure. Au lieu de construire un tombeau pour les victimes, la fiction condamne la survivante à mort.

Les deux strates du récit montrent donc l'échec de toute tentative pour saisir le génocide : le projet de collecter les témoignages ne peut être mené à son terme quand la fiction centrée sur le génocidaire conduit au suicide de son auteure. *Le Passé devant soi*

¹ Gilbert Gatore, *Le Passé devant soi*, op. cit., p. 129.

² Michael Kohlhauer, « Écrire l'histoire. La part de l'art », dans Michael Kohlhauer (dir.), *Fictions de l'histoire, Représentations de l'histoire dans la littérature et les arts*, op. cit., p. 50.

³ Gilbert Gatore, *Le Passé devant soi*, op. cit., p. 12.

⁴ Contrairement à ce qu'appelle de ses vœux l'écrivain Boubacar Boris Diop pour l'écriture fictionnelle du génocide au Rwanda : « La fiction est un excellent moyen de contrer le projet génocidaire. Elle redonne une âme aux victimes, et si elle ne les ressuscite pas, elle leur restitue au moins leur humanité en un rituel de deuil qui fait du roman une stèle funéraire. Et sur celle-ci sont écrits des mots très simples, qui pourraient résumer toutes les phrases de nos romans : ci-gît... » (*L'Afrique au-delà du miroir*, Paris, Philippe Rey, 2007, p. 30)

⁵ Gilbert Gatore, *Le Passé devant soi*, op. cit., p. 134.

témoigne donc, bien loin d'une quelconque force de la littérature, d'une difficile modélisation de l'histoire immédiate en fiction quand celle-ci prend les contours d'un génocide. Peut-être devons-nous alors considérer comme une clé de lecture essentielle la prise de parole d'Isaro à la fin du roman enchâssé, sous forme d'avertissement final au lecteur : « Cher ami, ce récit t'appartient maintenant [...] si jamais il t'a touché, assure-toi de ne pas le prendre pour autre chose qu'un mensonge sans intention, un remède sans effet »¹. Finalement, le roman entier de Gilbert Gatore semble relever de ce remède sans effet, il se clôt sur du vide, sur une béance, les morts d'Isaro et de Niko.

Rien de tel dans le roman de Léonora Miano, *Les Aubes écarlates*. Si les exhalaisons, par elles-mêmes, ne peuvent pas acquérir le statut d'archives historiographiques, elles participent pleinement à la force de la fiction. Le modèle de l'enquête indiciare n'est pas concurrencé mais simplement relayé par une fiction affirmant ses droits en se faisant « utopie textuelle »² apte à conférer une présence aux voix englouties. C'est alors le roman lui-même qui se fait lieu de mémoire, qui se fait l'équivalent scripturaire du rite de la sépulture, rite de l'ordre du symbolique, comme le texte en fait lui-même la suggestion :

Nous savons ce que tu es sur le point de répondre, pour disculper ceux qui ne s'acquittèrent pas du plus sacré des devoirs. Notre chair leur était devenue inaccessible [...]. Simplement, tu sais comme nous qu'une telle excuse ne vaut pas, qu'elle ne vaut rien. Les usages de nos peuples ont prévu ce cas. La mise en terre symbolique des corps perdus. À la suite des disparitions qu'on soupçonnait sans retour, une tombe était creusée. En son fond, un tronc d'arbre était jeté. Au-dessus, on énonçait prières et incantations, afin que l'Unique trace une route aux défunts. C'est cela que nous cherchons, que nous ne trouvons pas. Le lieu à partir duquel nous devons pénétrer dans l'autre monde.³

Le roman en son entier devient alors ce lieu que cherchent les spectres et qu'ils trouvent en ce qu'il devient le creuset où résonne leur voix. En définitive, c'est le lecteur lui-même qui est invité à se souvenir. Le roman de Léonora Miano est sous-titré « Sankofa cry ». « Sankofa » est le mot qui reste dans la mémoire des personnages après avoir entendu les voix spectrales. Une note de l'auteure nous en donne la signification : « *Sankofa* est un mot akan, qui signifie *retour aux sources*, ou *retourne chercher ce qui t'appartient*, selon les traductions »⁴. Par conséquent, c'est dans cette dernière dimension de commandement, d'injonction, que réside peut-être tout l'enjeu archivistique de cette œuvre. Selon le *Dictionnaire historique de la*

¹ *Ibid.*, pp. 182-183.

² Emmanuel Bouju, *La Transcription de l'histoire*, op. cit., p. 133.

³ Léonora Miano, *Les Aubes écarlates*, op. cit., p. 12.

⁴ *Ibid.*, p. 66 [note de bas de page de l'auteure].

langue française d'Alain Rey, « archive » est le dérivé indirect du verbe grec *arkhein* qui signifie à la fois « commencer » et « commander »¹. Avec ces voix d'outre-tombe, d'outre-océan, c'est le roman qui se fait archive dans le sens d'une injonction à rendre justice aux morts ne serait-ce qu'en les lisant, injonction qui répond à celle des voix spectrales elles-mêmes : « Que nos déchirures soient lues de par le monde, pour être, dans la conscience du monde, au-delà de l'effroi, l'expérience de chacun »².

À la différence du *Passé devant soi*, *Les Aubes écarlates* répondent alors aux propos de Catherine Coquio selon lesquels « l'écriture littéraire n'a pas toujours besoin de récuser le témoignage pour éprouver son pouvoir ni affirmer ses droits »³. Au contraire, c'est par le témoignage que l'écriture affirme sa puissance, puissance spécifique en ce qu'elle se détache de toute imitation d'une enquête, d'une quête des traces de type historiographique. Le témoignage qui se déploie n'est pas un document d'archives recréé par les pouvoirs de la fiction, il devient en propre le pouvoir de la fiction. Et c'est bien ce mouvement qui est à l'œuvre dans le corpus primaire, pour le cas du témoignage de l'enfant-soldat, ouvrant la voie à un nouveau modèle : non plus le roman de l'historien, mais celui du témoin. Il n'y a plus lieu de chercher une remontée des traces, y compris testimoniales, au sein du roman ; il s'agit désormais de voir en quoi le roman est soumis à l'irruption énergétique du témoignage⁴ qui déborde tous les cadres de l'historiographie.

B. Le roman du témoin

Dans le corpus primaire, le témoignage que livre l'enfant-soldat n'est pas intégré à une démarche le qualifiant en archives. Seul le cas d'*Allah n'est pas obligé* est un peu en décalage de ce point de vue. La situation d'énonciation que construit ce roman subordonne le témoignage de Birahima à un acte de transcription de la part des destinataires : « Asseyez-

¹ Jacques Derrida exploite ce sens étymologique du terme « archive » dans son essai *Mal d'Archive* (1995).

² Léonora Miano, *Les Aubes écarlates*, op. cit., p. 179.

³ Catherine Coquio, « Le malentendu culturel. Quelle "traversée des mémoires" pour le génocide du Rwanda ? », art. cit., dernière consultation le 10 juillet 2013.

⁴ *In praesentia*, contrairement au roman de Gilbert Gatore.

vous et écoutez-moi. Et écrivez tout et tout »¹. Cette situation d'énonciation pourrait se justifier au nom de la boucle énonciative qui a pu être repérée dans la première section du chapitre : Birahima livrerait à Mamadou le récit de son expérience au cours du trajet de retour en Côte-d'Ivoire, lequel le transcrirait. Mais cette hypothèse se fragilise face au contenu de ce témoignage. En effet, le récit de Birahima suppose un double destinataire, endogène et exogène. La conscience linguistique dont fait montre l'enfant combattant² est également une conscience de l'hétérogénéité possible des destinataires de son témoignage :

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 [...] Il faut expliquer parce que mon blablabla est à lire par toute sorte de gens : des toubabs (toubab signifie blanc) colons, des noirs indigènes sauvages d'Afrique et des francophones de gabarit (gabarit signifie genre).³

Dès lors, il n'est plus possible d'attribuer le récit qui se déploie dans le roman à la seule interlocution avec Mamadou. Le témoignage de Birahima n'est donc pas une trace du passé qui aurait été transcrite par son cousin ivoirien, il n'est pas fixé : il est toujours en train d'être dit, toujours actualisable au présent, toujours susceptible de s'adresser à différents destinataires.

Aussi est-ce sous cet angle qu'il conviendra d'analyser l'esthétique des œuvres. Le témoin *superstes*, toujours en sursis ou déjà témoin intégral (encore présent) qu'est l'enfant-soldat, s'impose dans le roman libéré de toute subordination à l'historien et lui impose son modèle. Si « l'écrivain [...] ne fait même plus mine de jouer à l'historien »⁴, il va alors jouer au témoin. Dans les œuvres du corpus primaire, apparaissent alors des « voix » qui ne se muent pas en « sources », contrairement au processus de la science historique depuis le XIX^e siècle, comme le souligne François Hartog dans *Évidence de l'histoire*⁵. Dès lors, c'est au paradigme du roman « istorique », forgé par Emmanuel Bouju, qu'il faut recourir pour penser ces œuvres, celui-là même que Catherine Coquio repère comme l'un des possibles de la fiction face au témoignage : « la fiction a investi le témoignage de multiples manières : soit que le survivant fictionnalise son expérience comme Kertész, soit que le témoin lui-même

¹ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 12.

² Cf. première partie, chapitre 2.

³ *Ibid.*, p. 11.

⁴ Michael Kohlhauer, « Avant-propos », dans Michael Kohlhauer (dir.), *Fictions de l'histoire, Représentations de l'histoire dans la littérature et les arts*, op. cit., p. 15.

⁵ François Hartog, *Évidence de l'histoire*, op. cit., p. 236.

devienne une figure fictionnelle »¹. C'est la seconde partie de l'alternative que nous explorerons à présent.

a. Istorisation de la fiction

Le grec archaïque *istor* renvoie au témoin en tant que « voyeur »². Pourquoi inclure cette nouvelle figure testimoniale à ce stade du propos et dans un dialogue avec le *superstes* ? La racine indo-européenne – **weid-* – qui rattache le terme *istor* tant à la vision qu'au savoir ne confère à cette figure, à notre sens, aucun élément singulier susceptible d'apporter de nouveaux enjeux à l'analyse. Dès la première partie de cette étude³, nous avons fait de l'enfant-soldat un témoin oculaire. Or aussi bien le *martus* que le *testis*, le *superstes* ou encore l'*arbiter* – comme nous le verrons dans le prochain chapitre – sont des témoins oculaires ; ce sont des témoins qui savent parce qu'ils ont vu (vu et vécu pour le *superstes*, vu sans être vu pour l'*arbiter*). Leur singularité propre se joue sur d'autres éléments qui ont justifié de les confronter séparément à la figure de l'enfant-soldat. Dans cette perspective, nous faisons de l'*istor* une archi-catégorie testimoniale, subsumant toutes les autres : « la valeur fondamentale du témoignage oculaire ressort bien du nom même du témoin : *istor* »⁴. C'est d'ailleurs peut-être en tant qu'archi-catégorie que l'*istor* est susceptible de devenir le support d'un paradigme romanesque⁵, une « pratique nouvelle » définie ainsi par Emmanuel Bouju : « une fiction du témoin oculaire que j'appelle donc *roman istorique* : incarnation imaginaire du témoin, fiction d'énonciation biographique ou autobiographique qui actualise radicalement le temps historique »⁶.

Dès lors, si nous adossons ce paradigme à la réflexion sur le *superstes*, c'est au nom de l'« incarnation » de l'Histoire qu'il présuppose : dans le corpus, aucune figure testimoniale ne peut se faire, mieux que le *superstes*, puissance d'incarnation, comme l'a montré la section précédente. Les enfants-soldats sont des figures de *superstes* incarnant l'Histoire et se

¹ Catherine Coquio, *Le Mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, op. cit., pp. 148-149. Catherine Coquio fait ici explicitement référence au paradigme d'Emmanuel Bouju.

² Émile Benveniste, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, t. 2, *Pouvoir, droit, religion*, op. cit., p. 173.

³ Cf. chapitre 3.

⁴ Émile Benveniste, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, t. 2, *Pouvoir, droit, religion*, op. cit., p. 174.

⁵ Qu'Emmanuel Bouju oppose au roman de l'historien, opposant alors le roman de l'*istor* au roman de l'*histor* au sens d'historien en grec attique (Emmanuel Bouju, « Histoire immédiate et paradigme "istorique". Notes sur l'actualité du roman », art. cit., p. 328).

⁶ *Idem*.

trouvant toujours pris dans l'événement guerrier. Leur voix est toujours présente – même quand elle est spectrale – au présent. Par la figure de l'enfant combattant, ces romans répondent à l'« historicisation » de la fiction « où dominant la compression de l'histoire dans l'immédiateté du présent et la confusion délibérément entretenue entre témoignage et fiction »¹.

Détachées du « sillage de l'histoire indiciaire »², les œuvres du corpus, on l'a vu, ne subordonnent pas le récit à la quête des traces de l'Histoire ou à une illusion référentielle venant concurrencer l'historiographie, elles entraînent l'Histoire elle-même dans une configuration subjectivée à l'extrême tout en étant « toujours soucieu[s] d'occuper les lieux vides de l'archive »³ : vides du fait de l'oubli de l'Histoire, comme pour le roman de Léonora Miano, ou du fait de la période même prise pour objet des diégèses qu'est l'histoire immédiate, démunie d'archives institutionnelles. Mettre le témoin au cœur de la diégèse donne une puissance spécifique à l'œuvre. Selon Emmanuel Bouju, en créant un roman historique, le romancier « s'approprie l'autorité d'une certaine vision *du* témoin [...] (la vision *qu'a le* témoin) »⁴ dans un « geste ventriloque de l'usurpation d'une voix »⁵. Cette autorité⁶ vient de la possibilité de conférer une véritable énergie au récit, celle de l'*enargeia*. Cette énergie se construit tant sur la vision directe du témoin que sur sa présence effective à l'événement raconté ; elle se construit donc tant sur l'*autopsia* (le fait de voir par soi-même) que la *parousia* (la présence), éléments au cœur de l'*enargeia*, selon Carlo Ginzburg, qui détachent l'écriture de l'Histoire d'une assignation à la preuve⁷. Cette *enargeia*, qui a déjà fait l'objet d'analyses⁸, inscrit bien ces œuvres dans la « narration-spectacle »⁹ que le roman historique partagerait avec le roman historique selon Emmanuel Bouju. Pour aller plus loin, nous pourrions même parler de *narration-spectaculaire*, à condition alors d'identifier dans ce spectaculaire les enjeux que met en abyme le roman de Delia Jarrett-Macauley, *Moses*,

¹ *Ibid.*, p. 327.

² *Ibid.*, p. 332.

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

⁶ Il faut cependant mentionner que parler d'autorité pour l'enfant combattant est problématique : le chapitre suivant reviendra sur cette dimension pour montrer la manière dont le corpus décale alors légèrement le paradigme du roman historique.

⁷ Carlo Ginzburg, *Le Fil et les traces : vrai, faux, fictif*, *op. cit.*, p. 60.

⁸ Cf. première partie, chapitre 3.

⁹ Emmanuel Bouju, « Histoire immédiate et paradigme "historique". Notes sur l'actualité du roman », *art. cit.*, p. 331.

*Citizen and Me*¹. En effet, de la même manière que la pièce de Shakespeare que jouent les enfants-soldats conduit, on l'a vu, à une abolition de la perception de la phénoménalité de l'art, ces fictions d'autopsie misent sur l'incorporation narrative de l'interface pour déchirer toute distance et faire surgir ici et maintenant une vision de l'Histoire. Que ce soit à l'échelle intradiégétique du roman de Delia Jarrett-Macauley ou au niveau du *medium* romanesque même, c'est alors la voix de l'enfant-soldat témoin qui s'impose sans médiation, de bouche à oreille.

b. Expérience de l'Histoire

L'enfant-soldat est-il alors celui qui peut à la fois éprouver et transmettre une expérience ? L'expérience a été déclarée caduque par Walter Benjamin pour l'époque moderne depuis la Première Guerre mondiale : « le cours de l'expérience a chuté. Et il semble bien qu'il continue à sombrer indéfiniment »². Cette expérience, c'était celle que pouvait vivre et transmettre la figure du conteur, celui qui « sa[vait] raconter une histoire »³ : « L'expérience transmise de bouche en bouche est la source à laquelle tous les conteurs ont puisé »⁴.

Or l'enfant-soldat n'est-il pas un nouveau conteur pouvant transmettre l'expérience de l'Histoire ? Il est en effet « celui qui a fait un voyage [et] a quelque chose à raconter »⁵. Bien sûr faire d'un personnage de roman une figure de conteur a ceci de paradoxal, que Walter Benjamin montre que le roman participe au déclin de l'art du conteur, puisqu'il vient remplacer l'épopée⁶. Cependant, si, pour Walter Benjamin, le roman se distingue du conte et de l'épopée du fait de la prédominance de l'écrit⁷, la *mimèsis* d'une énonciation orale rend les frontières plus floues, et ce d'autant plus quand cette dernière contamine le *medium* même.

En effet, il peut y avoir une réelle contamination de l'espace péri-textuel par l'espace textuel. À considérer l'œuvre d'Ahmadou Kourouma, on peut noter que le titre du roman, redevable normalement à l'auteur réel, est intégré dans la diégèse dès l'*incipit* : « Je décide le

¹ Cf. *supra* dans ce chapitre.

² Walter Benjamin, *Œuvres III*, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », traduit de l'allemand par Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2001, p. 115

³ *Idem*.

⁴ *Ibid.*, p. 116.

⁵ Proverbe cité par Walter Benjamin, *Idem*.

⁶ *Ibid.*, p. 120.

⁷ Walter Benjamin, *Œuvres III*, *op. cit.*, pp. 120-121.

titre définitif et complet de mon blablabla est *Allah n'est pas obligé d'être juste dans toutes ses choses ici-bas*. Voilà »¹. Le narrateur se pose en auteur de son récit essentiellement oral – « blablabla » – et ce dernier fait retour sur le *medium* romanesque : les adjectifs « définitif » et « complet » éclairent le titre tronqué qui apparaît dans le périphrase et qui attendait d'être complété pour se conformer à la syntaxe imposant un usage couramment transitif de la locution « être obligé ». Dans une perspective similaire, la division en chapitres de *Sozaboy* de Ken Saro-Wiwa, acte démiurgique généralement attribué à l'auteur, semble au contraire attribuable au narrateur enfant-soldat : les titres des chapitres relèvent, en effet, d'une langue altérée, de ce « rotten english » (langage oral dont use Méné tout au long du texte) qui fait que « number » s'altère en « lomber ». L'oralité peut donc s'inscrire dans le *medium* romanesque lui-même ; en témoigne aussi, dans cette perspective, *Song for Night* de Chris Abani qui peut tout entier s'interpréter, au vu de son titre, comme une comptine qui supposerait moins des lecteurs que des auditeurs.

Plus encore, Sylvie Servoise ne fait-elle pas, pour sa part, de l'enfant un moyen de renouer avec l'épopée ? Basant son analyse sur *Le Sentier des nids d'araignées* d'Italo Calvino, Sylvie Servoise déclare que :

l'exactitude historique importait peu à Calvino au regard de ce qui lui semblait constituer le cœur de l'expérience vécue : le sentiment d'avoir traversé une véritable aventure. C'est dans cette perspective que l'on peut donner sens à ce qui constitue l'une des particularités les plus frappantes de ce récit de guerre : la domination à l'exclusion du chapitre IX où apparaît Kim, du point de vue enfantin de Pino. Or faire de ce dernier l'œil du récit [...], c'est [...] la meilleure façon de traduire le caractère épique de la lutte partisane, sans verser dans ce que Calvino nommait [...] « le piège de la rhétorique ». L'épopée enfantine, seule épopée possible de nos sociétés modernes selon l'écrivain, ne naît pas seulement de la faculté du héros à s'émerveiller, à recevoir le monde sans *a priori* : elle naît aussi de la capacité de ce dernier à transfigurer le monde, à extraire de son regard une véritable vision.²

Toutes les œuvres du corpus primaire fondées sur la présence d'un narrateur enfant³ pourraient souffrir une telle analyse. Elles relèvent bien d'une « vision transfigurante de l'enfance »⁴.

Or, par ces partis pris esthétiques, de telles œuvres rejoignent les présupposés épistémologiques de la micro-histoire¹ qui met au cœur de son analyse les expériences

¹ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, *op. cit.*, p. 9.

² Sylvie Servoise, *Le Roman face à l'histoire*, *op. cit.*, p. 133.

³ Sont exclus alors les romans *Solo d'un revenant* de Kossi Efoui et *Moses, Citizen and Me* de Delia Jarrett-Macauley. Nous incluons *Les Aubes écarlates* de Léonora Miano car le récit d'Epa s'autonomise dans la diégèse et donne lieu à un chapitre aux allures de narration homodiégétique.

⁴ Sylvie Servoise, *Le Roman face à l'histoire*, *op. cit.*, p. 133.

individuelles et s'affranchit de la seule étude des causalités économiques, sociales et culturelles, dimensions également absentes de la plupart des romans du corpus. Manon Pignot appelle précisément de ses vœux une démarche micro-historique lorsqu'il s'agit d'étudier l'enfance en guerre, afin de se placer dans « l'œil de l'enfance » et de faire entendre une « parole enfantine »². La narration autodiégétique est bien un moyen de rendre, en littérature, cette « parole enfantine »³. Le conflit est alors saisi à hauteur d'enfant, à hauteur de ce « petit minimum d'homme »⁴ selon l'expression qu'emploie Alain Mabanckou dans sa traduction de *Beasts of no Nation*. L'enfant devient un filtre⁵ permettant, sans que des référents soient nécessaires, de cerner un phénomène de grande ampleur, suivant en cela le fonctionnement de la micro-histoire. La guerre, certes en partie abstraite du point de vue des référents, est malgré tout incarnée. Il s'agit de donner à comprendre ce que peut signifier, pour un enfant, d'être pris dans le chaos de la guerre. Dans ces romans, on donne à voir la guerre par le « petit bout », pour reprendre l'expression qui apparaît dans *Johnny Chien Méchant* : « Le commentateur des images nous a appris que cette guerre que nous vivions par le *petit bout*, celui des pillages, des vols et des viols, était en réalité une guerre plus importante »⁶. Dès lors, c'est moins l'Histoire que l'humain pris dans l'Histoire qui est au cœur de ces textes, l'expérience individuelle de l'Histoire. C'est en ce sens que les œuvres du corpus renouent également avec le conte. Le récit qui se déploie « plonge dans la vie même »⁷ de celui qui raconte.

Mais celui qui raconte est un enfant : le fait que l'enfance soit au cœur du récit est peut-être avant tout ce qui permet de renouer avec l'expérience. En effet, c'est avec le concept d'enfance que Giorgio Agamben repense une philosophie de l'expérience. Prenant acte de la

¹ Emmanuel Bouju a pu lier le paradigme du roman historique à la micro-histoire en tant que « parodie de la micro-histoire en fiction d'énonciation biographique (voire autobiographique) » (Emmanuel Bouju, « Force diagonale et compression du présent. Six propositions sur le roman *istorique* contemporain », art. cit., p. 52).

² « Un inversement complet de la démarche s'impose alors : retourner le regard, inverser la focale et essayer de se placer dans "l'œil de l'enfance" en choisissant d'appliquer à cet objet des postulats de la micro-histoire [...]. Si celle-ci est bien une "histoire au ras du sol", [...] alors il nous faut nous mettre "à hauteur d'enfant". [...] L'analyse micro-historique [...] contribue surtout à faire entendre une *parole* enfantine et non plus seulement un discours *sur* l'enfance » (Manon Pignot, *Allons enfants de la patrie Génération Grande Guerre*, op. cit., p. 12).

³ Dès lors, dans les romans, le manque de référents procédant du point de vue enfantin ne serait peut-être plus seulement à interpréter comme un moyen de s'affranchir du discours historiographique mais au contraire y participerait – toujours évidemment dans un régime fictionnel clairement affiché – et y participerait même par anticipation puisque, nous l'avons dit, l'enfant-soldat n'est pas encore un objet de l'historiographie lors de la parution de la majorité des œuvres du corpus.

⁴ Uzodinma Iweala, *Bêtes sans patrie*, op. cit., p. 43.

⁵ Selon Carlo Ginzburg, la micro-histoire se construit sur le principe de « réduire l'échelle d'observation » (*Le Fil et les traces, vrai faux fictif*, op. cit., p. 383).

⁶ Emmanuel Dongala, *Johnny Chien Méchant*, op. cit., pp. 304-305 [nous soulignons].

⁷ Walter Benjamin, *Œuvres III*, op. cit., p. 127.

manière dont Walter Benjamin a souligné la perte d'expérience à l'époque moderne, Giorgio Agamben, dans *Enfance et histoire*, fait de l'enfance, non pas « un âge ou un état psychosomatique »¹, mais un concept philosophique permettant de penser le lien entre langage et expérience : « L'enfance est un *experimentum linguae* de ce genre : en l'éprouvant, on ne cherche pas hors langage les limites du langage, en direction de son référent, on les cherche dans une expérience du langage comme tel, dans sa pure auto-référence »². L'enfance permet d'éprouver l'écart entre la langue et le discours, la *phonè* et le *logos*, et de penser l'humain dont la voix a ceci de singulier qu'elle permet d'« articule[r] le passage de la voix animale au logos, de la nature à la *polis* »³. L'enfance est selon lui l'« expérience de la faculté même de parler, ou de la puissance de parole elle-même »⁴.

Les œuvres du corpus donnent à penser cette enfance conceptuelle. À la lumière de ce concept, les personnages d'enfant du corpus acquièrent dès lors un potentiel heuristique d'autant plus puissant⁵. Quand il devient soldat, l'enfant fait l'expérience de la scission du langage. Un passage déjà cité de *Solo d'un revenant* en rend particulièrement compte :

Je me suis réveillé, quelqu'un m'a dit Bonjour, comment ça va ? J'ai répondu : Ca va bien, merci. Et je n'ai pas reconnu la voix qui est sortie de ma gorge. Ma voix ne m'appartenait plus, voilà l'*expérience*.⁶

Maïs narre ici les conséquences de son premier meurtre. Par ce premier meurtre, Maïs « se trouve projeté dans le langage sans le support d'aucune voix »⁷ : or ce que décrit ici Giorgio Agamben, c'est la condition même donnée à l'homme de fonder l'éthique⁸. Effectivement, Maïs passe bien d'une voix à une langue qui devient le support de son témoignage de survivant, dont on a vu qu'il était lié à l'éthique. Ce mouvement est plus prégnant encore dans *Song for Night* de Chris Abani. Enrôlé comme soldat, My Luck voit ses cordes vocales tranchées. Les tout premiers mots qu'il adresse au narrataire sont alors les suivants : « Ce que vous entendez n'est pas ma voix »⁹. Cette fiction du témoin donne à entendre non pas une voix, mais l'écart entre la voix et la langue articulée. En effet, c'est seulement dans les tout derniers mots de l'œuvre que My Luck, intégrant définitivement le monde des morts, retrouve

¹ Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, *op. cit.*, p. 8.

² *Ibid.*, p. 10.

³ *Ibid.*, p. 11.

⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁵ Il n'est pas question ici de l'enfance comme catégorie sociale déconstruite par les guerres civiles, comme l'a montré le premier chapitre de la première partie.

⁶ Kossi Efovi, *Solo d'un revenant*, *op. cit.*, p. 43 [nous soulignons].

⁷ Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, *op. cit.*, p. 14.

⁸ *Idem.*

⁹ Chris Abani, *Comptine pour l'enfant-soldat*, *op. cit.*, p. 11 ; « What you hear is not my voice », *Song for Night*, *op. cit.*, p. 9.

la langue articulée : « "Mère", dis-je »¹. Entre les premiers et les derniers mots de l'œuvre, s'est alors déployée une expérience de l'Histoire ainsi définie par Giorgio Agamben :

C'est l'enfance, c'est l'expérience transcendantale de la différence entre langue et parole qui, pour la première fois, ouvre à l'histoire son espace propre. Voilà pourquoi Babel, c'est-à-dire l'abandon de la pure langue édenique et l'entrée dans le balbutiement de l'enfance (moment, nous disent les linguistes, où l'enfant forme les phonèmes de toutes les langues du monde), est l'origine transcendantale de l'histoire. Faire l'expérience signifie nécessairement, en ce sens, retrouver l'enfance comme patrie transcendantale de l'histoire. De fait, le mystère qui résulte pour l'homme de son enfance ne peut se dissiper que dans l'histoire ; de même que l'expérience, en tant qu'enfance et patrie de l'homme, est le lieu d'où il est toujours déjà en train de tomber, vers le langage et la parole. [...] Ce qui a l'enfance pour patrie et origine doit poursuivre son chemin vers l'enfance et dans l'enfance.²

En transmettant son récit, l'enfant-soldat *superstes*, qualifié par « l'extrémité de l'expérience traversée »³, transmet également l'expérience de l'Histoire. De plus, c'est par l'enfance que peut se « chercher une *polis* et une *oikia* » permettant la conquête d'une « vie éthique »⁴. Cette conception de l'enfance se donne à lire dans *Tarmac des hirondelles* de Georges Yémy. En effet, la puissance de parole qu'acquiert Muna dans le souterrain où il juge les responsables des guerres africaines lui est conférée par l'enfance : « Je méditais dans la pénombre revenue, ou plutôt j'y étais assis et [...] cherchais sur quoi méditer afin que vinsent à moi mes ennemis. Puis c'est l'enfance qui vint »⁵. L'enfant n'est plus ici un âge de la vie mais une expérience du langage qui permet de juger les barbaries et de constituer un lieu de l'éthique.

L'enfant-soldat témoin est à même de renouer avec l'expérience, de la transmettre en « plong[eant] dans ce vide et dans cette aphonie »⁶ qu'est l'Histoire, et ce d'autant plus qu'il est un témoin déjà mort ou sur le seuil de la mort, comme la section précédente l'a montré. En effet, pour Walter Benjamin, c'est le mourant, celui qui rend compte de l'omniprésence de la mort⁷, qui peut accéder à l'autorité du conteur garantissant la communicabilité de l'expérience :

C'est surtout chez le mourant que prend forme communicable non seulement le savoir ou la sagesse d'un homme, mais au premier chef la vie qu'il a vécue, c'est-à-dire la matière dont sont faites les histoires. De même qu'au terme de son existence, il voit défiler intérieurement une série d'images [...],

¹ *Ibid.*, p. 193 ; « "Mother", I say », *ibid.*, p. 158.

² Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, *op. cit.*, p. 68.

³ Catherine Coquio, « À propos d'un nihilisme contemporain », *art. cit.*, p. 28.

⁴ Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, *op. cit.*, p. 15.

⁵ Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, *op. cit.*, p. 240 [nous soulignons].

⁶ Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, *op. cit.*, p. 14.

⁷ Walter Benjamin, *Œuvres III*, *op. cit.*, p. 129.

ainsi, dans ses expressions et ses regards, surgit soudain l'inoubliable, qui confère à tout ce qui a touché cet homme l'autorité que revêt aux yeux des vivants qui l'entourent, à l'heure de la mort, même le dernier des misérables. C'est cette autorité qui est à l'origine du récit.¹

Dès lors, si le conteur se serait seulement maintenu comme « premier conseiller de l'enfance »² à l'époque moderne, c'est par l'enfance faisant vivement l'expérience de l'Histoire qu'il ressurgirait dans le *medium* romanesque. Les œuvres du corpus qui délèguent³ la voix narrative au témoin peuvent être considérées comme des romans historiques qui « actualise[nt] le temps historique comme temps vécu au présent »⁴ par l'incarnation d'un témoin apte à transmettre son expérience : « dans ce nouveau modèle idéal-typique de l'écriture romanesque de l'histoire, c'est le narrateur qui prend la place de l'*istor* au sens de "celui qui dit *istô* : vois !" »⁵. Seuls *Moses, Citizen and Me* de Delia Jarrett-Macauley et *Solo d'un revenant* de Kossi Efoui feraient alors exception puisque l'enfant-soldat n'y est pas narrateur. Pourtant, ces deux textes ne mettent pas moins en œuvre les possibles de la fiction romanesque pour faire surgir énergiquement « vision et récapitulation, autopsie et acoustique (qui ont toujours été liées dans l'opération historique selon Hérodote) »⁶, et ce non pas grâce à une enquête de type indiciare mais par « la fiction du témoignage ». En effet, les enfants-soldats du roman de Delia Jarrett-Macauley font effraction, sans médiation, sur le devant de la scène pour transmettre leurs témoignages quand Maïs, dans *Solo d'un revenant*, dans l'écart entre sa voix qu'il n'a plus et le langage qu'il conquiert, transmet son expérience de la guerre. Même si, « la voix qui [...] parle n'est à personne »⁷ confie Maïs, elle parle encore et, loin d'être un solo du revenant (identifiable à l'exilé qu'est le narrateur), ce roman se fait dès lors symphonique : grâce à la figure de l'enfant combattant, c'est un autre revenant que l'on entend, celui qui est revenu de la guerre, qui a fait l'expérience de l'Histoire. C'est même la voix de l'enfant-soldat qui va finir par résonner à l'unisson avec celle du narrateur, imposant sa tonalité propre : « Je me souviens d'avoir dit ça, mais je crois que c'est la voix de Maïs.

¹ *Ibid.*, p. 130.

² *Ibid.*, p. 141.

³ Y compris de manière temporaire et enchâssée dans *Les Aubes écarlates* de Léonora Miano.

⁴ Emmanuel Bouju, « Force diagonale et compression du présent. Six propositions sur le roman *historique* contemporain », art. cit., p. 52.

⁵ *Ibid.*, pp. 54-55.

⁶ Emmanuel Bouju, « Histoire immédiate et paradigme "historique". Notes sur l'actualité du roman », art. cit.,

⁷ Kossi Efoui, *Solo d'un revenant*, op. cit., p. 43.

Dans mon for intérieur une voix ressemble à la voix de Maïs, dans un volume assourdissant »¹.

Les romans du corpus offrent une caisse de résonance à la voix de l'enfant combattant, se font le creuset d'où s'échappe ce « volume assourdissant ». Ces romans s'inscrivent bien dans l'ère du témoin² et offrent à ce dernier une tribune différente de celle que lui propose l'historiographie, y compris tenante de l'histoire immédiate :

Aujourd'hui le témoin a resurgi comme voix, l'histoire professionnelle lui tend volontiers ses micros, mais à condition de pouvoir l'inscrire dans ses registres comme « source ». D'où peut-être l'ambiguïté de cette définition de l'histoire contemporaine ou du temps présent comme « histoire avec témoins » : dans ce couple proposé par l'historien, le témoin ne risque-t-il pas d'oublier qu'aux yeux de l'historien il n'est finalement qu'une source. N'est-il pas tenté d'échapper à ses mentors et de parler en son nom propre ? Ne trouve-t-il pas des oreilles [...] pour l'écouter, voire pour le solliciter et le faire parler ? Sans intermédiaire.³

Les romans du corpus se font *media* pour faire parler « sans intermédiaire » le témoin qu'est l'enfant-soldat – qui a réussi à s'« échapper » des cadres de l'historiographie –, pour le faire surgir comme voix actualisant au présent ce qui relève du présent, de l'histoire immédiate, afin que ce présent « ne passe pas » pour reprendre le *leitmotiv* de *Solo d'un revenant*. Ainsi le tatouage de Maïs où s'inscrit les mots « no future » met en abyme la manière dont les romans refusent de faire du temps historique une trace du passé mais le maintiennent, dans la présence du témoin incarné, à l'état de pur présent non dépassable. Ce que nous disent ces œuvres qui prennent pour objets les guerres civiles africaines et le phénomène d'enrôlement des enfants-soldats, c'est que nous n'en avons « pas fini avec le présent »⁴.

En faisant de l'enfant-soldat davantage un *superstes* qu'un *testis* et en l'intégrant à une configuration romanesque qui donne à entendre son expérience de l'Histoire, les œuvres du corpus répondent aux propos de François Hartog qui interrogent l'ère du témoin :

Le vieil impératif deutéronomique d'avoir deux témoins au moins n'a en l'occurrence pas cours, le problème n'est nullement là. Il s'agit, bien plutôt, de les écouter chacun dans sa singularité : permettre à chaque témoin de dire son histoire, enfin ou à nouveau⁵

¹ *Ibid.*, p. 201.

² La problématique de savoir si cette ère du témoin est « détournée à des fins que l'on jugera parfois éthiquement douteuses » (Emmanuel Bouju, « Force diagonale et compression du présent. Six propositions sur le roman *istorique* contemporain », art. cit., p. 58), dans un tel paradigme romanesque, prendra place dans le chapitre suivant.

³ François Hartog, *Évidence de l'histoire*, op. cit., pp. 262-263.

⁴ Kossi Efoui, *Solo d'un revenant*, op. cit., p. 114.

⁵ *Ibid.*, p. 244.

À la maxime juridique « *testis unus, testis nullus* »¹, il faudrait opposer la puissance du « *superstes unus* » qui s'affranchit de toute nécessité de corroboration² pour n'être que pure « évidence de l'histoire », pour reprendre le titre de l'essai de François Hartog.

¹ Prescription du code justinien à laquelle Carlo Ginzburg consacre un chapitre dans *Le Fil et les traces : vrai, faux, fictif* (*op. cit.*, pp. 305 sq.).

² Mentionnons néanmoins que *Johnny Chien Méchant* d'Emmanuel Dongala s'inscrit dans ce principe de corroboration en faisant alterner deux narrateurs témoins des mêmes événements. Cependant, chacune des voix, celle de Laokolé et celle de Johnny, valent avant tout pour leur singularité, dans les deux expériences différentes de l'Histoire qu'elles transmettent. Nous nous éloignons dès lors de la perspective adoptée par Donald Emmanuel Sackey qui consacre un chapitre de sa thèse à l'analyse de ce roman à l'aune de la scène judiciaire du fait du principe de corroboration : « La structure du témoignage et la scène judiciaire » (Donald Emmanuel Sackey, *Esthétique et éthique du témoignage dans le nouveau roman africain d'expression française*, *op. cit.*).

CHAPITRE 3 : DISCERNER L'HISTOIRE

Nous avons tous l'âge du discernement.

Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, op. cit., p. 80.

Un jour gouvernement gagne, demain c'est rébellion. Tout ça, c'est la même pareille, mon vieux. Arbitre français, il regarde le match sur la touche. [...] Il est parti se cacher dans le consulat de France. De là, il a crié des gros mots rigolos : exécutions sommaires, tortures, viols, arrestations arbitraires, enfants soldats, pogroms (celui-là c'est bizarre, on dirait pas très très français), épuration, pratiques barbares, massacres, nettoyage ethnique, etc.

Abdourahman A. Waberi, *Transit*, op. cit., p. 103.

Dans la seconde partie de cette étude, nous avons entrepris de circonscrire la figure testimoniale de l'enfant-soldat. Ce parcours nous a conduit à valider – après évincement du *martus* – le triptyque le plus répandu des théories du témoignage : *testis-superstes*-témoin intégral. Si ces trois pôles se pensent habituellement dans la distance qui les sépare, la figure fictionnelle de l'enfant combattant les actualise au contraire à des degrés divers, les fait jouer ensemble, tantôt en mettant au jour des continuités entre eux, tantôt en les faisant se recouvrir. À ce titre, l'enfant-soldat apparaît comme une figure plurielle de témoin dont le caractère protéiforme appelle une modélisation romanesque complexe, s'inscrivant certes dans une prise en charge de l'histoire immédiate, mais tout en affirmant la singularité de la fiction : ce qui se construit dans ces œuvres, ce n'est ni un roman historique, ni un roman de l'historien, mais bien plutôt un roman *istorique*, le roman du témoin.

Face à ces figurations, efficaces tant du point de vue des contours testimoniaux que prend l'enfant-soldat que de la forme des textes, pourquoi rechercher alors une dernière figure pour penser la manière de modeler – de *finger* – la forme romanesque ? Il nous fallait proposer une dernière figure en ce que les trois précédentes, si elles sont opérantes, ne le sont à chaque fois que partiellement ou de manière déplacée. Face à ce constat, il était nécessaire de discerner quelle figure de témoin pouvait rendre pleinement justice à la singularité de nos œuvres. Et cette singularité, se manifeste, précisément, dans la figure du discernement qu'est l'*arbiter*.

L'*arbiter*, autre manière de désigner le témoin dans la langue latine, est la plupart du temps assez vite évincé des théories du témoignage – à côté de la fortune critique du triptyque conceptuel analysé précédemment. Il va de soi qu'évaluer la pertinence de l'*arbiter* pour la

figure de l'enfant-soldat n'invalide pas la pertinence des autres figures testimoniales approchées plus haut : il s'agit plutôt de prendre pleinement acte de la singularité de la figure d'un enfant combattant qui déborde toute catégorisation stricte et qui impose une approche rendant justice en propre à cette figure en excès, à cette figure plurivoque¹. De plus, il est à noter que l'*arbiter* se pense dans l'écart qu'il creuse, spécifiquement, avec la figure du *testis*. La définition *a minima* que donne Charles Guérin du témoin-*testis* – certes appréhendé prioritairement à l'aune de l'espace juridique – est polarisée autour d'un parler et d'un savoir². Cependant, il convient de souligner qu'il a précisé sa définition en six points.

Rhétorique à Herennius laisse apparaître six caractéristiques du *testis* judiciaire, qui est à la fois un individu qui sait, un individu qui parle, un individu soumis à des contraintes, un individu autorisé, un individu inscrit dans son environnement social et, probatoire pour l'accusation ou pour la défense. Différent des autres *testes*, le témoin judiciaire voit son rôle encadré par la procédure, motivé par une perpétuelle tension entre exigence de neutralité et impératif d'engagement dans sa propre déposition, et déterminé par les attentes que l'on place dans le savoir qu'il détient pour éclairer les juges.³

Ce qui retient l'attention dans cette définition qui vient étoffer les contours du témoin, c'est le critère de l'autorisation induisant celui de l'autorité. L'enfant-soldat n'est pas un « individu autorisé » : dans la première partie de cette étude, il s'est bien plutôt découvert sous les traits d'un « invisible ». C'est ici que l'*arbiter* acquiert toute sa puissance heuristique pour penser la figure de l'enfant-soldat.

En effet, si l'*arbiter* est un témoin – c'est son sens le plus ancien⁴, avant d'être entendu comme juge-arbitre tout-puissant⁵ –, c'est un témoin *invisible*. C'est ce critère qui le distingue du *testis*, lui qui est le témoin en tiers, pris d'emblée en compte dans le processus d'attestation d'un fait. L'*arbiter* se pense alors en dehors de l'espace juridique. Selon Émile Benveniste, il est un « témoin clandestin » sans fonction judiciaire⁶. De même, selon Charles Guérin, l'*arbiter* est celui qui n'a pas encore déposé⁷, dont le savoir et la parole ne sont pas

¹ La notion même de figure impliquant nécessairement une dimension de mouvance. Cf. première partie.

² Cf. le premier chapitre de cette partie.

³ Charles Guérin, *La Voix de la vérité. Témoin et témoignage dans les tribunaux romains du premier siècle avant J.-C.*, op. cit., p. 29.

⁴ Chez Plaute par exemple. Ce sens a perduré dans la période classique en concurrence alors avec le sens de juge-arbitre.

⁵ Émile Benveniste, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, t. 2, *Pouvoir, droit, religion*, op. cit., pp 174-175. La suite de l'étude montrera une actualisation possible du sens de juge-arbitre.

⁶ *Ibid.*, pp. 120-121.

⁷ « L'*arbiter* s'oppose donc au *testis* judiciaire parce qu'il est abordé uniquement comme un individu qui perçoit et qui pourrait rapporter ce qu'il a perçu : il n'est pas encore un *testis* au sens "d'individu qui dépose" » (Charles

intégrés à la scène judiciaire. L'*arbiter* est le témoin qui « survient »¹ sans que l'on n'ait prémédité son intervention. Témoin gênant, témoin de la marge, ouvrant une appréhension du fait testimonial dégagée des scènes explorées jusqu'alors, tant religieuse pour le *martus*, juridique et historiographique pour le *testis*, qu'éthique pour le *superstes*. Sur quelle scène s'actualisera alors la figure de l'*arbiter* ? Ce dernier chapitre nous permettra d'explorer la manière dont la parole testimoniale de l'enfant combattant peut s'inscrire *in fine* sur la scène politique – en suivant à ce stade du propos la définition du politique que proposent Isabelle Durand et Ioana Galleron :

La notion de politique a été envisagée dans un sens large, comprenant ce qui concerne la *res publica*, le gouvernement de l'État, le fonctionnement de la société. [...] L'objet de la quête pourrait se définir par la tentative de saisir ce à quoi Jacques Rancière fait allusion lorsqu'il évoque le fait que « la littérature fait de la politique en tant que littérature ». Il s'agissait ainsi d'interpréter la visée esthétique des œuvres, les stratégies poétiques qu'elles déploient comme transformées par, et potentiellement porteuses d'un impact sur, les affaires de la Cité.²

En effet, l'*arbiter* rejoindra *in fine* deux autres figures de la parole politique – porteuses d'une parole de vérité singulière et transgressive que ce chapitre mettra au jour : le parrèsiasite et le prophète.

Guérin, *La Voix de la vérité. Témoin et témoignage dans les tribunaux romains du premier siècle avant J.-C.*, op. cit., p. 29).

¹ Y compris au sens étymologique selon Émile Benveniste : « *arbiter* est étymologiquement "celui qui survient" » (Émile Benveniste, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, t. 2, *Pouvoir, droit, religion*, op. cit., pp. 174-175).

² Isabelle Durand-Le Guern et Ioana Galleron, « Avant-propos », dans Isabelle Durand-Le Guern et Ioana Galleron (dir.), *Roman et politique, Que peut la littérature ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, pp. 9-10.

I. Figuration testimoniale : *arbiter*

Il pourrait sembler contradictoire d'appréhender la figure de l'enfant-soldat à partir de la notion d'*arbiter* qui en fait un invisible, un clandestin, alors que, en tant que *superstes*, il incarnait visiblement l'événement, lui donnait chair. Il faut mentionner alors que la clandestinité et l'invisibilité qui seront développées n'en invalideront pas moins les propos tenus plus haut. Ce qui importe ici, c'est de rappeler que la fiction construit l'enfant-soldat en témoin survivant, le fait surgir en tant que corps portant trace de l'événement mais que ce surgissement est d'autant plus puissant qu'il est transgressif, qu'il n'était pas attendu. L'enfant-soldat est un invisible qui surgit par son témoignage.

Là réside la puissance de l'*arbiter*, ce témoin gênant, imprévu, contre lequel il faut se prémunir¹. C'est parce qu'il se soustrait initialement aux horizons d'attente tant juridiques qu'historiographiques, que le surgissement de l'enfant-soldat en *arbiter* est une véritable prise de pouvoir, un moment de crise, un point de basculement. En amont de sa visibilité, en amont également de sa capacité à authentifier le factuel, l'enfant combattant est essentiellement rattaché à l'univers de l'invisible – qui sera aussi le monde des morts – d'où il tire sa force.

A. Le témoin invisible

Que l'enfant-soldat soit un invisible, cela ressort suffisamment clairement dans la dénomination de l'organisation non gouvernementale *Invisible children* – à l'origine de la campagne *Kony 2012* autour du recrutement des enfants combattants par l'Armée de résistance du Seigneur durant la guerre civile ougandaise –, mais aussi dans les propos de l'anthropologue Sylvie Bodineau : « On met en général l'accent sur le fait que nombre d'entre les enfants recrutés sont invisibles »². S'il est un invisible de l'Histoire, il est aussi un invisible de l'historiographie : en effet, rappelons qu'avant 2006, l'enfant-soldat était un objet absent de l'historiographie.

¹ Idée que l'on retrouve tant dans *Le grand Gaffiot* que dans l'analyse d'Émile Benveniste (*Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, t. 2, *Pouvoir, droit, religion*, op. cit., pp. 174-175).

² Sylvie Bodineau, *Figures d'enfants soldats. Puissance et vulnérabilité*, op. cit., p. 38.

a. Invisibilité

L'invisibilité de l'enfant-soldat se trouve actualisée au sens propre dans *Song for Night* de Chris Abani. My Luck est un vivant déjà mort. S'il est figuré en témoin – aux contours, nous l'avons dit, de témoin intégral –, il est un témoin entouré d'un halo d'invisibilité :

La femme me lance un dernier regard, elle fait un signe de croix et retourne pêcher les cadavres, comme si elle m'avait ainsi congédié, comme si par ce signe elle m'avait d'une certaine façon rendu invisible. (CO. 92)

The woman gives me one final look, makes the sign of the cross, and goes back to fishing for corpses as though she has dismissed me, as though with that token sign she has somehow rendered me invisible. (SO. 76)

La femme que My Luck rencontre ici a un statut ambigu : elle a perçu l'invisibilité de l'enfant-soldat, sa spectralité, mais au lieu de se faire figure de psychopompe, elle le renvoie à une invisibilité plus grande encore pour continuer son activité de pilleuse de cadavres. L'invisibilité concrète de My Luck est certes une conséquence de l'événement, de l'Histoire qui fait toucher le fond pour paraphraser Primo Levi, mais elle est surtout à interpréter comme le redoublement d'une invisibilité première, consubstantielle au statut de l'enfant combattant.

Il faut alors mentionner que la modélisation du corpus à partir du paradigme du roman *istorique* rencontre ici un point de résistance. Le roman de l'*istor*, tel que le conceptualise Emmanuel Bouju, se fonde principalement sur des témoins de l'« archi-visibilité » historique. Il n'est qu'à considérer l'ensemble des textes sur lesquels s'appuie Emmanuel Bouju¹ pour conceptualiser ce nouveau paradigme littéraire sur la scène européenne. Que ce soit le général allemand Kurt von Hammerstein², le résistant polonais Jan Karski³ ou encore le réalisateur allemand Rainer Werner Fassbinder⁴, l'*istor* est loin d'être un anonyme ou un invisible. Il n'est d'ailleurs pas anodin que chacun de ces romans *istoriques* fasse apparaître, dès le titre, dès le premier lieu de visibilité, le nom du témoin qu'incarne l'auteur par ventriloquie⁵. À

¹ Nous prenons comme point de référence le premier article dans lequel Emmanuel Bouju forge ce paradigme : « Force diagonale et compression du présent. Six propositions sur le roman *istorique* contemporain », art. cit.

² Hans Magnus Enzensberger, *Hammerstein ou l'intransigeance. Une histoire allemande* [2008], trad. B. Lortholary, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 2010.

³ Yannick Haenel, *Jan Karski*, Paris, Gallimard, 2009.

⁴ Alban Lefranc, *Fassbinder, la mort en fanfare*, Paris, Payot/Rivages, 2012.

⁵ Comme le dit Emmanuel Bouju, le roman *istorique* « prétend à une autorité nouvelle de l'énonciateur : non plus une autorité mineure, une autorité-fantôme liée à la quête indéfinie des traces ; mais une autorité affirmée comme un pari (et éventuellement une provocation), une autorité-maïeuticienne des témoignages, une autorité-ventriloque de l'incarnation des témoins » (« Histoire immédiate et paradigme "istorique". Notes sur l'actualité du roman », art. cit., pp. 332-333).

l'inverse, les romans du corpus ne rendent pas visible le nom du témoin¹ : en effet, quel nom afficher quand nous n'avons affaire qu'à des anonymes² ? Comme le souligne à ce titre Charlotte Lacoste, en indiquant un paradoxe : « Sa notoriété [celle de l'enfant-soldat] tendrait presque à faire oublier l'anonymat de cette figure, aussi familière qu'inconnue »³. Le nom n'est pas, pour l'enfant combattant, un gage d'autorité, il ne peut pas être une force qui fait entrer de plain-pied dans l'Histoire. Les prénoms de ces enfants-soldats ne les extraient en rien de l'invisibilité.

Tarmac des hirondelles est alors l'œuvre en laquelle s'actualise le plus cette invisibilité, la faisant se manifester tant sur un plan thématique qu'énonciatif :

Je n'ai connu que des choses d'adultes, leurs mots et leurs passions. [...] Je tairai mon âge ainsi que l'endroit où je me trouve. Je ne dirai même pas ce qu'il advint de moi, finalement. C'est mon problème. Je ne sors plus guère de chez moi que de noir fardé, lunettes sombres aux yeux branlants, une capuche sur la tête, et de préférence à la nuit venue venteuse et fraîche.⁴

C'est bien à un témoin clandestin, invisible, que nous avons affaire, un témoin qui se cache au cœur même de l'énonciation. Et c'est aussi un témoin clandestin, au sens propre cette fois, qui occupe *Le Silence des esprits* de Wilfried N'Sondé, où Clovis Nzila est un sans-papiers sur le territoire français, arrêté à la fin du roman et renvoyé à une totale invisibilité :

Mais derrière les visières baissées, pas une once d'humanité ni une étincelle de compassion. Il n'y avait que du froid, de l'ordre et de la haine. J'étais invisible ! Un objet banal, un devoir à accomplir, une loi à appliquer, une mission à mener à bien avec un maximum d'efficacité.⁵

L'enfant-soldat est dans le hors-champ de l'Histoire, il n'est pas un grand nom. Dès lors, il est à considérer comme un invisible de l'Histoire dans le sens également de celle qui se racontait traditionnellement en Afrique par l'intermédiaire du griot. Se *racontait* et non se *raconte* car à suivre les propos du personnage de Fama, dans le premier roman d'Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des Indépendances*⁶, se déroulant dans un pays nommé la Côte des ébènes au sortir de la colonisation, les temps du griot seraient révolus⁷ : « Bâtard de griot ! Plus de vrai griot ; les réels sont morts avec les grands maîtres de guerre d'avant la conquête

¹ À l'exception de *Moses, Citizen and Me* et de *Sozaboy*. Or, dans le premier, le prénom de Citizen n'occupe pas le seuil de la visibilité ; quant au second, il s'agit d'un surnom générique, équivalent à « enfant-soldat », ne sortant guère Méné de l'anonymat.

² À entendre d'ailleurs au sens fort, au sens de « sans nom », car nombreux sont les enfants-soldats du corpus à avoir perdu leur prénom de naissance au profit d'un surnom de guerre jusqu'à en oublier même leur prénom initial.

³ Charlotte Lacoste, « L'enfant-soldat dans la production culturelle contemporaine », art. cit., p. 119.

⁴ Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, op. cit., p. 13.

⁵ Wilfried N'Sondé, *Le Silence des esprits*, op. cit., pp. 169-170.

⁶ Publié en 1968.

⁷ La fin du roman reviendra néanmoins sur ce constat.

des Toubabs »¹. Ce passage peut s'éclairer du constat qu'émet l'anthropologue guinéen Sory Camara, dans son essai consacré à la figure du griot intitulé *Gens de parole. Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké* :

La période coloniale avait connu l'éclipse du prestige des griots. En dépossédant les souverains locaux de tout pouvoir, elle avait considérablement réduit la portée du rôle de ces gens de la parole dans la vie politique.²

Il semblerait que la déréliction de la société, qui voit ses traditions ébranlées, ait fragilisé la place du griot, cet homme de la parole, poète et historien, qui était précisément en charge du maintien des traditions³. Aucun griot ne vient peupler la diégèse des œuvres de notre corpus⁴. Plus encore, dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma, le griot est mort au sens littéral cette fois. En effet, s'il est fait référence à un personnage de griot, nommé Varrassouba Diabaté, c'est pour le consacrer comme mort et justifier alors le fait que l'enfant-soldat Birahima hérite de dictionnaires⁵ dont on sait le rôle crucial qu'ils jouent dans la langue atypique de ce roman. Le griot est manquant, le griot est lacunaire mais n'est-ce pas avant tout parce qu'il n'y a plus de geste à chanter, plus d'Histoire à faire passer à la postérité ?

À suivre l'anthropologue Sory Camara ou l'ethnologue Hugo Zemp⁶, le statut d'historien chantant la geste des héros guerriers, les actes de bravoure, est un des traits définitoires du griot. Cependant, en contexte de guerre civile, toute noblesse a disparu. Le constat que dresse le narrateur du *Monde est gueule de chèvre*, est de ce point de vue sans appel : « Il peut y avoir des vieux, très vieux et très sages, ils ne peuvent initier la palabre sur des terres nourries de larmes »⁷. La palabre, c'est la parole du griot, l'arbre à palabres son lieu privilégié. Ainsi, si le passage des *Soleils des Indépendances* signalait une forme de caducité du rôle du griot, cet acte de décès est d'autant plus effectif dans un contexte de déliquescence extrême qu'est la guerre civile. Il n'y a plus guère de maîtres de guerre dont le griot puisse

¹ Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des Indépendances*, Paris, Seuil, 1970, p. 14.

² Sory Camara, *Gens de parole. Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*, Paris, La Haye, Mouton, 1976, p. 6.

³ Le griot est souvent qualifié de « traditionaliste ».

⁴ Cependant, il faut noter qu'une œuvre du corpus, *Beasts of no Nation*, fait apparaître un personnage d'enfant-soldat surnommé « Griot » au nom de son rapport à la parole. Ceci nous invitera, dans l'analyse de la modélisation fictionnelle, à chercher à définir si l'enfant-soldat peut reprendre au griot les spécificités de sa parole.

⁵ Ces dictionnaires lui ont été légués par Sidiki, qui les tenait lui-même de Varrassouba Diabaté, griot et interprète, c'est-à-dire professionnel de la médiation : « C'était un interprète [...] et chez les Malinkés, lorsque quelqu'un porte le nom de Diabaté, il est de la caste des griots. (Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 220).

⁶ Hugo Zemp, « La légende des griots malinké », *Cahiers d'études africaines*, vol. 6, n° 24, 1966, pp. 611-642.

⁷ Joëlle Sambi, *Le Monde est gueule de chèvre*, op. cit. p. 77.

chanter la geste, seulement des factions dont les œuvres du corpus ne cessent de pointer la perte de tout héroïsme, remplacé par des appétits cupides de conquête matérielle. Dans *Les Aubes écarlates*, l'enfant-soldat Epa est celui qui dévoile que, bien loin d'être des actes de bravoure, bien loin de participer à une noble révolution, les combats ne sont que pure violence de destruction :

Si je [Epa] restais persuadé que les envahisseurs nous avaient empoisonné l'âme – les Occidentaux, bien sûr, mais les Arabes aussi, bien avant eux –, je ne croyais plus à la révolution, si ce qu'il avait entrepris pouvait porter ce nom [il parle ici du chef de guerre nommé Isilo]. Tout ce que j'en avais vu jusque-là me confortait dans l'idée que c'étaient toujours les mêmes qu'on piétinait.¹

Dans *Allah n'est pas obligé*, pas de héros guerriers non plus, pas de maîtres de guerre. Seulement des « bandits de grand chemin », des « criminels de la pire espèce » comme se plaît à les appeler le narrateur enfant-soldat². Dans ce contexte, quelle geste le griot pourrait-il bien chanter, quelle histoire pourrait-il avoir envie de faire passer à la postérité ?

Les vrais héros guerriers appartiennent à des temps révolus et sont même sortis des mémoires collectives³. Il n'y a plus que des chefs de guerre animés par un appétit carnassier et des enfants-soldats. Or ces enfants-soldats sont plus que tout des « insignifiants historiquement » selon les mots qu'emploie Abdourahman A. Waberi dans *Transit*⁴. Ces derniers ne sont pas censés être intégrés dans la parole historique du griot⁵. Les propos de Paul Bleton et de Désiré Nyela tirés de leur essai sur le roman de guerre dans la littérature africaine le confirment :

Dans les savanes ancestrales, il y a eu le fier guerrier traditionnel à la sagaie redoutable, dont le souvenir des « exploits » perdure grâce à la formidable mémoire et aux prouesses verbales des griots et des conteurs. Il y a eu ensuite le bon et brave tirailleur sénégalais au sourire Banania ; tirailleur au sourire niais, modèle de fidélité servile au service de la France coloniale. Et il y a, plus près de nous, l'*image* saugrenue de cet enfant soldat à la Kalachnikov qui déborde son corps chétif, au visage hagard, ayant perdu le sourire de son grand-père tirailleur.⁶

La parole du griot accompagne normalement le guerrier traditionnel. L'enfant-soldat n'entre ni dans la visibilité de l'Histoire ni dans son énonçabilité. Dès lors, quand il se fait témoin, c'est bien à partir d'une scène invisible, d'un hors-lieu de l'Histoire.

¹ Léonora Miano, *Les Aubes écarlates*, op. cit., p. 59.

² *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 130

³ Voir, à ce titre, ce que nous disions de l'absence de héros dans le troisième chapitre de la première partie de cette étude.

⁴ Abdourahman A. Waberi, *Transit*, op. cit., p. 34.

⁵ La dernière section de ce mouvement montrera une transgression de cette dimension.

⁶ Paul Bleton et Désiré Nyela, *Lignes de fronts : Le roman de guerre dans la littérature africaine*, op. cit., p. 21.

Enfin, du point de vue juridique, l'enfant-soldat n'est pas non plus une voix que l'on convoque¹. Il est une figure qui échappe au droit, qui déborde les cadres juridiques. À l'instar de l'*arbiter*, « il n'est pas encore »² celui qui, comme le *testis*, peut déposer, même s'il a surpris le crime de l'Histoire³. Cette temporalité du « pas encore » que pointe Charles Guérin renforce cette temporalité du suspens propre à l'enfant-soldat témoin, comme il a été dit précédemment.

Mais cette invisibilité de l'enfant combattant ne procède-t-elle pas avant tout de sa marginalité, de sa position hors-champ ?

b. Marginalité

L'enfant-soldat peut s'appréhender comme un être de la marge, mais déjà en va-t-il de même pour l'enfant. L'artiste et critique burkinabè Momar Désiré Kane fait de la figure de l'enfant une figure prototypique de la marge – aux côtés du fou, du vagabond, du poète, de la sorcière ou de la prostituée – dans un monde africain dominé par une gérontocratie⁴. Dans la première partie de l'étude, il a d'ailleurs été souligné à quel point l'enfant pouvait être déjà un marginal avant même d'être recruté, à l'appui notamment des personnages de Birahima, Bachir et Clovis dans, respectivement, *Allah n'est pas obligé*, *Transit* et *Le Silence des esprits*. Cette marginalité est accentuée par le statut de soldat. Dans *Transit* d'Abdourahman A. Waberi, cette marginalité est même redoublée. L'ancien enfant-soldat, Bachir, est marginal en ce que la guerre l'a extrait définitivement de son tissu social initial mais également du fait de son exil en France après la guerre. Bachir est à la marge de la société, sans droit de séjour, il attend dans le terminal de l'aéroport Charles-de-Gaulle – lieu frontière à la marge – le sésame de son acceptation sur le territoire français.

Ce que nous disions du hors-monde guerrier, dans la circonscription du *superstes*, est alors à approfondir au regard de l'*arbiter*. L'enfant-soldat est un témoin invisible, un témoin

¹ Cf. *supra* notamment au sujet d'*Ezra* et du *Bruit des os qui craquent*.

² Charles Guérin, *La Voix de la vérité. Témoin et témoignage dans les tribunaux romains du premier siècle avant J.-C.*, *op. cit.*, p. 29.

³ « L'*arbiter* est celui qui surprend ou pourrait surprendre un crime » (*Idem*).

⁴ Momar Désiré Kane, *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africains francophones*, *op. cit.*, p. 201.

de la marge, un témoin dont la parole va surgir du dehors. Dans son ouvrage *Foucault*, Gilles Deleuze distingue l'extériorité du dehors et dote ce dernier d'une véritable force :

C'est toujours du dehors qu'une force confère à d'autres, ou reçoit des autres, l'affectation variable qui n'existe qu'à telle distance ou sous tel rapport [...]. Les forces opèrent depuis un autre espace que celui des formes, l'espace du Dehors, là où précisément le rapport est un « non-rapport », le lieu un « non-lieu », l'histoire un devenir.¹

Réfléchir à l'invisibilité de l'enfant-soldat, à sa marginalité, c'est essayer de toucher à cet « autre espace », ce « non-lieu » où il se manifeste en propre. L'enfant-soldat comme *arbiter* n'est-il pas une voix du Dehors ? Opposé à l'intériorité stable², le dehors pourrait être particulièrement opérant pour la figure de l'enfant-soldat mettant en déroute toute stabilité et étant plus que tout un « entre-deux » :

Mais, quand il n'y a que des milieux et des entre-deux, quand les mots et les choses s'ouvrent par le milieu sans jamais coïncider, c'est pour libérer des forces qui viennent du dehors, et qui n'existent qu'en état d'agitation, de brassage et de remaniement, de mutation.³

Cette voix qui surgit du dehors a alors beaucoup à voir avec la parole prophétique et en ce sens détient une véritable force. Pour le prophète, ce dehors est même la garantie d'un meilleur *discernement*⁴. Selon Maurice Blanchot, la voix du prophète surgit d'un dehors qu'il nomme désert, qui « n'est ni encore le temps, ni l'espace, mais un espace sans lieu et un temps sans engendrement »⁵. Le prophète vient du loin : « Le temps de la prophétie est aussi celui de l'"apparition du loin" selon l'étymologie que donne saint Thomas d'Aquin et que reprennent les poètes et les théologiens du XX^e »⁶. Comme la voix de l'*arbiter*, la voix du

¹ Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris, Éditions de Minuit, 2012, p. 92.

² *Ibid.*, p. 93.

³ *Idem*. Mentionnons également que cette situation dans l'entre-deux correspond qui plus est parfaitement aux contours de l'*arbiter*, ayant donné « arbitre » en langue française, comme celui qui se place *entre* les parties.

⁴ Nous valorisons ce substantif en ce qu'il appartient étymologiquement au paradigme du *krites* – celui qui sépare et peut trancher, celui qui passe au crible (de *krinō*, "je sépare, je distingue, je décide, je tranche") – qui est l'équivalent grec de l'*arbiter* entendu comme juge-arbitre que nous explorerons au cours de ce chapitre. Le *krites* est alors celui qui peut faire preuve d'une fonction critique, celle-là même qu'identifie Charlotte Lacoste au cœur du témoignage : « Le témoignage est bien un genre littéraire et un genre moral, car moral est l'effort qui consiste à parler du réel, à y prendre position et à donner sur ce que l'on connaît personnellement un éclairage qui puisse aider ses semblables à l'appréhender, le tout en assumant une fonction critique, c'est-à-dire aussi politique » (Charlotte Lacoste, *Le Témoignage comme genre littéraire en France de 1914 à nos jours*, op. cit., p. 548).

⁵ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1986, p. 111.

⁶ Sylvie Barnay, « Le futur antérieur : prophétismes européens au XX^e siècle », dans André Vauchez (dir.), *Prophètes et prophétisme*, Paris, Seuil, 2012, p. 346. Selon saint Thomas d'Aquin, en effet : « La prophétie est premièrement et principalement un acte de connaissance ; en effet les prophètes connaissent les réalités qui échappent à la connaissance ordinaire des hommes. Aussi peut-on dire que le nom de "prophète" est composé de *pro*, c'est-à-dire "loin", et de *phanos*, qui signifie "apparition", parce que les prophètes voient apparaître ce qui est éloigné – ce qui "sera", étant déjà advenu » (*Somme théologique*, question 171, article 1, Paris, Éditions du Cerf, 1999, p. 966).

prophète est un surgissement inattendu, un surgissement du dehors : « La connaissance prophétique n'est pas transmise chronologiquement : elle *surgit* comme une apparition, venant de loin, de façon anachronique »¹. Sylvie Barnay ajoute :

C'est encore le temps de la révélation soudaine qui s'impose avec une présence déroutante, semblable à un *surgissement de la mémoire d'une façon inattendue*, vivante et intense, que décrivent par exemple les romanciers du XX^e siècle, de Marcel Proust à Stefan Zweig : « Qu'un souvenir vous traverse l'esprit en un éclair si intense que ce ne soit plus "alors" mais "maintenant" » (Elizabeth Bowen). L'essayiste et homme de théâtre contemporain Valère Novarina affirme que « le prophète n'est pas tant un qui annonce mais un qui se souvient ».²

Qu'est-ce que le témoignage de l'enfant-soldat en *arbiter*, dans les romans, si ce n'est ce « surgissement de la mémoire de façon inattendue » ? Qu'est-ce d'autre qu'une parole de la présence, qui fait de tout « alors » un « maintenant »³ ?

La narration simultanée y participe grandement et renforce la possibilité de voir en l'enfant-soldat un *arbiter*. En effet, la narration simultanée se caractérise par la « discrétion concernant la posture verbale "impossible" »⁴. Le témoin nécessairement discret⁵ qu'est l'*arbiter* ne pouvait conduire qu'à la discrétion concernant la justification de la situation d'énonciation. Ce témoin inattendu, dont la voix n'est pas d'emblée autorisée, trouve difficilement à se justifier dans la narration. Ce procédé formel maintient l'enfant combattant dans un espace du dehors, du hors-champ de la narration. C'est alors encore l'invisibilité qui permet de penser pleinement ce paradoxe énonciatif puisque, pour Dorrit Cohn, la narration simultanée impose de miser sur la présence d'un « sténographe invisible »⁶. C'est dans *Song for Night* de Chris Abani que se joue le plus vivement ce paradoxe énonciatif, faisant de la voix de My Luck, une voix de nulle part, une voix de l'invisible, une voix impossible : « Ce que vous entendez n'est pas ma voix »⁷. La voix de My Luck vient du dehors – qui est aussi le

¹ *Ibid.*, p. 317 [nous soulignons].

² *Ibid.*, p. 346 [nous soulignons].

³ Ainsi que nous l'avons étudié dans le chapitre précédent.

⁴ Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction*, *op. cit.*, p. 163.

⁵ « L'*arbiter* est celui qui voit sans être vu, celui dont on se cache pour ne pas être surpris et agir de façon discrète », Charles Guérin, *La Voix de la vérité. Témoin et témoignage dans les tribunaux romains du premier siècle avant J.-C.*, *op. cit.*, p. 29.

⁶ Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction*, *op. cit.*, p. 62. Ce sténographe est aussi nommé (*idem*) « sténographe spectral ».

⁷ Chris Abani, *Comptine pour l'enfant-soldat*, *op. cit.*, p. 11 ; « What you hear is not my voice », *Song for Night*, *op. cit.*, p. 9.

lieu du plus proche selon Gilles Deleuze¹ –, elle vient de l'intérieur de son esprit, rendu accessible au lecteur de manière transgressive :

Bien évidemment, si vous entendez un mot de tout ce que je dis là, c'est que vous avez trouvé l'accès à l'intérieur de ma tête. Vous saurez alors aussi que ma langue intérieure n'est pas l'anglais, parce qu'il y a quelque chose d'atavique dans la guerre, qui rejette tout sauf le langage primal des gènes pour comprendre, donc c'est en fait en igbo que vous entendez mes pensées. Mais ne perdons pas de temps à essayer d'expliquer tout cela. (CO. 14)

Of course if you are hearing any of this at all it's because you have gained access to my head. You would also know then that my inner-speech is not in English, because there is something atavistic about war that rejects all but the primal language of the genes to comprehend it, so you are in fact hearing my thoughts in Igbo. But we shan't waste time on trying to figure all that out. (SO. 11)

Pour avoir accès au témoignage de l'*arbitre*, de celui qui appartient à un hors-monde, celui qui n'appartient à aucune scène institutionnelle, il faut au narrataire un effort, une conquête de ce dehors. Ce qui s'impose alors, c'est bien une voix prophétique, une voix qui est en quête d'une vérité, une vérité autre, le voyage initiatique de My Luck le conduisant à révéler à lui-même et au narrataire sa propre mort. Et c'est pour parvenir à cette vérité qu'il lui faut énoncer la vérité sur son trajet de vie, une vérité sauvage, brutale, intempestive².

Mais cet effort requis ici n'est pas forcément permis à tout le monde. Dans *Sozaboy* de Ken Saro-Wiwa, le témoignage de Méné ne se déploie qu'entre le narrateur et le narrataire et est à l'inverse inaudible à l'intérieur de la diégèse. En effet, après la guerre, Méné retrouve les siens, ceux de son village natal. Or, loin d'entendre le témoignage de l'enfant-soldat, loin de lui donner un espace de visibilité et d'audibilité, ces derniers vont considérer cette « apparition du loin » au sens propre, comme celle d'un esprit vengeur et vont alors chercher à le tuer³. L'apparition du loin qu'est l'enfant-soldat pouvant apporter une vérité sur la guerre, pouvant rapporter ce témoignage des confins, resterait à un stade d'invisibilité sans la force du dispositif narratif, seul à même de faire entendre cette voix prophétique. Le narrataire est bien le seul et l'ultime récepteur de la parole de Méné qui, dans l'*explicit*, fuit son village natal vers nulle part, vers un nouveau hors-lieu :

¹ « Un dehors plus lointain que tout monde extérieur et même que toute forme d'extériorité, dès lors infiniment plus proche », Gilles Deleuze, *Foucault, op. cit.*, p. 92.

² Que la section suivante cherchera à circonscrire.

³ *Song for Night* de Chris Abani entre en résonance directe avec *Sozaboy* de ce point de vue :

« Je suis sûr que quand la guerre sera finie, un bon nombre de ceux qui ont été comptabilisés comme morts reviendront trouver leur famille qui les chasseront illico, pensant que ce sont des fantômes ou des zombies » (*Comptine pour l'enfant-soldat, op. cit.*, pp. 48-49) ; « I am sure that when the war is over, many of the reported dead will stream back to their families only to be rejected as ghosts or zombies » (*Song for Night, op. cit.*, p. 40).

Et même si je vais mourir même, je peux pas seulement rester à Doukana et laisser les gens venir me tuer comme cabri ou rat ou fourmi, moi qui est Petit Minitaire. [...] J'ai marché quitter vite mon propre village Doukana et en vérité je ne connaissais pas la place que j'étais là partir. [...] Et puis maintenant ça [la guerre] m'a fait comme lépreux parce que je ne gagne pas village encore. [...] Mais maintenant si n'importe qui parle n'importe quoi sur affaire de guerre ou même de combat, je vais seulement courir, courir, courir, courir et courir. Crois-moi amicalement. (S. 304-305)

And even if I will die sef, I cannot just stay in that Dukana and allow people to come and kill me like goat or rat or ant when I am Sozaboy. [...] I walked quickly from my own town Dukana and in fact I didn't know where I was going. [...] And now it [the war] have made me like porson wey get leprosy because I have no town again. [...] But now if anybody say anything about war or even fight, I will just run and run and run and run and run. Believe me yours sincerely. (S. 181)

Après avoir fait de Méné une figure de Cassandre en son village, le roman se clôt sur une demande d'adhésion du narrataire. Mais cette demande d'adhésion n'est plus celle d'un témoin *testis*¹. L'authentification du propos n'inscrit pas ce dernier dans un régime probatoire. Ce qui est requis, c'est simplement la prise en compte de la parole d'un témoin du dehors, d'un témoin qui n'a d'autre espace que celui de la marge pour livrer son récit, qui apparaît de loin, depuis l'éloignement de la fiction, pour apporter sa vision de l'Histoire.

Mais le témoignage de l'enfant-soldat comme « surgissement de la mémoire de façon inattendue » s'actualise également dans les œuvres échappant à la narration simultanée. En effet, dans *Moses, Citizen and Me*, le témoignage de chair de Miriam, tel que nous l'avons exposé dans le précédent chapitre, est une véritable apparition du loin, qui rend présent le passé de l'expérience et qui déchire toute distance. De même, dans *Les Aubes écarlates* de Léonora Miano, le témoignage d'Epa surgit de manière inattendue, tant du point de vue diégétique que narratif. En effet, l'arrivée d'Epa dans l'association qui recueille les enfants victimes de violence est inédite, c'est la première fois qu'un enfant-soldat y trouve une place, en provenance de ce hors-monde qu'est la guerre : « Depuis qu'elle travaillait bénévolement pour La Colombe [...], Ayané en avait vu, des jeunes malheureux. Cependant, c'était la première fois que l'association accueillait un de ces soldats »². C'est alors dans l'espace narratif que le témoignage d'Epa va surgir de manière inopinée, se déployant pendant plus d'un tiers du roman sans traces de marques énonciatives surplombantes, mettant en déroute la narration extradiégétique en place depuis le début de l'œuvre pour donner à ce passage des allures de narration autodiégétique. Et c'est bien une vérité toute prophétique que va prendre

¹ Comme nous en émettions l'hypothèse dans le premier chapitre de cette partie.

² Léonora Miano, *Les Aubes écarlates*, op. cit., p. 21.

en charge Epa, se faisant le relais, comme la suite de l'étude l'approfondira, des voix des morts.

Si l'enfant-soldat est une figure testimoniale dont la voix se déploie depuis un dehors, depuis la marge, il ne peut – à ce stade du propos – être pleinement confondu avec le prophète. En effet, les visions qu'il porte depuis ce dehors sont d'abord des visions oculaires et non oraculaires. Cette distinction conduit même à redéfinir la marge pour celui qui n'est qu'un sujet de visions humaines.

Comment penser un témoin venant de la marge, venant du ban, qui surgit soudainement – par l'entremise de la fiction – sur le devant de la scène, sans être autorisé d'une puissance supra-humaine ? Avant de considérer la vérité singulière qu'il porte¹, il s'agit de réfléchir aux conséquences de ce lieu marginal d'où *surgit* spécifiquement la vérité. Pour ce faire, il peut être pertinent de revenir sur l'aléthurgie² des esclaves témoins, qui avait été convoquée en première partie et qui fait l'objet des analyses de Michel Foucault dans *Du gouvernement des vivants*³. Chez Michel Foucault, la vérité est envisagée comme un *sumbolon*⁴ : la vérité divine proclamée par l'oracle et la vérité humaine qui procède de l'esclave ; la vérité oraculaire et la vérité oculaire. Mais si l'esclave détient bien une vérité oculaire, il est important de rappeler qu'il n'appartient pas à la sphère de la visibilité, il n'a qu'un voir impuissant. En effet, au-delà de l'aléthurgie (la procédure d'extraction de la vérité) spécifique pour les esclaves, prise pour objet d'étude précédemment, Michel Foucault s'est également intéressé à la modalité même du savoir, liée à un voir particulier, qui distingue les dieux des esclaves. Les dieux « voi[ent] toute chose »⁵ et ont de ce fait une parole toujours « véridique »⁶. Les dieux se caractérisent donc par une puissance intrinsèque du voir⁷, là où les esclaves, eux, n'ont pas une telle puissance :

Donc, tout le rapport du voir et du dire-vrai ne s'articula pas là autour de la puissance de faire apparaître les choses dans une visibilité qui est celle de

¹ Et qui fera l'objet de la réflexion autour de la modélisation littéraire.

² Entendue comme « manifestation rituelle de la vérité » (Michel Foucault, *Du gouvernement des vivants, Cours au Collège de France 1979-1980, op. cit.*, p. 24) ou encore comme « les procédés de manifestation de la vérité » (*Ibid.*, p. 25).

³ Où il propose une lecture de l'*Œdipe roi* de Sophocle en termes de vérité et de pouvoir et non de désir et d'inconscient (*Ibid.*, p. 24).

⁴ « Cette figure, cet objet matériel, ce tesson de poterie qui est cassé en deux et que possèdent les deux personnes qui ont lié entre elles un certain pacte » (*Ibid.*, p. 32).

⁵ *Ibid.*, p. 36.

⁶ *Idem.*

⁷ « C'est la même force qui, à la fois, permet au dieu de voir et donne les choses à voir. C'est la même force qui permet au dieu de dire ce qui va arriver et de le contraindre à arriver » (*Idem.*).

leur nature même et qui autorise le regard du dieu à les prévoir puisqu'il les fait voir. [...] [Pour les esclaves] le voir [...] n'est évidemment pas voir les choses que l'on rend soi-même visibles. C'est au contraire assister impuissants à un spectacle imposé de l'extérieur, par la volonté des hommes, par les décisions des rois, par ce qui leur arrive. Ils ne sont là que comme spectateurs. Tout s'est déroulé devant eux, autour d'eux, sans aucune connaturalité avec la loi, sans aucune proximité avec ceux qui commandent.¹

Pour les esclaves, seule leur présence – aussi invisible soit-elle – garantit « la vérité de leur regard »², rejoignant *in fine* la définition première du témoignage proposée par Renaud Dulong : « Un témoignage est un récit certifié par la présence à l'événement raconté »³. Or ce voir spécifique est par-dessus tout nécessaire ; comme l'explique Michel Foucault, dans la pièce de Sophocle, le chœur se refuse à trancher sans avoir été mis au fait des « choses visibles » que seuls les esclaves pourront apporter⁴. Le chœur a besoin des choses visibles en complément de la parole divine, le chœur ne peut se constituer *arbiter* – entendu ici comme maître souverain pouvant trancher – tant qu'il lui manque le témoin-*arbiter*. En effet, l'esclave qui a assisté au meurtre de Laïos et qui permettra l'identification de l'avoir-vu et du dire-vrai, répond à notre sens précisément à la définition de l'*arbiter* : sa vérité est celle qui n'était pas attendue, celle qui surgit au sens fort dans la pièce venant sceller le destin d'Œdipe. L'esclave – cet invisible de la cité, cet être hors du champ politique, en marge de la *polis* – a dans la pièce de Sophocle une présence invisible au moment du meurtre. Louis Bodin, éditeur, traducteur et commentateur de la littérature grecque antique, rappelle que Sophocle laisse véritablement dans l'ombre du récit l'esclave qui a fui :

Pas davantage on ne saurait reprocher à Sophocle de n'avoir fait, dans le récit d'Œdipe, aucune allusion au cinquième personnage, l'esclave qui a fui. Cet esclave, Œdipe n'a pas à le mentionner ; si la vérité est telle qu'il la redoute, c'est précisément l'homme qu'il attend, qu'il a lui-même envoyé chercher. En revanche, et ceci n'est pas sans importance, c'est ce même esclave qui sera le témoin à la fois du véritable état-civil d'Œdipe et de son rôle dans la mort de Laïos : Sophocle a tout intérêt à le laisser ici dans l'ombre, et, presque, à le faire oublier.⁵

Ce témoin esclave, recoupant les traits de l'*arbiter*, est celui que Michel Foucault qualifie de « témoin ultime »⁶. L'enfant-soldat est aussi ce témoin ultime. Celui que les personnages en

¹ *Ibid.*, p. 37.

² *Idem.*

³ Renaud Dulong, *Le Témoin oculaire : les conditions sociales de l'attestation personnelle*, *op. cit.*, p. 11.

⁴ Michel Foucault, *Du gouvernement des vivants, Cours au Collège de France 1979-1980*, *op. cit.*, p. 29.

⁵ Louis Bodin, « Le meurtre de Laïos dans "Œdipe-Roi" », *Revue des Études Grecques*, volume 49, n° 229, 1936, pp. 77-86, p. 86.

⁶ Michel Foucault, *Du gouvernement des vivants, Cours au Collège de France 1979-1980*, *op. cit.*, p. 29.

quête de savoir sur l'événement convoquent¹, mimant *in fine* le schéma œdipien mis au jour par Michel Foucault. Car il ne faut pas oublier que cette aléthurgie fait, certes, jouer ensemble vérité oraculaire et vérité humaine mais qu'elle dépend aussi, initialement, de l'enquête qu'entreprend Œdipe. Dans cette perspective, ce sont *Les Aubes écarlates* de Léonora Miano qui entrent le plus en résonance avec le modèle de pensée de Michel Foucault.

Ce roman fait de la protagoniste Ayané, une figure d'enquêtrice. Elle est en quête de réponses sur l'enrôlement d'enfants dans son village qui a eu lieu quelques mois plus tôt et, plus largement, sur la guerre :

La population, composée essentiellement de femmes et d'enfants, avait cru préserver sa vie en ne s'opposant pas à ses agresseurs. C'était ainsi qu'elle avait permis qu'ils lui arrachent neuf garçons dont ils voulaient faire des soldats. Depuis cette nuit-là, Ayané cherchait la réponse à des questions que, en dehors d'elle, nul ne se posait.²

Or Ayané est véritablement une figure renouvelée d'Œdipe en ce qu'elle était présente le jour de l'arrivée des rebelles mais est incapable d'en faire le récit puisqu'elle n'a pas été témoin oculaire – à la différence d'Œdipe qui, lui, *ignore* qu'il a été témoin oculaire :

Ayané se revoyait encore, courant vers la place du village, après le départ des agresseurs. À leur arrivée, elle était assise sur les branches d'un arbre, dont elle n'avait osé descendre que longtemps après plus tard. Quand elle s'y était enfin décidée, le cri déchirant d'un enfant l'avait rivée au sol, l'empêchant de voir ce qu'il se passait. Sur la place, elle n'avait trouvé que des cadavres. Le corps fendu, démembré et décapité d'un petit garçon, lui avait indiqué d'où émanait le hurlement qui lui avait glacé le sang. Cette vision l'avait ébranlée. Elle avait tenté de savoir ce qui était arrivé exactement. En vain. Chacun des membres de la communauté s'était détourné, refusant de répondre.³

Dès lors, s'imposeront dans le roman les deux parties du *symbolon* de la vérité : d'un côté, la vérité oraculaire dans les chapitres dévolus aux voix spectrales (les esprits des morts qui se font narrateurs et qu'Ayané entendra également dans ses rêves) qui disent le chaos qui s'abat sur le pays Mboasu depuis des siècles ; de l'autre côté, le témoignage d'*arbiter* de l'enfant-soldat Epa. En effet, face au silence de la communauté, le seul témoin oculaire qui peut dire l'événement est Epa. La vérité vient donc d'un être du dehors, sorti de force de la communauté, dont personne n'attendait la prise de parole et qui ressurgit plusieurs mois plus tard, après avoir fui le combat. C'est alors en sollicitant le récit de ce dernier, ses propres visions, qu'Ayané tentera de combler les lacunes de l'événement :

¹ Cf. le premier chapitre de cette partie sur les avatars de l'historien.

² Léonora Miano, *Les Aubes écarlates*, *op. cit.*, p. 18.

³ *Ibid.*, p. 19.

Il pouvait lui dire sur quoi avait débouché cette nuit qui la hantait, pour les neufs garçons enlevés à Eku. Lui dire ce que les mères espéraient apprendre un jour, peut-être, si le Créateur le permettait. Neuf noms. C'était une multitude, pour une population comme celle d'Eku. Neuf identités perdues. Neuf entités disparues. [...] Ayané voulait savoir [...]. Alors elle posa cette question qui la taraudait depuis des mois :

– Epa... *Est-ce que tu veux bien me raconter ? Quand ils vous ont enlevés... Et le reste ?*¹

Or, comme l'enfant-soldat, le témoin que circonscrit Michel Foucault est un anonyme dans le sens où il ne peut, à l'inverse des dieux, « s'autorise[r] de la force d'un nom »². Son dire-vrai « ne se prononce que sur ce [que le sujet] a vu lui-même de ses yeux [...], qui ne s'autorise que du fait de pouvoir dire "je", "moi-même", "j'étais là moi-même", "j'ai vu moi-même" »³. Encore une fois, la proximité avec la conception du témoignage de Renaud Dulong doit être soulignée :

Le moment névralgique spécifiant le phénomène du témoignage est le premier instant d'existence publique d'un témoin, l'acte premier, conditionnant logiquement les autres, par lequel quelqu'un devient témoin de quelque chose [...] la qualification du narrateur comme témoin, est constitutive de l'activité elle-même [...] souvent c'est lui-même qui introduit son récit : « tu sais ce que j'ai vu ? » ou le garantit factuellement : « je t'assure que ça s'est passé comme ça, j'y étais ! ». [...] Être témoin oculaire, ce n'est pas tellement avoir été spectateur d'un événement que déclarer qu'on l'a vu.⁴

L'enfant-soldat témoin donne ainsi lieu à une aléthurgie similaire à celle que repère Michel Foucault pour l'esclave : comme lui, l'enfant-soldat est en dehors de tout lien avec les puissants qui maîtrisent les enjeux de la guerre⁵, comme lui, il est en dehors de la *polis* – aussi bien pendant l'anomie de la guerre qu'à l'issue de celle-ci⁶ – utilisé pour sa servilité, comme lui, pourtant, il peut être le « témoin ultime », celui qui va dire ce qu'aucun autre n'aurait pu dire, celui qui pallie son impuissance initiale en *surgissant* par le biais d'une puissance transgressive de la parole ; l'invisible se faisant audible.

¹ *Ibid.*, p. 35.

² Michel Foucault, *Du gouvernement des vivants, Cours au Collège de France 1979-1980, op. cit.*, p. 48.

³ *Idem.*

⁴ Renaud Dulong, *Le Témoin oculaire : les conditions sociales de l'attestation personnelle, op. cit.*, p. 12.

⁵ C'est bien une parole d'un anonyme ne pouvant répondre parfaitement au paradigme du roman *istorique* d'Emmanuel Bouju.

⁶ L'exemple de *Sozaboy* a montré qu'il n'y a avait pas de réintégration possible de l'enfant-soldat dans la communauté. Dans *Les Aubes écarlates*, cette dimension apparaît également, mais Epa parviendra à réintégrer son village *après* un rite de purification et *après* son récit : son témoignage s'est donc bien fait du dehors.

B. Un témoin de l'entre-deux

Cette voix qui surgit de la marge, du dehors, qui a assisté impuissante au spectacle de violence, ne donne-t-elle pas également à actualiser l'autre sens de l'*arbitre* comme « juge arbitre », se plaçant dans l'entre-deux ? Comme le chœur de la pièce de Sophocle, l'enfant-soldat est en effet celui qui pourra fonder sa « parole juste »¹ sur son arbitrage entre le fait d'avoir accès aux choses visibles – grâce au témoin-*arbitre*, dans la pièce de Sophocle, et *en tant que* témoin-*arbitre* pour le cas qui nous occupe – et celui d'avoir accès à une forme de parole divine, la parole du monde supra-humain. Dès lors, s'il est une figure de la marge, il est aussi une figure de liaison se déplaçant paradoxalement au centre. C'est bien d'ailleurs dans cette dialectique que Momar Désiré Kane pense la marginalité de l'enfant en Afrique :

Sa marginalité découle de l'impossibilité de lui assigner une place autonome dans la société. Dépendant du bon vouloir de ses parents, l'enfant fait apparaître la lutte souterraine que mène la mère pour contrebalancer le pouvoir du père, mère et père pouvant s'entendre ici des pluriels. Dès lors, il prend la figure du médiateur. Sa marginalité le déporte vers le centre, selon la dialectique du centre et de la périphérie, puisqu'en lui l'avenir se détermine comme le lieu d'une redéfinition du centre et de la marge. À ce titre, il apparaît comme une figure de liaison.²

Plus encore, Momar Désiré Kane fait explicitement de l'enfant une figure d'arbitre au nom de son instabilité et de sa fluidité, tant de caractéristiques propres à l'enfant-soldat :

Il est marqué par sa mobilité, son instabilité. Jouant le rôle d'*arbitre*, il est l'objet de la convoitise des deux instances opposées [...]. Ainsi tiraillé, il est marqué par la fluidité de son identité à la fois cause de son instabilité et gage de sa survie.³

Ce qui vaut ici pour l'enfant, vaut d'autant plus pour l'enfant devenu soldat, figure de l'hybride et du tiraillement, à condition néanmoins de voir en cette fluidité davantage un gage de sa possibilité de se faire témoin qu'un gage de survie. C'est d'ailleurs pourquoi, la fonction d'arbitre que pointe Momar Désiré Kane est à repenser pour l'enfant-soldat : ce qui nous intéresse avant tout, c'est sa position de *témoin* en arbitre.

¹ Sophocle, *Œdipe roi*, v. 504, cité par Michel Foucault, *Du gouvernement des vivants, Cours au Collège de France 1979-1980, op. cit.*, p. 29.

² Momar Désiré Kane, *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africains francophones, op. cit.*, p. 201.

³ *Ibid.*, p. 202 [nous soulignons].

Cette fluidité est particulièrement problématisée – et éclairée d'enjeux testimoniaux –, dans *Transit* d'Abdourahman A. Waberi, par l'intermédiaire de l'errance qui touche tous les personnages de la diégèse. Le titre de l'œuvre annonce de manière programmatique cet incessant mouvement des personnages à qui la voix narrative est déléguée. Dans ce roman, l'ancien pays colonisateur, la France, est à la fois un lieu de départ et d'arrivée. Le personnage d'Alice a quitté la France pour vivre son amour avec Harbi, étudiant djiboutien. De cette union naîtra Abdo-Julien – l'onomastique marquant ici l'hybridité de ce « couple mixte »¹. Alice fait alors l'expérience de l'errance due au déracinement de son pays natal et à son arrivée à Djibouti qu'elle qualifie de « contrée erratique »². Harbi connaît, lui, deux formes d'exil : l'exil volontaire pour aller étudier en France puis un exil contraint, à entendre au sens restreint d'exil politique, pour sa propre survie après la mort de sa femme et de son fils et sans possibilité de retour étant considéré comme un opposant au pays indépendant. Bachir, l'ancien enfant-soldat, blessé lors d'une manifestation des anciens soldats de la guerre civile à laquelle il participe et pris à tort pour le fils décédé d'Harbi, se retrouve en compagnie de ce dernier en transit à l'aéroport Charles-de-Gaulle. Les situations d'exil mettent en évidence une bipolarisation de l'espace, l'Afrique d'un côté, la France de l'autre, vécue sur un mode dysphorique³. Dans le contexte postcolonial que transcrit *Transit*, l'exil ne peut donner lieu qu'à un imaginaire de l'errance entendu dans le sens où le définit le critique Lambert Barthélémy :

L'imaginaire de l'errance [...] repose sur l'idée de désorientation, de rapport non mesuré, non maîtrisé à l'espace [...]. Être désorienté, c'est non seulement ne plus savoir où l'on est, ni vers où l'on va ou pourrait aller, mais c'est aussi progresser dans l'espace de façon indéterminée, être en chemin sans pour autant en avoir un.⁴

Plus spécifiquement, Bachir et Harbi se trouvent figés dans le lieu-frontière qu'est l'aéroport. Dans ce lieu de l'incessant mouvement, la position statique ne peut donc signifier stabilité. La bipolarisation de l'espace en contexte postcolonial, articulée autour d'un Centre et d'une Périphérie, est ici exacerbée : le Centre qu'est l'ancien pays colonisateur ne permet

¹ Abdourahman A. Waberi, *Transit*, Paris, Gallimard, 2008, p. 85.

² *Ibid.*, p. 87.

³ Un seul personnage échappe à ce déchirement spatial, il s'agit du grand-père Awaleh, figure tutélaire de nomade. Le nomadisme est lié à l'errance mais une errance non dysphorique.

⁴ Lambert Barthélémy, *Fictions contemporaines de l'errance, Peter Handke, Cormac McCarthy, Claude Simon*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 145.

aucunement de s'ancrer dans ce nouvel espace, il est un lieu hétérotopique entendu par Momar Désiré Kane comme un espace conduisant à la marginalité et l'errance¹.

Or cette errance a des conséquences sur l'esthétique de l'œuvre. De cette errance découle un récit lui-même erratique, déstructuré, où les fils narratifs se perdent dans une esthétique du chaos qui fait de cette œuvre une véritable « forme-sens », pour reprendre la terminologie d'Henri Meschonnic². Se déploie une poétique romanesque placée sous le signe de l'errance comme paradigme à la fois diégétique et esthétique. Fuir un pays en proie aux violences ne permet qu'une distance spatiale, les personnages sont en effet hantés par leur passé. Bachir, narrateur par alternance de *Transit*, profite de l'attente à l'aéroport pour retracer son parcours d'enfant des rues à enfant-soldat. Le lieu de l'exil devient le point de départ à partir duquel se déploient les anamnèses qui déstructurent toute linéarité temporelle³. L'errance n'est donc plus seulement un paradigme spatial, elle renouvelle également le rapport au temps. La diégèse se déploie dans une temporalité très courte : quelques heures, les heures durant lesquelles Harbi et Bachir sont en attente dans l'aéroport Charles de Gaulle. Pourtant, le présent de l'exil est sans cesse contaminé par l'histoire de la guerre civile. Les lieux de l'exil sont des lieux d'où la mémoire s'échappe, où il n'y a « rien à faire sinon penser, ruminer sur sa vie d'hier »⁴ comme le précise le personnage d'Harbi justifiant dans le même temps la situation d'énonciation.

Guerre civile et exil sont ainsi liés dans l'errance mémorielle des personnages. Mais une hantise plus radicale encore peut apparaître, engageant tout particulièrement les enjeux du témoignage. Le roman d'Abdourahman A. Waberi comporte cinq narrateurs dont trois sont des personnes décédées de la famille d'Harbi : son fils Abdo-Julien, son épouse Alice et son père Awaleh. La prise de parole d'Harbi dans l'*explicit* du roman fonctionne alors comme une clé de lecture pour justifier ces narrateurs :

On croit que les migrants sont nus quand ils arrivent sur une nouvelle terre [...], les migrants sont pourtant gros de leurs histoires personnelles, lestés de celle que l'on dit collective.⁵

¹ « L'Occident (la France en l'occurrence) [...] introduit un espace "hétérotopique" c'est-à-dire, hétérogène et combinatoire, favorable à l'expression de la marginalité et de l'errance » (Momar Désiré Kane, *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africains francophones*, op. cit., p. 291).

² Cf. Henri Meschonnic, *Pour la poétique II. Epistémologie de l'écriture, poétique de la traduction*, op. cit., p. 34.

³ Dans les fictions de l'errance qu'examine Lambert Barthélémy, le temps devient lui aussi « un espace de dérive » où, à l'instar de *Transit*, le passé ne passe pas (Lambert Barthélémy, *Fictions contemporaines de l'errance*, op. cit., p. 183 sq).

⁴ Abdourahman A. Waberi, *Transit*, op. cit., p. 18.

⁵ Abdourahman A. Waberi, *Transit*, op. cit., p. 17.

Transit d'Abdourahman A. Waberi est à lire alors comme le réceptacle des mémoires errantes dans une tentative de construction de l'histoire collective au-delà de l'exil individuel des personnages de Bachir et d'Harbi. Le personnage du migrant devient alors une figure de passeur de mémoire. Les esprits sans repos des disparus y errent et s'imposent dans l'économie narrative. Tous les narrateurs – à l'exception de l'enfant-soldat Bachir – qui prennent en charge les différents chapitres du corps du roman sont morts. Il est alors possible de supposer que c'est Harbi, seulement narrateur dans le prologue et l'épilogue, qui se fait le passeur dans une polyphonie sans fin¹ de ces voix spectrales, qui appartiennent toutes à des membres de sa famille. Ainsi avons-nous bien affaire à une poétique de l'errance fondée sur « la nature nomade de l'énonciation » qui est, selon Lambert Barthélémy, « une qualité essentielle de l'écriture de l'errance »². Or cette nature nomade de l'énonciation a des conséquences sur la figure du témoin. Ce qui a été repéré ici pour l'œuvre d'Abdourahman A. Waberi, et qui fait du personnage d'Harbi un passeur, doit être pensé pour la figure de l'enfant-soldat.

En effet, c'est avant tout l'enfant-soldat qui peut incarner l'errance et c'est en cela aussi qu'il est *arbitrer*, toujours *entre*. Dans la guerre, l'identité devient labile. L'errance identitaire, synonyme d'« insécurité ontologique »³ pour reprendre les termes de Lambert Barthélémy, se matérialise de manière exacerbée dans les figures d'enfants-soldats. L'errance est un paradigme pertinent pour appréhender la figure de l'enfant-soldat. Les phénomènes de clivage ou de dédoublement identitaire que met en évidence le critique Lambert Barthélémy dans son analyse de la résonance psychique de l'errance⁴ fonctionnent tout particulièrement pour l'enfant-soldat, figure incontestable de l'hybridité. Les enfants-soldats sont des êtres de la frontière, des êtres traversés par une frontière⁵. Il apparaît donc évident d'appréhender la figure romanesque de l'enfant-soldat à l'aune du paradigme de l'errance identitaire mais aussi spatiale, comme nous y invitait par exemple le parcours picaresque de l'enfant-soldat

¹ C'est la narratrice Alice qui donne peut-être la clé herméneutique du roman : « Il faut saisir le souffle dans la bousculade des voix narratives, c'est tout » (Abdourahman A. Waberi, *Transit*, *op. cit.*, p. 107).

² Lambert Barthélémy, *Fictions contemporaines de l'errance*, *op. cit.*, p. 238.

³ « Le personnage type des fictions de l'errance vit dans un état d'insécurité ontologique permanent. Victime d'un éclatement identitaire, d'une dispersion intime que plus rien ne semble parvenir à réconcilier [...] l'errance prend alors une signification d'ordre psychique », Lambert Barthélémy, *Fictions contemporaines de l'errance*, *op. cit.*, pp. 28-29.

⁴ Cf. Lambert Barthélémy, *Fictions contemporaines de l'errance*, *op. cit.*, p. 87.

⁵ À l'instar d'Ulysse dont l'historien François Hartog fait, au nom de son errance, un « homme-frontière » (François Hartog, *Mémoire d'Ulysse*, Paris, Gallimard, 1996, p. 12).

Birahima¹, dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma, que nous avons étudié dans le premier chapitre de cette partie. L'enfant-soldat devient une figure à même de synthétiser tous les enjeux de l'errance : errance spatiale, identitaire mais aussi erreur de la démesure guerrière. Il est un être de la fluidité, un être de l'hybridité, un être de l'errance, le rattachant tant à la victime qu'au bourreau, à l'adulte qu'à l'enfant et lui donnant la capacité d'être partout à la fois. Il répond alors précisément à la définition de l'*arbiter*, comme celui qui a vu ce qui « s[']est] pass[é] d'un côté et de l'autre »². Le témoignage de l'enfant-soldat surgit de manière inopinée et déborde les horizons d'attente. S'il est partout à la fois, il est aussi, au nom de sa position en sursis, dans les limbes de l'Histoire, entre les morts et les vivants et, de fait, un intermédiaire. S'il voit d'un côté et de l'autre, il voit sa propre expérience mais également celle de l'autre radical, celui qui n'a pas survécu à son expérience. C'est dans cette perspective que nous poursuivrons notre exploration du témoin en arbitre qu'est l'enfant-soldat.

Nous verrons que l'enfant-soldat est le passeur par excellence. Il sera ainsi investi *directement* par la parole du témoin intégral, de celui qui n'a pas survécu, là où pour le personnage d'Harbi aucune procédure de délégation n'était mentionnée – les chapitres portés par les voix des membres de sa famille se déployant de manière autonome. Au sein du corpus secondaire, le roman de Wilfried N'Sondé, *Le Silence des esprits*, qui est thématiquement très proche de *Transit* (unissant guerre civile et exil), aide à penser cette distinction. En effet, nous constatons que le passage de mémoire, quand il s'agit d'un personnage d'enfant-soldat (en l'occurrence ancien enfant-soldat), est doté d'une plus grande puissance. Dans *Le Silence des esprits*, se déploie un récit impossible où Clovis, pourtant narrateur homodiégétique, se fait par endroits narrateur omniscient et surplombant en construisant le récit de vie de sa sœur jumelle Marcelline dont il a été séparé durant l'enfance, touchée elle aussi par l'errance, de la guerre à l'exil. Clovis se fait donc le relais de la mémoire de sa sœur qui vient notamment hanter directement ses rêves. Par la conscience de Clovis, se donne à lire la destinée de Marcelline qui, elle, n'a pas survécu. Cela donne lieu à un récit fondé sur la « revenance »³

¹ Flávia Nascimento fait ainsi d'*Allah n'est pas obligé* mais aussi de *Quand on refuse on dit non* d'Ahmadou Kourouma, de *Johnny Chien Méchant* d'Emmanuel Dongala et de *Song for Night* de Chris Abani, des « récits de l'errance » au nom des parcours picaresques des personnages d'enfants-soldats (« L'enfant-soldat comme allégorie du témoin », séminaire cité, il s'agit de notre transcription).

² Émile Benveniste, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, t. 2, *Pouvoir, droit, religion*, op. cit., p. 121.

³ Nous renvoyons ici à l'analyse de Jean-François Hamel selon laquelle, « les poétiques de l'histoire de la modernité, dont l'historiographie n'est somme toute qu'un avatar, ont pour finalité de faire entendre les morts

des disparus, pour reprendre le terme de Jean-François Hamel. Ces esprits aphones, pour paraphraser le titre du roman, loin d'être aphones dans la diégèse, se font entendre dans le creuset de la conscience de Clovis Nzila :

Marcelline me prit par la main, se coucha près de moi pour que nous fusionnions de nouveau, et elle me raconta longuement son histoire. J'écoutai attentivement, versai quelques larmes en lui baisant les mains, parce que les traumatismes de la guerre et les désillusions en série pendant sa clandestinité avaient définitivement anéanti ses rêves de bonheur.¹

Ces esprits aphones, auxquels fait référence *Le Silence des esprits*, sont des figures de témoins intégraux et engagent alors une figuration spécifique de l'enfant-soldat en témoin. À ce titre, on peut interpréter la signature qui apparaît dans l'épigraphe du roman dans toute son amplitude : « Sartre Wilfried Paraclet N'Sondé ». Dans cette signature qui remet en question toute autorité stable et univoque, ouvrant d'emblée au collectif, « Paraclet » – terme de théologie qui signifie celui qui intercède, qui est un intermédiaire – prend alors toute sa force. Mais cette force est d'autant plus efficiente si on la déplace pour voir que c'est en l'enfant-soldat témoin que se constitue une figure de paraclet. En effet, si l'on trouve de nombreux paraclets dans le corpus, des intermédiaires qui tentent de faire entendre le silence contre l'oubli, il faut les chercher dans les contours de l'enfant-soldat se faisant témoin.

Comme y engage alors le roman de Wilfried N'Sondé, il faut maintenant considérer comment, dans le corpus primaire cette fois, le témoin survivant, bien loin de s'affirmer par défaut, dans la lacune et l'absence du non-survivant, fait advenir la présence de l'autre radical, le témoin intégral, et en cela déborde les contours du *superstes* pour actualiser la puissance de l'*arbiter*. C'est grâce à la dimension médiatrice propre à l'*arbiter* qu'il conquiert une puissance inédite. Il s'agira tout d'abord de voir la manière dont l'enfant-soldat est à appréhender comme un témoin qui, loin de témoigner depuis un manque, intercède en rendant présent l'absent, le témoin intégral, puis comment la présence s'instaure au cœur même de la délégation – point névralgique des théories du témoignage : le processus de délégation ne se fait pas *in absentia* et ne se vit pas sur le mode de la perte ou de l'aporie mais est au contraire exhibé grâce au *discernement* tout-puissant de l'enfant combattant. Le témoin errant, le témoin à la parole errante qu'est l'enfant-soldat, n'a pas seulement en partage avec le prophète et l'*arbiter* cette origine du dehors mais il se fait, comme ces deux figures, un interprète.

aux vivants en usant de la répétition comme d'un passage entre les uns et les autres, entre le passé et le présent, entre l'oubli et la mémoire » (*Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité, op. cit.*, p. 17).

¹ Wilfried N'Sondé, *Le Silence des esprits, op. cit.*, p. 13.

a. Intercéder pour l'absent

Le témoin *arbiter* pallie énergiquement l'absence, et ce par la puissance que lui confère sa position interstitielle. L'*arbiter* est en effet celui qui se situe dans l'intervalle, dans un entre-deux qui en fait un tiers du dehors¹. Ce tiers du dehors a de nouveau beaucoup à voir avec la figure du prophète. Le prophète et l'*arbiter* ont certes en partage leur situation du dehors mais également leur qualité d'interprète. En effet, l'un des équivalents grecs de l'*arbiter* est le *kritês* qui signifie « qui interprète ». Or le prophète est essentiellement un interprète, avant même d'être celui qui prédit par ses visions. Selon André Vauchez, il faut corriger l'erreur médiévale

qui rattachait le substantif grec *prophêtês* au verbe *prophêmi*, lequel signifie « prédire » ou « annoncer d'avance », même si, semble-t-il, dans la culture grecque il fut parfois reçu dans ce sens, ou même si ce sens put lui être accolé par confusion. C'est donc au verbe *prophêteuô* que se rattache notre substantif comme ses différents dérivés de genre ou de qualification. En grec, ce verbe signifie d'abord « se faire l'interprète » (d'un dieu). Dans cette perspective, le prophète est celui qui transmet ou interprète les propos attribués à la divinité.²

Si l'enfant-soldat tient tant de l'*arbiter* que du prophète, c'est dans sa capacité à se faire porte-voix des témoins intégraux, leur interprète – dont l'étymon rend bien compte de cette position interstitielle.

Dans le roman d'Ahmadou Kourouma, la voix de l'enfant-soldat s'élève avec puissance pour se faire porte-parole, au moyen d'oraisons funèbres, des enfants-soldats tombés au combat :

D'après mon Larousse, l'oraison funèbre c'est le discours en l'honneur d'un personnage célèbre décédé. L'enfant-soldat est le personnage le plus célèbre de cette fin du vingtième siècle [...] on doit donc dire son oraison funèbre [...]. Je le fais quand je le veux, je ne suis pas obligé. Je le fais pour Sarah.³

¹ S'il ne doit en aucun cas être confondu avec le *testis*, l'*arbiter* entretient un rapport ambigu avec la position en tiers. Ambigu dans le sens où Émile Benveniste semble lui-même hésiter. En effet, il précise d'abord que le sens premier de l'*arbiter* est « le témoin qui n'était pas en tiers » (Émile Benveniste, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, t. 2, *Pouvoir, droit, religion*, op. cit., p. 121) pour soutenir plus loin que l'*arbiter* est « "celui qui survient", en tiers, à une action dont il se trouve être témoin sans avoir été vu » (*Ibid.*, p. 175). Pour notre part, nous dirons que l'*arbiter* est un tiers, en ce qu'il peut se tenir *entre* deux parties, mais – et c'est fondamental pour le distinguer du *testis* – il est un tiers du dehors, non attendu, non pris en compte sur une scène institutionnelle.

² André Vauchez, « Introduction », dans André Vauchez (dir.), *Prophètes et prophétisme*, op. cit., p. 27.

³ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 90.

Sarah, fille-soldat, est abandonnée mourante à la suite d'une blessure, le récit en rend compte dans un registre d'horreur :

[Tête brûlée] l'avait laissée seule à côté du tronc, seule dans son sang avec ses blessures. La garce (fille désagréable, méchante), elle ne pouvait plus marcher. Les fourmis magnans, les vautours allaient en faire un festin. (Festin signifie repas somptueux).¹

Le témoignage de Birahima, en construisant les récits de vie des enfants-soldats morts, rend présent le témoignage manquant et tient lieu également de sépulture : son témoignage se fait alors le *sema* grec, à la fois signe et tombeau.

Cette dimension est dotée d'une réelle puissance dans deux autres romans du corpus : *Song for Night* de Chris Abani et *Le Monde est gueule de chèvre* de Joëlle Sambi.

Le Monde est gueule de chèvre rend compte du manque d'archives, de l'anéantissement des traces. Or l'enfant Jerry s'y fait archiviste, il tente ainsi de défier le chaos de l'Histoire, qui détruit tout, en faisant l'inventaire des cadavres qu'il découvre pour les reporter dans un cahier. Ce cahier, à l'origine cahier d'école, devient archive historique une fois la guerre survenue :

Des chiffres, des chiffres [...]. Deux, trois, quatre... des chiffres et des morts. 162, ... 164... des morts, des morts par milliers, des morts et leurs âmes ballottées, broyées, bousculées [...]. Mon travail : compteur de cadavres.²

L'objectif de Jerry est d'ailleurs tout à fait explicite : « Il me faut un nouveau cahier pour compter, recenser et archiver, faire de l'histoire [...]. Plus de cahier, plus de morts, plus d'histoire... »³. Mais ce potentiel fonds d'archives comporte bien moins des documents susceptibles de devenir un jour sources historiographiques⁴ qu'il ne se fait *sema*.

Dans *Song for Night* de Chris Abani, c'est le corps même de l'enfant-soldat témoin qui se fait tombeau pour les morts. My Luck a entaillé sa peau de croix à chaque fois qu'un être proche trouvait la mort : « À la faible lueur de la cigarette, les croix de mon bras ont exactement l'air de ce qu'elles sont : mon cimetière personnel »⁵. Le corps de My Luck est plus que tout un *monument*, monument aux morts qu'est le cimetière. Si My Luck est un témoin, il est un témoin monumentaire⁶, un témoin qui se fait lieu pour conjurer le scandale

¹ *Idem*.

² Joëlle Sambi, *Le Monde est gueule de chèvre*, *op. cit.*, p. 7.

³ *Ibid.*, p. 23.

⁴ D'autant plus que cet acte d'archiviste donne finalement lieu à un catalogue mortuaire, aussi chaotique que le cours de l'Histoire.

⁵ Chris Abani, *Comptine pour l'enfant-soldat*, *op. cit.*, p. 35 ; « In the dim glow from the cigarette, the crosses on my arm look exactly like what they are : my own personal cemetery », *Song for Night*, *op. cit.*, p. 28.

⁶ Cf. Renaud Dulong, « Qu'est-ce qu'un témoin historique ? », art. cit., dernière consultation le 12 juin 2016.

de la non-sépulture : en effet, la plupart des êtres pour lesquels il marque sa peau d'une croix sont des enfants-soldats enrôlés comme lui dans une faction de démineur et dont le corps a été dispersé par l'explosion d'une mine.

Dès lors, si nous avons évincé de notre circonscription des modélisations littéraires, le roman de l'historien, il faut cependant noter que Birahima, Jerry et My Luck, en se faisant ainsi porte-parole (voire porte-chair) des témoins intégraux, rejoignent l'ambition éthique de l'historien. Ces dispositifs de ritualisation de la mort rappellent la manière dont Paul Ricœur définit l'opération historiographique, à savoir comme « mise au tombeau » et « sépulture »¹. Michel de Certeau, quant à lui, fait de l'écriture de l'histoire un « rite d'enterrement » pour « faire une place aux morts »². Cependant, s'ils se font symboliquement et éthiquement historiens, ces enfants-soldats tiennent peut-être davantage du griot-historien que de l'historien occidental, permettant de penser ensemble les enjeux de cette figure et ceux du témoin-*arbiter*.

Il faut désormais nuancer l'idée émise d'une parole caduque du griot³ : il s'agit plutôt de voir ici comment l'enfant-soldat, en se faisant témoin *arbiter*, lui redonne une certaine efficience, tout en provoquant des déplacements. Le statut d'historien dévolu au griot est ainsi nécessairement redéfini en contexte de guerre civile : en se faisant messagers des morts, en reprenant au griot sa qualification pour les tâches funéraires, les enfants-soldats redonnent de la cohésion au collectif, tâche propre au griot.

Tout d'abord, on peut souligner qu'Ahmadou Kourouma lui-même a pu être qualifié de griot et, plus spécifiquement, de « "guerrier" griot » par Madeleine Borgomano⁴. En effet, dans son ouvrage critique *Ahmadou Kourouma Le « guerrier » griot*, publié en 1998 et centré notamment sur le roman *Les Soleils des Indépendances* (1968)⁵, Madeleine Borgomano précise que le patronyme Kourouma signifie « guerrier »⁶ ; quant au griot, c'est dans la puissance qu'elle attribue à sa parole qu'elle l'identifie chez l'auteur ivoirien. Certes, Ahmadou Kourouma, c'est l'homme de parole et, en ce sens, un avatar possible du griot, il l'a d'ailleurs confirmé dans un entretien accordé à Lise Gauvin : « Je suis Kourouma et non un

¹ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 476.

² Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des histoires, 1975, p. 118.

³ Cf. première partie, chapitre 3.

⁴ Cf. le titre de son ouvrage critique : *Ahmadou Kourouma Le « guerrier » griot*.

⁵ Mais aussi sur *Monnè, outrages et défis* (1990).

⁶ « Le nom "Kourouma" signifie "guerrier" [...] et désigne donc une caste de nobles malinkés », Madeleine Borgomano, *Ahmadou Kourouma Le « guerrier » griot*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 7.

griot. Mais je crois que du point de vue du langage c'est un peu la même chose : je tâche d'être un homme de parole »¹.

Mais celui qui incarne cette expression de « guerrier griot » n'est-ce pas, plus encore que lui-même, le personnage de son roman plus tardif, l'enfant-soldat Birahima dans *Allah n'est pas obligé* ? Il est évident que le qualificatif de guerrier s'actualise ici véritablement – et violemment – dans un contexte de guerre civile. Dès lors, si le syntagme de « guerrier griot » formait déjà un paradoxe en ce que, dans la société malinké, le guerrier appartient à une caste noble² quand le griot appartient à une caste inférieure, ce paradoxe est renforcé en l'appliquant à la figure de l'enfant-soldat. En effet, si le griot est l'agent de la cohésion du collectif, « la voix de [la] collectivité »³ selon Madeleine Borgomano, comment l'enfant-soldat pourrait-il devenir une figure de griot quand il a été, lui, l'agent d'un désordre, d'une anomie ? C'est alors en sa qualité d'interprète que Birahima peut endosser les traits du griot. Le personnage de griot décédé, nommé Varrassouba Diabaté, auquel il est fait référence dans *Allah n'est pas obligé* était précisément autant griot qu'interprète⁴ – justifiant le fait qu'il possède de nombreux dictionnaires dont héritera Birahima. Le légataire de Varrassouba Diabaté est alors Birahima aussi bien du point de vue matériel que symbolique.

Si le griot est un historien traditionnel qui chante particulièrement les exploits guerriers, Birahima, lui, entreprend paradoxalement de redonner une dignité historique au personnage de l'enfant combattant, cet insignifiant historiquement, cet invisible. Nous l'avons dit, la parole du griot accompagne normalement le guerrier traditionnel, or Birahima s'impose de manière transgressive comme le griot des enfants combattants, cette nouvelle figure incontournable de la contemporanéité guerrière. Birahima construit d'emblée une histoire à rebrousse-poil, pour reprendre la terminologie de Walter Benjamin⁵, en déclarant que « l'enfant-soldat est le personnage le plus célèbre de cette fin du vingtième siècle »⁶. Il assume un rôle de griot pour les enfants-soldats, en leur rendant honneur au moyen de ses oraisons funèbres. Birahima donne à l'enfant-soldat sa place dans l'Histoire, le rendant digne d'un discours officiel. Tout le roman d'Ahmadou Kourouma est ainsi scandé au rythme de ces

¹ Lise Gauvin, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997, p. 160.

² Madeleine Borgomano, *Ahmadou Kourouma Le « guerrier » griot*, op. cit., p. 7.

³ *Ibid.*, p. 6.

⁴ « C'était un interprète [...] et chez les Malinkés, lorsque quelqu'un porte le nom de Diabaté, il est de la caste des griots » (Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 220).

⁵ Walter Benjamin, *Écrits français*, op. cit., p. 455. Cette remarque de Walter Benjamin intervient en lien avec la nécessité « d'honorer la mémoire des sans-noms » (*Ibid.*, p. 454). Nous aurons l'occasion de revenir sur ces enjeux, notamment avec le roman de Léonora Miano, *Les Aubes écarlates*, qui se présente tout entier comme *medium* pour mettre en mémoire les oubliés de la Traite morts durant la traversée de l'Océan Atlantique.

⁶ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 90.

oraisons funèbres. Nous l'avons vu, Sarah en est gratifiée, mais il en va de même pour Kik, Sékou, Sosso la panthère, etc. C'est le caractère unique de ces enfants-soldats qui semble pousser Birahima à prendre en charge le récit de leur vie. Ainsi l'adjectif « unique » revient-il souvent comme embrayeur de ces oraisons : « Il y avait parmi les soldats-enfants une fille-soldat, ça s'appelait Sarah. Sarah était *unique* »¹ ; « Il y avait parmi les soldats-enfants un gosse [Kik le malin] qui était *unique* »². La valorisation de cette unicité est un facteur d'héroïsation des enfants-soldats à qui il accorde une place d'honneur dans son récit.

Cependant, contrairement au griot traditionnel qui chante les prouesses et les exploits guerriers, l'enfant-soldat griot, lui, s'intéresse prioritairement à ce qui préexiste au statut de guerrier, ce qui a conditionné leur triste destinée ainsi qu'il le précise lui-même : « 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 »³. Pour reprendre l'exemple de l'oraison consacrée à Sarah, l'on constate que Birahima se fait son griot personnel en retraçant en particulier sa généalogie, qui est l'une des fonctions du griot⁴. L'oraison commence ainsi « Le père de Sarah s'appelait Bouaké ; il était marin »⁵. Mais il ne chante pas sa geste, son récit guerrier, à l'inverse, il retrace un parcours d'horreur marqué par l'abandon, les violences de la rue, le viol. Devenir enfant-soldat et mourir au front n'est que l'aboutissement d'une destinée de malheur bien loin de toute glorification épique. De plus, si Birahima se fait l'interprète de la vie des insignifiants de l'histoire, il le fait lorsque ceux-ci ont perdu la vie. Il s'agit donc de s'attacher plus précisément aux enjeux qu'engage cette prise de parole dans un cadre funèbre pour voir la manière dont c'est dans son rapport aux personnes disparues que l'enfant combattant hérite le plus de la puissance du griot. Or ce qui est vrai pour Birahima, l'est également pour Jerry et My Luck.

Si l'enfant-soldat est une figure de griot, il en est ainsi une figure renouvelée : Birahima d'abord enfant des rues puis enfant-soldat fait figure de marginal dans la société – à l'instar du griot appartenant à une caste inférieure –, or ceux qui font l'objet de ses récits sont aussi des méprisés, là où traditionnellement le griot chante les grands. De plus, comme le

¹ *Ibid.*, p. 88 [nous soulignons].

² *Ibid.*, p. 93 [nous soulignons].

³ *Ibid.*, p. 90.

⁴ « De nos jours, les historiens les appellent traditionalistes ou traditionnistes, généalogistes. En fait les griots sont tout cela. De père en fils, ils sont musiciens, chantres, conteurs. Ils chantent aussi bien les gestes épiques et les généalogies que les tendres mouvements du cœur et les passions les plus violentes et les plus désespérées. Ce sont là des spécificités héréditaires » (Sory Camara, *Gens de la parole, Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société Malinké*, *op. cit.*, p. 5).

⁵ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, *op. cit.*, p. 90.

rappelle Sory Camara, le griot est souvent privé de sépulture, « jeté dans le creux de quelque gros arbre »¹, mais dans le roman d'Ahmadou Kourouma, c'est Birahima qui met sa parole au service des êtres privés de sépulture, à l'instar de Sarah, qui, si elle n'est pas jetée au creux d'un arbre, est abandonnée, on s'en souvient, agonisante au pied d'un tronc. Avec ses oraisons funèbres, Birahima renouerait avec les fonctions du griot qui bénéficie d'une place privilégiée au moment des rites funéraires. Cependant, ici, le chaos de l'Histoire a convié l'être au néant et il n'y a aucun rite funéraire en dehors de la parole même de l'enfant-soldat – ou de son corps pour Muna, ou de son écriture, tant signe que tombeau, pour Jerry. La parole de l'enfant-soldat dépasserait alors en puissance celle dévolue traditionnellement au griot, luttant, à elle seule, contre le scandale de la non-sépulture. Les oraisons funèbres de Birahima tiennent lieu de sépulture : elles font passer la mémoire de ces enfants à la postérité et les sauvent alors de l'oubli absolu auquel ils sont condamnés. Tel le griot, il maintient vive la mémoire des personnages disparus et s'il n'est plus l'heure des grandes cérémonies funéraires solennelles, il intercède au nom des morts. Cependant, tel le griot encore², il détient aussi cette faculté d'être interprète au sens premier du terme : se faire l'écho de la voix de l'autre, de la voix du disparu, qui le traverse.

b. Être traversé par la voix de l'absent

Quoique l'*arbiter* soit originellement le témoin qui voit sans être vu, dans notre corpus, l'enfant-soldat est également un témoin qui voit ce que nul autre ne peut voir, témoin des visions de l'invisible³. Il est celui qui peut intercéder *entre* les mondes, visible et invisible – correspondant bien à la définition de ce témoin invisible qu'est l'*arbiter* – ; mais le monde invisible est cette fois-ci à entendre comme le monde des morts. Il se fait alors l'interprète de ce monde, il se fait l'écho des voix qui en émanent.

Dans le corpus primaire, tous les enfants-soldats assimilés à des figures de témoins sont *de facto* des médiateurs. Toute tentative de circonscription du témoin passe en effet

¹ Sory Camara, *Gens de la parole, Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société Malinké*, op. cit., p. 7. Mentionnons d'ailleurs que le griot interprète Varrassouba Diabaté, dans *Allah n'est pas obligé*, est lui jeté dans une fosse commune (Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 221).

² « Maître de cérémonie, nous l'avons vu, debout au milieu du cercle de participants, transmettre les discours des orateurs au public. Il faisait alors office "d'échos de la voix" selon l'expression malinké *dáláminá* (qui répond à la voix). Ses va-et-vient entre les deux groupes séparés des hommes et des femmes exprimaient concrètement ce rôle d'intermédiaire ; ce à quoi son statut ambigu le prépare admirablement » (Sory Camara, *Gens de la parole, Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société Malinké*, op. cit., p. 212).

³ Il faut noter que le latin *arbitrium* a donné l'ancien français *arvaire* qui signifie « vision, songe » (Godefroy).

topiquement par la question de la médiation. Or ce qui nous intéresse ici, c'est de voir en quoi la médiation permet de dépasser la simple figure de témoin survivant pour construire la figure d'un témoin en arbitre que seule la fiction peut garantir. À ce titre, le roman *Les Aubes écarlates* de Léonora Miano trouvera une place centrale là où il était resté à la marge de la circonscription du *superstes* proposée au chapitre précédent ; si l'enfant-soldat Epa était indéniablement un *superstes*, il n'était ni un rescapé en sursis ni un naufragé toujours en vie : c'est alors en tant qu'*arbiter* qu'Epa trouvera sa pleine puissance d'expression.

Si la figure de l'enfant-soldat en témoin *arbiter* a montré une parenté avec celle du prophète, le roman de Léonora Miano imposerait au contraire de les distinguer. En effet, dans *Les Aubes écarlates*, un personnage de prophète, la « prophétesse primitive »¹ nommée Epupa, vient concurrencer Epa, figure de l'*arbiter*. C'est fondamentalement en tant que médiatrice que ce personnage est une figure de prophète, ainsi Epupa est une « envoyée de l'invisible »² se faisant l'écho des voix de l'au-delà. Pourtant, Epupa n'est pas le seul personnage à qui est dévolue cette fonction. L'enfant-soldat Epa possède en effet des traits en partage avec la prophétesse. L'onomastique même, Epa et Epupa, signale cette proximité : ces deux noms nous ramènent à l'*epos* qui les anime tous deux, cette puissance du verbe qui leur est soufflée par les morts³. En effet, Epa est également, nous allons le voir, un médiateur de l'invisible. Comme Epupa il est doué du « don de double vue »⁴, celui qui lui permet de pénétrer les mondes visible et invisible. Mais, à la différence d'Epupa, Epa se maintient comme *témoin*, il est celui qui a survécu à un événement dont il peut rendre compte en tant que *superstes*. S'il est lui aussi lié au monde de l'invisible, s'il vient aussi du dehors, il garde son ancrage dans l'expérience sensible de l'Histoire qu'il a éprouvée et dont il peut porter témoignage en tant que témoin oculaire. Il est donc alors davantage, il nous semble, investi du don de double vue.

Ainsi, Epa vivifie la mémoire des disparus. Il n'est pas seulement celui qui a participé à la guerre civile, il est aussi celui qui entend les voix spectrales des ancêtres déportés durant

¹ Léonora Miano, *Les Aubes écarlates*, *op. cit.*, p. 160.

² *Ibid.*, p. 221.

³ C'est bien ce souffle qui est au cœur du langage des signes de l'enfant-soldat muet My Luck, dans le roman de Chris Abani : « Les fantômes, c'est un souffle léger sur des doigts qui bougent » (*Comptine pour l'enfant-soldat*, *op. cit.*, p. 81) ; « Ghosts are a gentle breath over moving fingers » (*Song for Night*, *op. cit.*, p. 67).

⁴ Léonora Miano, *Les Aubes écarlates*, *op. cit.*, p. 217.

la Traite et qui ont sombré dans l'océan¹. Cependant, le rapport à l'autre radical, au mort, est encore plus intense que dans les œuvres évoquées précédemment, car l'enfant combattant est *directement* investi par la parole des disparus. Epa endosse le rôle de messenger des morts², il se fait leur interprète : la mort qu'il doit annoncer est celle des esclaves naufragés, celle de tous ces êtres privés de sépulture et oubliés de la communauté. Epa se fait donc, comme Epupa, prophète, qui est lié à l'interprète³.

Face à cet oubli, l'enfant-soldat est choisi comme messenger des morts. Ainsi, les morts de la traite négrière transatlantique envahissent les rêves d'Epa pour l'investir de la mission d'être leur porte-parole. En transmettant le récit des voix spectrales, Epa leur redonne une présence dans la communauté ; il fait revivre la mémoire des ancêtres et, surtout, les réinscrit dans la généalogie, celle qui a été rompue par la déportation des esclaves, celle à laquelle tentent en vain de se raccrocher les victimes de razzias dans la cale du bateau. Ainsi s'expriment alors les voix spectrales :

Ils ne savent rien de nos yeux écarquillés sous les flots.

Nos yeux qui voulaient regagner le village.

Nos yeux rebelles, privés de nourriture, pendus, jetés par-dessus bord.

Nos yeux récitant leur généalogie pour préserver l'identité, jusqu'à en perdre la raison.⁴

La reprise anaphorique, « nos yeux », donne à penser toute la force du témoin en arbitre, en interprète. En effet, les yeux sont la synecdoque même du témoin oculaire. Ces esclaves sont des témoins oculaires qui n'ont pas survécu et, par là même, sont devenus incapables de porter témoignage. En tant que voyant des choses invisibles, l'enfant-soldat devient doublement témoin oculaire, en tant que *superstes* et en tant que témoin *arbiter*, témoin de l'invisible, de ceux qui lui transmettent leurs visions. Epa devient le voyant, au présent, du message des êtres de l'au-delà selon « l'idéal-type »⁵ du prophète : « homme appelé par une voix présentée comme d'origine divine, porte-parole et souvent "voyant" de son message,

¹ *Les Aubes écarlates* de Léonora Miano est en effet un roman dans lequel s'opère un va-et-vient permanent entre la strate temporelle de l'immédiat de la guerre civile et celle de l'exploitation esclavagiste du continent africain.

² À ce titre, s'actualise également en Epa la figure du griot, ce « lugubre messenger » dont l'une des tâches sociales est d'« annoncer la mort à travers le village aux parents, aux alliés et aux amis » (Sory Camara, *Gens de parole. Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*, op. cit., p. 201).

³ Interprète d'un dieu (André Vauchez, « Introduction », dans André Vauchez (dir.), *Prophètes et prophétisme*, op. cit., p. 27).

⁴ Léonora Miano, *Les Aubes écarlates*, op. cit., p. 37.

⁵ Sylvie Barnay, « Le futur antérieur : prophétismes européens au XX^e siècle », dans André Vauchez (dir.), *Prophètes et prophétisme*, op. cit., p. 290.

déchiffreur du présent, engageant sa parole dans des actes symboliques qui la concrétisent »¹. Il s'agirait ici d'un véritable passage de témoin. Mais ce dernier est à distinguer de celui qu'analyse Catherine Coquio² en ce qu'il ne relève pas d'une utopie de la mémoire et, surtout, en ce qu'il est intégralement dégagé d'une dimension « postmémorielle »³. Contrairement à ce que décrit Catherine Coquio, pour le cas de la troisième génération après la Shoah, dans le passage de témoin qui a lieu dans notre corpus, il n'y a pas « mutation en *témoin* »⁴ du destinataire du témoignage. En effet, tout se joue dans le présent⁵. Surtout, c'est déjà un *témoin* qui est investi comme témoin. C'est le témoin enfant-soldat qui gagne en puissance et en force. Il n'y a pas « transmutation »⁶ testimoniale mais *empowerment* du témoin. L'enfant-soldat vient attester, selon la définition du témoin que propose Derrida, que « quelque "chose" lui a été présent »⁷, et cette présence est à la fois son expérience et celle de l'autre. La force de présence, à la base définitionnelle de la notion de figure, devient ici la force de présence du témoin, du témoin enfant-soldat, en qui se joue la présence des disparus, qui rend présents les disparus, qui est investi de leur présence.

Ainsi les morts d'hier, mais aussi ceux d'aujourd'hui, ceux de la traite négrière transatlantique et ceux de la guerre civile contemporaine, enjoignent Epa à parler, à prendre la parole pour eux et, ce faisant, de ressouder la communauté des Ekus, terme inventé par la romancière. En atteste un passage du texte porté par la voix spectrale du jeune frère d'Epa, qui avait été sacrifié par les Rebelles :

Parmi ceux qui m'entourent, certains sont des Ekus, razziés sur nos terres il y a bien longtemps, et dont l'histoire est tue. Ils se joignent à moi pour te demander de leur restituer une place au sein de la communauté.⁸

La parole du témoin survivant, loin d'être entachée d'une faiblesse, devient le centre névralgique de la cohésion du collectif. Epa ne se contente plus alors de « faire une place aux morts », selon les termes de Michel de Certeau, mais parvient, en tant qu'interprète des morts,

¹ *Idem.*

² Voir le chapitre « Le "passage de témoin" » dans l'ouvrage *Le Mal de vérité ou l'utopie de la mémoire* de Catherine Coquio (*op. cit.*, pp. 147-171).

³ Selon Catherine Coquio, « la figure du *témoin de témoin* a imposé dans le paysage culturel français une tonalité apostolique spécifique : un imaginaire moral, sinon une injonction moralisante, tend à remplacer un modèle d'interprétation des modes de transmission socio-psychique du trauma » (*Le Mal de vérité ou l'utopie de la mémoire, op. cit.*, p. 148).

⁴ *Ibid.*, p. 149.

⁵ D'une part, les morts d'hier se font entendre, de manière performative, au présent et, d'autre part, les morts d'aujourd'hui, ceux de la guerre civile, envahissent également l'esprit d'Epa.

⁶ Catherine Coquio, *Le Mal de vérité ou l'utopie de la mémoire, op. cit.*, p. 153.

⁷ Jacques Derrida, *Poétique et politique du témoignage, op. cit.*, p. 35.

⁸ Léonora Miano, *Les Aubes écarlates, op. cit.*, pp. 65-66.

à « fixer une place aux vivants »¹. Ainsi, réinscrire les esclaves razzisés dans les mémoires collectives, donner voix à ces voix spectrales qui se nomment elles-mêmes le « démembrement »² permet de ressouder le collectif, et ce d'autant plus que ces spectres se disent responsables de la guerre civile contemporaine : « Qu'il soit fait clair pour tous que le passé ignoré confisque les lendemains [...]. Qu'il soit fait clair pour tous que rien ne sera reconstruit, chez ceux qui n'assurèrent pas notre tranquillité »³. C'est en effet parce que l'Histoire a été oubliée qu'elle se répète⁴. Ces voix spectrales se sont ainsi muées en Furies, entités persécutrices qui châtient les habitants du Mboasu. La guerre civile du roman s'interprète donc comme un retour au chaos de la traite négrière qui n'a pas été pris en charge par la mémoire collective. Epa est donc investi comme maître de la médiation de l'invisible ; en devenant le relais de ces voix enfouies, il permet de les réinscrire dans la mémoire collective et de reformer *in fine* la communauté. Et effectivement, c'est grâce au témoignage d'Epa, au sein duquel se mélangent son expérience de *superstes* et son interprétation d'*arbiter*, que la réintégration des anciens enfants-soldats dans la communauté est rendue possible⁵.

Par conséquent, penser le témoin sous les traits de l'*arbiter*, met fin à l'opposition entre *superstes* et témoin intégral. Tous les textes convoqués dans ce chapitre ont conféré une puissance au témoin survivant qu'est l'enfant-soldat en le liant selon une autre modalité au témoin intégral, soit en tant qu'il intercède pour lui, soit en tant qu'il est traversé par sa voix. Si le témoin intégral et le *superstes* s'opposent topiquement dans les théories du témoignage, il s'agit néanmoins de remarquer qu'un lien subsiste toujours en ce que le témoin survivant serait celui qui témoigne *pour* le témoin absent, le vrai témoin. La délégation est au cœur de toute entreprise testimoniale arrimée à un événement historique extrême mais cette délégation se pense communément à l'aune d'un manque ou d'une déperdition. Selon Giorgio Agamben, le témoin survivant ne peut que « témoign[er] d'un témoignage manquant » et « témoigner de

¹ Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, op. cit., p. 118.

² Léonora Miano, *Les Aubes écarlates*, op. cit., p. 36.

³ Léonora Miano, *Les Aubes écarlates*, op. cit., pp. 13-14.

⁴ « Comprends ce que nous disons : le linceul qui ne nous fut pas tissé voile la face du Continent. Son ombre est sur les jours de cette terre. Nous sommes las de sévir [...]. Nous sommes las de semer la mort, de torturer l'espérance. Pourtant, nous l'avons déjà dit : nous ne pouvons agir que selon notre essence actuelle, et nous ne sommes que mort » (*Ibid.*, 179).

⁵ C'est le témoignage d'Epa qui participe directement à la libération des autres enfants enrôlés en même temps que lui dans son village natal.

l'impossibilité de témoigner »¹. À l'inverse, pour l'enfant-soldat interprète, le processus de délégation ne se vit pas sur le mode de la perte ou de l'aporie. L'*arbiter* est le trait d'union entre le *superstes* et le témoin intégral. Plus encore, et comme en témoigne le roman *Les Aubes écarlates*, ce processus de délégation ne se construit pas *in absentia* mais est au contraire exhibé : ceux qui n'ont pas survécu font entendre leur voix pour investir directement Epa d'une mission, qui est précisément de témoigner, permettant alors d'honorer la mémoire des disparus et d'agir concrètement sur le cours de l'Histoire avec la libération des enfants-soldats de son village. Cette œuvre s'est construite *in fine* en réponse à la question que pose l'auteure dans la postface : « Et si les morts qui ne sont pas morts étaient une puissance agissante, comment se rappelleraient-ils à nous ? »². Ils se rappellent à nous, à la communauté de lecteurs, grâce à la puissance du témoin *arbiter* qu'est l'enfant-soldat. Enfin, c'est bien cette même puissance que l'on retrouve, cette fois, dans le roman de Chris Abani, *Song for Night*. Une énergie de la délégation similaire se déploie, au présent, lors de la mort d'Ijeoma. My Luck recueille ses pensées formulées, pendant son agonie, depuis un autre monde :

Elle n'avait plus ni bras ni jambes et n'était plus grand-chose d'autre qu'un torse ensanglanté, lacéré par le shrapnel avec des fragments de son corps éparpillés d'une manière qui ne peut être ni expliquée ni décrite. Mais j'ai lu dans son esprit, ou dans ses yeux, ou encore ailleurs, et j'ai tout compris – ce qu'elle voulait, ce qu'elle regrettait –, tout compris. (CO. 52-53)

She no longer had any arms or legs and wasn't much more than a bloody torso, lacerated by shrapnel, body parts scattered in a way that cannot be explained or described. Instead I read her mind, or her eyes, or something, and understood everything – what she wanted, what she regretted – all of it. (SO. 44)

L'indicible n'est pas ici indexé au fossé qui sépare le survivant de celui qui n'a pas survécu. Au contraire, la fiction permet de rompre les cadres pour parvenir à un idéal de totalisation de l'expérience – idéal perceptible par la redondance des pronoms marquant l'intégralité –, d'un bout à l'autre du spectre testimonial.

C'est dès lors par le témoin *arbiter*, le témoin qui intercède et qui interprète, qu'une chaîne de communication testimoniale est rétablie de manière énergique par la force de la

¹ Giorgio Agamben *Ce qui reste d'Auschwitz*, *op. cit.*, pp. 41-42. Une pensée similaire du témoignage se déploie chez Jacques Derrida : « tandis qu'il témoigne encore qu'on ne peut pas témoigner pour le témoin, qui finalement reste seul et sans témoin » (*Poétique et politique du témoignage*, *op. cit.*, p. 77).

² Léonora Miano, « Postface », *Les Aubes écarlates*, *op. cit.*, p. 259.

fiction. Dans ces textes, et pour apporter un point de vue différent à celui qu'a pu exprimer le poème « Aschenglorie » de Paul Celan¹, on témoigne pour le témoin.

Le témoin intégral n'est pas le grand absent de la transmission testimoniale dans la fiction sur l'enfant-soldat. Cette dernière semble même investir pleinement la figure du témoin intégral la rendant *quasi* indiscernable de celle du *superstes*, qui prolongeait déjà celle du *testis*, en lui donnant une présence au cœur du témoignage de celui qui sait intercéder et interpréter, soit l'*arbiter*. L'enfant combattant est un témoin qui déborde et rassemble les catégories testimoniales. La possibilité qui lui est offerte de se fondre dans des contours de témoin variés, lui donne une véritable puissance pouvant investir les scènes juridique, historiographique et éthique. La figure testimoniale bénéficie alors d'une véritable énergie, bien loin d'une hantise de la transmission impossible, lacunaire ou par défaut, bien loin de la plainte et du deuil². Et c'est bien à cette énergie testimoniale que convie, *in fine*, le roman de Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles* :

Il y a un coin de l'âme nommé Téphrapolis, littéralement la Cité des cendres, évite d'y séjourner trop longtemps. Tu entends prononcer ce nom pour la première fois, mais la Cité du deuil existe et elle est sise à l'âme. Alors ne t'attarde pas dans Téphrapolis. Ne t'y égare pas. Sors de là. Et entre dans la perception des choses.³

Ce à quoi la figure fantastique de l'Oiseau propitiatoire exhorte l'enfant-soldat Muna, c'est précisément à sortir du deuil pour conquérir l'acuité de la perception, la vision puissante du témoin faisant surgir de nouveaux enjeux pour la figure de l'*arbiter*.

c. *Tarmac des hirondelles* ou le témoin juge-arbitre – étude de cas

« Comment, de témoin clandestin, *arbiter* peut-il devenir juge souverain ? »⁴. Telle est la question d'Émile Benveniste qui servira de fil rouge dans le dernier temps de notre réflexion. L'étendue sémantique du substantif latin sert à désigner d'abord le témoin qui voit sans être vu, puis le juge qui tranche le débat entre deux parties. Si Émile Benveniste se refuse

¹ « Nul / ne témoigne / pour le témoin » (traduction de l'allemand par André du Bouchet) ; « Niemand / Zeugt für den / Zeugen ». Jacques Derrida fonde une partie de sa pensée du témoignage sur ces vers (Jacques Derrida, *Poétique et politique du témoignage*, *op. cit.*, pp. 18 sq.).

² Déplaçant alors cette « promotion philosophique du témoin survivant par la plainte et le deuil » que repère Catherine Coquio (*Le Mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, *op. cit.*, p. 27).

³ Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, *op. cit.*, pp. 58-59.

⁴ Émile Benveniste, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, t. 2, *Pouvoir, droit, religion*, *op. cit.*, p. 121.

à proposer une définition agglomérant les deux sens, il les pense néanmoins dans le prolongement l'un de l'autre :

En effet, l'*arbiter* décide non d'après des formules et des lois, mais par sentiment propre et au nom de l'équité. L'*arbiter* est en réalité un *iudex* qui agit en tant qu'*arbiter*, il juge en survenant entre les parties, en venant du dehors comme quelqu'un qui a assisté à l'affaire sans être vu, qui peut donc juger librement et souverainement du fait, hors de tout précédent et en fonction des circonstances. Cette liaison avec le sens premier de « témoin qui n'était pas en tiers » permet de comprendre la spécialisation du sens d'*arbiter* dans la langue juridique.¹

De ce point de vue, *Tarmac des hirondelles* de Georges Yémy permet de penser ce *continuum*. Muna, l'enfant-soldat, actualise les deux facettes de l'*arbiter* : tant le témoin « venant du dehors », le témoin clandestin, que le juge qui tranche entre les deux parties au cours d'un procès.

En effet, le roman construit un tribunal tout à fait atypique, à la fois hors-lieu et hors-temps², un lieu « fantasmatique »³ peuplé de spectres et d'êtres protéiformes, au sein duquel Muna va être tour à tour témoin et juge. Cette scène judiciaire se déploie durant la catabase de Muna dans un souterrain qui est un charnier humain, où il convoque divers dictateurs africains. Ce souterrain, c'est la Cité des cendres évoquée plus haut, ce lieu de l'âme. Ceux qui sont convoqués par Muna dans cette cité des cendres ne sont pas des témoins, ce sont des bourreaux. Selon Jacques Derrida, la cendre est l'envers du témoignage :

La cendre, c'est aussi le nom de ce qui annihile ou menace de détruire jusqu'à la possibilité de témoigner de l'anéantissement même. C'est la figure de l'anéantissement sans reste, sans mémoire, sans archive lisible ou déchiffrable.⁴

Si Muna est sorti de la Cité des cendres⁵, comme l'y exhortait l'oiseau propitiatoire, les dictateurs convoqués dans ce souterrain, eux, n'en sortiront pas : ils ne sont pas des témoins, ils n'accèdent pas à « la perception des choses »⁶, ils sont des accusés dans le cadre d'un procès, ils sont forcés à « exprime[r] de vive voix ce que taisent [leurs] âmes sombres »⁷, et ce

¹ *Idem*.

² Nous avons vu, dans la première partie, que ce souterrain donnait lieu à une uchronie : ce qui se passe dans le monde fantasmagorique du souterrain – notamment la mort du Capitaine responsable de la guerre civile – a une efficience dans le monde réel de Muna.

³ Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, *op. cit.*, p. 79.

⁴ Jacques Derrida, *Poétique et politique du témoignage*, *op. cit.*, pp. 13-14.

⁵ Pour mieux y revenir en tant que guide ou gardien des âmes des accusés.

⁶ Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, *op. cit.*, pp. 58-59.

⁷ *Ibid.*, p. 259.

en présence des victimes : « la pâleur des morts réclamaient justice »¹. Leur parole n'est qu'une parole de défense contre les charges qui pèsent sur eux :

[Intervention de « Mobutu » (identifiable à Mobutu Sese Seko qui a présidé la République démocratique du Congo)]

Crois-tu que je sois sans cœur ? J'ai aimé plus d'une fois, j'ai été généreux avec mes amis, j'ai été un père attentionné pour mes enfants et pour mon peuple, qui es-tu pour me juger ?²

[Intervention d'Idi Amin Dada (qui a présidé l'Ouganda)]

Moi je suis né dans une toute petite assiette où il n'y avait que de la misère à manger ! [...] J'ai obtenu tout ce que j'ai possédé par la force de mon intelligence et la puissance de mon caractère. [...] Nous autres, les premiers grands nègres devant les Blancs, ceux que les marchands d'illusions appellent les dictateurs. Nous avons construit ce que nous avons pu.³

[Intervention de « Ahidjo » (identifiable à Ahmadou Ahidjo, premier président de la République du Cameroun)]

Qu'aurions-nous dû faire, face à ceux qui nous voulaient du mal, complotant par-ci, ourdissant ceci par-là ? Qu'aurions-nous dû faire ? Les laisser nous surprendre dans notre détente ?⁴

Les dictateurs accusés emploient les armes de la rhétorique pour se dégager de toute responsabilité, que ce soit avec l'usage de questions oratoires visant à faire du crime une nécessité irréfutable ; avec l'exclamation pathétique – « Moi je suis né dans une toute petite assiette [...] ! – ; ou encore la disqualification du juge : « qui es-tu pour me juger ? ». Mais d'ailleurs, qui est le juge ?

Dans ce procès, le juge est l'enfant-soldat Muna. C'est lui qui énonce les peines et impose les sanctions comme le transcrit le passage suivant dans un style énergique, nourri de la modalité jussive et du futur de l'indicatif orientant le discours vers la réalisation assurée des sentences :

Je vins pour la chute des morts que vous êtes. Je viendrai pour que choie le reste de votre race. [...] Voici l'heure d'éparpiller les cendres pour une régénération. Comprenne qui oppresse. Venez, mais tombez ! Le cimetière se creuse. [...] Ainsi lavés de vos pollutions et assainis par le sol, vous servirez de nutriment aux nouvelles pousses. Le poison en moins.⁵

Muna correspond alors à la figure de l'*arbiter* comme juge-arbitre, il n'est pas un juge autorisé par la loi, il n'invoque jamais dans ce souterrain la légalité. Dans ce monde anémique en deçà de toute loi, il juge souverainement « par sentiment propre et au nom de l'équité »

¹ *Ibid.*, p. 237.

² *Ibid.*, p. 262.

³ *Idem.*

⁴ *Ibid.*, p. 263.

⁵ *Ibid.*, p. 257.

ainsi qu'Émile Benveniste définissait l'*arbiter*. Plus encore, si l'enfant-soldat se fait juge, il peut seulement incarner l'*arbiter* et en aucun cas le *iudex*, au sens le plus ancien :

Il faut se rappeler qu'au sens le plus ancien, est dit *iudex* tout personnage d'autorité chargé de statuer sur un litige par un jugement ; en principe, c'est le roi, le consul, celui qui détient tous les pouvoirs. Mais pour des raisons pratiques, ce pouvoir est délégué à un juge privé qui, selon la nature des cas, s'appelle *iudex* ou *iudex priuatus* ou *iudex selectus* ou encore *arbiter*. Ce dernier a un pouvoir souverain d'appréciation dans tous les cas qui ne sont pas prévus par la loi.¹

Muna est bien un juge palliant l'injustice de crimes impunis, qui ne sont ni « prévus par la loi », ni suffisamment pris en charge dans le milieu pénal. L'enfant-soldat s'impose aussi comme un juge certes « souverain », mais dénué de l'autorité des grands hommes de pouvoir. Il n'est ni le roi, ni le consul, il est bien l'être de la marge, faisant irruption souverainement depuis le dehors.

Mais Muna, n'est pas uniquement un juge, il est aussi le témoin, il est celui qui peut porter un témoignage à charge, qui peut attester les crimes commis par le Capitaine – seul dictateur fictif du roman, à l'origine de la guerre civile se déroulant dans la diégèse – par la valeur probatoire de sa vision : « je t'ai vu faire pire »². Il est donc également une figure de *testis* à la barre. Mais une figure de *testis* qui prépare pleinement le *superstes* et qui donne, par là même, à penser le lien entre droit et éthique. D'ailleurs, Catherine Coquio, se refuse – contrairement à Giorgio Agamben – à cloisonner hermétiquement les deux sphères. Si elle définit le *testis* en opposition au *superstes*, cette opposition est aussi une alliance nécessaire ; le *testis* est requis pour l'émergence du *superstes* :

On voit que l'intervention juridique du tiers, loin de brouiller les pistes, peut au contraire permettre au rescapé de témoigner de l'intémoignable, parce qu'il est ainsi délivré d'une double tâche : celle de faire preuve, et celle de juger le crime. [...] En d'autres termes, le rescapé ne saurait se constituer en "*superstes*" si la figure tierce du "*testis*" n'existe pas aussi. Ce qui est vrai en revanche, c'est que le *superstes* n'est pas le *testis* : le rescapé ne peut être lui-même le tiers garant, dont le rôle est joué par tout l'appareil de justice, et par tous les protagonistes qui forment l'auditoire et le public d'un procès. Délivré de la tâche d'instruire les preuves et de juger, le témoin peut alors se livrer à sa tentative de compréhension, et énoncer le sens de son expérience. C'est-à-dire produire tout à la fois un texte et une pensée politique. De

¹ Émile Benveniste, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, t. 2, *Pouvoir, droit, religion*, op. cit., p. 121.

² *Ibid.*, p. 249.

même, la "vérité" subjective du témoin ne saurait réellement s'énoncer si la réalité du "fait" et l'imputation du "crime" ne sont pas d'abord établies.¹

Or le cœur de notre propos est que, dans la fiction, la figure de l'enfant-soldat peut permettre d'actualiser aussi bien le *testis* que le *superstes* sans qu'il n'y ait pour autant de contradictions². L'enfant-soldat survivant est un témoin qui peut chercher à faire preuve, à se faire pièce à conviction ; et peut-être même le doit-il nécessairement au nom de la singularité qui est la sienne, celle de cette figure hybride, victime et bourreau, puisque, comme le rappelle encore Catherine Coquio, « la reconnaissance juridique a pour fonction limitée de produire une normativité capable d'attribuer les responsabilités criminelles, et ainsi de séparer, devant des tiers, les victimes et les bourreaux »³.

C'est bien ce qu'entreprend Muna dans *Tarmac des hirondelles* : il attribue les responsabilités criminelles, il juge les véritables coupables de l'état de déréliction dans lequel se trouvent certains pays africains. L'espace romanesque permet à l'enfant combattant de se positionner en tiers, et donc ne pas se superposer au bourreau pour, à l'inverse, désigner le bourreau, déposer contre lui son témoignage⁴. C'est ainsi qu'il conquiert une légitimité en tant que témoin. Dans le cas qui nous occupe, il n'y a plus à penser séparément *testis* et *superstes*, il s'agit au contraire de voir comment l'enfant combattant doit commencer par se faire *testis* – comme personne ne le fait pour lui – pour espérer ensuite devenir *superstes*, un *superstes* « [d]élibéré de la tâche d'instruire les preuves et de juger »⁵. L'enfant-soldat doit se faire *testis* avant tout pour ne pas être réduit *de facto* à sa culpabilité – comme dans *L'Œil du cyclone*⁶ –, conquérant alors la puissance de désigner les véritables coupables.

Cependant, si nous avons fait le choix de ne pas convoquer cette œuvre au moment d'explorer les contours du *testis* juridique, c'est que Muna déborde largement cette catégorie

¹ Catherine Coquio, « Génocide : une "vérité" sans autorité. La négation, la preuve et le témoignage », art. cit., dernière consultation le 9 juin 2016.

² D'ailleurs, dans son dernier ouvrage, Catherine Coquio va jusqu'à rendre caduque l'opposition entre les deux figures : « Dans *Les Naufragés et les rescapés*, on trouve à côté de la méditation sur le témoin intégral une apologie du témoin politique, celui qui sait "surplomber" son expérience [...]. Cette dualité du propos sur le témoignage, laissé de côté par Agamben, dit quelque chose d'important : le *superstes* ne coupe pas ses liens avec le *testis*, et ces liens sont de nature juridico-religieuse. De l'aveu de Levi, *Si c'est un homme* tenait aussi du "réquisitoire" [...]. Levi disait d'ailleurs "vouloir comprendre pour pouvoir juger". En ce sens la complète éviction du droit et même de la justice au moment de penser le témoignage pose problème. » Catherine Coquio, *Le Mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, op. cit., p. 70.

³ Catherine Coquio, « Génocide : une "vérité" sans autorité. La négation, la preuve et le témoignage », art. cit., dernière consultation le 9 juin 2016.

⁴ Se faisant dès lors témoin en tiers au sein de lui-même, ou plutôt le juge-arbitre apte à trancher entre ses deux propres parties constitutives de son être hybride.

⁵ Catherine Coquio, « Génocide : une "vérité" sans autorité. La négation, la preuve et le témoignage », art. cit., dernière consultation le 9 juin 2016.

⁶ Cf. le chapitre 1 de cette partie.

testimonial. Il est une figure qui n'appartient pas au monde nomique mais au monde anomique : il doit alors créer lui-même son propre tribunal, que seule la fiction littéraire peut garantir – les dictateurs convoqués n'ont, pour la plupart, jamais été condamnés voire exercent encore. Et dans ce tribunal, il est tout à la fois : le témoin qui atteste, le juge qui condamne, mais aussi la victime, le *superstes*, et enfin l'accusé lui-même, ayant participé à la folie guerrière : « je suis chacun de vous et vous n'êtes pas moi »¹. L'enfant-soldat a alors la possibilité d'être partout à la fois, d'être lui-même le lieu du tribunal de l'Histoire, où les sanctions du juge seront avant tout éthiques puisqu'il s'agira de condamner les dictateurs à enterrer les victimes sans sépulture dans un charnier sans fin².

Mais c'est bien en tant qu'*arbiter*, celui qui peut confondre les enjeux du témoignage et du jugement, que Muna puise sa force. Il est ici plus que tout un témoin *arbiter*, un témoin clandestin et caché, évoluant dans ce hors-lieu à l'écart de tout qu'est le souterrain :

Suivre la Feuille me fit sortir de Sipéna, et me conduisit jusqu'à la parcelle en friche d'un champ de sorghos, en retrait de la vie des masses. [...] Quelques marches en terre battue donnaient accès à un tunnel que je suivis dans le noir, doucement et à tâtons, comme halluciné ou sous l'emprise de quelque envoûtement, jusqu'à une pièce souterraine et rustique.³

Muna, guidé par des manifestations surnaturelles, atteint bien l'espace du dehors. Il *sort* de l'espace de la *polis* mais pour intégrer une nouvelle « cité », celle des cendres, celle du tribunal. Cependant, s'il s'y fait juge-arbitre, il s'y fait avant tout témoin juge-arbitre, actualisant énergiquement la polysémie de l'*arbiter*. En effet, c'est depuis ce souterrain que Muna livre son témoignage, qu'il livre le récit auquel le lecteur a accès depuis le début du roman. Or ce témoignage est métaphorisé par un acte d'accusation à l'encontre du Capitaine sur lequel deux mots seulement sont inscrits : « souviens-toi »⁴. Finalement, c'est en se faisant témoin, en investissant pleinement une fonction mémorielle, qu'il se fait juge, puisque la sanction ultime est bien de rappeler aux dictateurs leurs méfaits. Le témoignage de Muna se construit en définitive tout entier contre cet ordre qu'il avait reçu de son Sergent :

Allez ! Allez ! criait le Sergent, ramassez les trépassés, fermez donc ce grand charnier, bétonnez-le, la chair au charnier et les os à l'ossuaire, chaque fleur est dans son pot, c'est la barbarie générale, les enfants, l'incontestable

¹ Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, op. cit., p. 253.

² Rejoignant les personnages de Jerry, de Birahima et de My Luck puisqu'il s'élève ainsi contre le scandale de la non-sépulture.

³ *Ibid.*, pp. 235-236.

⁴ *Ibid.*, p. 239. Le roman de Léonora Miano est également tout entier informé de cet impératif. Le sous-titre des *Aubes écarlates* est « Sankofa cry ». Une note de l'auteure donne la signification du terme « Sankofa » : « *Sankofa* est un mot akan, qui signifie *retour aux sources*, ou *retourne chercher ce qui t'appartient*, selon les traductions. Plus largement, cela fait référence à la nécessité de connaître le passé pour avancer » (Léonora Miano, *Les Aubes écarlates*, op. cit., p. 66 [note de bas de page]).

conflagration ! Allez, Allez, du nerf ! Ces morts, je les veux tous effacés, emmurez-les.¹

Il est alors celui qui, comme le témoin en arbitre, intercède pour les témoins intégraux, mais plus encore, celui qui est traversé par la voix des morts, au gré d'une délégation *in praesentia* (qui s'écarte définitivement de la hantise d'une délégation *in absentia* que l'on trouvait notamment dans la pensée de Primo Levi) à l'instar de ce que l'on a vu à l'œuvre dans *Les Aubes écarlates* :

Je vis dans l'effarement total entrer Kenny ! Puis je vis le garçon que j'avais abattu sur les rives Malebmalam, je vis également entrer Tony, Michael Paul, puis vint Pitt, le meurtrier de Kenny. Je vis entrer Herbert, dit la Main du fléau, je vis entrer tous les enfants morts pour la Nation. Je vis entrer Messanédi, je vis les bébés troués de balles [...]. Tous me parlèrent comme d'une seule voix :

Au nom de Celui Qui Est, convoque le Capitaine et sa clique [...], conduis-les jusqu'à Téphrapolis, la Cité des Cendres [...]. Lave-nous – venge-nous.²

Muna est convoqué énergiquement par les témoins intégraux, dont certains sont morts par ses mains. Ces derniers retrouvent alors la parole – ou la conquièrent même pour la première fois, à l'instar des nourrissons – afin que Muna puisse convoquer à son tour les véritables responsables de la guerre, afin qu'il se fasse témoin devant ces derniers, qu'il relaie la voix des victimes – « je suis chacune de vos victimes »³ – et qu'il fasse de cette voix une langue performative qui rende efficient l'acte d'accusation : « souviens-toi ». Les bourreaux sont condamnés à entendre le témoignage des témoins intégraux dans la voix de l'enfant-soldat et c'est ici que les deux facettes de l'*arbiter* trouvent leur pleine puissance heuristique : Muna est le juge qui peut souverainement imposer son témoignage.

¹ Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, op. cit., p. 70.

² *Ibid.*, pp. 236-237.

³ *Ibid.*, p. 256.

II. Modélisation littéraire : des romans parrésiasiques

Muna est donc celui qui a pris la liberté souveraine de dire. L'enfant-soldat *arbiter* est alors celui qui manifeste son libre-arbitre, sa *libertas arbitri* ou, pour prendre l'équivalent grec de *libertas*¹, sa *parrésia*². La *parrésia* renvoie à une liberté proprement énonciative d'autant plus pertinente pour penser le témoignage qu'elle associe le dire-vrai et la manifestation d'un « discours de vérité que le sujet est susceptible et capable de dire sur lui-même »³. Une telle conception nous conduit vers la question de la vérité énoncée par les enfants combattants, mais d'une vérité qui n'instaure pas le « mal de vérité » ou son utopie mémorielle – qui font l'objet du dernier ouvrage de Catherine Coquio⁴ – puisqu'elle se joue sur un plan moins éthique⁵ que politique. En tant que dire-vrai portant *en même temps* sur l'extérieur (*polis*) et l'intérieur (*ethos*), la *parrésia* impose de concevoir une éthique immédiatement en prise sur le politique. Elle nous amène non plus à concevoir comme première une éthique du témoignage, mais à nous situer en amont, dans une politique de cette éthique. La *parrésia* est une « autre vérité »⁶, une vérité « hétérodoxe »⁷ et aussi, dans notre cas, la vérité d'un être à l'intériorité inassignable, problématique, la vérité de l'hybride. C'est surtout un « courage de la vérité »⁸ selon l'analyse que Michel Foucault élabore autour de cette notion.

Il s'agira alors de voir la manière dont se construit, dans le *medium* romanesque, ce courage de la vérité, cette mise en jeu à la fois du *logos* et de la *polis* :

¹ Michel Foucault mentionne la traduction de *parrésia* par *libertas* notamment chez Sénèque (*Le Gouvernement de soi et des autres II. Cours au collège de France 1983-1984 : Le courage de la vérité*, Paris, Gallimard, 2009, p. 21, note de bas de page).

² Nous choisissons cette graphie, et non celle de *parrhèsia*, car c'est celle qui est utilisée dans *Le Gouvernement de soi et des autres II. Cours au collège de France 1983-1984 : Le courage de la vérité* de Michel Foucault.

³ Par opposition à un « discours dans lequel on pourrait dire la vérité sur le sujet » (*Ibid.*, p. 5). Michel Foucault mentionne notamment les « formes culturellement reconnues et typées » (*Idem*) que sont l'examen de conscience, l'aveu ou la confession.

⁴ Catherine Coquio, *Le Mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, *op. cit.*

⁵ Sauf à considérer l'éthique dégagée d'une conception aristotélicienne de la conformité au juste, de la manifestation de ce qui convient ou non. Cette approche politique de la vérité, nous conduira à suivre davantage la conception foucauldienne de l'éthique qui met au cœur de l'analyse l'*ethos* du sujet et qui cherche à discerner la manière dont le sujet se constitue par la vérité, « la constitution du sujet comme objet pour lui-même [...]. Il s'agit en somme de l'histoire de la "subjectivité", si on entend par ce mot la manière dont le sujet fait l'expérience de lui-même dans un jeu de vérité où il a rapport à soi » (Michel Foucault, « Foucault », dans *Dits et écrits*, t. IV, *op. cit.*, p. 633).

⁶ Catherine Coquio, *Le Mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, *op. cit.*, p. 114.

⁷ Marie-Anne Paveau, « Les diseurs de vérité ou de l'éthique énonciative », *Pratiques, linguistique, littérature, didactique*, 2014, [en ligne] mis en ligne le 31 décembre 2014, url : <http://pratiques.revues.org/2267>, dernière consultation le 10 août 2016.

⁸ Cf. Michel Foucault, *Le Gouvernement de soi et des autres II. Cours au collège de France 1983-1984 : Le courage de la vérité*, *op. cit.*

Faire jouer le *logos* dans la *polis* – *logos* au sens de parole vraie, parole raisonnable, parole qui persuade, parole qui peut se confronter aux autres paroles et qui ne vaincra que du poids de sa vérité et de l'efficacité de sa persuasion –, faire jouer cette parole vraie, raisonnable, agonistique, cette parole de discussion dans le champ de la *polis*, c'est cela en quoi consiste la *parrésia*.¹

Prenant acte de cette définition de la *parrésia*, nous nous proposons d'étudier tout d'abord la parole « agonistique » qui se déploie dans le corpus avant d'analyser la refondation de la *polis* qu'elle permet.

A. Une parole agonistique

Catherine Coquio fait mention de la *parrésia*² pour réfléchir au régime de vérité auquel convie le témoin. Mais le témoin qu'elle convoque alors est le *superstes*, adossé au statut de victime : « cette notion de *superstes* permet aussi de distinguer clairement le témoignage des victimes de celui des criminels »³. À l'inverse, le bourreau sera celui qui, s'il peut avouer, ne pourra pas témoigner, ou du moins ne pourra pas témoigner du « crime »⁴ : Catherine Coquio rejoint en cela la position de Giorgio Agamben dans *Ce qui reste d'Auschwitz*⁵. À la différence de la victime, le bourreau ne fait pas l'expérience de l'inhumain, corollaire de la désubjectivation que Giorgio Agamben met au cœur de sa définition du témoignage⁶. Mais l'enfant-soldat appartient-il à la catégorie du bourreau – comme semble l'indiquer son apparition dans l'essai de Charlotte Lacoste, *Séductions du bourreau*⁷, ou encore dans *L'ère de l'épouvante* de Wolfgang Sofsky⁸ ? Son statut hybride, à mi-chemin entre l'expérience subie de l'inhumain et sa perpétration, n'invite-t-il pas plutôt à inventer une nouvelle manière de désigner sa prise de parole ? C'est à cette démarche que nous invite précisément Catherine Coquio dans *L'Histoire trouée* :

¹ *Ibid.*, p. 98.

² Catherine Coquio, *Le Mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, *op. cit.*, p. 114.

³ Catherine Coquio, « À propos d'un nihilisme contemporain », *art. cit.*, p. 28.

⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁵ Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, *op. cit.*, p. 100.

⁶ *Ibid.*, p. 199.

⁷ Charlotte Lacoste consacre ainsi une section à l'enfant-soldat sous le titre de « L'enfant-soldat, figure totémique de l'humaine tribu » (*Séductions du bourreau*, *op. cit.*, pp. 266-268).

⁸ Dans cet essai, l'enfant-soldat trouve naturellement sa place parmi les autres figures de violence, comme le tortionnaire ou le tueur en série.

Cependant, la réalité infirme en partie cette simple répartition – en dehors même de ces cas exceptionnellement ambigus comme le fut celui de Kurt Gerstein. Si la plupart du temps le « témoin » se maintient résolument dans la négation du crime et le déni de la destruction subie, ou bascule dans la demande de pardon forcément suspecte, il peut arriver qu'une insistance de longue haleine de la part de celui qui interroge produise une oscillation entre conscience et déni. Celle-ci devient difficile à interpréter [...]. Le bourreau qui témoigne alors, n'est ni *testis* ni *superstes*. Il faudrait un troisième terme pour désigner son témoignage – voire deux, dès lors que celui des concepteurs d'un génocide et celui de ses exécutants ne saurait avoir la même teneur.¹

L'enfant combattant relève précisément de « ces cas exceptionnellement ambigus ». Dès lors, s'il ne peut être réduit au statut de bourreau, ce statut ne saurait être minoré ; il modèlera au contraire en profondeur sa prise de parole testimoniale au point d'être la condition même de la *parrêsia*. C'est pourquoi, nous proposons un « troisième terme » pour désigner son statut spécifique de témoin – troisième terme qui correspondrait à celui que Catherine Coquio appelle de ses vœux pour les « exécutants » : l'*arbiter*.

La souveraineté qui est au cœur de la notion d'*arbiter* acquiert une nouvelle portée en l'éclairant de la souveraineté discursive propre à la *parrêsia*. L'enfant devenu soldat a exercé un pouvoir mortifère, lié à son agentivité de soldat ; nous faisons alors l'hypothèse que cette agentivité de soldat se transmue en agentivité énonciative dans le libre-arbitre de l'enfant-soldat. Dans la première partie de l'étude, nous avons étudié tant les questions de vulnérabilité que d'agentivité liées à l'*enfant* ; il s'agit désormais de voir en quoi sa puissance d'ôter la vie permet le passage à un acte discursif, celui de la parole agonistique ; de voir en quoi alors son statut de *soldat* est nécessaire pour cerner la spécificité de la figure testimoniale de l'enfant combattant. L'hybridité de l'enfant-soldat rend impossible d'écouter le témoignage de l'enfant et de faire taire le bourreau. Dans la *parrêsia*, nous verrons que c'est même avec les attributs du bourreau que la parole de l'enfant devient puissante².

¹ Catherine Coquio, « À propos d'un nihilisme contemporain », art. cit., p. 29.

² Est-ce à dire que nous cédon alors aux « séductions du bourreau » qu'aborde Charlotte Lacoste dans son essai ? Si tel est le cas, n'est-ce pas là une condition nécessaire, pour notre objet d'étude, pour bien entendre celui qui est également victime ?

a. Libre-arbitre : le courage de la parole

En quoi consiste le libre-arbitre des enfants-soldats du corpus ? Le libre-arbitre est une liberté de choix, or il semble que la bifurcation qui s'offre aux enfants-soldat (parfois le premier degré de liberté dont ils font l'expérience dans leur vie) se présente sous la forme de l'alternative du dire et du faire. Au moment où il en a l'occasion, l'*arbitre* fait le libre choix de troquer l'arme contre la parole¹. Les trajectoires de certains protagonistes sont de ce point de vue éclairantes.

Il faut d'abord faire mention de ceux qui refusent de se servir de l'arme, qui échappent ainsi à la violence du soldat. C'est le cas de Méné dans *Sozaboy* :

Et l'ennemi commence tirer encore.
[...] Alors les autres garçons-là commencent tirer aussi. Ils tirent en pagaille. Mais quant à moi même, j'étais les regarder seulement comme *bêêê*, je n'ai pas tiré une fois même. Ma main veut même pas bouger. (S. 184)

Then the enemy begin to shoot again. [...] Then the other boys begin to fire too. They fire plenty. But I myself, I was only looking at them like *mumu*, I did not even fire one time. My hand just no want move. (S. 106)

Méné se distingue des autres enfants combattants en ne faisant pas feu. À l'inverse, cette scène le qualifie en témoin oculaire : sa seule action consiste à regarder, là où les autres propositions portées par le pronom personnel de première personne sont caractérisées par la tournure négative. Méné ne fera jamais usage de la puissance de tuer du soldat. Du point de vue axiologique, il reste unanimement du côté du bien comme il l'énonce lui-même :

Oh, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? Est-ce que j'ai volé ? Est-ce que j'ai cherché femme de quelqu'un ? Je suis jeune homme sérieux. J'obéis ma maman toujours. Et j'ai marié une jolie jeune femme ? Et même dans guerre-là je me comporte comme quelqu'un de bien. Je n'aime pas tuer quelqu'un ou quelque chose. Je n'a pas même tiré fusil un jour ou même une fois. Pas de tout de tout. (S. 203)

Oh my God, why has thou forsaken me ? Have I tified ? Have I called another man's wife ? I am good young man. I obey my mama every time. And I have married a fine young woman. And even in the war I am behaving like gentleman. I don't like to kill anybody or anything. I have not even shoot gun one day or even one time. At all at all. (S. 117)

¹ De ce point de vue, *Johnny Chien Méchant* d'Emmanuel Dongala est une véritable exception en ce que Johnny, même lorsque la guerre semble s'achever, requalifie son agentivité mortifère de soldat dans un autre statut, celui de garde d'un camp de réfugiés où il exercera les mêmes violences. Pourtant, sa volonté de conquête d'une agentivité discursive ne fait pas défaut dans ce roman comme a pu le montrer l'étude « Du monstrueux hybride à l'*hubris* : *Johnny Chien Méchant*, roman de l'entre-deux » dans le chapitre 2 de la première partie.

À l'instar du Christ, exemple du chemin de la rédemption, Méné est dans l'incompréhension face au sort qui lui est attribué : il est ce Christ en passion, saisi pas le désarroi, qui murmure « mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? » (Matthieu, 27 :46). Car Méné, même devenu soldat, respecte les commandements divins. La suite du passage suggère certains des dix commandements du Nouveau Testament, fondés sur le Décalogue de l'Ancien Testament : le cinquième (Honore ton père et ta mère : « j'obéis ma maman toujours »), le sixième (Tu ne tueras point : « Je n'a pas même tiré fusil un jour »), le septième (Tu ne commettras pas d'adultère : « j'ai marié une jolie jeune femme »), le huitième (Tu ne voleras pas : « Est-ce que j'ai volé ») et le dixième (Tu ne convoiteras ni la femme, ni la maison, ni rien de ce qui appartient à ton prochain : « Est-ce que j'ai cherché femme de quelqu'un »). On considère généralement que les lois du Décalogue se composent en deux séries : les quatre premiers commandements, centrés sur la relation à Dieu, puis les six suivants relatifs à la relation au prochain. Or nous constatons que, parmi les six derniers, un commandement est manquant : le neuvième, celui relatif à la proscription du faux témoignage (Tu ne feras pas de faux témoignage). On peut dès lors émettre l'hypothèse que, loin d'être absent, ce neuvième commandement s'actualise dans l'énonciation même de Méné ; cette omission n'est pas une béance mais attire au contraire l'attention sur ce qui est présent d'un bout à l'autre du roman : le témoignage donné pour vrai de l'enfant-soldat. Au refus de tuer correspond ainsi, dans *Sozaboy*, la puissance du dire-vrai, le passage suivant mettant bien en concurrence les deux aspects :

Tout ce temps-là que je suis là
parler, la guerre est là continuer
toujours. (S. 219)

All this time that I am talking, the
war is still going on. (S. 127)

Le parallélisme de construction oppose le « je » qui parle à la guerre comme force toujours agissante. Méné est donc, d'un bout à l'autre du roman¹, un soldat qui ne manifeste sa puissance qu'à l'intérieur de l'espace discursif.

Il en va un peu différemment pour Agu dans *Beasts of no Nation* d'Uzodinma Iweala. Dans ce roman, l'enfant combattant fait usage de sa capacité à donner la mort. Il est initié à cela :

Le Commandant lui il dit, on dirait
quand on tombe amoureux. On ne

Commandant is saying it is like
falling in love. You cannot be

¹ Une trajectoire similaire anime le personnage de Jerry dans *Le Monde est gueule de chèvre* de Joëlle Sambi sauf que, à l'issue du roman, Jerry commet bien un meurtre mais sur un enfant-soldat de sa faction qui le contraignait à se servir de son arme.

peut pas penser à ça. Il faut seulement le faire, il me dit comme ça.

Moi je le crois. Sinon qu'est-ce que je peux faire ?

Le problème c'est qu'ils disent tous, arrête de t'inquiéter pour ça. Arrête. Tôt ou tard ce sera ton tour à toi, et là tu vas savoir maintenant qu'est-ce qu'on sent quand on tue un quelqu'un. (B. 27)

thinking about it. You are just having to do it, he is saying.

And I am believing him. What else can I be doing ?

They are all saying, stop worrying. Stop worrying. Soon it will your own turn and then you will know what it is feeling like to be killing somebody. (B. 12)

Ici le dire est l'affaire des autres, le dire du Commandant, le dire de « tous ». Mais c'est un dire qui pousse à faire, qui pousse même l'enfant-soldat à se confondre totalement avec un faire mortifère, comme l'indique l'emploi de l'adverbe « seulement » (« just » en langue originale). Le « seulement » réduit les actes d'Agu à de simples enchaînements d'action-réaction, sans pensée (« On ne peut pas penser »), sans souci (« arrête de t'inquiéter »). Pourtant, si Agu tue à plusieurs reprises, s'il est celui qui fait (il va même mettre à l'œuvre la comparaison entre le meurtre et la relation amoureuse en affirmant « j'aime maintenant tuer »¹), il n'est jamais restreint au « seulement » : il est celui qui dit qu'il fait, qui transmet par la puissance de la narration simultanée ses actions, n'abolissant pas toute intellection. Plus encore, lorsqu'entre l'action et la réaction, va venir s'intercaler un temps auto-réflexif, il va même avoir la force de pleinement « penser à ça ». C'est ainsi qu'il va opérer son choix, celui du dire contre le faire, le choix de sortir de la guerre :

Et je commence à repenser dans moi-même aux choses que j'ai faites. Quand on me commandait TUE, je tuais, TIRE, je tirais, ENTRE DANS LA FEMME, j'entrais dans la femme même si je ne disais rien et que je n'aimais pas ça. Je tuais tout le monde, la mère, le père, la grand-mère, le grand-père, le soldat. C'était la même chose. Et ça ne comptait pas qui était qui, ils allaient tous mourir. Je pense et je repense. Je pense dans moi-même que je ne dois plus faire ça.

Je me lève maintenant de la où je suis, je nettoie la boue de mes mains

And then I am thinking of all the thing I am doing. If they are ordering me KILL, I am killing, SHOOT, I am shooting, ENTER WOMAN, I am entering woman and not even saying anything even if I am not liking it. I am killing everybody, mother, father, grandmother, grandfather, soldier. It is all the same. It is not mattering who it is, just that they are dying. I am thinking, thinking. I am thinking that I cannot be doing this anymore.

Then I am getting up from where I am sitting and wiping the mud on my hand onto my short. I am looking at my gun and I am saying

¹ Uzodinma Iweala, *Bêtes sans patrie*, op. cit., p. 68 ; « I am liking to kill », *Beasts of no Nation*, op. cit., p. 45. Notons que cette actualisation de la relation amoureuse ne fonctionne qu'en traduction, avec l'ambiguïté propre à la langue française du verbe « aimer ».

avec mon coupé. Je regarde mon
arme à feu, je lui dis je n'ai plus
besoin de toi. Reste là où tu es. (B.
169-170)

to it, I am not needing you anymore.
Just stay where you are.
(B. 135-136)

Ce passage doit être lu comme le pendant positif de celui précédemment cité. En effet, tout le libre-arbitre d'Agu s'exprime ici : la répétition des verbes « penser » et « repenser » renverse la prescription du Commandant. Notons que la traduction que propose Alain Mabanckou de la forme au présent continu (« I am thinking »), véritable stylème de l'œuvre d'Uzodinma Iweala¹, construit une réflexivité redoublée (« dans moi-même ») exprimant d'autant plus la profondeur de la conscience. Si Charlotte Lacoste reproche à ce roman l'absence de fonction critique² (l'une des fonctions essentielles qu'elle attribue au genre testimonial³), nous aimerions au contraire montrer à l'épreuve de ce passage à quel point elle est présente. Agu est ici un *kritês* – équivalent grec de l'*arbiter* – étymologiquement lié à la critique. Il peut décider (*krinein*) de quitter la guerre après avoir jugé (*krinein*), après avoir passé au crible (*criblum* < *krinein*) son propre crime (*crimen* < *krinein*). Par l'action de penser, Agu intercale entre l'action (l'ordre donné) et la réaction (l'exécution de cet ordre) un temps de critique et d'autoréflexivité ; il semble aussi rendre étrangers à lui les ordres reçus, comme le signalent les majuscules. De ce point de vue, Agu n'appartient pas à la catégorie du bourreau qui ne peut pas témoigner. Selon Catherine Coquio, l'inopérativité du témoignage concerne le bourreau qui est incapable témoigner du « crime »⁴ en ce que son récit ne témoigne « d'aucune catastrophe ni d'aucune déshumanisation consciente [...] sans jamais que la perspective interne de la destruction ne soit imaginée »⁵. À l'inverse, Agu témoigne du crime, des crimes qu'il a commis, de la catastrophe et de la déshumanisation qui ont été autant son expérience que celle de ses victimes et, en prenant cette distance critique, en faisant preuve d'un tel discernement (< *krinein*), il s'extrait de son statut de bourreau, il fait le choix de ne plus l'être. Quand les théories du témoignage abordent le bourreau sous l'angle de l'homme qui renonce à sa dignité pour devenir l'agent de l'inhumain, l'enfant-soldat, lui, n'a opéré

¹ Donnant lieu parfois à des tournures fautives, qui participent du *rotten english*, comme par exemple « I am knowing that I am older » (Uzodinma Iweala, *Beasts of no Nation*, *op. cit.*, p. 36).

² Dans son article « L'enfant-soldat dans la production culturelle contemporaine », elle oppose *Beasts of no Nation* à *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma qui, lui, mettrait en place une telle fonction : « La fausse langue enfantine n'est pas là pour émouvoir le public occidental ; elle recèle avant tout une fonction critique » (*art. cit.*, p. 131).

³ Aux côtés de la fonction probatoire, de la fonction d'éducation et de la fonction d'hommage (Charlotte Lacoste, *Le Témoignage comme genre littéraire en France de 1914 à nos jours*, *op. cit.*).

⁴ Catherine Coquio, « À propos d'un nihilisme contemporain », *art. cit.*, p. 29.

⁵ *Idem.*

aucun renoncement, n'a pas eu le choix de la déshumanisation, son seul choix est alors celui de renverser cette déshumanisation. Agu n'est plus ici qualifié par son faire mais par son dire, c'est son choix délibéré : il impose à l'arme, l'objet de son agentivité de soldat, une inefficience. Ce faisant, Agu sort de la guerre pour trouver un lieu où prendra place sa seule énergie discursive : dans le chapitre suivant il fait ainsi la rencontre d'Amy à qui il racontera toute son expérience de la guerre. Si l'enfant a été effacé par le bourreau, le bourreau lui-même peut être tué par le témoin ; c'est dans l'intervalle entre les deux que le « penser » vient se loger, véritable ritournelle du passage.

La transition de la guerre au témoignage est aussi thématized dans *Les Aubes écarlates* et *Tarmac des hirondelles*, qui mettent en scène l'effectivité de cette parole conquise. Dans *Les Aubes écarlates* de Léonora Miano, Epa s'est enfui de la zone des combats, il a « laiss[é] derrière [lui] la fureur des tirs »¹ : ce choix lui permet de témoigner auprès d'Ayané ; ce sont du reste les derniers mots qu'il lui livre, la fuite représente tant la fin de son témoignage que la condition de son existence. Or ce témoignage détient une force particulière puisqu'il agit concrètement sur le cours de l'Histoire en ce qu'il participe à la libération des autres enfants enlevés au sein de son village. Le dispositif est similaire dans *Tarmac des hirondelles* de Georges Yémy. Muna s'est enfui de sa faction. Cette fuite est un point de renversement majeur dans le roman, rendu par une phrase lapidaire : « Puis, je m'évadai »² : elle n'est plus l'«"évasion" de l'ordre social »³ que décrit Sylvie Bodineau pour caractériser le processus faisant d'un enfant un soldat, mais la conquête d'une agentivité autre pour l'enfant devenu soldat. C'est elle qui permet à Muna d'énoncer son témoignage-jugement devant les responsables des guerres africaines et qui agit, grâce à la parenthèse uchronique étudiée précédemment, sur le cours de l'Histoire puisque le personnage du Capitaine trouvera la mort. Dans ces deux œuvres, le témoignage a une performativité pouvant agir sur le cours de la guerre. Du soldat agissant au cœur des combats au soldat témoignant sur ces derniers, Epa et Muna réinvestissent éthiquement leur agentivité de soldat dans leur *logos*. Finalement, ils choisissent moins de dire au lieu de faire que de faire par la seule puissance de la parole.

¹ Léonora Miano, *Les Aubes écarlates*, op. cit., p. 115.

² Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, op. cit., p. 27.

³ Sylvie Bodineau, *Figures d'enfants soldats. Puissance et vulnérabilité*, op. cit., p. 33. Ajoutons que l'évasion est également le moteur diégétique d'*Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma puisque Birahima ne fait que s'échapper de factions pour en intégrer d'autres jusqu'au moment où il retrouve son cousin et parvient à sortir de la guerre (momentanément puisqu'elle le rattrapera en Côte-d'Ivoire, Cf. *Quand on refuse on dit non*) et à produire son témoignage.

Dès lors, si l'enfant conserve une combativité de soldat, c'est pour imposer sa parole. On pourrait ainsi postuler que c'est l'agentivité imposée ou conquise – selon que l'enrôlement soit volontaire ou non – en tant que soldat qui donne à l'enfant (*infans*) la capacité de prendre le pouvoir sur les mots¹, la possibilité de transgresser l'assignation au silence.

b. L'assignation au silence transgressée

Le dispositif narratif qui consiste à faire de l'enfant devenu soldat un narrateur autodiégétique, selon la terminologie de Gérard Genette², est majoritairement choisi par les auteurs du corpus : il concerne en effet huit œuvres sur onze³. Confier la voix narrative à l'acteur des guerres africaines et, qui plus est, à un acteur enfant, relève d'un choix esthétique fort. En lui accordant le « privilège de la fonction narrative »⁴, ces œuvres transgressent l'assignation au silence faite à l'enfant, donnant à celui que l'on exploite dans les guerres la possibilité d'être maître de sa parole. Malgré ses exactions, le premier moment où l'enfant-soldat est agent à part entière est celui de sa prise de parole.

Au niveau narratif, déléguer la voix à l'*infans*, faire de lui le « je » narrant et lui donner la possibilité de produire un témoignage, est un acte éminemment transgressif. Étymologiquement, en effet, l'*infans* est celui qui ne parle pas⁵. Birahima, dans le roman d'Ahmadou Kourouma, rend bien compte de cette dimension :

¹ Il faut mentionner que nous situons ici l'analyse sur le seul plan de l'acte testimonial. Ce qui a été montré dans la première partie de l'étude vaut toujours, la guerre, le fait d'imposer un statut de soldat à l'enfant, l'asservit et le ramène – tel a été en partie le postulat du chapitre 3 – à une vulnérabilité proprement enfantine.

² Gérard Genette, *Figures III*, op. cit.

³ *Song for Night* de Chris Abani, *Johnny Chien Méchant* d'Emmanuel Dongala, *Beasts of no Nation* d'Uzodinma Iweala, *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma, *Le Monde est gueule de chèvre* de Joëlle Sambi, *Sozaboy* de Ken Saro-Wiwa, *Transit* d'Abdourahman A. Waberi et *Tarmac des hirondelles* de Georges Yémy.

⁴ Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 254.

⁵ S'il est commun de rappeler que l'*in-fans*, en latin, est celui qui ne parle pas, les Latins possédaient un autre terme pour désigner l'enfant : ils nommaient ainsi *puer* l'enfant qui avait acquis l'usage de la parole. Or, significativement, ce n'est pas ce terme concurrent qui est passé en français, comme le rappelle notamment Alain Rey : « il est révélateur de le désigner par son ignorance du langage, qui ne lui permet pas de prétendre à la dignité de la personne adulte, car la parole, c'est aussi la raison » (*Dictionnaire culturel en langue française* sous la direction d'Alain Rey, entrée « enfant »). Dès lors, l'enfant est *infans* car il lui manque le *logos*, le rapprochant bien davantage des animaux considérés comme *alogoi* en Grèce antique. Or, en le faisant parler, en en faisant un témoin apte à transmettre son expérience, les œuvres du corpus sortent l'enfant de « son état in-signifiant » (*Idem*).

Je veux bien m'excuser de vous parler vis-à-vis comme ça. Parce que je ne suis qu'un enfant. Suis dix ou douze ans [...] et je parle beaucoup. Un enfant poli écoute, ne garde pas la palabre... [...] C'est ça les coutumes au village.¹

Or les enfants-soldats vont bien « garde[r] la palabre » : ces œuvres renversent alors l'assignation au silence qui est faite à l'enfant et mettent en place un contrat dialogique qui transgresse cette subalternité discursive.

Mais même dans *Les Aubes écarlates* de Léonora Miano, texte qui ne mise pas sur la narration autodiégétique, la transgression est palpable et l'irruption de la parole de l'enfant-soldat en témoin le dote d'une puissance concrète. Ici, le témoignage de l'enfant-soldat ne coïncide pas avec l'ensemble du récit mais est enchâssé. Dans cette œuvre, le narrateur est extradiégétique² et épouse le point de vue de divers personnage dont la protagoniste Ayané. C'est cette dernière, rappelons-le, qui demande à Epa de raconter ce qu'il a vécu. Pourtant, le témoignage enchâssé d'Epa s'autonomise dans un chapitre qui occupe près d'un tiers de la diégèse et qui ne fait jamais mention de traces énonciatives surplombantes, déstabilisant tout le régime narratif de l'œuvre. Son témoignage s'est alors imposé avec force, faisant violence à l'économie narrative même. La prise de parole de l'*infans* fait d'Epa l'usurpateur d'une parole autodiégétique dans un roman extradiégétique : il devient le maître du jeu narratif.

Mais si, dans *Les Aubes écarlates*, le témoignage d'Epa répond à la demande d'un adulte – tout comme dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma du reste –, dans *Tarmac des hirondelles* de Georges Yémy se déploie un dispositif inverse où c'est l'enfant qui impose à l'adulte son témoignage. Muna investit le Capitaine, bourreau de la guerre civile, en destinataire de son récit sans lui laisser le choix. Renversant les rapports de force, l'enfant parle tandis que l'adulte est réduit au silence : « Je te l'ai dit, ne dis rien »³. La modalité déontique qui informe l'ouverture du roman⁴ construit par ailleurs l'enfant-soldat en démiurge de la parole qui ne laisse d'autres possibilités que celle de l'« entend[re] dire ce qui sied de l'être »⁵, selon la formule de Muna.

Birahima, dans *Allah n'est pas obligé*, impose également avec force son témoignage : « je vais vraiment, vraiment conter ma vie de merde de damné. Asseyez-vous et écoutez-moi »⁶. De plus, dans cette œuvre, l'*infans* n'est plus celui qui ne parle pas mais celui qui s'octroie le droit de retourner au silence : « ça c'est une longue histoire que je n'ai pas

¹ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, *op. cit.*, pp. 10-11.

² À l'exception des sections intercalaires qui délèguent la voix narrative à des voix spectrales.

³ Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, *op. cit.*, p. 11.

⁴ L'*incipit* se construit en effet par une accumulation d'impératifs.

⁵ Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, *op. cit.*, p. 14.

⁶ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, *op. cit.*, p. 12.

envie de raconter maintenant. Maintenant je n'ai pas le temps, je n'ai pas envie de me perdre dans du blabla. Voilà c'est tout »¹. En faisant des enfants-soldats des témoins, la fiction romanesque dote ces derniers d'une puissance qui vient rompre l'assignation au silence consubstantielle à enfant. Les enfants-soldats s'affranchissent d'une subalternité qui les empêche de parler et apparaissent, au cœur de la fiction, comme ceux dont la parole a une signification dans ce contexte de violences guerrières : ils sont ceux que les événements poussent à parler, ceux dont la parole ne prend sens que par la guerre. Les romanciers ne se contentent pas d'écrire pour les sans voix : par la fiction, ils leur confèrent la puissance de témoigner.

L'enfant n'est plus celui qui ne parle pas et le soldat est devenu celui qui parle, celui qui, lorsqu'il donne des ordres, donne des ordres qui ont trait à l'énonciation (« écoutez-moi » ; « ne dis rien »). La figure de l'enfant-soldat a donc trouvé dans ces romans un lieu de dépassement puissant mais aussi combatif et c'est sa violence de soldat qui a rendu un tel dépassement possible. En effet, le fait que Birahima puisse aller à l'encontre des « coutumes du village » et donc garder la palabre est attribué directement à son agentivité de soldat, comme on peut le conclure de la suite du passage cité précédemment :

Je veux bien m'excuser de vous parler vis-à-vis comme ça. Parce que je ne suis qu'un enfant. Suis dix ou douze ans [...] et je parle beaucoup. Un enfant poli écoute, ne garde pas la palabre... [...] C'est ça les coutumes au village. Mais moi depuis longtemps je m'en fous des coutumes du village, entendu que j'ai tué beaucoup de gens avec kalachnikov (ou kalach) et me suis bien camé avec kanif et les autres drogues dures.²

La prise de parole transgressive devient une conséquence directe de l'expérience de la violence de la guerre, le *nomos* régi par les « coutumes du village » est invalidé par l'anomie guerrière qui est matérialisée syntaxiquement par une subordonnée causale (introduite par « entendu que »). Il nous faut donc à présent analyser les enjeux de cette violence au cœur de l'acte discursif.

c. « Le risque de la violence »³

Faire parler celui qui a commis des crimes, faire parler le criminel, verse-t-il les œuvres du corpus dans les « séductions du bourreau » qui font l'objet d'un essai de Charlotte

¹ *Ibid.*, pp. 11-12. Ce passage a déjà été commenté dans le chapitre 1 de cette partie.

² *Ibid.*, pp. 10-11.

³ Michel Foucault, *Le Gouvernement de soi et des autres II. Cours au collège de France 1983-1984 : Le courage de la vérité*, op. cit., p. 12.

Lacoste¹ ? Assiste-t-on à « une usurpation de la parole testimoniale par les bourreaux »² ? A-t-on « fini par se lasser des victimes photogéniques qui constituent depuis près d'un siècle le spectacle médiatique quotidien nous renvoyant à notre impuissance »³ ? Ces textes ne sont-ils devenus qu'un « fonds de commerce littéraire »⁴ misant sur la fascination du lecteur – avant tout occidental au vu des lieux de publications des œuvres du corpus primaire – pour la violence, comme le suggérait Emmanuel Dongala lui-même, dans l'entretien qu'il nous a accordé, face à la multiplication des œuvres sur les enfants-soldats africains ?

Si la première partie de l'étude⁵ a montré en quoi les œuvres du corpus cherchaient bien au contraire à déconstruire la violence topiquement associée à la figure de l'enfant combattant, il n'en demeure pas moins que le statut de bourreau mérite d'être interrogé frontalement au regard de la prise de parole testimoniale et de la violence qu'elle suppose alors.

Selon Charlotte Lacoste :

L'enfant-soldat tient une place de plus en plus importante dans le paysage médiatique et culturel contemporain. Et pour cause : c'est un bourreau – une machine à tuer difficile à arrêter une fois enclenchée – mais un bourreau idéal : innocent, enrôlé de force, victime de la folie des hommes, en aucun cas responsable de ses actes (imputables à personne : il est orphelin, erre seul dans la forêt et entre au service de diverses bandes rivales), et donc mieux à même que quiconque d'incarner cette monstruosité définitoire qui continue de nous caractériser une fois adultes.⁶

Cette caractérisation fait du statut victimaire de l'enfant combattant une excuse pour justifier l'intérêt pour le bourreau et sa prise de parole ; elle fait aussi de l'éthique de la victime une manière éthiquement douteuse de rendre audible le bourreau et du pathétique de l'enfant un biais pour justifier la violence du soldat (et, supposément, de chaque humain). N'est-ce pas plutôt l'inverse que l'on peut observer dans nos romans ? Il nous semble en effet que ces œuvres n'aspirent pas à exalter la violence du soldat mais font de cette dernière un *medium* discursif pour rendre audible la parole de l'enfant et la vérité propre qu'il a à faire entendre.

¹ Charlotte Lacoste répond par la positive à cette interrogation en prenant appui plus spécifiquement sur le témoignage d'Ishmael Beah, *Le Chemin parcouru* et sur le roman d'Uzodinma Iweala, *Beasts of no Nation* (Charlotte Lacoste, *Séductions du bourreau*, op. cit., pp. 266-268).

² Charlotte Lacoste, *Séductions du bourreau*, op. cit., p. 2.

³ *Ibid.*, p. 1.

⁴ Marie Bulté, « L'urgence dans *Johnny Chien Méchant* (2002), Entretien avec Emmanuel Dongala », art. cit., dernière consultation le 2 août 2014.

⁵ En particulier, le chapitre 2.

⁶ Charlotte Lacoste, *Séductions du bourreau*, op. cit., p. 266.

C'est même précisément cette violence soldatesque qui qualifie la parole de l'enfant combattant en parole parrésiasique. Selon Michel Foucault, la *parrésia* est un franc-parler qui dit tout :

Le *parrésias*, c'est celui qui dit tout. [...] La *parrésia* consiste à dire, sans dissimulation ni réserve ni clause de style ni ornement rhétorique qui pourrait la chiffrer ou la masquer, la vérité. Le « tout-dire » est à ce moment-là : dire la vérité sans rien cacher, sans la cacher par quoi que ce soit.¹

Il convient alors de réinterpréter, à l'aune de cette définition, la « crise du verbe »² que nous avons repérée dans le corpus³. Si nous avons attribué cette esthétique langagière au désir de rendre compte de la violence de la guerre, il s'agit à présent de voir en quoi ce surgissement de la violence au sein du langage est nécessaire au courage de la vérité. Le refus de l'ornementation rhétorique serait un gage du tout-dire et aussi une force, comme le décrivent précisément Catherine Coquio et Aurélia Kalisky à propos des récits d'enfants pendant la Shoah :

Le choix de l'enfant témoin est aussi une question posée à la littérature. Il importait ici de faire lire également des textes dont la force ne passe pas par ce métier. Mais qu'est-ce que cette « force » qui n'est pas littéraire, et dont il est si difficile de parler, alors qu'elle se fait sentir comme une évidence ? La « force » d'un texte est peut-être ce qui, de par la faiblesse du langage, empêche que le réel ne s'estompe, permet à sa violence de faire effraction dans les mots.⁴

Il convient de préciser que Catherine Coquio et Aurélia Kalisky font mention de récits factuels : des journaux d'enfants. À l'inverse, nos œuvres sont écrites par des auteurs dont c'est le métier. Mais ce qui nous intéresse, c'est la manière dont certains d'entre eux⁵ ont choisi de mimer cette force spécifique du langage non travaillé de l'enfant. Loin d'être « estomp[é] », le réel est dit dans sa totalité, sans être caché. Si la vision qui procède du témoin oculaire qu'est l'enfant-soldat donne à ces textes l'énergie de l'évidence, de l'*evidentia*⁶, son langage s'inscrit aussi dans l'évidence parrésiasique, qui est tant un dire-vrai qu'un dire qui se montre sans se farder : « la rhétorique est exactement à l'opposé de la

¹ Michel Foucault, *Le Gouvernement de soi et des autres II. Cours au collège de France 1983-1984 : Le courage de la vérité*, op. cit., p. 11.

² Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur, Essai sur l'abjection*, op. cit., p. 246.

³ Cf. première partie, chapitre 2.

⁴ Catherine Coquio et Aurélia Kalisky, « Avant-propos », art. cit., p. XCIV.

⁵ En particulier, Ken Saro-Wiwa, Uzodinma Iweala, Ahmadou Kourouma, Emmanuel Dongala et Abdourahman A. Waberi.

⁶ Cf. première partie, chapitre 3.

parrêsia, [qui implique au contraire une] instauration forte, manifeste, évidente entre celui qui parle et ce qu'il dit »¹.

Mais ce n'est pas suffisant. Michel Foucault précise :

Pour qu'il y ait *parrêsia*, [...] il faut que le sujet, [en disant] cette vérité qu'il marque comme étant son opinion, sa pensée, sa croyance, prenne un certain risque, risque qui concerne la relation même qu'il a avec celui auquel il s'adresse. Il faut pour qu'il y ait *parrêsia* que, en disant la vérité, on ouvre, on instaure et on affronte le risque de blesser l'autre, de l'irriter ou de le mettre en colère et de susciter de sa part un certain nombre de conduites qui peuvent aller jusqu'à la plus extrême violence. C'est donc la vérité, dans le risque de la violence.²

Dès lors, n'y a-t-il pas que dans la parole testimoniale du bourreau – à condition néanmoins que ce bourreau porte une ambiguïté constitutive, nécessaire à sa qualification en témoin –, celui dont la vérité est emplie de violence, que peut se déployer la *parrêsia* ?

L'enfant-soldat est bien celui qui noue une relation agonistique avec le destinataire de son récit³. Un véritable *agôn* peut en effet prendre place dans l'espace discursif du corpus. La relation qui se tisse entre le narrateur et le narrataire, dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma et *Transit* d'Abdourahman A. Waberi, en relève tout particulièrement. Birahima et Bachir ont en effet tous les deux une parole parrésiasique en ce qu'ils « risque[nt] de défaire, de dénouer cette relation à l'autre qui a rendu possible précisément [leur] discours. En quelque sorte, [ils] risque[nt] toujours de saper cette relation qui est la condition de possibilité de [leur] discours »⁴. En effet, Birahima va jusqu'à rompre tout contrat dialogique avec le narrataire avec l'emploi de formules transgressives, insolentes, comme « Allez vous faire foutre »⁵, qui détiennent une véritable efficacité puisqu'elles mettent fin aux chapitres où elles s'énoncent. Dans *Transit*, Bachir use de la même violence discursive, une violence discursive pleinement soldatesque en ce qu'il peut lui arriver de congédier le narrataire en usant d'un lexique militaire : « Rampez »⁶. Là encore, ce congédiement est effectif sur le *medium* romanesque même puisqu'il met fin au chapitre en cours et, plus encore, à la parole

¹ Michel Foucault, *Le Gouvernement de soi et des autres II. Cours au collège de France 1983-1984 : Le courage de la vérité*, op. cit., p. 15.

² *Ibid.*, p. 12.

³ En ce sens l'enfant-soldat rejoint de nouveau la figure du griot qui peut être considérée comme une figure parrésiasique en ce qu'elle joue un rôle social fort, aucun interdit ne pesant sur elle : les griots sont les seuls à pouvoir dire aux puissants tout ce que le peuple pense d'eux, endossant alors une véritable fonction critique (parallèle, certes, à une fonction laudative qui est, elle, emprunte de rhétorique). Leur parole s'exprime dans un « dérèglement verbal [...] à l'encontre des normes de bienséances » (Sory Camara, *Gens de parole. Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*, op. cit., p. 135).

⁴ Michel Foucault, *Le Gouvernement de soi et des autres II. Cours au collège de France 1983-1984 : Le courage de la vérité*, op. cit., p. 13.

⁵ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 130.

⁶ Abdourahman A. Waberi, *Transit*, op. cit., p. 51.

de Bachir elle-même, puisque ce roman fait alterner divers narrateurs. Dans ces deux romans, on constate à quel point la parole de l'enfant-soldat prend le risque de rompre violemment le pacte discursif avec le destinataire.

Ce risque peut également être thématiquement dans l'espace intradiégétique. Dans *Le Silence des esprits* de Wilfried N'Sondé, la réaction de Christelle au témoignage de violence que lui livre Clovis Nzila est marquée par le choc qui rompt momentanément toute relation entre eux : « À la fin du récit, Christelle resta de longues minutes sans voix, pâle »¹. Dans *Les Aubes écarlates* de Léonora Miano, le témoignage d'Epa est inaudible pour les membres de son village :

Depuis la nuit du meurtre et de l'enlèvement, où que ses pas le portent, ses morts étaient avec [Epa]. Leur douleur le suivait partout. Il n'avait pas besoin de s'infliger, par-dessus le marché, les reproches du clan. Là-bas à Eku, nul n'avait envie de l'écouter, nul n'était en mesure de le comprendre. Rien d'étonnant à cela : lui-même ne se trouvait aucune circonstance atténuante.²

Il faudra alors l'intervention de la prophétesse – et ses pouvoirs supra-humains qui interdiront à la doyenne du village tout acte et toute parole – pour permettre aux anciens enfants-soldats de s'exprimer, pour faire « circuler la parole »³. Or la parole d'Epa avait circulé bien avant l'intervention prophétique, et ce au niveau narratif, au point de s'imposer comme on l'a vu directement, sans médiation, comme si le destinataire était le narrataire du roman apte alors à « l'écouter » sans pour autant avoir besoin de « circonstance[s] atténuante[s] ».

De même, *Quand on refuse on dit non* d'Ahmadou Kourouma donne à penser l'écart qui se creuse entre le témoignage tel qu'il s'impose au narrataire et celui qui se dit à l'échelle intradiégétique. En effet, dans ce roman inachevé, Birahima refait son témoignage – celui-là même qui donne corps à tout le roman *Allah n'est pas obligé* – sous une forme condensée au personnage de Fanta :

Elle [Fanta] m'a demandé si c'était vrai que j'avais été enfant-soldat. [...]

Je répondis tout de suite que j'avais tué beaucoup de monde avec le kalachnikov. Avec un kalach je pouvais tuer tous les Bétés, tous les loyalistes, tous les affreux. Tout à la fois. Je m'étais drogué au dur. J'avais pillé des maisons, des villages. J'avais violé...

Au mot « violé », elle m'a arrêté en criant : « C'est vrai ça ? »

J'ai compris que j'avais dit une bêtise et je me suis repris en ajoutant : « C'est au Liberia, ça. Jamais en Côte-d'Ivoire. » Et j'ai continué à raconter [...]. J'ai commencé à raconter toutes mes aventures de *Allah n'est pas*

¹ Wilfried N'Sondé, *Le Silence des esprits*, op. cit., p. 157.

² Léonora Miano, *Les Aubes écarlates*, op. cit., p. 195.

³ *Ibid.*, p. 228.

obligé, mais elle m'a pas laissé terminer. Elle revenait sur le seul point qui l'intéressait : « Birahima, tu sais utiliser le kalachnikov [...]. »¹

Le roman précédent d'Ahmadou Kourouma est réexploité sous forme de discours narrativisé : ainsi l'ensemble d'*Allah n'est pas obligé* peut être réactualisé dans le nouveau roman (« J'ai commencé à raconter toutes mes aventures de *Allah n'est pas obligé* »). Cependant, la volonté totalisante de l'enfant se heurte au refus de sa destinataire. Fanta suspend le récit de Birahima à deux reprises : une fois parce qu'elle n'est manifestement guère intéressée par son expérience et ne veut connaître que ce qui peut lui être directement utile (le maniement de la kalachnikov) ; une autre fois parce que le contenu de son dire-vrai, de son témoignage comporte une grande violence, livrée nue, sans rhétorique. La formulation de Birahima est en effet lapidaire, sans ornement : « j'avais violé ». Le choc de Fanta oblige alors le narrateur à reformuler son discours, à le pondérer d'une contextualisation géographique. Pourtant, c'est bien à ce type de discours non nuancé, non reformulé pour en amoindrir les effets, que le lecteur d'*Allah n'est pas obligé* est confronté. Dans ce roman, le narrataire n'a pas la possibilité d'arrêter le narrateur, d'attendre une atténuation de son récit qui impose alors pleinement sa « vérité, dans le risque de la violence » pour reprendre les mots de Michel Foucault.

Ainsi faut-il considérer, pour notre corpus, le *medium* romanesque comme le lieu qui rend possible la parole parrésiasique modélisant alors la fiction. Plus précisément, les romans du corpus seraient régis par un « pacte parrésiasique » que Michel Foucault définit comme le pacte qui lie le puissant au faible et qui implique que, si l'énonciateur doit avoir le courage de la vérité, le destinataire doit avoir le courage de l'entendre : « Le peuple, le Prince, l'individu doivent accepter le jeu de la *parrésia*. Ils doivent eux-mêmes le jouer et reconnaître que celui qui prend le risque de leur dire la vérité doit être écouté »². Ces romans n'existent que dans la foi en un lecteur qui puisse accepter de reconnaître et d'écouter la parole violente de ce faible, de cet invisible de l'Histoire qu'est l'enfant-soldat, de cet impuissant qui trouve sa puissance énonciative dans le *medium* romanesque. Le lecteur idéal est alors celui qui respecte « cette espèce de pacte qui fait que si le parrésiasique montre son courage en disant la vérité envers et contre tout, celui auquel cette *parrésia* est adressée devra montrer sa grandeur d'âme en acceptant qu'on lui dise la vérité »³.

¹ Ahmadou Kourouma, *Quand on refuse on dit non*, op. cit., p. 35.

² Michel Foucault, *Le Gouvernement de soi et des autres II. Cours au collège de France 1983-1984 : Le courage de la vérité*, op. cit., p. 14.

³ *Idem*.

Un tel lecteur idéal est alors, nous semble-t-il, programmé par la figure du narrataire – entendu comme relais privilégié du lecteur – qui se construit dans les textes en narration autodiégétique. Dans *Sozaboy* de Ken Saro-Wiwa, Méné vient de mentir à ceux qui l'ont constitué prisonnier. Il leur dit qu'il peut leur être utile en tant que conducteur de camions :

Alors je lui ai dit que vrai vrai je suis vrai chauffeur et je sais conduire n'importe quelle voiture ou camion ou Caterpillar. Alors L'homme-doit-viver dit bon d'accord. Si tout est comme je parle là, alors j'ai gagné beaucoup chance. Mais si c'est mensonge, je n'ai qu'à courir retourner dans ventre de la maman qui m'a né. [...] Alors il m'a donné une clef et m'a dit de courir entrer dans Land Rover qui était là devant dortoir de hôpital-là.

Je te dis, j'étais très content. J'ai pas perdu temps de tout. J'ai pris clef-là et j'ai couru entrer dans camion-là même temps. Je crois que tu connais que la vérité est bon, je suis pas vraiment chauffeur. J'ai pas gagné permis. (S. 215)

So I told him that, true true, I am a proper driver and I can drive any car or motor or caterpillar. So Manmuswak say okay, if everything is as I talk, then I am very lucky man. But if it is lie, make I go back inside the belly of the mamma who born me. [...] So he gave me one key and he asked me to run inside the Land Rover that was in front of the dormitory hospital.

I tell you I was very happy. I just no waste time at all. I took the key and ran inside the motor one time. I think you know to talk true I am not actually driver. I have no get licence. (S. 125)

Ce passage montre que seul le narrataire est susceptible d'entendre la vérité, d'écouter le dire-vrai du narrateur (« talk true »). La seule parole d'évidence, non dissimulée derrière un mensonge – où l'énonciation redouble l'invocation de la vérité (« true true ») que pour dénoncer ensuite son inopérativité –, intervient sur l'axe de communication narrateur-narrataire. Certes, on pourra objecter que L'homme-doit-viver est un destinataire qui ne peut répondre au pacte parrésiasique en ce qu'il est un ennemi. Or même lorsque ce dernier devient un allié, même lorsqu'une confiance s'est instaurée entre lui et Méné, une fois encore, ce pacte n'est effectif qu'entre l'enfant-soldat et le narrataire :

Maintenant patron minitaire-là avec L'homme-doit-viver contents mon affaire comme leur frère. [...] Mais je n'ai pas dit L'homme-doit-viver quelque chose sur ma maman et ma jeune femme Agnès avec son ampoule 100 watts-là. Je lui ai pas parlé de Doukana et la façon je dois partir là-bas un jour. Parce que même si L'homme-doit-viver est mon frère aujourd'hui, n'importe quand il peut simplement changer son idée si il voit que je suis là faire couillon. Je pense que tu me

But this time, the soza boss and Manmuswak like me like their brother. [...] But I did not tell Manmuswak anything about my mama and my young wife Agnes with J.J.C. I did not tell him about Dukana and how I must go there one day. Because whether Manmuswak is my brother today, ha can just change his mind any time if he see that I am formfooling. I think you understand me. Because war is war [...] as I understand it is, as the soza boss tell me one day, « To kill or to

comprends. Parce que la guerre c'est la guerre, [...] c'est comme chef militaire m'a dit un jour, « tuer ou être tué ». Tuer ou être tué. (S. 220-221)

be killed ». To kill or to be killed. (S. 128)

À la maxime de la guerre (« Tuer ou être tué »), fondée sur une violence agissante, répondrait alors le modèle de la fiction fondé, lui, sur une violence discursive, une vérité violente. Et c'est alors au premier chef *Transit* d'Abdourahman A. Waberi qui en témoigne.

Dans cette œuvre, Bachir est le narrateur qui dit tout, selon l'étymologie même de la *parrêsia*, celui qui use volontiers de la paralipse qui ne fait que renforcer le fait qu'il dit même quand il marque une réticence à le faire :

Là, j'ai trop mauvaises nouvelles, je sais pas si je dois les balancer devant tout le monde. [...] Bon, la trop mauvaise nouvelle vous cherchez de trouver, d'accord ? Non, c'est pas Scud 3 qui vient de gagner bataille de Assagueila. Non, non, c'est pas arbitre blanc et lâche. La nouvelle pas jolie jolie, c'est nos amis démobilisés.¹

L'axe de transmission privilégié est là encore celui entre le narrateur et le narrataire (narrataire large : « tout le monde »). C'est alors dans ce roman que se donne le plus à penser le pacte parrésiasique. En effet, Bachir est porteur d'une vérité violente, d'une vérité qui lui fait encourir un véritable risque sur sa personne – à l'instar des figures prototypiques de parrésiasiques que repère Michel Foucault² : celle de son passé d'enfant-soldat. Dans ce roman polyphonique, c'est la voix de l'enfant combattant qui s'impose tout d'abord. Elle s'impose dans l'espace textuel intitulé « prologue », lieu privilégié où peut se mettre en place le pacte de lecture. Or selon nous, c'est bien un pacte de lecture parrésiasique qui se noue alors :

J'ai vu Moussa, je suivis. Avec les policiers, Moussa il m'a confirmé de faire l'idiot. Surtout pas montrer qu'on sait parler français. Pas trop gêner l'affaire, donc fermer sa bouche. Ou pleurer pour pêcher la pitié des Français. [...] Bon je dis rien parce que Roissy c'est danger, on risque de dire ça c'est des emmerdements africains. J'ai regardé à droite à gauche encore, je suivis le grand Moussa. Fermer sa bouche. [...] C'est tout. Point final. J'avance un peu pour suivre Moussa. Ah, j'ai laissé tomber mon vrai nom, Bachir Assoweh. Je m'appelle depuis six mois Benladen. Moussa il a avalé de travers son café donné dans un verre en plastique. Ne répète jamais ça ici, il m'a dit. Ça attire la farouche des Français, des Anglais, des Américains et même des gentils Norvégiens qui paient les ONG pour nous et ferment leur gueule. Moi j'aime ça, Benladen qu'on dit et tout le monde est mort de panique. [...] Mais ça c'est encore un secret. J'ai rien dit, non ? Fini Djibouti, ici on est à Roissy, faut que je fais très attention de parler à tort et à travers.³

¹ Abdourahman A. Waberi, *Transit, op. cit.*, pp. 103-104.

² Comme Platon à la cour de Denys de Syracuse.

³ Abdourahman A. Waberi, *Transit, op. cit.*, pp. 14-15.

Après avoir été pris à tort pour le fils décédé d'Harbi, Bachir se retrouve à l'aéroport Charles-de-Gaulle en compagnie de Moussa, dont la fonction est d'aider les réfugiés durant leurs voyages. Ce malentendu lui a donné une possibilité de survie, qui serait remise en question s'il avouait son passé d'enfant combattant. De plus, c'est toute la violence de sa vérité, celle du choix d'un surnom à la puissance d'agissement sur autrui, qui n'est pas énonçable pour le public occidental. Or ce roman – publié à Paris et s'adressant *de facto* à un public occidental – prend le risque de susciter « la farouche des Français » et l'assume même pleinement : en effet, le titre du chapitre du prologue d'où est tiré ce passage s'intitule « Bachir » quand tous les chapitres du corps du roman déléguant la voix narrative à l'enfant combattant s'intituleront désormais « Bachir Benladen ». Bien loin d'amoindrir la parole du narrateur, bien loin de se plier à l'évincement de la figure de Benladen au profit de la réhabilitation du patronyme non guerrier « Assoweh », ce roman met au contraire en avant le nom de Benladen, le montre dans toute l'évidence de sa violence. La parole de guerrier de Bachir trouve donc pleinement sa place, sans concession, aussi brutale et intempestive soit-elle, une fois le pacte parrésiasique scellé dans cette adresse au narrataire qui en fait le seul confident au gré d'une nouvelle paralipse : « J'ai rien dit, non ? ».

C'est cette même parole brutale, qui s'impose au narrataire-lecteur, qui est mise en jeu dans *Tarmac des hirondelles* de Georges Yémy. Nous avons déjà pu mentionner que le narrataire était un personnage de la diégèse, le Capitaine, à qui Muna fait lire son acte d'accusation : « souviens-toi ». Or l'*incipit* de ce roman ménage un doute quant à la nature du narrataire qui n'est pas encore identifié au Capitaine et auquel vient se superposer le lecteur :

ENTRE, PUISQUE TU AS OUVERT. VIENS ! Non, ne dis rien. Assieds-toi, soulage ton séant. Peut-être viens-tu de loin. Voilà pour toi ; lis ! Tu comprendras que je t'attendais. Ah, tu blêmis ! Mais pourquoi ? À quoi t'attendais-tu ? Quelle décente expectation pouvais-tu avoir ? Je vois. Tu espérais un peu de clémence malgré tout.¹

La confusion est de mise. Cette injonction à la lecture – qui renverra plus loin à l'acte d'accusation – pourrait avoir trait au roman que le lecteur (venu potentiellement « de loin » puisque *Tarmac des hirondelles* a été publié à Paris) tient entre ses mains. Si l'on comprendra que ce qui a été « ouvert », c'est le passage qui mène au souterrain où aura lieu le jugement orchestré par Muna, à ce stade de la lecture, cela peut tout aussi bien renvoyer au roman lui-même. Dans cette équivoque savamment construite, c'est un pacte parrésiasique qui est proposé : celui d'une parole impérieuse (avec la prégnance de la modalité déontique), une

¹ Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, *op. cit.*, p. 11.

parole indécente, sans « clémence » ni complaisance, où tout sera dit. La souveraineté d'*arbiter* de l'enfant-soldat est celle de prendre le droit de tout dire ouvertement.

Aussi postulons-nous que les fictions du corpus sont modélisées par le courage de la vérité. Ces œuvres constituent un lieu nécessaire tant au déploiement de la parole soldatesque de l'enfant que de la mise en place d'un destinataire apte à la recevoir.

Certes, la représentation romanesque de l'enfant-soldat n'évacue pas ses agissements de bourreau et certains passages des romans relèvent de la « scène d'horreur » que Charlotte Lacoste considère comme un « artefact » caractéristique des textes donnant la parole au bourreau qui permettrait de créer « un tableau d'apocalypse esthétiquement satisfaisant »¹. Pourtant, la parole qui s'y déploie n'est pas une « plaidoirie » où le bourreau « a intérêt à imposer qu'un monstre sommeille en chacun de nous »², invalidant toute opérativité de l'éthique. Dans le corpus, l'éthique n'est pas invalidée mais brouillée³, complexifiée, rendue problématique par le statut même de l'enfant combattant, ce qui nécessitera alors une autre dimension pour la saisir : celle du politique⁴. L'exemple de *Song for Night* de Chris Abani est de ce point de vue très éclairant. Un court chapitre du roman s'intitule « Une question, c'est une paume qui se détache d'une oreille »⁵ et fait alors de la modalité interrogative un trait stylistique important. Or toutes les interrogations du narrateur sont d'ordre éthique :

Si nous sommes les grands innocents de cette guerre, où avons-nous appris tout le mal que nous faisons ? [...] Qui nous a appris cela ? [...] Je n'ai jamais été un petit garçon. Cela m'a été volé, et je ne serai jamais un homme – pas de cette façon-là. Je suis une sorte de chimère qui ne connaît que la terrible intimité du meurtre. Si cela m'aidait, je pleurerais, mais les larmes sont inutiles, ici. (CO. 165-166)

If we are the great innocents in this war, then where did we learn all the evil we practice ? [...] Who taught us this ? [...] I have never been a boy. That was stolen from me and I will never be a man – not this way. I am some kind of chimera who knows only the dreadful intimacy of killing. If it would help, I would cry, but tears are useless here. (SO. 135-136)

¹ Charlotte Lacoste, *Séductions du bourreau*, op. cit., pp. 104-105.

² *Ibid.*, p. 74.

³ La quatrième de couverture du *Bruit des os qui craquent* de Suzanne Lebeau mentionne à propos du personnage d'Elikia : « Victime, elle est aussi bourreau dans une situation qui brouille les lois de l'éthique ».

⁴ Cf. *infra*.

⁵ Chris Abani, *Comptine pour l'enfant-soldat*, op. cit., p. 165 ; « A Question is a Palm Turning Out from an Ear », *Song for Night*, op. cit., p. 135.

Les questions de My Luck restent irrésolues, il n'impute pas sa violence à une quelconque nature humaine dont l'essence se caractériserait par l'appétit sanguinaire¹. Il renonce également aux « larmes de crocodiles »² dont Charlotte Lacoste fait une caractéristique du récit du bourreau. Finalement, ce chapitre qui ébranle l'éthique sans pour autant la rendre caduque – puisqu'elle est maintenue comme horizon des interrogations – donne à repenser son titre, « Une question, c'est une paume qui se détache d'une oreille » : ce à quoi renvoient ces signes que les enfants-soldats démineurs aux cordes vocales tranchées ont inventés pour échanger, c'est également l'écoute. Dès lors, My Luck signale ici au narrataire qu'il a des questions à faire entendre, qu'il convient d'ouvrir grand ses oreilles. Ce qu'il a à faire entendre, c'est sa vérité de « chimère » dont on peut activer toute la polysémie : un être tant hybride, malfaisant, qu'ouvrant à l'imagination, un enfant-soldat en somme.

Selon Jean-Marie Schaeffer, « une œuvre n'est jamais uniquement un texte, c'est-à-dire une chaîne syntaxique et sémantique, mais elle est aussi, et en premier lieu, l'accomplissement d'un acte de communication interhumaine »³. L'acte communicationnel qui se met en place dans ces œuvres parrésiasiques relie alors plus que tout le témoignage au conte, comme le suggère Renaud Dulong :

Finally on peut avancer que la principale ressemblance entre le témoignage et le conte serait qu'ils soient faits l'un et l'autre pour être parlés, transmis de bouche à oreille, émis par une personne qui a vécu un événement à l'adresse d'une autre qui en fera son expérience. Ceci n'annule pas l'incertitude des témoins sur la réception et l'usage de leur déposition. Car leur parole est prononcée comme à la cantonade et quelqu'un la saisira au vol sans obligatoirement le manifester. Le témoin envoie son message sans adresse, comme un naufragé jetant sans relâche des bouteilles à la mer.⁴

Le témoin parrésiasique envoie sa parole de vérité « à la cantonade » ou la « balanc[e] devant tout le monde », pour reprendre les propos de Bachir cités plus haut. L'espace de la fiction rend possible le libre-arbitre de l'enfant-soldat, où il fait le choix de manifester une puissance discursive au lieu de sa puissance mortifère. Mais cette puissance n'est pas sans violence,

¹ À l'inverse de l'analyse que propose Charlotte Lacoste des textes centrés sur l'enfant-soldat : « les fictions de l'enfance en guerre ont tendance à faire du marmot qui leur sert de focale (et en même temps de cobaye) un symptôme des comportements humains en général. C'est-à-dire qu'au gré d'une substitution de la phylogénèse à l'ontogénèse, l'enfant, censé porter en lui les germes de l'adulte, se met à fonctionner comme un prototype d'humanité. Si bien que dans les fictions qui mettent en scène son regard, l'enfant revêt toujours un peu la même fonction que la guerre elle-même : il révèle aux adultes leur vraie nature. » (Charlotte Lacoste, « L'enfant-soldat dans la production culturelle contemporaine », art. cit., pp. 121-122).

² Charlotte Lacoste, *Séductions du bourreau*, op. cit., p. 319.

³ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989, p. 80.

⁴ Renaud Dulong, *Le Témoin oculaire : les conditions sociales de l'attestation personnelle*, op. cit., p. 225.

d'où une « incertitude » d'autant plus grande quant à la réception¹. Le choix est laissé au lecteur d'écouter ou non cette parole transgressive, de ramasser ces « bouteilles à la mer » aux allures de tessons tranchants, responsabilité lectoriale qu'Emmanuel Bouju a déjà pu souligner dans le contexte plus général de la transcription de l'Histoire :

La responsabilité de l'écrivain à l'égard de l'histoire ne se conquiert-elle vraiment que dans l'accord contractuel qui vient le lier à son lecteur et signer précisément un transfert de responsabilité ; or seul le lecteur parachève ce contrat, et ainsi la partie se rejoue à chaque fois »².

Pour notre corpus, « l'accord contractuel » est d'ordre parrésiasique, le lecteur ayant la possibilité de concéder à ce face-à-face, ce « vis-à-vis » – « Je veux bien m'excuser de vous parler vis-à-vis comme ça »³ – auquel convie l'enfant-soldat qui a eu le courage de la vérité. Mais qu'implique alors cette vérité ? et quelle est sa nature ?

B. Les éclaireurs du présent

Dans le langage corporel de My Luck, « la vérité, c'est l'index posé sur la langue tirée vers le ciel »⁴. Cette vérité s'oriente vers le haut, c'est la langue au service d'un mouvement d'élévation. Cette phrase forme le titre d'un chapitre de *Song for Night* dont la lecture de l'amorce précise les enjeux de cette parole vraie tendue vers une élévation :

Chaque étoile est une âme, chaque âme est une destinée qui doit être vécue jusqu'au bout. Elles emplissent le ciel de la nuit, révélant comme le jeu étalé d'un devin la destinée de ceux qui savent lire leurs mouvements, leurs changements incessants, tels ceux du désert, enfouissant et découvrant tour à tour le chemin. (CO. 85)

Every star is a soul, every soul is a destiny meant to be lived out. They fill the night sky, revealing like a diviner's spread the destiny of those gifted in reading their drift, their endless shift, like a desert, revealing and burying the way alternately. (SO. 71)

La parole de vérité – même sans le support d'une voix comme ici pour My Luck – serait une parole qui s'oriente vers ce ciel où se déploient les destinées humaines. La parole de vérité de

¹ La réception critique négative de tels textes qui s'exprime parfois avec virulence comme on a pu le voir à l'appui des analyses de Charlotte Lacoste pourrait, de ce point de vue, être un écho à la violence discursive de l'enfant-soldat.

² Emmanuel Bouju, *La transcription de l'histoire – Essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle*, op. cit., p. 194.

³ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 10.

⁴ Chris Abani, *Comptine pour l'enfant-soldat*, op. cit., p. 85 ; « Truth is Forefinger to Tongue Raised Skyward », *Song for Night*, op. cit., p. 71.

l'enfant-soldat est-elle celle qui a le pouvoir du devin ? un pouvoir de révélation – « to reveal », utilisé à deux reprises dans le texte original – de type prophétique ? Nous avons déjà fait dialoguer la figure de l'enfant-soldat avec celle du prophète. En tant qu'*arbiter*, en tant que figure de l'errance, du hors lieu, de la marge, l'enfant combattant rejoint la spécificité de la voix prophétique. Comme le souligne Maurice Blanchot : « la parole prophétique est une parole errante qui fait retour à l'exigence originelle d'un mouvement, en s'opposant à tout séjour, toute fixation, à un enracinement qui serait repos »¹. C'est bien ce même mouvement qui anime le passage de *Song for Night*, le mouvement du désert, désert qui est d'ailleurs pour Maurice Blanchot le lieu où peut résonner la parole prophétique². Mais cette parole prophétique n'est-elle pas également politique ? Ce ciel vers lequel se tourne la vérité n'est-il pas l'idéal d'une nouvelle *polis* ?

Selon Marie-Anne Paveau, « la parrésia est un dire-vrai qui constitue une vertu essentiellement politique. Il existe également un sens apostolique et spirituel de la parrésia, trait fondamental de la parole du prophète »³. Dès lors, la parole parrésiasique qui se met en place dans le corpus ne puise-t-elle pas sa force à la fois dans le politique et le prophétique (ou dans la dimension politique du prophète) pour faire des enfants-soldats des éclaireurs du présent ?

a. L'éclaireur

Michel Foucault prend appui sur la philosophie cynique pour aborder la *parrésia*. Il reprend ainsi à Épictète la description du cynique, modèle de parrésiasique :

Le rôle du cynique, c'est d'exercer la fonction d'espion, d'éclaireur. Et il [Épictète] emploie le mot *kataskopos*, qui a un sens précis dans le vocabulaire militaire : ce sont des gens qu'on envoie un peu en avant de l'armée pour regarder aussi discrètement que possible ce que fait l'ennemi. C'est cette métaphore qu'Épictète utilise ici, puisqu'il dit que le cynique est envoyé comme éclaireur en avant, au-delà du front de l'humanité, pour déterminer ce qui, dans les choses du monde, peut être favorable à l'homme ou peut lui être hostile.⁴

¹ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, op. cit., p 110.

² *Ibid.*, p. 111.

³ Marie-Anne Paveau, « Les diseurs de vérité ou de l'éthique énonciative », art. cit., dernière consultation le 10 août 2016.

⁴ Michel Foucault, *Le Gouvernement de soi et des autres II. Cours au collège de France 1983-1984 : Le courage de la vérité*, op. cit., p. 154.

L'enfant-soldat peut prendre les traits de ce parrésiasite *kataskopos* : il est, selon la définition même de l'*arbiter*, celui qui voit sans être vu, celui qui parvient à « regarder aussi discrètement que possible ». D'ailleurs, cette métaphore militaire de l'éclaireur prend un sens tout à fait concret dans *Song for Night* de Chris Abani : « les démineurs et les éclaireurs sont toujours l'avant-garde »¹. En tant que démineur, My Luck reprend à l'éclaireur son positionnement « au-delà du front » au sens propre. L'enfant-soldat pourrait alors détenir la puissance de l'éclaireur cynique, celui qui ne se laisse pas « paralyser par la crainte » et revient « annoncer les choses vraies »² ; il pourrait, dans cette perspective, être celui dont l'expérience du front est constitutive de son expérience « au-delà du front de l'humanité ». My Luck ne se décrit-il pas lui-même comme celui qui, ayant perdu l'usage de la voix dans les affres de la guerre, a gagné une vision particulière, prophétique, une « vision du monde »³ ? C'est bien aussi cette vision d'un monde idéal qui passe par les personnages d'enfants-soldats de *Beasts of no Nation*, de l'aveu même d'Uzodinma Iweala : « My characters in *Beast of No Nation* are no monsters [...] they [...] are people with histories, hopes, and visions of what life should be like »⁴. Dès lors, les auteurs du corpus prennent les contours du romancier idéal que décrivent Gilles Deleuze et Félix Guattari, celui qui ne s'inspire pas du vécu mais devient un voyant et donne à ses personnages des visions :

La fabulation créatrice n'a rien à voir avec un souvenir même amplifié, ni un fantasme. En fait, l'artiste, y compris le romancier, déborde les états perceptifs et les passages affectifs du vécu. C'est un voyant, un devenant. Il a vu dans la vie quelque chose de trop grand, de trop intolérable aussi, et les étreintes de la vie avec ce qui la menace, de telle manière que le coin de nature qu'il perçoit, ou les quartiers de la ville, et leurs personnages, accèdent à une vision qui composent à travers eux les percepts de cette vie-là.⁵

Dans notre cas, le romancier ne devient un voyant que grâce à la vision du témoin fictionnel qu'est l'enfant-soldat, du témoin qui voit sans être vu, de l'*arbiter*.

C'est même peut-être en raison de cette fonction militaire d'éclaireur, apte à donner

¹ Chris Abani, *Comptine pour l'enfant-soldat*, *op. cit.*, p. 17 ; « the mine defusers and scouts are always the advance guards », *Song for Night*, *op. cit.*, p. 13.

² Michel Foucault, *Le Gouvernement de soi et des autres II. Cours au collège de France 1983-1984 : Le courage de la vérité*, *op. cit.*, p. 155.

³ Chris Abani, *Comptine pour l'enfant-soldat*, *op. cit.*, p. 14 ; « view of the world », *Song for Night*, *op. cit.*, p. 11.

⁴ « Mes personnages dans *Beasts of no Nation* ne sont pas des monstres [...] ce sont [...] des personnes avec des histoires, des espoirs, et qui ont une vision de ce à quoi la vie devrait ressembler », Uzodinma Iweala, *Beasts of no Nation*, *op. cit.*, « About the book », p. 9 [il s'agit de notre traduction].

⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 171. La suite du passage trouverait une matérialisation graphique dans la couverture de *Sozaboy* de Ken-Saro Wiwa [annexe XIII] : « et leurs personnages, accèdent à une vision qui composent à travers eux les percepts de cette vie-là, de ce moment-là, faisant éclater les perceptions vécues dans une sorte de *cubisme* » (*Idem* [nous soulignons]).

une vision du monde, que les romanciers ont procédé à la conscription des témoignages de ces enfants-soldats. Nous prenons ici le terme de conscription dans le sens narratif que lui attribue Emmanuel Bouju. Le modèle du roman historique se définirait ainsi dans le fait de « "conscire" (comme on parle de conscire les faits, ou de conscire les recrues dans l'armée). Il s'agit non seulement de composer avec les témoignages, mais aussi, voire surtout, de les engager par écrit »¹. Une telle conscription se verrait alors renforcée dans notre corpus par le registre militaire propre à l'éclaireur, comme nous venons de le mettre au jour². Or Emmanuel Bouju signale le risque – en termes éthiques – d'une telle conscription :

Dans cette conscription fictionnelle des témoins, on entend ce que la violence de cette réquisition peut avoir de perturbant, voire de choquant. Peut-on accepter de voir l'« ère du témoin » (comme l'a appelée Annette Wieviorka et précisée en littérature Catherine Coquio) ainsi mécomprise, ou bien détournée à des fins que l'on jugera parfois éthiquement douteuses (comme le rappellent, de manière au demeurant dissemblable, Charlotte Lacoste ou Alexandre Prstojevic) ? [...]

On peut simplement voir évoluer le paradigme *historiographique*, toujours dominant, de la *transcription* romanesque de l'histoire vers un paradigme *istoriographique*, encore épars et mineur, d'une fiction de témoignage davantage apparentée à ce que l'on pourrait donc appeler, par effet de parallélisme, une « conscription » romanesque de l'histoire : attaché à « faire de la vue le critère d'une vérité » littéraire, le texte engage son énonciation sous forme de témoignage.³

Effectivement, Charlotte Lacoste avait déjà problématisé spécifiquement les « impostures fictionnelles »⁴ qui donnent la voix au bourreau, à l'exemple des *Bienveillantes* de Jonathan Littell. Elle ne parle pas de « conscription » mais adopte un point de vue critique face au romancier qui « usurpe » le témoignage des victimes en entrant « dans la peau du bourreau lui-même »⁵. Ces risques ne sont-ils pas d'autant plus grands que le témoignage conscrit par le romancier procède de celui qui a été conscrit sans avoir l'âge légal d'enrôlement – pour filer la métaphore militaire ? Les enfants-soldats déplacent par définition la notion de conscription militaire fondée sur « l'âge fixé par la loi pour le service militaire » (*Trésor de la langue française*). Le niveau narratif ne vient-il pas redoubler alors la violence première infligée à l'enfant ?

¹ Emmanuel Bouju, « Force diagonale et compression du présent. Six propositions sur le roman *historique* contemporain », art. cit., p. 57.

² Si nous avons fait du roman historique un modèle pertinent pour penser la figure du *superstes*, nous notons donc qu'il permet aussi de penser celle de l'*arbiter* (appréhendée dans le prolongement de la précédente). D'ailleurs, l'*istor* est analysé par Émile Benveniste comme l'ancêtre de l'*arbiter* (Émile Benveniste, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, t. 2, *Pouvoir, droit, religion*, op. cit., pp. 174-175).

³ Emmanuel Bouju, « Force diagonale et compression du présent. Six propositions sur le roman *historique* contemporain », art. cit., p. 57.

⁴ Charlotte Lacoste, *Séductions du bourreau*, op. cit., pp. 141 sq.

⁵ *Ibid.*, p. 126.

Or ce qui fait à notre sens la force d'une telle conscription dans les œuvres à l'étude, c'est que, grâce au pacte parrésiasique, elles actualisent pleinement l'hypothèse qu'émet Emmanuel Bouju : « Il est toujours loisible au lecteur, appelé par le roman à juger de ses raisons, d'accepter ou non cette forme de conscription »¹. Le lecteur est mis en position, à l'instar de l'enfant-soldat, d'exercer son libre-arbitre, de choisir d'avoir le courage de l'écoute en sachant que cette écoute ne sera pas indemne de toute violence. Plus encore, la puissance de cette conscription procède de la prise de risques qui consiste à faire entendre une voix non attendue, une voix parrésiasique, porteuse d'une

vérité hétérodoxe, qui va à l'encontre des pratiques langagières habituelles et reconnues d'une société ou d'un groupe. Le diseur de vérité n'est pas un simple locuteur ; c'est un prophète, audacieux et combatif, marginal et condamné (parfois à mort), qui assume toutes les ambiguïtés du discours de vérité quand il prend une dimension politique.²

Ce que conscrivent les œuvres du corpus, c'est alors une voix prophétique venant éclairer le politique.

Les romans laissent entendre la parole parrésiasique de l'enfant-soldat, un « *logos* dans la *polis* »³, et cette parole a beaucoup à voir avec la parole prophétique comme le rappelait Marie-Anne Paveau. Le prophète a une fonction politique⁴ en ce qu'il vient révéler à la cité les maux dont elle est accablée, *au présent*. Détaché d'une conception qui le lie à l'annonce d'un avenir, l'idéal-type du prophète fonctionne pour l'enfant-soldat, sans origine divine :

Porte-parole et souvent « voyant » de son message, déchiffreur du présent, engageant sa parole dans des actes symboliques qui la concrétisent. [...] Ainsi, le prophète du « siècle à l'échine brisée », que décrit Ossip Mandelstam en 1923, se tient droit dans le mouvement du monde. Sa parole est habitée. Elle dit à l'avance ce que les autres ne voient pas encore des réalités du monde. Elle annonce ainsi un futur déjà advenu. C'est la raison pour laquelle sa temporalité est celle du futur antérieur. Elle est vision du présent ou, quand il le faut, haut-parleur de l'histoire dans les drames des

¹ Emmanuel Bouju, « Force diagonale et compression du présent. Six propositions sur le roman *historique* contemporain », art. cit., p. 57.

² Marie-Anne Paveau, « Les diseurs de vérité ou de l'éthique énonciative », art. cit., dernière consultation le 10 août 2016.

³ Michel Foucault, *Le Gouvernement de soi et des autres II. Cours au collège de France 1983-1984 : Le courage de la vérité*, op. cit., p. 98.

⁴ Il peut être conseiller du roi, comme Samuel ou Nathan (pour le rapport entre prophétie et royauté, voir André Neher, *L'essence du prophétisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1955, pp. 290-293).

guerres mondiales. Elle est encore pour son temps une parole neuve, inattendue, énoncée en régime de modernité.¹

L'enfant combattant est bien une voix inattendue qui surgit dans notre présent, pour dire le présent, pour faire entendre ses « visions » de témoin oculaire, pour poser un diagnostic sur le contemporain. Pris dans l'histoire immédiate dont il se fait immédiatement l'écho, il répond à la définition du prophète qu'en donne aussi bien Paul Ricœur – « le prophète est [...] un historien de l'imminence, un décrypteur et un annonceur de l'histoire en marche »² – que Walter Benjamin : « il porte *au présent* ce qu'il faut voir »³. L'enfant-soldat *arbiter* transmet ses visions du présent, ses visions qui se disent depuis un dehors, ses visions qui ont eu le courage de « regarder la barbarie en face pour lui arracher le secret de son pouvoir »⁴. Car c'est bien de courage qu'il s'agit en définitive, celui-là même qui doit animer le contemporain – dont Sylvie Barnay fait par ailleurs le temps de la prophétie⁵ – selon Giorgio Agamben : « être contemporain est, avant tout, affaire de *courage* : parce que cela signifie être capable non seulement de fixer le regard sur l'obscurité de l'époque, mais aussi de percevoir dans cette obscurité une lumière qui, dirigée vers nous, s'éloigne infiniment »⁶. Or ce courage de l'enfant-soldat – ce courage consubstantiel à la prise de parole comme l'indique Bachir dans *Transit* : « je parle tout seul pour me donner du courage »⁷ – est bien davantage encore celui du parrésiasite que du prophète. Si Michel Foucault a certes pu repérer chez Socrate des éléments qui relevaient tant de la prophétie que de la *parrésia*⁸, cette dernière puise toute sa force dans la version laïque et humaine qu'elle donne de la prophétie, autre modalité de discours vrai⁹.

¹ Sylvie Barnay, « Le futur antérieur : prophétismes européens au XX^e siècle », dans André Vauchez (dir.), *Prophètes et prophétisme*, op. cit., pp. 290-291.

² Paul Ricœur, *Lectures 3, Aux frontières de la philosophie*, op. cit., p. 318.

³ Walter Benjamin cité par Sylvie Barnay, « Le futur antérieur : prophétismes européens au XX^e siècle », dans André Vauchez (dir.), *Prophètes et prophétisme*, op. cit., p. 317.

⁴ Sylvie Barnay, « Le futur antérieur : prophétismes européens au XX^e siècle », dans André Vauchez (dir.), *Prophètes et prophétisme*, op. cit., p. 315. Plus précisément, l'enfant-soldat est celui qui a eu la puissance de se confronter à la gorgone de l'Histoire (Cf. première partie, chapitre 3).

⁵ *Ibid.*, p. 347.

⁶ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, traduit de l'italien par Maxime Rovere, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2008, pp. 24-25 [nous soulignons].

⁷ Abdourahman A. Waberi, *Transit*, op. cit., p. 20.

⁸ Michel Foucault, *Le Gouvernement de soi et des autres II. Cours au collège de France 1983-1984 : Le courage de la vérité*, op. cit., p. 26.

⁹ Selon Frédéric Gros, analysant Michel Foucault, la modalité prophétique, « où le discours vrai de l'oracle opère une médiation entre les hommes et les dieux, le présent et le futur, sous une forme énigmatique » s'oppose à la modalité parrésiasite en ce que « le parrésiasite parle en son nom propre et son discours porte sur une situation actuelle, singulière. Son lieu naturel est la place publique et enfin il porte la relation à l'autre à l'extrême tension. [...] La *parrésia* est une prise de parole publique ordonnée à l'exigence de vérité qui, d'une part exprime la conviction personnelle de celui qui la soutient et, d'autre part, entraîne pour lui un risque, le

Le parrésias est celui qui porte une parole vraie sur la cité tout en appartenant lui-même à cette cité, cette appartenance est même essentielle à la définition de cette notion : « cette *parrésia* suppos[e] alors une structure institutionnelle précise, celle de l'*isêgoria*, c'est-à-dire le droit qui est donné effectivement par la loi, par la constitution, par la forme même de la *politeia*, à tous les citoyens de prendre la parole »¹. Mais ce « principe du libre accès de tous à la parole »² au cœur de la *parrésia*, n'est-ce pas précisément ce que le *medium* romanesque s'emploie à reconquérir pour l'enfant-soldat ? Le roman se fait alors conquête de l'*isêgoria* pour l'enfant-soldat. Le dire-vrai des romans de notre corpus relève alors d'une vérité essentiellement politique, une vérité garante de l'avènement d'une nouvelle *polis*, une vérité pivot d'un « cercle positif, ce cercle constitutif de la bonne démocratie, entre la *parrésia* et la constitution de la cité »³, une vérité, enfin, qui défait « l'antinomie de la vérité et de la politique » que rappelle Catherine Coquio dans le cadre de son analyse de l'article « Vérité et politique » de Hannah Arendt :

L'antinomie de la vérité et de la politique était un lieu commun de Platon à Hobbes : les philosophes avaient opposé la vérité du sage aux mensonges inhérents à la vie publique, qui mettaient en péril le diseur de vérité. Ils n'imaginaient pas un mensonge politique si bien organisé qu'il risquait de *détruire la vérité*. Une telle perspective était atteinte au XX^e siècle.⁴

Dès lors, les romans du corpus sont politiques en ce qu'ils dessinent, par la voix de l'enfant combattant, de nouveaux contours à la *polis* ou, plus encore, en ce qu'ils constituent en membres d'une patrie ces « bêtes sans patrie ».

b. Politique de l'enfant-soldat

Comment comprendre le titre choisi par Uzodinma Iweala pour son roman ? L'expression « *beasts of no nation* », traduite par Alain Mabanckou par « bêtes sans patrie », est-elle une tautologie venant simplement marquer la régression animale de l'enfance violence en temps de guerre ? Cette hypothèse trouverait d'ailleurs son expression à l'intérieur de la diégèse :

danger d'une réaction violente du destinataire » (Frédéric Gros, « La *parrésia* chez Foucault (1982-1984) », dans Frédéric Gros (éd.), *Foucault Le courage de la vérité*, Paris, PUF, 2002, p. 158.)

¹ Michel Foucault, *Le Gouvernement de soi et des autres I. Cours au collège de France 1982-1983*, Paris, Gallimard, 2008, p. 276.

² *Ibid.*, p. 275.

³ *Ibid.*, p. 155.

⁴ Catherine Coquio, *Le Mal de vérité ou l'utopie de la mémoire, op. cit.*, p. 48.

Nous descendons dans la vallée puis dans la brousse, je me sens on dirait c'est une bête qui retourne dans sa tanière. [...] 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. (B. 68)

We are walking down into the valley and down into the bush so I am feeling like animal going back to his home. [...] Everybody is looking like one kind of animal, no more human. (B. 44-45)

Cette régression est même accentuée ici par le mouvement redoublé vers le bas, plus prégnant encore en langue originale (« down into [...] and down into »). Ce passage trouve également un écho dans *Sozaboy* de Ken Saro-Wiwa :

Pluie-là continue me frapper et quand il m'a frappé fini bien bien, on dirait je suis devenu comme zanimal. Oui, j'étais comme zanimal. Y a pas zhabit, c'est culotte seulement, y a plaie sur mon corps, y a pas nourriture bouffer, y a pas maison pour dormir, si c'est pas dans la brousse. (S. 202-203)

That rain continue to beat me and after it have beat me well well, I come consider myself like animal. Yes, I was like animal. No shirt, only knicker, wound for my body, no food to chop, no house to sleep, only inside bush. (S. 117)

Cependant, il convient de dépasser l'évidence d'un tel titre pour faire entendre toute sa portée critique. En effet, loin d'être une tautologie, ce syntagme pourrait renvoyer à la définition qu'Aristote a étayée pour différencier l'homme des autres espèces animales, sa fameuse définition de l'homme en « animal politique ». Aristote distingue ainsi le *politikon zôon*¹ de l'animal non politique – les autres espèces animales². Il fait alors la distinction entre les bêtes avec patrie et les bêtes sans patrie. Rappelons aussi que le titre choisi par Uzodinma Iweala est une référence directe au titre d'une chanson de l'activiste et chanteur nigérian, Fela Kuti, écrite en 1986 après qu'il a passé deux ans en prison comme opposant au régime. Dans cette chanson, citée en épigraphe du roman d'Uzodinma Iweala, Fela Kuti s'en prend aux puissances occidentales qui se sont approprié l'ONU pour ne représenter en réalité aucune nation ; il y dénonce également la sauvagerie des dirigeants politiques. Bien loin d'être dépolitisé, le titre du roman est une parole polyphonique qui s'élève contre la construction d'une « nécropolitique », telle que la circonscrit le penseur Achille Mbembe, où le pouvoir

¹ Aristote, *La Politique*, I, 2, 1253a.

² À l'exception des espèces grégaires, comme les abeilles (Aristote, *Histoire des animaux*, I, 1, 487a). Mais Aristote fait de l'homme l'animal *le plus* politique (*mallon pasès melittès*) et surtout le seul à faire usage du *logos* et non uniquement de la *phonè* (*La Politique*, I, 2, 1253a).

souverain se fonde sur la capacité à donner la mort et où les enfants-soldats deviennent des « machines de guerre »¹.

Dès lors, ce roman ne programme pas une lecture monstrueuse de l'enfant combattant, une lecture dépolitisée², mais bien une lecture qui dénonce la dépolitisation des enfants-soldats, le fait qu'ils soient jetés hors de la cité. La bête n'est pas un monstre animal mais un homme privé de sa dimension politique, un homme mis au ban, mis à la marge – marge dont on a vu qu'elle était centrale dans l'approche de l'enfant-soldat en *arbiter*. Dans *La Politique*, Aristote commente ce mouvement qui extrait l'homme du politique :

Il est manifeste [...] que la cité fait partie des choses naturelles, et que l'homme est par nature un animal politique, et que celui qui est hors cité, naturellement et non par hasard, est soit un être dégradé, soit un être surhumain, et il est comme celui qui est injurié en ces termes par Homère :

sans lignage, sans loi, sans foyer.

Car un tel homme est du même coup naturellement passionné de guerre, étant comme un pion isolé dans un jeu.³

Dans les guerres civiles, l'enfant-soldat devient ce cyclope de l'*Odyssée* d'Homère auquel fait référence Aristote, un être de pure violence agonistique, un être « hors cité », un guerrier absolu. Or les œuvres du corpus fondent leur puissance en investissant l'enfant-soldat d'une vie politique qui le place continuellement dans une inter-subjectivité.

Pour ce faire, les œuvres ont dû extraire l'enfant-soldat de sa seule fonction guerrière – la transmutant en combativité discursive –, l'extraire de sa seule condition de soldat ; elles ont également dû investir différemment sa condition d'enfant, sa condition d'*homo sacer*⁴, qui l'emprisonne dans une vulnérabilité le mettant au ban de toute puissance politique et imposant alors de penser sa prise de parole testimoniale à l'aune de cette figure de la marge qu'est l'*arbiter*. Ces œuvres ont tenté de libérer la figure de l'enfant-soldat tant de la vie « naturellement passionné[e] de guerre » que décrit Aristote que de la « vie nue » pensée par Giorgio Agamben ; elles ont répondu, en somme, au précepte qu'énoncent Gilles Deleuze et

¹ Ainsi que l'évoque Achille Mbembe dans son article « Nécropolitique » (art. cit., dernière consultation le 20 février 2016).

² Nous nous plaçons, de ce point de vue, en opposition avec l'analyse de ce roman que propose Charlotte Lacoste dans son article « L'enfant-soldat dans la production culturelle contemporaine » qui reproche une trop grande dépolitisation faisant de cette œuvre une « fable édifiante » (art. cit., p. 127) et une « parabole » (*Ibid.*, p. 128).

³ Aristote, *La Politique*, dans Pierre Pellegrin (dir.), *Œuvres complètes*, traduit par Pierre Pellegrin, Paris, Flammarion, 2014, I, 2, 1253a [p. 2325].

⁴ Cf. première partie, chapitre 3.

Félix Guattari pour la fabulation créatrice : « Il s'agit toujours de libérer la vie là où elle est prisonnière »¹.

L'enfant a transgressé grâce au *medium* romanesque son statut d'*alogos*, devenant pleinement un témoin, il a donc déjà reconquis une partie de ce qui constitue le propre de l'homme selon Aristote ; il lui faut maintenant réintégrer le cœur de la cité pour sortir de cet état d'« être dégradé », coup de force que parvient à mettre en place la fiction. C'est à cette condition que Muna, dans *Tarmac des hirondelles*, pourra vociférer : « Je suis un homme, que la loi le veuille ou non. Et un homme digne de ce nom ne supporte pas de demi-mesures »². Effectivement, les enfants-soldats du corpus vont reconquérir sans « demi-mesures » leur place dans une cité dont les lois vont être réinventées.

Si l'approche humanitaire, radicalement séparée du politique³, veut maintenir coûte que coûte l'enfant – et ses attributs topiques que sont l'innocence et la vulnérabilité – sous le soldat, la littérature prend le pari, on l'a dit, de miser sur la puissance du soldat dans l'enfant. En littérature, l'enfant combattant n'implore pas avec ses yeux⁴, il élève sa voix. Dès lors, la réception de la parole testimoniale de l'enfant-soldat change selon qu'il s'agisse d'un membre de l'humanitaire ou d'un lecteur de roman :

Alors je lui dis, si je raconte ça à toi,
tu vas penser en toi-même que
j'appartiens à une ethnie de bêtes
sans patrie ou du diable. (B. 176)

So I am saying to her, if I am telling
this to you it will be making you to
think that I am some sort of beast or
devil. (B. 142)

Agu s'adresse ici à Amy, figure de l'humanitaire qui recueille l'enfant-soldat à l'issue du roman. La réception programmée est bien une réception qui maintient l'enfant combattant dans les marges de la *polis*, qui l'assimile aux « bêtes sans patrie » – la traduction d'Alain Mabanckou accentuant ce phénomène en déployant l'intégralité du titre du roman là où le texte original ne le fait pas. En parallèle, cette œuvre demande à son lecteur d'entendre pleinement ce témoignage venu de la marge, ce témoignage d'un clandestin, d'un *arbiter* ; cette œuvre se constitue elle-même en *polis* de l'enfant-soldat, apte à le doter de la *parrêsia*, du pouvoir de tout dire, de la capacité du citoyen à dire.

¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 171.

² Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, op. cit., p. 223.

³ Cf. première partie, chapitre 3 et, en particulier : Giorgio Agamben, *Homo Sacer*, op. cit. pp. 144 sq.

⁴ Nous renvoyons ici au passage d'*Homo Sacer* cité dans le chapitre 3 de la première partie où Giorgio Agamben dénonçait la centralité de la vie nue dans l'approche humanitaire : « Les "yeux implorants" de l'enfant rwandais, dont on voudrait exhiber la photographie pour recueillir de l'argent, mais qu'il "est difficile désormais de trouver encore en vie", constituent peut-être le signe le plus prégnant de la "vie nue" à notre époque, dont les organisations humanitaires ont besoin d'une façon parfaitement symétrique au pouvoir étatique. Séparé du politique, l'humanitaire ne peut que reproduire l'isolement de la vie sacrée sur lequel se fonde la souveraineté » (Giorgio Agamben, *Homo Sacer*, op. cit. pp. 144-145).

Et c'est dans cette cité littéraire que peut se faire entendre la vérité politique de l'enfant-soldat. Dès lors, la littérature va mettre en mots un impensé de l'humanitaire au sujet de la figure de l'enfant combattant : sa dimension politique. En effet, ainsi que le mentionne Sylvie Bodineau :

Les représentations des guerres - et surtout des guerres africaines - comme illégitimes et immorales, viennent compléter cette figure, renforçant la *victimisation des enfants* en opérant un processus de *dépolitisation* et *déculturation* des protagonistes. Ainsi, l'évocation idéologique comme raison d'enrôlement volontaire, outre qu'elle est déconsidérée par l'incapacité supposée de discernement des enfants, est interprétée par les acteurs de protection comme le résultat d'une manipulation de la part des groupes armés, plutôt que comme potentiellement porteuse de sens dans l'histoire et donc dans l'avenir des enfants. Ce processus qui au niveau global invalide les motivations idéologiques d'enrôlement, rend improbable tout positionnement « politique » des enfants et d'une certaine manière *les rend « sans voix »*.¹

Les textes du corpus ne dépolitisent nullement la figure de l'enfant combattant, loin de la rendre « sans voix », ils la constituent un témoin et en font même une *voix* politique.

Cet enjeu peut être perceptible dans une œuvre du corpus secondaire : *Le Musée de la honte* de Jean-Michel Mabeko Tali. Dans ce roman, Djilass choisit de devenir enfant-soldat par engagement politique : « Djilass avait trouvé plus intéressant le maniement des armes à feu et du discours militant, plutôt que la résolution des problèmes de mathématiques et la révision d'ennuyeuses leçons de géographie ou d'histoire »². Malgré tout, si Djilass possède une sensibilité politique, le roman démontre que son statut d'enfant l'empêche d'en saisir pleinement la portée :

En fait, je découvris dès ce premier matin que mon jeune et bruyant voisin [le narrateur parle ici de Djilass] était un peu le coq du village, dans cette partie du reste presque encore rurale du jeune arrondissement de Talangaï. Tous les samedi et dimanche matin notamment, *il clamait, toutes cordes vocales déployées*, des bouts de discours et des slogans politiques à la mode, entendus à la radio, ou de son propre cru. Autant je l'exécrais, autant je finis par m'attacher, comme à un vice rassurant, à ces discours enfantins et candides, et à ces constructions verbales d'un gamin littéralement fasciné par le monde politique, et qui s'exerçait à le pénétrer par la magie des mots et d'images fortes.³

Nous retrouvons ici une fascination pour la maîtrise de la puissance verbale similaire à celle de Johnny dans *Johnny Chien Méchant* comme nous avons pu l'analyser dans la première partie. Mais si l'enfant, dans ce roman, n'a pas un point de vue infra-politique, s'il est même

¹ Sylvie Bodineau, *Figures d'enfants soldats. Puissance et vulnérabilité*, op. cit., p. 53.

² Jean-Michel Mabeko Tali, *Le Musée de la honte*, op. cit., p. 13.

³ *Ibid.*, pp. 15-16 [nous soulignons].

caractérisé par sa voix politique comme l'indique le passage souligné, il reste dans une situation de naïveté qui le rend particulièrement vulnérable à la propagande comme l'exprime la mention de la reprise de discours entendus à la radio.

En revanche, dans les œuvres du corpus primaire, cette voix politique n'est plus entachée de faiblesse enfantine. Et c'est là qu'il faut opérer une vigoureuse distinction entre le politique et la politique. Nous avons évoqué plus haut¹ l'inintelligibilité propre à l'enfant, le rendant inapte à saisir les enjeux socio-politiques de la guerre ; or ce qui échappe véritablement à l'enfant-soldat – hormis à Birahima dans le roman d'Ahmadou Kourouma – c'est « la politique générale »². Les enfants combattants ne peuvent comprendre la politique³, ils peuvent, en revanche, devenir politiques, ils peuvent faire entendre une voix qui ne fait pas de la politique mais qui se fait politique. *Les Aubes écarlates* de Léonora Miano en rendent compte : si ce texte est l'un des seuls à faire mention d'une formation véritablement politique des enfants combattants⁴, en amont de l'enrôlement volontaire, Epa fait déjà montre d'un engagement politique et, ce faisant, d'une volonté d'action pour changer le monde, y compris par les armes :

Et, bien qu'il [il s'agit d'Epa] ne lui ait dit plus de trois mots, elle pouvait donner des informations à son sujet. Énoncer son nom. Celui de ses parents. Dire son âge. Évoquer aussi la fougue qui l'habitait, *ces lubies d'un monde meilleur qu'il clamait sans arrêt*, comme si le fait de les partager avec toute la communauté en esquissait la matérialisation. D'ailleurs, il avait voulu faire de ses rêves une réalité. Combattre. Changer le monde.

Alors, quand ils étaient arrivés avec leurs armes, leur discipline militaire, leurs chants et leurs belles paroles sur la gloire passée des peuples continentaux [africains], il avait été séduit. Son cœur s'était emballé. Sa raison s'était rendue. Depuis longtemps, il attendait l'occasion de prouver sa valeur, de s'élaner à l'assaut de l'injustice, d'offrir aux autres ce dont il avait été privé : la connaissance, l'honneur. Pour impressionner Isilo, le chef de ces *rebelle*s qu'il admirait tant, le garçon avait tué un vieillard de son clan. Il avait commencé à déchanter lorsque les *révolutionnaires* avaient demandé un enfant, et désigné son propre frère pour être sacrifié.

¹ Cf. seconde partie, chapitre 1.

² Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 181.

³ Où il n'y a peut-être rien à comprendre tant les régimes décrits ont sombré dans le chaos.

⁴ Voir Léonora Miano, *Les Aubes écarlates*, op. cit., p. 49 sq. Notons que l'adaptation cinématographique de *Beasts of no Nation* d'Uzodinma Iweala ajoute également à la trame diégétique du roman des scènes d'endoctrinement politique des soldats. Aussi, là où précisément Charlotte Lacoste reprochait au roman d'Uzodinma Iweala une trop grande décontextualisation et un lissage des enjeux socio-politiques des guerres civiles et de l'enrôlement des enfants-soldats (« L'enfant-soldat dans la production culturelle contemporaine », art. cit., pp. 119-137), le film de Cary Fukunaga mise au contraire sur de tels enjeux (sans pour autant contextualiser davantage l'action dans un pays précis).

L'adolescent, lui, avait été enrôlé de force dans l'armée *rebelle*. Voilà ce qu'elle pouvait dire à son sujet.¹

Ce passage est central dans l'économie du roman et porte divers enjeux qu'il convient de dégager. Tout d'abord, il est possible de noter qu'à l'instar de Djilass dans *Le Musée de la honte*, Epa est une voix politique, une voix politique qui souhaite même s'affirmer fermement. Ainsi n'est-il pas anodin que, dans ces deux romans, ce soit le verbe « clamer » que l'on emploie : l'enfant-soldat est une figure qui clame, qui peut mettre dans sa voix une réelle force, une réelle puissance. Loin d'être le « sans voix » de la communauté humanitaire, loin de s'inscrire dans la seule « vie nue », l'enfant-soldat devient une voix sonore, il devient un témoin que l'on entend. De plus, l'emploi en connotation autonymique des termes « rebelles » et « révolutionnaires » permet de les vider de leur substance sémantique.

Là est l'enjeu de tout le roman, cette guerre qu'entreprennent les rebelles n'a rien d'une révolution, elle n'est pas force d'opposition, de rébellion contre un ordre illégitime², elle est avant tout violence de destruction. Dès lors, dans ce monde « néropolitique », seule la voix de l'enfant-soldat trouve une légitimité. Epa prend conscience du détournement de la parole politique à des fins de stratégies politiciennes dans une pure violence mortifère, il finit alors de faire du substantif « révolution » une coquille sémantiquement vide une fois devenu une arme de ce conflit :

Après le repas, Isilo [chef de guerre] m'a pris à part. Il a dit avoir beaucoup pensé à moi. Nous ne nous étions pas revus depuis Eku. Il savait que je ne comprenais pas ses méthodes, ne désespérait pas de me les faire accepter. Je lui ai rétorqué qu'il n'avait pas besoin de me convaincre. Si je restais persuadé que les envahisseurs nous avaient empoisonné l'âme – les Occidentaux, bien sûr, mais les Arabes aussi, bien avant eux –, je ne croyais plus à la révolution, si ce qu'il avait entrepris pouvait porter ce nom. Tout ce que j'en avais vu jusque-là me confortait dans l'idée que c'étaient toujours les mêmes qu'on piétinait.³

Il faut noter ici que c'est bien tout d'abord contre une vulnérabilité spécifique qu'a tenté de s'élever Epa, celle procédant de la colonisation. À cet égard, il n'est évidemment pas anodin que ce roman fasse dialoguer plusieurs strates narratives dont l'une est constituée de voix spectrales appartenant aux morts engloutis dans l'océan durant la Traite. De ce point de vue, c'est l'Afrique qui est vue comme l'enfant *in-fans* de la colonisation, comme l'éternelle

¹ Léonora Miano, *Les Aubes écarlates*, *op. cit.*, pp. 20-21 [ce qui est souligné dans le premier paragraphe est de notre fait].

² Même si l'instance au pouvoir est largement dénoncée dans le roman : « Il avait tant imaginé le jour où on botterait les fesses au Président Mawusé... Trente ans que ce type était au pouvoir. En quelques décennies, lui et ceux de sa caste avaient réussi l'incomparable exploit de tuer plus de gens, au sein de leurs peuples, que la colonisation ne l'avait fait. » (*Ibid.*, p. 27).

³ *Ibid.*, p. 59.

subalterne qui ne peut faire entendre sa voix, d'où l'objectif affiché des chefs rebelles de revenir à un « âge d'or précolonial »¹ – objectif qui ne résistera pas à la réalité de la guerre, les enjeux supposément socio-politiques n'étant qu'un masque autorisant toute violence. Plus encore, la participation à la guerre civile, loin d'avoir une vertu émancipatrice, ramène les fers de l'esclavagisme. Cette dimension est perceptible dans le rêve que fait Epa au sein duquel son jeune frère sacrifié prend la parole :

C'est là que je l'ai vu. Eyia se trouvait là, assis au milieu d'un groupe de personnes sans visage. Ils étaient nombreux, installés à même le sol, nus. J'avais beau les fixer des yeux, leurs traits semblaient s'être effacés. Je ne voyais que les chaînes qui les liaient les uns aux autres. Eyia s'est adressé à moi, d'une voix qui n'était plus celle d'un enfant. Il m'a demandé de l'écouter sans rien dire, en expliquant : [...]

- Parmi ceux qui m'entourent, certains sont des Ekus, razziés sur nos terres il y a bien longtemps, et dont l'histoire est tue. Ils se joignent à moi pour te demander de leur restituer une place au sein de la communauté. [...]. En refusant que les vivants d'aujourd'hui soient, eux aussi, arrachés à leur matrice et enfermés dans l'absurde, tu détruiras nos chaînes.²

Tout le roman de Léonora Miano fait dialoguer deux strates historiques, celle de la Traite négrière et celle de l'histoire immédiate de la guerre civile du pays au nom fictif de Mboasu. Or ce passage centré sur le rêve d'Epa propose une véritable fusion de ces deux strates. Les victimes de ces deux violences historiques sont toutes réunies et liées, tant concrètement que symboliquement, par des chaînes. La guerre civile, loin d'être un facteur d'émancipation des populations, n'est qu'une régression vers la violence absolue.

Mais les œuvres à l'étude n'expriment-elles pas justement une puissance discursive s'affranchissant d'un pouvoir de domination ? En faisant de l'enfant combattant une voix politique, elles proposeraient un modèle au sein duquel la parole peut se détacher de la domination. Pierre Clastres distingue ce qu'il nomme les sociétés primitives – son objet d'étude étant principalement les sociétés amérindiennes – des sociétés à État, soit celles :

fondées sur la division : maîtres-esclaves, seigneurs-sujets, dirigeants-citoyens, etc. [...] Ce qui est ici désigné c'est l'ensemble des sociétés à État, depuis les despotismes les plus archaïques jusqu'aux États totalitaires les plus modernes, en passant par les sociétés démocratiques dont l'appareil d'État, pour être libéral, n'en demeure pas moins le maître lointain de la *violence légitime*.³

Les sociétés décrites dans les diégèses n'ont rien de sociétés primitives. Héritant des modèles imposés par la colonisation, ce sont des sociétés hiérarchisées, divisées, et ce d'autant plus

¹ *Ibid.*, p. 18.

² *Ibid.*, pp. 65-66.

³ Pierre Clastres, *La Société contre l'État*, op. cit., pp. 133-134.

quand elles sont envahies par les guerres civiles et l'ordre militaire, dont le premier chapitre de cette étude a révélé la force de fragmentation et de division. À l'inverse, les sociétés sans État « interdi[sent] à l'homme de parole de devenir un homme de pouvoir »¹. Dissocier pouvoir et parole, faire de la figure de l'enfant-soldat (initialement déterminée par son agentivité mortifère) une énergie discursive, n'est-ce pas le modèle même des romans à l'étude² ? Ces romans n'offrent-ils pas dès lors le modèle d'une révolution réussie, celui d'un retour à un « âge d'or précolonial »³ auquel aspiraient précisément les chefs de guerre dans *Les Aubes écarlates* de Léonora Miano ? Ces derniers ont échoué en s'inscrivant dans un cercle de violence sans fin, quand le roman, en contrepoint, propose un modèle où tous les enfants qui ont abandonné leur fonction guerrière conquièrent la parole⁴ : « Même les enfants purent s'exprimer »⁵. Mais les enfants dont il est question dans cette dernière citation sont ceux qui ont fait l'expérience de la guerre, qui ont été enfants-soldats. En effet, si nous revenons sur le passage des *Aubes écarlates* de Léonora Miano cité plus haut, nous constatons que l'enfant-soldat n'est pas l'être investi au nom de sa supposée « vie nue » : ce sont ceux qu'Épa voit dans son rêve qui sont « installés à même le sol, nus ». L'enfant combattant, pour sa part, est investi par la voix spectrale de son frère d'une mission visant à libérer les enfants-soldats de sa communauté.

Dès lors, l'enfant, à condition qu'il ait été soldat, est une voix qui peut résonner avec puissance, qui s'affranchit autant de sa vulnérabilité que de son agentivité mortifère pour intégrer une cité romanesque : une cité fondée sur l'*iségoria*, donnant le droit à tous de prendre la parole. Une cité romanesque utopique et idéale, une cité qui brise tous les cadres. Une cité dans laquelle, comme dans *Song for Night* de Chris Abani, peut résonner puissamment la voix de l'enfant-soldat, alors même qu'il est muet, alors même que le premier chapitre du roman s'intitule « Le silence »⁶. Une cité qui peut même rejouer une guerre civile dans *Moses, Citizen and Me* de Delia Jarrett-Macauley – à condition qu'elle passe par le

¹ *Ibid.*, p. 136.

² *Johnny Chien Méchant* d'Emmanuel Dongala ne cadre pas avec cette analyse en ce que l'agentivité discursive de l'enfant combattant ne sera jamais dissociée de sa violence de soldat.

³ Léonora Miano, *Les Aubes écarlates*, *op. cit.*, p. 18.

⁴ Alors que la chef du village est caractérisée par son mutisme lors de la réintégration des anciens enfants-soldats.

⁵ Léonora Miano, *Les Aubes écarlates*, *op. cit.*, p. 234.

⁶ Le titre complet est « Le silence, c'est une main immobile, paume à plat » (Chris Abani, *Comptine pour l'enfant-soldat*, *op. cit.*, p. 11 ; « Silence is a Steady Hand, Palm Flat », *Song for Night*, *op. cit.*, p.9).

medium littéraire –, celle-là même qui est au cœur de la pièce de Shakespeare, celle qui visait à apporter à Rome la République, *politeia* privilégiée de la *parrêsia* selon Michel Foucault : objectif que le roman atteint – faisant mentir l’Histoire – puisque les enfants-soldats sont investis en tant que citoyens¹ ayant droit à la parole, une parole agonistique². Une cité dans laquelle Jerry-Antoine, dans *Le Monde est gueule de chèvre* de Joëlle Sambï, peut crier au seuil de la mort tout le dégoût que lui inspire le monde actuel et son rêve d’une nouvelle société, une cité dans laquelle il peut s’orienter vers un « ailleurs » idéal, vers ce ciel de la vérité que pointait la langue de My Luck dans le roman de Chris Abani³ :

Je m’appelle Jerry, je m’appelle Antoine et je meurs ce soir. Je n’ai pas de nom. À 27 ans, encore enfant, je laisse vide ma place dans ce monde, ce trou perdu de solitude. [...] Ce soir, je pars sous un ciel balayé d’étoiles [...]. Au rythme des balles qui strient l’au-delà, il bat dans mon cœur les images de l’ailleurs. [...] Le monde est fou.⁴

Une cité dans laquelle aussi bien Birahima, dans *Allah n’est pas obligé*, que Bachir, dans *Transit*, Johnny, dans *Johnny Chien Méchant*, ou encore Muna, dans *Tarmac des hirondelles*, dévoilent les impostures des puissants, les discours politiques fallacieux. Quand Birahima dénonce « la grande politique dans l’Afrique des dictatures barbares et liberticides des pères de la nation (Liberticide, qui tue la liberté d’après mon Larousse) »⁵, Bachir lance une diatribe virulente à l’encontre des dirigeants de Djibouti, ces « politiciens [qui] n’arrêtent pas de manger, de bouffer, de gober, de s’étouffer avec les restes »⁶. Johnny, lui, dans sa « langue très violente »⁷ qui le distingue de l’autre narratrice du roman (Laokolé), sa langue profondément agonistique qui ne cherche aucunement à s’aliéner la « sympathie » du destinataire, révèle la vérité au narrataire quant aux raisons des combats déjouant ainsi les mensonges politiques : « Pour nous enrichir. Pour faire ramper un adulte. Pour avoir toutes les nanas [...]. Pour être maître du monde [...]. Mais nos chefs et notre président nous ont ordonné de ne pas dire cela. Ils nous ont enjoint de dire [...] que nous combattons pour la liberté et la démocratie et cela pour nous attirer les sympathies du monde extérieur »⁸. Muna, enfin, est celui qui renverse les évidences dans sa langue également brutale et agressive, celui

¹ Citizen (George), trouvant là un lieu d’expression, reconquiert alors la puissance de son surnom.

² Comme l’étude de la prise de possession de la scène par Miriam et son effectivité violente sur les spectateurs a pu le montrer (cf. chapitre précédent).

³ Cf. *supra*.

⁴ Joëlle Sambï, *Le Monde est gueule de chèvre*, *op. cit.*, p. 89.

⁵ Ahmadou Kourouma, *Allah n’est pas obligé*, *op. cit.*, p. 68.

⁶ Abdourahman A. Waberi, *Transit*, *op. cit.*, pp. 21-22.

⁷ Expression qu’emploie Emmanuel Dongala pour caractériser la langue de Johnny (Taina Tervonen « Des Mozart qu’on assassine, Entretien avec Emmanuel Dongala », art. cit., dernière consultation le 2 août 2014).

⁸ Emmanuel Dongala, *Johnny Chien Méchant*, *op. cit.*, pp. 101-102.

qui fait des « Pères de la Nation » des « enfants crétins » quand lui, l'enfant, détient un langage performatif apte, on l'a vu, à fonder une nouvelle nation (une nation qui rétablit la justice), détient une langue qui elle aussi « harangu[e] » mais grâce à la puissance du *medium* romanesque :

Nos Pères nous avaient niqués. Au nom de quelle Nation ? Quel délire ! [...] Tout cela était loin de l'arrogante pestilence des Pères-Chiens, eux et leurs frénétiques bacchanales. Loin de leur palais. Ces gens nous dégoûtaient. [...] Nous marchions en tâchant de rester en vie jusqu'à la prochaine séance de massacre. L'ultime peut-être. Et nous entendions qui montait, infiniment funeste, le nauséabond rire effronté de nos Pères, les traîtres. [...] Ce langage d'enfant crétin qu'avaient les Pères de la Nation, lorsqu'ils nous haranguaient à travers les ondes.¹

Une cité qui est la seule possible pour Méné, dans *Sozaboy* de Ken Saro-Wiwa, lui qui ne trouvera jamais de « maison pour dormir », qui sera sans cesse relégué à la sauvagerie de la brousse, à ce hors-lieu marginal, qui, dans l'*explicit*, se mettra à « courir »², qui ne sortira de sa condition de bête sans patrie que dans l'espace fictionnel. Une cité dans laquelle l'enfant-soldat Epa, dans *Les Aubes écarlates* de Léonora Miano, peut avoir le courage de la *parrésia* et « répond[re] franchement »³ au chef de guerre qui l'a enrôlé de force afin d'« opposer une vérité sans pouvoir à un pouvoir sans vérité »⁴ : « Je n'approuve pas tes méthodes. [...] Je parle de tout ce bla-bla-bla mystique. Des enfants qui composent ton armée. Des populations massacrées »⁵. Une cité qui érige le roman *Beasts of no Nation* d'Uzodinma Iweala en République de Kalakuta, cité idéale et utopique inventée par Fela Kuti⁶, dont l'objectif était de donner une place aux démunis contre les pouvoirs despotiques, cité qui donne alors spécifiquement à Agu un lieu pour tout dire, du viol dont il est victime au plaisir qu'il prend à tuer, sans oublier sa volonté de sortir de la guerre et son libre-arbitre de rendre concrète cette volonté. Une cité, enfin, où Maïs, dans *Solo d'un revenant* de Kossi Efoui, peut devenir, au niveau narratif, le « crieur public »⁷ qu'il incarne dans la diégèse, celui dont la voix perce avec force, celui qui impose le « bourdon de [s]a voix »⁸ dans la *res publica* des lettres.

C'est alors peut-être cette dernière dimension qui réunit *in fine* toutes ces œuvres. Si, dans les dernières lignes de la première partie, nous avons fait du concept de *persona* un

¹ Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, op. cit., pp. 48-50.

² Ken Saro-Wiwa, *Sozaboy*, *Pétit minotaure*, op. cit., p. 305 ; « run », *Sozaboy*, op. cit., p. 181.

³ Léonora Miano, *Les Aubes écarlates*, op. cit., p. 61.

⁴ Michel Foucault, « La vérité et les formes juridiques », dans *Dits et écrits*, t. I, Paris, Gallimard, 2001, p. 1439.

⁵ Léonora Miano, *Les Aubes écarlates*, op. cit., pp. 61-62.

⁶ Assiégée et incendiée par les autorités nigérianes en 1977.

⁷ Kossi Efoui, *Solo d'un revenant*, op. cit., p. 44.

⁸ *Ibid.*, p. 40.

moyen de considérer le *medium* littéraire comme le « masque protecteur d'une personnalité juridique »¹ qui confère à l'enfant-soldat la possibilité de se faire entendre, de se faire témoin, qui laisse *per-sonare* sa voix, il convient à présent d'en mesurer la pleine puissance. Il nous faut, pour ce faire, rappeler les propos de Hannah Arendt :

Un citoyen romain [...] avait une *persona*, nous dirions aujourd'hui personnalité juridique ; c'était comme si la loi lui attribuait le rôle qu'il lui faudrait jouer sur la scène publique à condition cependant que sa propre voix pût se faire entendre. [...]

Sans la *persona*, il n'y aurait plus qu'un individu sans droits ni devoirs, un "homme naturel" peut-être, c'est-à-dire un être humain ou *homo*, au sens premier du mot, qui désigne quelqu'un d'extérieur au domaine de la loi et au corps politique constitué par les citoyens, un esclave par exemple, [...] un être sans nulle signification politique.²

Hannah Arendt associe la conquête d'une signification politique à la capacité de faire entendre sa voix et, ce faisant, de s'affranchir d'une situation de « vie nue », comme le dirait Giorgio Agamben³, pour intégrer l'espace de la *polis*. C'est bien le *medium* romanesque même qui a offert aux personnages du ban que sont les enfants-soldats une scène publique pour les entendre, qui a conféré à ces êtres une véritable force politique, celle de leur parole parrésiasique.

En définitive, il s'est agi de renverser le constat que dresse la narratrice de *Moses, Citizen and Me* dans l'incipit du roman : « Nous sommes restés où nous étions, dans les marges de la vérité »⁴. Le corpus est venu au contraire ébranler les positionnements établis et, loin d'accepter de rester dans les marges de la vérité, il a fait surgir une vérité qui met la marge au centre – celle de l'*arbiter* – et a donné à l'enfant-soldat une citoyenneté littéraire qui façonne (par-delà tous les clivages) la bête sans patrie en homme.

¹ Hannah Arendt, *Essai sur la Révolution*, op. cit., p. 156.

² *Ibid.*, pp. 153-154.

³ Il y aurait en effet beaucoup à dire sur le rapprochement possible entre l'*homo* ou l'homme naturel que décrit ici Arendt et l'*homo sacer* tel que le pense Agamben, concept rattaché à la vie nue comme *zôè* (« simple fait de vivre ») par opposition à la vie politique (*bios*), vie nue dépourvue également de tous droits (*Homo sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue*, op. cit., p. 9).

⁴ « We stayed where we were, in the margins of truth », Delia Jarrett-Macauley, *Moses, Citizen and Me*, op. cit., p. 13, il s'agit de notre traduction.

– CONCLUSION –

Nous sommes tous Nunèmuna, l'autre enfant, le frère.
Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, op. cit., p. 56.

Seul peut se dire contemporain celui qui ne se laisse pas aveugler par les lumières du siècle et parvient à saisir en elles la part de l'ombre, leur sombre intimité. [...] [L]e contemporain est celui qui perçoit l'obscurité de son temps comme une affaire qui le regarde et n'a de cesse de l'interpeller, quelque chose qui, plus que toute lumière est directement et singulièrement tourné vers lui. Contemporain est celui qui reçoit en plein visage le faisceau de ténèbres qui provient de son temps.¹

Cette analyse de Giorgio Agamben vient apporter son propre « faisceau » de significations sur le parcours entrepris dans cette étude. La figure de l'enfant-soldat y est apparue tant comme cette obscurité rayonnante, qui « interpell[e] », que comme le foyer même de perception qui « regarde ». Mais bien plus que de « saisir » cette obscurité qui, pour Giorgio Agamben, est loin d'être un « concept privatif »² ou une « non-vision »³, les onze romanciers, dont les œuvres constituent notre corpus primaire, en ont fait une vision. Ce que nous avons tenté d'approfondir alors, c'est la manière dont ils ont « redonn[é] le jour aux yeux de l'enfance enténébrée »⁴ ou plutôt la manière dont ils ont permis à ces « yeux de l'enfance enténébrée » de faire porter leur faisceau ; ce que nous avons tenté de révéler, ce sont bien les *visions de l'enfant-soldat*.

L'illustration qu'a réalisée l'artiste Rocco pour la couverture de notre étude vient éclairer le cheminement que nous avons choisi de suivre. L'enfant-soldat, et plus spécifiquement l'enfant-soldat africain, est une figure de notre contemporanéité. Il est une figure en ce qu'il relève d'une « obscurité » qui ne cesse d'« interpeller ». Cette obscurité, c'est celle de l'énigme – l'*aenigma* liée à l'obscurité – de l'hybride qui a nourri le premier chapitre de l'étude et que le dessin de Rocco illustre vivement. Ce corps frêle, en partie dénudé, que la kalachnikov déborde, c'est le tiraillement entre l'enfant et l'adulte. Ce cou tranché que viennent contredire la kalachnikov encore fumante et le sol apocalyptique où ne trônent que des éléments liés à la mort, des douilles aux crânes humains, c'est la tension entre la victime et le bourreau. Sans aucun doute possible, nous avons bien là un enfant soldat, ou plutôt, nous avons bien là une *figure* d'enfant-soldat, construite dans l'imaginaire collectif autour de ce tiraillement entre puissance et vulnérabilité. Cet enfant défiguré est devenu le

¹ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, op. cit., pp. 21-22.

² *Ibid.*, p. 20.

³ *Ibid.*, p. 21.

⁴ Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, op. cit., p. 51.

support d'un processus qui le constitue en figure caractérisée par sa puissance symbolique et imageante. La béance de sens laissée par la déconstruction des catégories stables est ainsi comblée. Le vide inquiète : il est alors rempli en faisant de l'enfant-soldat le symbole d'un monde qui se délite et une image qui l'incarne parfaitement.

Mais ce dessin que propose Rocco n'est pas pour autant une représentation de plus venant grossir la galerie d'images violentes et spectaculaires qui accompagnent cette figure. À l'instar du processus que nous avons relevé dans le deuxième chapitre de cette étude, il dé-figure la figure constituée de l'enfant-soldat. Il la dé-figure en ce qu'il en dérobe la vision directe, la vision frontale. Le corps de l'enfant combattant tourne en partie le dos au spectateur avide d'images fortes. Il la dé-figure aussi au sens propre, il tord le cou à l'image convenue : il n'y a guère ici de visage enfantin qui pourrait servir de support à un investissement pathétique. Pas non plus de corps en action, exerçant toute sa puissance de feu, la kalachnikov est au repos, en bandoulière. Son regard est de biais, permettant d'emblée de déjouer le risque de pétrification contenue dans cette figure gorgonique. C'est une dé-figuration parallèle à celle-ci que l'analyse a révélée pour le corpus d'étude, les romanciers ayant trouvé un biais pour ne pas être pris dans le regard de Méduse.

Si le premier chapitre s'était appuyé sur les représentations tant littéraires que médiatiques, anthropologiques, historiographiques, cinématographiques, psychanalytiques ou humanitaires, sans volonté de les discriminer entre elles, ce deuxième chapitre a amorcé un mouvement qui consistait à cerner la spécificité du traitement littéraire de cette figure. L'approche comparatiste que nous avons adoptée et le corpus large que nous avons circonscrit – dans un mouvement de restriction pour le corpus primaire et d'élargissement pour le corpus secondaire – ont constitué une gageure. Nous concéderons bien volontiers ici qu'il n'a pas toujours été très aisé de faire entendre les visions singulières de chacun de ces textes mais nous avons cherché en permanence à faire entendre la vision singulière que la littérature apportait. Plus précisément, ce deuxième chapitre a permis de rendre justice à la singularité du corpus primaire par rapport au secondaire, notamment au regard du traitement du monstrueux.

C'est cette dernière analyse qui a rendu possible le passage au troisième chapitre : l'enfant-soldat bénéficie, dans les œuvres du corpus primaire, d'une force, irréductible à une régression violente, qui s'exprime dans une *hubris* que nous avons entendue comme une conquête de puissance. Cette conquête s'est révélée pleinement constitutive de la construction d'une figure au sens fort, d'une figure qui se fait interface. Dès lors, cette re-figuration romanesque a fait surgir l'enfant-soldat en témoin, permettant l'expression de cette interface dans la dimension médiatrice qui caractérise le témoin. La notion de figure a donc été

envisagée à l'aune de déplacements successifs : c'est son mode de fonctionnement lui-même, lié à la mouvance, à l'instabilité¹, qui nous a inspiré cette approche.

Au cœur de cette mouvance, les romanciers ont proposé des équivalents littéraires de l'anamorphose. Ils sont partis de l'image trompe-l'œil de l'enfant-soldat qui s'impose frontalement à l'imaginaire collectif pour induire un déplacement de point de vue, corollaire d'une révélation. Tel est bien le mouvement de l'anamorphose. Cependant, le déplacement est d'une nature toute différente et le dessin de Rocco en retrace les contours. Avec les crânes au sol, ce déplacement pourrait s'inscrire dans la tradition picturale des vanités : il manifeste le caractère éphémère de la vie humaine et représente également avec acuité l'inanité des actions humaines, jouant – en la poussant au plus grand absurde – la maxime guerrière « Tuer ou être tué »², énoncée par le chef de guerre dans *Sozaboy* de Ken Saro-Wiwa, dans ce mouvement *quasi* simultané de tuer *et* être tué. L' enrôlement massif d'enfants dans les guerres civiles contemporaines est une vanité de notre monde qui rend prégnant le triomphe de la mort face auquel les appétits sanguinaires de pouvoir des chefs de guerre, loin d'y échapper, y participent directement. Or si cette vanité propose une anamorphose, ce n'est pas celle qui se déploie dans la célèbre toile de Hans Holbein le Jeune, *Les Ambassadeurs* : sur le dessin de Rocco, tous les crânes sont d'emblée perceptibles. Le procédé anamorphosique se joue ailleurs, à un autre niveau. Le déplacement du point de vue est celui-là même qui fait de l'enfant-soldat un point de vue, un foyer de perception. Face à ce dessin, on regarde moins l'enfant-soldat qu'on ne le voit en train de se regarder, et ce regard qu'il porte traverse le vide laissé par sa tête, par sa figure, et nous regarde alors de biais. Cette réflexivité est déjouée et devient un saisissement du monde extérieur. Ce que le dessin suggère et que le troisième chapitre de la première partie s'est donné pour tâche d'exposer, c'est que l'enfant-soldat s'impose moins à la vue qu'il n'impose sa vision.

C'est ainsi que l'enfant-soldat s'est construit, dans le corpus primaire, comme un témoin oculaire, non plus l'objet vu mais le sujet de vision. La première partie de l'étude s'est donc articulée autour d'un triptyque prenant d'abord appui sur la figure constituée de l'enfant-soldat, ses éléments topiques et ses enjeux symboliques, pour voir la manière dont la littérature la déconstruisait, la déplaçait, la dé-figurait, autant de mouvements constitutifs d'une re-figuration. Cette re-figuration proprement romanesque a su saisir le « faisceau de ténèbres » pour le révéler et faire porter sa luminosité singulière : de l'énigme obscure, l'enfant-soldat est devenu une puissance de révélation. Comme ce qui se passe dans le dessin

¹ Celles-là mêmes qui sont également au cœur de l'enfant-soldat, comme l'a montré l'étude introductive.

² Ken Saro-Wiwa, *Sozaboy. Pétit Minitaire*, *op. cit.*, p. 221 ; « To kill or to be killed », *Sozaboy*, *op. cit.*, p. 128.

de Rocco, les œuvres du corpus primaire n'ont pas construit un visage à même de devenir le support du déploiement d'une éthique du *care*. Il ne s'est pas agi de soigner l'enfant-soldat, d'en prendre soin, de reconnaître sa vulnérabilité proprement humaine, mais de faire énergiquement entendre sa voix derrière le masque de la littérature : ce sont ces enjeux que la seconde partie a souhaité approfondir.

C'est alors un nouveau triptyque qui a été proposé pour tâcher de saisir la spécificité de la figuration testimoniale de l'enfant combattant au cœur de l'imbroglio terminologique qui gravite autour de la notion de témoin. À chacune des figurations a correspondu une réflexion sur la modélisation romanesque. Ce que l'étude a voulu montrer, c'est l'acte de *fingere*, étymon tant de la « figure » que de la « fiction ».

Le premier chapitre de la seconde partie a été polarisé autour de l'attestation testimoniale. Si la figure du *martus* n'a pu trouver qu'une opérativité limitée pour le corpus, il en a été différemment pour celle du *testis*. L'enfant-soldat a pu prendre les contours du témoin en tiers, qui pose un regard extérieur sur le monde guerrier. Pourtant, s'ils convoquent un témoin qui trouve une certaine légitimité sur la scène historiographique, l'analyse a révélé que les romans du corpus primaire s'affranchissaient pleinement de toute subordination à une écriture de type historiographique, documentaire. Ce constat n'a pu que pousser à rechercher la manière dont l'enfant combattant actualisait d'autres contours testimoniaux et, au premier chef – tant il forme avec le *testis* un diptyque structurant des théories du témoignage –, ceux du *superstes*.

Aussi avons-nous exploré ensuite la manière dont l'enfant-soldat était caractérisé par son expérience vive de la guerre : si le dessin de Rocco paraît figurer un regard de pure extériorité – l'être qui regarde s'étant détaché de son corps même, de son expérience vive de l'Histoire, et positionnant son regard en tiers –, ses pieds restent néanmoins irrémédiablement arrimés au monde guerrier, un monde jonché de douilles et de crânes ; l'enfant-soldat n'est pas seulement un témoin qui atteste, il est aussi – et avant tout – un témoin qui vit l'événement historique, qui le traverse. Ce chapitre a alors tenté de dégager plusieurs tensions qui résonnent avec le dessin de Rocco. L'enfant-soldat est un corps marqué par la guerre, un corps qui l'incarne alors, sans en livrer finalement d'autre vérité que la violence qu'elle manifeste. L'enfant combattant a pris les traits de cette *facies hippocratica* de l'Histoire décrite par Walter Benjamin¹, il a pris les traits de cette tête de mort que Rocco a choisi de

¹ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, op. cit., pp. 178-179. Cf. Seconde partie, chapitre 2.

mettre au cœur de son dessin. L'enfant-soldat, dans le corpus d'étude, a aussi actualisé une hybridité inédite, celle qui le situe à l'intersection du *superstes* et du témoin intégral¹. Il est en effet apparu, au cœur des romans, sous les traits que lui a donnés Rocco : un vivant déjà mort ou un mort encore en vie. Cette force de présence paradoxale a trouvé à s'exprimer dans le modèle du roman historique, le roman du témoin, que nous avons emprunté à Emmanuel Bouju. Les mains disproportionnées du dessin peuvent être celles du romancier qui s'est approprié la bouche et les yeux du témoin, qui s'en est emparé, saisi, pour mettre en place sa ventriloquie fictionnelle donnant à entendre une expérience enfantine de la guerre.

Quand, au cours des deux premiers chapitres de la seconde partie, l'esthétique des œuvres a paru se fédérer autour de l'historicisation de la fiction, l'enfant-soldat, lui, n'est pas apparu comme une figure unifiée mais diffractée entre différents contours de témoins (*testis*, *superstes*, témoin intégral) et différents champs (juridique, historiographique, éthique). L'enfant combattant, au sein de la littérature, est une figure plurielle actualisant des catégories pensées en dehors de la littérature, le plus souvent comme exclusives les unes des autres. Mais s'il les a actualisées, il n'a cessé également de les déborder, de les excéder ; en cela l'enfant-soldat ne s'est pas inscrit dans une contradiction aporétique mais a puisé sa puissance dans les possibles ouverts par la fiction.

Cependant, cette puissance qu'il est commun d'attribuer aux pouvoirs de la littérature ne doit pas faire oublier que constituer l'enfant-soldat en témoin ne va pas de soi, que cette figure cadre mal avec le témoignage, et ce aux deux pôles de son hybridité : qu'il soit enfant ou qu'il soit criminel, qu'il soit enfant et criminel, l'enfant-soldat se dérobe à la figure consacrée du témoin. Il nous fallait donc à notre tour, et pour reprendre les mots de Giorgio Agamben, « saisir [...] la part de l'ombre », savoir appréhender ce « faisceau de ténèbres » qui nous regardait depuis ce corpus d'étude ; il nous fallait, en somme, comprendre en quoi résidait la spécificité romanesque de l'enfant-soldat témoin. C'est sous les traits de l'*arbiter*, figure testimoniale liée au discernement, que nous l'avons nous-même discernée dans le dernier chapitre. Les enfants-soldats, comme le suggère le passage de *Tarmac des hirondelles* qui figure en épigraphe de ce troisième chapitre², ont tous montré qu'ils avaient « l'âge du discernement » apte à en faire des arbitres. Mais l'arbitre n'est pas celui de *Transit* dans la seconde épigraphe du chapitre³ : certes, comme ce dernier, l'enfant-soldat a regardé le match

¹ Autre diptyque incontournable des théories du témoignage depuis *Les Naufragés et les rescapés* de Primo Levi.

² « Nous avons tous l'âge du discernement », Georges Yémy, *Tarmac des hirondelles*, *op. cit.*, p. 80.

³ « Un jour gouvernement gagne, demain c'est rébellion. Tout ça, c'est la même pareille, mon vieux. Arbitre français, il regarde le match sur la touche. [...] Il est parti se cacher dans le consulat de France. De là, il a crié des gros mots rigolos : exécutions sommaires, tortures, viols, arrestations arbitraires, enfants soldats, pogroms

– entendu comme métaphore de la guerre civile – « sur la touche » (puisque ce qui est au cœur de la notion d'*arbiter* est bien une situation dans la marge) mais, contrairement à l'arbitre français de *Transit*, l'enfant-soldat n'entre pas dans une mascarade politicienne, il ne crie pas « des gros mots rigolos ». L'enfant-soldat *arbiter* est un témoin qui surgit du cœur de l'invisibilité pour faire porter sa voix et celle de ceux qui n'ont pas survécu – ce que le dessin de Rocco pourrait suggérer au demeurant, car ce crâne exhibé, porté haut, n'a aucun trait qui le distingue des autres jonchant le sol, il peut alors aussi bien appartenir au corps qui le tient qu'être celui d'un autre – pour crier, lui, une vérité politique.

Aussi est-ce sous cet angle que nous avons envisagé *in fine* nos romans, des romans qui, pour reprendre le titre de l'essai de Jacques Derrida, se sont construits dans une « poétique et politique du témoignage ». Si ces romans relèvent du modèle du roman historique, du roman du témoin, ce témoin est avant tout l'*arbiter*, cet invisible qui investit de manière transgressive la scène politique. Plus que la scène juridique, historiographique ou même éthique, c'est alors celle du politique qui a trouvé toute sa pertinence, scène sur laquelle l'enfant-soldat s'est fondu dans les traits d'une nouvelle figure pour y exprimer sa force singulière : le parrésiasite. Si l'enfant combattant reprend au prophète sa capacité à porter des visions enténébrées qui proviennent d'un autre monde, et en l'occurrence du monde des morts comme le figure parfaitement la couverture de notre étude, il vient surtout se faire l'éclaireur de ces ténèbres, lui qui est allé dans leurs profondeurs, lui qui a côtoyé la mort au point parfois de la trouver : il conquiert alors le courage parrésiasitique de mettre la kalachnikov derrière lui et de faire de sa parole un nouveau combat. Sur le dessin de Rocco, l'arme est disproportionnée par rapport au corps enfantin. Cependant, au corps de l'enfant-soldat, qui semble plier sous le poids de l'arme qui le tire en arrière, s'opposent ces bras qui le tirent vers l'avant. Ces mains et ce crâne eux aussi disproportionnés viennent faire contrepoids à la pesanteur de la kalachnikov, de l'univers guerrier. Les mains de l'enfant-soldat ne manient plus l'arme, sa seule action consiste désormais à porter haut des yeux et une bouche, à porter haut, en somme, son statut de témoin et à l'imposer au spectateur. L'enfant-soldat romanesque s'est lui aussi imposé au lecteur : il a pris place dans une nouvelle cité où chacun est un homme, ou plutôt, où chacun est « nunèmuna », « l'autre enfant » en langue douala, comme nous le suggère l'extrait de *Tarmac des hirondelles* apparaissant en épigraphe. Il le met alors au défi de « rec[evoir] en plein visage » ce qu'il a à dire, le « faisceau de ténèbres » de son témoignage.

(celui-là c'est bizarre, on dirait pas très très français), épuration, pratiques barbares, massacres, nettoyage ethnique, etc. », Abdourahman A. Waberi, *Transit, op. cit.*, p. 103.

La première partie de l'étude a pris le parti d'une approche sémiotique de l'enfant-soldat et de sa figure ; la seconde, dans sa vocation taxinomique, est notamment redevable à la linguistique d'Émile Benveniste dont le « vocabulaire » a constitué un biais pour ouvrir des possibles de sens dans les théories du témoignage. Nous n'avons pas eu la prétention de renouveler ces théories mais de les confronter à notre objet d'étude, pour les décaler, parfois, face à un objet lui-même en décalage sous plusieurs aspects : contexte singulier des guerres civiles (qui ne saurait être lissé derrière des enjeux spécifiques à la Shoah à l'aune desquels nombre de ces théories ont été forgées) ; caractère non pleinement victimaire de la figure de l'enfant combattant ; cadre pragmatique fictionnel au sein duquel l'auteur n'est pas un témoin.

Or nos auteurs s'affranchissent-ils véritablement du statut de témoin, comme nous avons pu le mentionner dans le corps de cette étude¹ ? À ce titre, et pour parachever notre parcours terminologique, il nous faut mentionner ici une ultime figure testimoniale que nous avons laissée de côté, celle de l'*auctor*. Pour cette dernière, l'analyse se fondera moins sur l'étude linguistique d'Émile Benveniste que sur celle que propose Giorgio Agamben. Émile Benveniste relie l'*auctor* à la force et à l'accroissement² et s'il mentionne le sens de témoin, notamment dans son analyse de l'abstrait *auctoritas* – « c'est l'acte de production, ou la qualité que revêt le haut magistrat, ou la validité d'un témoignage ou le pouvoir d'initiative, etc., chaque fois en liaison avec une des fonctions sémantiques de *auctor* »³ –, il n'en déploie guère les possibles heuristiques. En revanche, dans *Ce qui reste d'Auschwitz*, Giorgio Agamben met la notion d'*auctor* au cœur de sa théorie du témoignage comme lieu de la désubjectivation. Il valorise ainsi dans ce terme « l'idée d'un rapport entre deux sujets »⁴ et exprime par son entremise le paradoxe de l'énoncé testimonial du survivant toujours en lien avec celui du témoin qui n'a pas survécu :

Sens et non-sens du paradoxe sont à présent tout à fait clairs. Ce qui s'y exprime n'est rien d'autre que la structure intime duelle du témoignage comme acte d'un *auctor*, comme différence et intégration d'une impossibilité et d'une possibilité de dire, d'un non-homme et d'un homme, d'un vivant et d'un parlant. Le sujet du témoignage est constitutivement

¹ Voir, en particulier, le chapitre 3 de la première partie.

² Émile Benveniste, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, t. 2, *Pouvoir, droit, religion*, op. cit., p. 149.

³ *Ibid.*, p. 150.

⁴ Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, op. cit., p. 196.

scindé, il n'a de consistance que dans la déconnexion et l'écart – et pourtant ne s'y réduit pas. C'est bien cela que veut dire « être sujet d'une désubjectivation » : le témoin, le sujet éthique, est *ce sujet qui témoigne d'une désubjectivation*. Et le caractère inassignable du témoignage n'est que le prix de cette scission, de cette intimité indémaillable entre musulman et témoin, impuissance et puissance de dire.¹

L'*auctor* permet à Giorgio Agamben de penser le lien qui unit le *superstes* et le témoin intégral et qui scinde le premier. Mais quand l'*auctor* n'a pas été un *superstes*, comme c'est le cas des auteurs de notre corpus, ne peut-il pas fonder son lien au témoignage en s'instituant en garant – sens fondamental de l'*auctor* en latin ? S'il est pris dans une « scission », c'est alors celle que décrit Emmanuel Bouju au sujet du roman historique en s'appuyant sur les analyses de François Hartog. Il confère ainsi à l'auteur une « place interstitielle »² entre deux autres garants, le témoin oculaire qu'il fait parler – reprenant à la figure de Périandre la capacité de se faire « maître de la parole »³ apte à constituer, dans notre cas, non pas les marins mais les enfants-soldats en témoins – et le lecteur qui devient à son tour un « témoin en tiers »⁴, une figure d'*histor* entendu comme un « garant, chargé de rappeler, si besoin était, les engagements pris »⁵. C'est en ce sens, peut-être, que l'on peut mieux comprendre la façon dont le statut de témoin a pu être attribué à nos auteurs, notamment par Françoise Ugochukwu⁶ ou Flávia Nascimento⁷. Or, dans ce mouvement « d'une exposition de soi-même comme témoin et du témoin comme soi-même »⁸ et ce « coup de force d'une autorité auto-instituée »⁹, l'auteur fait montre d'un pouvoir démiurgique qui n'est pas sans violence dans l'usurpation qu'il induit. Mais s'agit-il vraiment d'usurpation ? Ne s'agit-il pas, avant tout, de résistance ?

¹ *Ibid.*, pp. 198-199.

² Emmanuel Bouju, « Force diagonale et compression du présent. Six propositions sur le roman *historique* contemporain », art. cit., p. 54

³ François Hartog, *Le Miroir d'Hérodote*, cité par Emmanuel Bouju, *Ibid.*, p. 54.

⁴ *Ibid.*, p. 55. Ajoutons que la manière dont Catherine Coquio définit la figure du *testis* ouvrait déjà la possibilité de considérer le lecteur comme un témoin en tiers de l'énoncé testimonial fictionnel qui se joue dans les romans : « *testis* désignerait d'une part le témoin oculaire extérieur, présent lors d'un acte dont il n'est ni la cible ni la victime, d'autre part le public destinataire nécessaire à tout énoncé testimonial » (Catherine Coquio, « À propos d'un nihilisme contemporain. Négation, déni, témoignage », art. cit., p. 28 [nous soulignons]).

⁵ François Hartog, *Le Miroir d'Hérodote*, cité par Emmanuel Bouju, *Ibid.*, p. 55.

⁶ Françoise Ugochukwu, « Enfants-soldats au Nigeria : les romanciers témoignent », art. cit., pp. 20-30.

⁷ Flávia Nascimento, « L'enfant-soldat comme allégorie du témoin » (séminaire cité) et, également, « *Allah n'est pas obligé*, d'Ahmadou Kourouma : une allégorie de l'écrivain-témoin » (dans Isabelle Durand-Le Guern et Ioana Galleron (dir.), *Roman et politique, Que peut la littérature ?*, op. cit., pp. 291-300).

⁸ Emmanuel Bouju, « Force diagonale et compression du présent. Six propositions sur le roman *historique* contemporain », art. cit., p. 54.

⁹ *Idem.*

La pièce de théâtre écrite en français de l'Italien Pietro Pizzuti, intitulée *La Résistante*, présente trois personnages : L'auteure, Nourit (une femme qui porte la vie), Enfant-soldat. Dans cette tragédie métatextuelle, L'auteure est la résistante qui affronte ses propres personnages pour les convaincre de son droit à les écrire. Nourit est une survivante, une victime d'une guerre aussi antique qu'actuelle, située dans la ville de Tharros. Elle accuse L'auteure de venir usurper son témoignage dans une posture de lâcheté bien à l'abri derrière son crayon :

Nourit : Si tu restes assise, tu ne m'entendras pas. Tu ne sais rien de mon histoire. Tu vas l'inventer alors que je suis là.

L'auteure : Je n'ai pas besoin de bouger d'ici pour t'entendre. J'ai besoin que tu parles...

Nourit : Pour écrire une histoire qui n'est pas la mienne... je connais, tu n'es pas la première. Ils sont déjà venus à plusieurs me montrer leurs pages blanches... Ils me disent qu'ils ont besoin que je parle pour les remplir... Ils me demandent de leur raconter. Je raconte et ils écrivent autre chose. Ils remplissent leurs pages de leurs histoires... Ils me vident de la mienne et ils repartent sans rien me donner.¹

C'est alors l'engagement de l'écrivain qui est mis en question par Nourit :

Nourit : Ma vie n'est faite que des mots que tu me fourres dans la bouche parce que tu n'oses pas les crier. Tes mots, pas les miens ! Tu m'écris dans ta tête pour te prouver que tu en as une. Tu écris la guerre assise et tu veux que je sois toute ta lâcheté de n'être que de l'encre sur du papier. Jamais !²

Certes, les œuvres du corpus ne cadrent guère avec l'engagement sartrien comme *praxis* faisant de la parole une action, et ce d'autant plus en raison du problème du destinataire problématique de ces textes : il faut bien sûr ne pas perdre de vue « la prise en compte du double destinataire impliqué par le pacte de lecture postcolonial »³, ni le fait que l'ensemble du corpus primaire soit publié en Occident⁴, rendant alors incertaine la réponse à la question que Jean-Paul Sartre met au cœur de l'engagement, « pour qui écrit-on ? »⁵.

Cependant, les œuvres de notre corpus ne sont pas pour autant désengagées. La pièce de Pietro Pizzuti nous aide à saisir leur engagement spécifique. Dans cette œuvre, L'auteure

¹ Pietro Pizzuti, *La Résistante*, *op. cit.*, p. 8.

² *Ibid.*, p. 9.

³ Yolaine Parisot, « Littératures caribéennes : écrire le présent dans les marges de la contre-histoire », *Itinéraires*, 2009, [en ligne], mis en ligne le 03 juin 2014, url : <http://itinéraires.revues.org/299>, dernière consultation le 5 juillet 2016.

⁴ Néanmoins, la première édition de *Sozaboy* de Ken Saro-Wiwa a paru d'abord au Nigeria.

⁵ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 75.

s'engage dans et par l'écriture fictionnelle, elle inscrit son écriture dans l'engagement qu'Emmanuel Bouju a redéfini comme « promesse et mission »¹ :

L'auteure : Je recommencerais ! Je n'ai pas d'âge. Après moi, d'autres feront parler la mémoire. L'oubli est ma page blanche et le limon de ma terre. La paroi lisse où ricoche l'écho de ta voix. Ma raison. J'écris parce qu'ils oublient. Je réécrirai, mot à mot, patiemment. Je recommencerais à chaque nouvelle lune s'il le faut. Je réécrirai qu'avant la guerre d'aujourd'hui, il y a eu celle d'hier [...] et je réécrirai que la haine est née avec le monde. Je réécrirai sur la page devenue blanche malgré toute l'encre versée pour endiguer l'oubli. [...] Et je réécrirai. Comme je t'écris maintenant.²

La seule certitude, qui s'exprime dans l'emploi du futur de l'indicatif, est celle de l'écriture, c'est la seule promesse et la seule mission de L'auteure, c'est aussi toute son incertitude, soumise qu'elle est, pour reprendre l'analyse d'Emmanuel Bouju quant à la question de l'engagement, à « l'incertitude de l'interprétation, du jugement, de soi-même et d'autrui : là est le vrai problème de l'écrivain »³. Or cet engagement de L'auteure va trouver une forme d'expression spécifique au regard de la figure de l'enfant-soldat. Si, comme le déclarait Alain Mabanckou dans son intervention au Collège de France du 17 mai 2016, « la thématique des enfants-soldats réveille la position des écrivains »⁴, la position de L'auteure face à son personnage Enfant-soldat donne à saisir l'engagement propre qui a animé tous les auteurs du corpus primaire :

Enfant-soldat : À tes ordres. Qui ? Où ? Comment ?

L'auteure : Enfant-soldat. Treize ans.

Enfant-soldat : À tes ordres.

L'auteure : Dans le village de Tharros.

Enfant-soldat : À tes ordres.

L'auteure : Maintenant.

Enfant-soldat : À tes ordres. [...] Tu veux la mort aussi ? Je donne la mort. Tu la veux aussi ?

L'auteure : Je donne les mots. [...] Tu ne tues plus. [...] Plus ! J'écris et tu parles. Tu ne tues plus, tu parles.⁵

¹ Emmanuel Bouju, « Geste d'engagement et principe d'incertitude : le "misi me" de l'écrivain », dans Emmanuel Bouju (dir.), *L'Engagement littéraire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2005, p. 51.

² Pietro Pizzuti, *La Résistante*, op. cit., p. 11.

³ Emmanuel Bouju, « Geste d'engagement et principe d'incertitude : le "misi me" de l'écrivain », dans Emmanuel Bouju (dir.), *L'Engagement littéraire*, op. cit., p. 57.

⁴ Alain Mabanckou, « Littérature africaine et histoire contemporaine : enfants-soldats et guerres civiles », Séminaire au Collège de France « Lettres noires : des ténèbres à la lumière », 17 mai 2016, [en ligne] url : <http://www.college-de-france.fr/site/alain-mabanckou/course-2016-05-17-14h00.htm>, dernière consultation le 15 août 2016, il s'agit de notre transcription.

⁵ Pietro Pizzuti, *La Résistante*, op. cit., pp. 12-13.

C'est là qu'a résidé l'engagement de nos auteurs¹ ; il a consisté, comme le dernier chapitre de l'étude l'a montré, moins à faire de la parole une action qu'à donner à l'enfant-soldat un moyen d'être un agent, de conquérir une autonomie non dans l'action violente mais dans la parole. Il a consisté aussi à faire de l'enfant combattant autre chose qu'un *kadogo* – terme, signifiant en swahili « chose de peu d'importance », qui sert à désigner un enfant-soldat et, de manière significative, absent des romans à l'étude – pour lui donner une grande valeur. Ces auteurs sont bien avant tout des *auctores* ; Giorgio Agamben rappelle ainsi que le sens originel de l'*auctor* est « celui qui intervient dans l'acte d'un mineur [...] pour lui conférer le complément de validité dont il avait besoin. Ainsi, le tuteur, en prononçant la formule *auctor fio*, fournit au pupille l'"autorité" qui lui manquait »². Les onze auteurs du corpus primaire ont conféré à leur pupille enfant-soldat l'autorité pour parler dans la cité. Ils ont fait preuve d'*auctoritas*, « ce don réservé à peu d'hommes de faire surgir quelque chose »³ et ce qui a surgi, c'est une figure de témoin nous livrant sa vision propre, une vision qui est « la même chose que le rêve »⁴ comme le dit le narrateur de *Song for Night*, celui d'un monde sans enfant-soldat.

¹ En parallèle d'un engagement politique pour Ken Saro-Wiwa, qu'il paiera de sa vie.

² Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, *op. cit.*, p. 195.

³ Émile Benveniste, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, t. 2, *Pouvoir, droit, religion*, *op. cit.*, p. 151.

⁴ « Une vision, c'est la même chose que le rêve », Chris Abani, *Comptine pour l'enfant-soldat*, *op. cit.*, p. 167 ; « Vision is the Same as Dreaming », *Song for Night*, *op. cit.*, p. 137.

INDEX OPERUM
(CORPUS PRIMAIRE ET SECONDAIRE)

A

ABANI Chris, *Song for Night*, 5, 22, 61, 64, 119, 146, 160, 161, 172, 176, 192, 212, 243, 244, 252, 275, 278, 280, 281, 284, 285, 287, 304, 324, 329, 333, 366, 369, 372, 377, 382, 387, 394, 395, 396, 405, 411, 435, 441, 443, 446, 447, 448, 472, 474, 483, 489, 490, 500, 503, 508, 512, 528, 539, 541, 542, 543, 555, 571
ADUAKA Newton I., *Ezra* (film), 26, 56, 341, 342, 344, 345, 487
AMISI Serge, *Souvenez-vous de moi, l'enfant de demain*, 28, 40, 351, 362, 423
ANIN Pascale, *Les Immortels*, 26, 49, 61, 212

B

BALOUPE Clément, *Le Ventre de la hyène*, 26, 204
BANKS Russell, *American Darling*, 26, 94, 115, 256, 258, 294
BEAH Ishmael, *Le Chemin parcouru, mémoires d'un enfant soldat*, 28, 79, 113, 120, 153, 163, 217, 308, 398, 405, 411, 449, 531
BOUTSINDI Patrick-Serge, *L'Enfant soldat*, 26, 66, 68

C

CAMARA Cheick Fantamady, *Bè Kunko* (film), 26, 85
CÔTE Philippe, *L'Enfant soldat*, 26, 207

D

DEFOSSEZ Jean-Marie, *Les Enfants-soldats*, 26, 81, 83, 154, 155, 205, 341
DEVI Ananda, *Quand la nuit consent à me parler*, 26, 40
DIOP Boubacar Boris, *Murambi, le livre des ossements*, 28, 30, 76, 118, 149, 150, 156, 190, 196, 197, 201, 260, 290, 291, 354, 356, 357, 360
DONGALA Emmanuel, *Johnny Chien Méchant*, 13, 41, 57, 59, 63, 64, 66, 72, 76, 82, 84, 85, 88, 105, 108, 117, 118, 120, 129, 131, 137, 138, 140, 141, 144, 158, 159, 160, 164, 168, 169, 170, 171, 172, 174, 185, 197, 213, 215, 218, 221, 222, 223, 224, 225, 227, 235, 243, 283, 284, 287, 288, 319, 333, 336, 337, 346, 350, 356, 369, 377, 379, 383, 384, 385, 386,

387, 388, 389, 390, 393, 394, 420, 421, 432, 434, 435, 440, 441, 448, 473, 478, 500, 523, 528, 531, 551, 555, 556, 599

E

EFOUI Kossi
Io, 26, 66, 363, 364, 427, 428
Solo d'un revenant, 23, 25, 63, 66, 73, 116, 117, 118, 135, 144, 145, 146, 157, 174, 175, 248, 249, 250, 251, 262, 279, 280, 284, 289, 295, 302, 342, 343, 353, 360, 364, 366, 427, 428, 432, 435, 447, 472, 474, 476, 477, 557

F

FUKUNAGA Cary Joji, *Beasts of no Nation* (film), 26, 254, 388, 552

G

GATORE Gilbert, *Le Passé devant soi*, 28, 29, 66, 92, 132, 133, 134, 155, 194, 201, 203, 204, 207, 307, 327, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 456, 462, 463, 464, 465

I

IWEALA Uzodinma, *Beasts of no Nation*, 5, 22, 23, 26, 29, 31, 34, 35, 36, 72, 74, 78, 84, 86, 102, 131, 134, 135, 136, 137, 141, 146, 150, 172, 173, 181, 183, 187, 213, 215, 219, 220, 235, 242, 253, 254, 256, 257, 261, 278, 281, 284, 286, 287, 289, 309, 333, 350, 363, 369, 372, 377, 381, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 395, 396, 397, 415, 416, 425, 426, 437, 438, 448, 473, 485, 524, 525, 526, 528, 531, 543, 552, 557

J

JARRETT-MACAULEY Delia, *Moses, Citizen and Me*, 5, 23, 25, 76, 120, 145, 152, 239, 251, 257, 259, 262, 278, 282, 284, 289, 290, 353, 360, 400, 401, 402, 419, 420, 421, 422, 435, 441, 442, 443, 448, 452, 471, 472, 476, 484, 491, 555, 558, 601

K

KAZADI Djodjo, *Congo my body* (danse), 26, 323, 423, 605, 606, 607, 608
KEITETSI China, *La petite fille à la Kalachnikov*, 28, 68, 71, 77, 79, 83, 88, 120, 122, 152, 153, 161, 168, 240, 333, 362

KOUROUMA Ahmadou

Allah n'est pas obligé, 13, 16, 19, 23, 25, 26, 30, 31, 41, 54, 55, 58, 59, 62, 67, 68, 72, 76, 77, 78, 86, 91, 129, 144, 154, 174, 176, 179, 180, 185, 186, 187, 190, 216, 217, 219, 229, 240, 241, 242, 263, 275, 276, 285, 289, 290, 299, 306, 333, 336, 338, 342, 343, 346, 347, 350, 353, 355, 362, 363, 364, 365, 369, 371, 372, 375, 376, 377, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 409, 427, 437, 438, 439, 444, 448, 451, 452, 467, 468, 472, 485, 486, 487, 500, 502, 505, 506, 507, 526, 527, 528, 529, 533, 534, 535, 541, 552, 556, 568, 583

Quand on refuse on dit non, 26, 28, 59, 172, 174, 263, 264, 342, 349, 356, 392, 393, 394, 439, 451, 500, 527, 534, 535

KPAKPO AKUE Justin, *John Tula, Le Magnifique*, 26, 28, 63, 270, 295, 324, 325, 328

L

LEBEAU Suzanne, *Le Bruit des os qui craquent*, 26, 120, 156, 157, 168, 333, 338, 339, 340, 341, 426, 427

M

MABANCKOU Alain, *Les Petits-fils nègres de Vercingétorix*, 26, 28, 41, 66, 94, 294, 432

MABEKO TALI Jean-Michel, *Le Musée de la honte*, 26, 28, 66, 157, 246, 295, 551, 553

MARQUÈS Luis, *L'Œil du cyclone*, 26, 56, 72, 341, 345, 517

MAUREL Laurent, *Allah n'est pas obligé, Farce carnassière* (théâtre), 26, 69, 70, 77, 209, 210, 427, 583

MIANO Léonora, **Les Aubes écarlates**, 23, 64, 72, 76, 132, 145, 157, 175, 180, 196, 198, 243, 245, 246, 253, 257, 262, 264, 279, 283, 285, 289, 290, 303, 328, 352, 353, 366, 399, 418, 435, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 466, 467, 472, 476, 486, 491, 494, 495, 505, 508, 509, 510, 511, 512, 518, 519, 527, 529, 534, 552, 553, 555, 557

MONÉNEMBO Tierno, *L'Aîné des orphelins*, 28, 29, 66, 85, 105, 106, 107, 109, 117, 149,

180, 181, 189, 192, 194, 195, 202, 279, 329, 357, 415, 431

MOUSTAPHA Minté, *Moi, enfant-soldat, enceinte et séropositive*, 26, 28, 168, 206, 333, 334, 343, 346

N

N'SONDÉ Wilfried, *Le Silence des esprits*, 26, 28, 120, 121, 131, 155, 165, 207, 243, 262, 294, 326, 431, 432, 433, 448, 484, 487, 500, 501, 534

NGUYEN Kim, *Rebelle* (film), 26, 76, 89, 168, 246, 269, 333, 340

NICCOL Andrew, *Lord of War* (film), 26, 98, 112, 584

P

PIZZUTI Pietro, *La Résistante*, 26, 399, 400, 569, 570

R

RAMDE Moussa, *Un enfant sous les armes et autres nouvelles*, 152, 206

S

SALL Babacar, *Le Sang des collines*, 28, 66, 429

SAMBI Joëlle, **Le Monde est gueule de chèvre**, 24, 59, 60, 63, 64, 66, 78, 79, 81, 86, 87, 120, 145, 154, 215, 217, 285, 286, 307, 326, 328, 329, 366, 369, 370, 374, 377, 385, 387, 395, 412, 430, 435, 439, 440, 441, 443, 448, 485, 503, 524, 528, 556

SARO-WIWA Ken, **Sozaboy**, 5, 13, 24, 26, 30, 31, 33, 113, 125, 129, 144, 155, 160, 172, 176, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 219, 243, 244, 261, 285, 286, 288, 346, 350, 351, 355, 362, 363, 365, 366, 369, 373, 377, 380, 387, 394, 396, 415, 416, 435, 441, 443, 444, 445, 446, 448, 472, 484, 490, 491, 495, 523, 524, 528, 536, 543, 548, 557, 563, 569

SAUVAIRE Jean-Stéphane, *Johnny Mad Dog* (film), 26, 76, 117, 144, 259, 266, 389, 590, 594, 602

STASSEN Jean-Philippe, *Déogratias*, 28, 29, 203, 204

W

WABERI Abdourahman A.

Moisson de crânes, 28, 29, 202, 203, 265

Transit, 24, 34, 102, 103, 120, 125, 144,
152, 154, 157, 165, 191, 196, 224, 227,
242, 263, 264, 274, 285, 286, 289, 319,
322, 323, 345, 365, 369, 377, 383, 397,
431, 432, 433, 434, 435, 436, 448, 452,
453, 454, 479, 486, 487, 497, 498, 499,
500, 528, 533, 537, 546, 556, 565, 566

Y

YÉMY Georges, *Tarmac des hirondelles*, 24, 31,
40, 63, 65, 70, 77, 78, 79, 80, 81, 85, 86, 87,

125, 147, 158, 162, 163, 166, 167, 190, 211,
212, 213, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269,
275, 276, 283, 285, 289, 306, 307, 313, 317,
322, 326, 329, 348, 366, 369, 373, 377, 378,
384, 395, 396, 411, 412, 416, 435, 441, 443,
444, 445, 446, 448, 475, 479, 484, 513, 514,
517, 518, 519, 527, 528, 529, 538, 550, 556,
557, 561, 565, 566

Z

ZWICK Edward, *Blood Diamond* (film), 22, 26,
98, 103, 121

INDEX NOMINUM
(AUTEURS DE RÉFÉRENCE)

A

AGAMBEN G.: 143, 151, 167, 215, 236, 237, 238, 239, 279, 289, 304, 306, 315, 316, 317, 320, 324, 325, 330, 341, 345, 405, 406, 407, 408, 410, 429, 447, 459, 473, 474, 475, 511, 512, 516, 517, 521, 546, 549, 550, 558, 561, 565, 567, 568, 571

ARENDT H.: 209, 301, 302, 344, 547, 558

ARISTOTE: 244, 279, 304, 407, 548, 549, 550

ARTAUD A.: 130, 420

ASHCROFT B, GRIFFITHS G et TIFFIN H.: 178, 227, 244, 273, 274

AUDIBERTI M.-L.: 74, 83, 84

AUERBACH E.: 37, 50, 90, 127, 142, 146, 229, 272, 298, 299, 366, 429

B

BAKHTINE M.: 77, 184, 215, 216, 218, 402

BARNAY S.: 488, 489, 509, 546

BARTHES R.: 96

BAZIÉ I.: 3, 38, 39, 91, 92, 97, 98, 103, 104, 105, 111, 152

BENJAMIN W.: 151, 236, 264, 357, 448, 449, 471, 473, 474, 475, 505, 546, 564

BHABHA H. K.: 177, 181, 186

BLANCHOT M.: 450, 488, 542

BLETON P. et NYELA D.: 18, 38, 39, 57, 93, 94, 99, 101, 111, 143, 156, 160, 382, 388, 486

BODINEAU S.: 16, 53, 55, 64, 65, 71, 92, 93, 97, 113, 122, 129, 164, 238, 244, 246, 247, 253, 254, 255, 256, 258, 259, 270, 303, 332, 482, 527, 551, 583, 599

BOUJU E.: 3, 46, 216, 250, 273, 289, 303, 314, 315, 329, 402, 403, 448, 450, 451, 454, 456, 466, 468, 469, 470, 473, 476, 477, 483, 495, 541, 544, 545, 565, 568, 570

C

CALVINO I.: 259, 260, 265, 267, 472

CERTEAU (DE) M.: 402, 504, 510, 511

CLASTRES P.: 226, 256, 554

COHN D.: 435, 436, 440, 489

COQUIO C.: 18, 19, 84, 92, 201, 203, 221, 289, 305, 313, 314, 315, 316, 317, 319, 320, 330,

340, 341, 344, 345, 348, 349, 359, 406, 407, 413, 414, 418, 467, 468, 469, 475, 510, 513, 516, 517, 520, 521, 522, 526, 532, 544, 547, 568

D

DEBORD G.: 105, 107, 113, 148, 271

DELEUZE G.: 42, 44, 46, 131, 183, 193, 229, 231, 296, 297, 298, 488, 490, 543, 549, 550

DERRIDA J.: 314, 316, 317, 321, 330, 331, 405, 407, 415, 418, 441, 467, 510, 512, 513, 514, 566

DIDI-HUBERMAN G.: 90, 110, 125, 126, 127, 142, 143, 147, 165, 166, 229, 231, 274, 289, 292, 296, 299, 300, 301, 360, 429

DOSSE F.: 192, 313, 321, 348, 349, 352, 353, 354, 457, 458, 460

DULONG R.: 276, 286, 287, 314, 315, 318, 319, 352, 356, 406, 410, 418, 419, 422, 448, 493, 495, 503, 540

F

FOUCAULT M.: 14, 33, 237, 256, 257, 442, 443, 488, 490, 492, 493, 494, 495, 496, 520, 530, 532, 533, 535, 537, 542, 543, 545, 546, 547, 556, 557

G

GARNIER X.: 67, 126, 131, 231, 292, 297, 301, 421, 497

GENETTE G.: 368, 369, 370, 377, 394, 402, 436, 464, 528

GERVAIS B.: 42, 49, 89, 90, 91, 96, 97, 98, 99, 101, 105, 109, 110, 111, 118, 123, 126, 127, 129, 132, 136, 137, 141, 142, 143, 148, 212, 230, 231, 271, 274, 293, 294, 295, 299, 300, 301, 309, 366, 425

GINZBURG C.: 277, 359, 402, 456, 470, 473, 478

GLISSANT E.: 193, 196, 198, 457, 459

GUÉRIN C.: 340, 345, 347, 348, 351, 480, 481, 487, 489

H

HAMEL J.-F.: 461, 500, 501
 HARTOG F.: 318, 406, 407, 463, 468, 477, 478,
 499, 568

K

KOHLHAUER M.: 51, 402, 403, 452, 454, 465,
 468

L

LACOSTE C.: 13, 74, 76, 92, 96, 100, 102, 103,
 104, 112, 113, 116, 121, 129, 142, 143, 199,
 200, 201, 203, 205, 209, 210, 215, 235, 265,
 315, 319, 330, 334, 357, 371, 372, 386, 389,
 390, 407, 425, 434, 484, 488, 521, 522, 526,
 531, 539, 540, 541, 544, 549, 552
 LEVI P.: 315, 316, 406, 408, 429, 440, 441, 442,
 447, 449, 483, 517, 519, 565
 LIBERA (DE) A.: 344, 345

M

MABANCKOU A.: 5, 16, 20, 26, 34, 35, 36, 37, 41,
 66, 75, 87, 94, 183, 184, 220, 254, 294, 309,
 363, 384, 397, 415, 432, 438, 473, 526, 547,
 550, 570
 MAINGUENEAU D.: 377
 MBEMBE A.: 60, 172, 173, 175, 200, 215, 216,
 217, 218, 220, 237, 335, 368, 430, 431, 434,
 548, 549
 MOURA J.-M.: 37, 178, 179, 180, 181, 187, 195,
 377

N

NASCIMENTO F.: 77, 299, 393, 394, 396, 500,
 568

O

OSSEIRAN-HOUBBALLAH M.: 16, 52, 53, 54, 60,
 61, 68, 71, 75, 76, 85, 92, 100, 101, 103,
 129, 199, 208, 235, 432

P

PIGNOT M.: 14, 15, 17, 18, 19, 21, 32, 68, 74,
 77, 89, 92, 95, 115, 145, 164, 247, 248, 283,
 303, 331, 332, 366, 473, 591
 PRSTOJEVIC A.: 315, 345, 348, 357, 358, 361,
 365, 410, 411, 544

R

RICCEUR P.: 192, 264, 284, 286, 287, 315, 351,
 352, 360, 361, 398, 410, 461, 462, 463, 504,
 546

S

SAMOYVAULT T.: 13, 37, 51, 53, 62, 64, 80, 167,
 364, 394
 SOFSKY W.: 63, 66, 67, 73, 93, 99, 100, 102,
 116, 119, 122, 134, 153, 155, 158, 159, 160,
 161, 306, 327, 328, 521
 SOULET J.-F.: 353, 354, 355, 359, 360, 368, 392,
 393, 400, 464
 SPIVAK G.: 227, 255, 256, 301, 335, 336

V

VERNANT J.-P.: 142, 271, 272, 275, 304

W

WIEVIORKA A.: 313, 405, 407, 544

INDEX RERUM

A

adolescence, 17, 18, 19, 20, 30, 57, 79, 133, 155, 159, 203, 239, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 253, 272, 275, 329, 358, 443, 553
agency/agentivité, 44, 73, 227, 236, 238, 241, 244, 245, 251, 254, 255, 256, 258, 301, 329, 338, 522, 523, 527, 528, 530, 555
albinisme, 24, 85, 86, 147, 211, 212, 268, 269, 445, 446
alèthurgie, 256, 492, 494, 495
altérité, 69, 70, 73, 86, 191, 197, 211, 212, 230, 268, 308, 309, 410, 446
animalité, 199, 200, 201, 203, 210, 211, 212, 213, 216, 217, 218, 220, 221, 242
archive, 119, 313, 354, 355, 360, 361, 421, 455, 456, 457, 458, 460, 461, 462, 465, 466, 467, 470, 503, 514
attestation, 45, 276, 286, 317, 318, 319, 321, 329, 330, 344, 345, 346, 347, 348, 351, 352, 354, 367, 368, 369, 405, 406, 418, 422, 448, 480, 493, 495, 540, 564
auctor, 317, 320, 567, 568, 571
autorité, 76, 78, 82, 156, 180, 186, 204, 220, 225, 240, 245, 269, 288, 289, 290, 303, 313, 317, 321, 345, 348, 371, 407, 470, 475, 476, 480, 483, 484, 501, 516, 517, 568, 571

B

Bible, 159, 205, 385, 386, 431
Ancien et Nouveau Testament, 298, 327, 524
Église, 109, 149, 195, 202, 298, 320, 322, 326, 327, 417
imitatio Christi, 325
livre, 50, 159, 160, 205, 225, 226, 272, 338, 400
martyr, 264, 265, 317, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329

C

Caïn, 386, 431
catabase/nekuia, 259, 267, 323, 514
colonisation, 25, 38, 94, 174, 175, 179, 180, 181, 185, 187, 188, 189, 191, 193, 263, 264, 274, 335, 337, 434, 484, 553, 554
communauté, 22, 30, 32, 43, 63, 99, 102, 113, 137, 172, 175, 176, 197, 204, 208, 233, 235,

238, 239, 240, 246, 247, 252, 253, 255, 258, 262, 279, 344, 387, 459, 462, 494, 495, 509, 510, 511, 512, 552, 553, 554, 555
conscription, 14, 16, 34, 72, 544, 545
Convention internationale des droits de l'enfant, 19, 60, 235, 236
crise, 19, 20, 39, 43, 51, 55, 57, 75, 87, 93, 96, 99, 101, 102, 103, 105, 108, 167, 169, 174, 219, 220, 239, 244, 314, 315, 323, 397, 442, 443, 482, 532

D

dé-figuration, 43, 125, 127, 128, 130, 134, 136, 137, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 154, 155, 157, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 169, 229, 230, 231, 272, 292, 294, 295, 305, 334, 424, 425, 562, 563

E

empowerment, 168, 234, 255, 270, 510
energeia/enargeia, 50, 232, 275, 277, 470
énigme, 42, 44, 49, 50, 52, 53, 54, 61, 62, 90, 91, 102, 105, 109, 110, 122, 123, 126, 127, 129, 130, 133, 141, 230, 271, 272, 273, 300, 301, 305, 315, 428, 561, 563
aenigma, 50, 52, 123, 301, 561
errance, 34, 75, 241, 243, 395, 396, 398, 431, 432, 433, 487, 496, 497, 498, 499, 500, 542
esclave, 23, 256, 257, 302, 328, 333, 399, 454, 456, 459, 492, 493, 495, 509, 511, 554, 558
essence, 20, 52, 55, 71, 90, 102, 142, 171, 199, 215, 244, 385, 511, 540, 545
essentialisation, 172, 173, 174, 177, 188, 192, 193, 196
essentialisme, 169, 170, 171, 172, 174, 175, 193, 196, 224
éthique, 41, 45, 46, 73, 104, 106, 108, 154, 196, 199, 209, 252, 267, 268, 269, 289, 304, 306, 308, 313, 314, 315, 318, 335, 345, 346, 359, 405, 407, 410, 413, 414, 420, 421, 464, 474, 475, 478, 481, 504, 513, 516, 520, 531, 539, 540, 542, 545, 564, 565, 566, 568
évidence, 37, 50, 52, 75, 77, 91, 125, 126, 142, 144, 148, 158, 162, 173, 176, 213, 230, 234, 249, 272, 277, 301, 305, 317, 347, 356, 357,

370, 371, 372, 415, 439, 478, 497, 499, 532,
536, 538, 548
evidentia, 50, 52, 230, 272, 277, 327, 345,
347, 532

F

figure

dynamique de la, 125
figere, 90, 100, 125, 143, 318, 479, 564
médiatique, 104, 113, 135, 210
romanesque, 46, 50, 126, 302, 303, 305,
429, 499

fille-soldat, 29, 114, 156, 168, 206, 240, 246,
324, 330, 331, 332, 333, 335, 336, 338, 339,
340, 419, 503, 506, 608

G

Gavroche, 116, 248, 249, 250, 251, 260
génocide, 18, 28, 29, 75, 76, 85, 92, 93, 105,
106, 107, 109, 132, 133, 134, 148, 149, 150,
155, 156, 172, 180, 182, 189, 194, 195, 197,
200, 201, 202, 203, 204, 205, 213, 218, 220,
221, 260, 265, 279, 290, 306, 327, 329, 356,
357, 358, 359, 360, 361, 362, 415, 416, 417,
429, 431, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 522
enfant génocidaire, 29, 76, 133, 203, 204,
205, 207, 220
gorgone, 43, 131, 132, 133, 134, 137, 141,
275, 278, 283, 304, 308, 546
Méduse, 44, 131, 132, 133, 140, 141, 150,
260, 271, 272, 275, 276, 277, 281, 301,
307, 308, 309, 562
griot, 46, 111, 484, 485, 486, 504, 505, 506,
507, 509, 533
guerre du Biafra, 22, 23, 24, 25, 172, 173, 188,
288, 355, 380, 387, 388, 389

H

héros, 24, 39, 54, 65, 119, 120, 145, 150, 164,
169, 198, 201, 222, 226, 244, 248, 251, 259,
260, 261, 262, 263, 264, 265, 270, 322, 323,
326, 328, 335, 338, 394, 395, 396, 414, 431,
472, 485, 486
héroïsme, 150, 152, 198, 207, 246, 248,
249, 251, 259, 260, 261, 262, 263, 264,
269, 270, 486, 506
histoire
événement historique, 45, 106, 108, 299,
323, 349, 372, 373, 374, 406, 409, 410,
411, 419, 424, 511, 564

Histoire, 17, 20, 22, 42, 43, 44, 45, 46, 50,
51, 53, 54, 55, 57, 63, 64, 66, 67, 70, 73,
79, 81, 86, 87, 90, 102, 103, 107, 108,
122, 173, 189, 192, 204, 255, 267, 268,
276, 277, 278, 279, 281, 286, 292, 299,
300, 303, 319, 321, 323, 324, 325, 327,
328, 337, 348, 349, 353, 354, 355, 356,
357, 359, 367, 369, 370, 371, 372, 376,
380, 383, 385, 392, 393, 396, 402, 405,
407, 419, 423, 433, 439, 447, 449, 451,
452, 454, 455, 456, 457, 458, 460, 461,
462, 465, 469, 470, 471, 473, 475, 476,
477, 478, 479, 482, 483, 484, 485, 486,
487, 491, 500, 503, 505, 507, 508, 511,
512, 518, 521, 527, 535, 541, 546, 548,
556, 564

histoire immédiate, 45, 101, 213, 216, 272,
278, 282, 283, 302, 310, 354, 355, 356,
357, 358, 359, 360, 361, 367, 368, 374,
375, 389, 390, 392, 393, 394, 397, 398,
399, 400, 401, 402, 403, 415, 420, 422,
451, 455, 456, 462, 464, 465, 466, 470,
477, 479, 546, 554

histoire-bataille, 353

historiographie, 21, 50, 154, 313, 315, 329,
348, 352, 354, 358, 359, 361, 367, 368,
369, 402, 407, 453, 454, 455, 456, 457,
460, 461, 467, 470, 473, 477, 482, 500

homo sacer, 215, 236, 237, 549, 558

hubris, 44, 50, 77, 112, 167, 169, 192, 205,
221, 222, 225, 226, 227, 233, 234, 243, 245,
259, 260, 266, 267, 269, 303, 334, 432, 523,
562

humanitaire, 16, 17, 20, 43, 50, 53, 55, 56, 57,
66, 72, 97, 113, 128, 137, 164, 165, 186,
233, 238, 239, 240, 251, 252, 253, 254, 255,
256, 257, 259, 263, 309, 413, 550, 551, 553

I

image

icône, 22, 29, 69, 100, 101, 110, 111, 115,
120, 121, 139, 142, 152, 164, 165, 297,
434

image médiatique, 106, 136

mise en image, 107, 109, 111, 115, 118,
222, 250

imaginaire collectif, 20, 22, 32, 43, 52, 65, 67,
68, 69, 73, 93, 94, 95, 110, 111, 125, 130,
137, 149, 152, 156, 169, 179, 199, 230, 231,
249, 250, 295, 366, 561, 563

incarnation, 45, 133, 155, 193, 202, 210, 211, 323, 327, 366, 414, 415, 418, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 427, 428, 433, 442, 469, 476, 483

infans, 226, 301, 338, 339, 528, 529, 553

interface, 44, 99, 123, 148, 231, 293, 296, 299, 300, 309, 368, 471, 562

invisible/invisibilité, 46, 122, 142, 273, 277, 323, 332, 333, 336, 460, 480, 482, 483, 484, 486, 487, 489, 493, 495, 505, 507, 508, 509, 511, 535, 566

isêgoria, 547, 555

K

kalachnikov, 16, 40, 43, 54, 68, 83, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 162, 163, 165, 241, 276, 281, 425, 434, 530, 534, 535, 561, 562, 566

L

logos, 107, 279, 304, 328, 407, 474, 520, 521, 527, 528, 545, 548

M

marge/marginalité, 46, 237, 243, 251, 262, 279, 313, 330, 397, 400, 434, 481, 487, 488, 491, 492, 493, 496, 498, 508, 516, 542, 549, 550, 558, 566

masque, 127, 145, 216, 271, 272, 301, 302, 304, 306, 307, 309, 402, 554, 558, 564

médias, 50, 91, 105, 107, 108, 109, 112, 113, 115, 116, 117, 118, 123, 125, 126, 134, 135, 142, 146, 205, 229, 233, 250, 256, 258, 259, 262, 296, 302

medium/médiation, 42, 44, 99, 107, 118, 123, 143, 144, 148, 151, 197, 215, 230, 234, 264, 282, 296, 297, 299, 300, 301, 302, 304, 325, 335, 344, 348, 383, 391, 402, 420, 422, 423, 427, 471, 472, 476, 485, 505, 508, 511, 520, 531, 533, 534, 535, 546, 547, 550, 556, 557, 558

mensonge, 109, 186, 205, 346, 347, 360, 415, 417, 466, 536, 547, 556

Minotaure, 44, 50, 57, 69, 87, 91, 169

monstre

monere, 112, 198, 402, 419, 459

monstration, 112, 118, 153, 198, 210, 249, 327, 402, 417, 419

monstruosité, 43, 51, 71, 86, 99, 112, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 206, 207, 208,

209, 210, 211, 212, 213, 214, 221, 227, 231, 268, 425, 427, 531

N

narration simultanée, 435, 436, 437, 438, 440, 448, 489, 491, 525

O

Œdipe, 256, 432, 492, 493, 494, 496

onomastique, 87, 119, 171, 196, 222, 223, 386, 387, 432, 497, 508

P

parrêsia, 46, 520, 521, 522, 532, 533, 535, 537, 542, 546, 547, 550, 556, 557

pacte parrésiasique, 535, 536, 537, 538, 545

pathétique, 107, 110, 252, 254, 256, 270, 300, 307, 308, 309, 334, 421, 445, 515, 531, 562

Persée, 132, 141, 260, 265, 275, 278, 281, 304, 309

persona, 123, 127, 301, 302, 344, 345, 557, 558

per-sonare, 301, 307, 558

pétrification, 87, 88, 122, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 137, 138, 140, 141, 147, 150, 153, 157, 159, 162, 163, 164, 165, 217, 229, 230, 232, 234, 260, 271, 278, 281, 308, 562

phonè, 279, 304, 474, 548

photographie, 67, 68, 69, 100, 101, 112, 113, 114, 115, 118, 119, 134, 135, 137, 141, 144, 145, 148, 163, 164, 165, 239, 256, 259, 309, 333, 425, 550, 586, 589, 590, 591, 592, 594, 595, 596, 601, 608

poétique, 29, 30, 38, 39, 40, 42, 53, 55, 70, 73, 74, 78, 80, 81, 85, 87, 169, 193, 198, 216, 221, 248, 249, 265, 266, 377, 378, 402, 429, 457, 464, 498, 499, 566

politique

biopolitique, 237, 239

le politique, 99, 219, 238, 239, 335, 481, 520, 539, 542, 545, 549, 550, 552, 566

nécropolitique, 237, 548, 553

polis, 46, 197, 237, 279, 302, 304, 407, 474, 475, 493, 495, 518, 520, 521, 542, 545, 547, 550, 558

socio-politique, 74, 95, 96, 100, 147, 171, 173, 371, 372, 374, 378, 382, 409, 410, 552, 554

premier meurtre, 73, 74, 76, 77, 78, 80, 82,
112, 125, 133, 205, 213, 267, 307, 412, 413,
439, 465, 474
prophète/prophétisme, 42, 46, 174, 298, 412,
455, 481, 488, 489, 490, 491, 492, 501, 502,
508, 509, 534, 542, 543, 545, 546, 566
puzzle, 43, 50, 51, 52, 53, 61, 62, 63, 79, 87,
90, 143, 192, 272
fragmentation, 58, 61, 62, 64, 191, 361, 555

R

re-figuration, 44, 128, 136, 141, 143, 162, 163,
227, 229, 230, 232, 234, 272, 292, 293, 296,
305, 424, 425, 562, 563
représentations journalistiques, 43, 53, 71,
107, 113, 115, 116, 119, 122, 128, 135, 137,
249, 258, 282, 319, 325, 334, 337, 355, 366,
375, 379, 391, 392, 393, 417, 428, 434, 453,
592, 608
révélation, 50, 91, 132, 229, 230, 272, 292,
300, 305, 417, 425, 455, 489, 542, 563
rhizome, 170, 193, 195, 196, 198
roman
de l'historien, 450, 451, 452, 454, 467, 469,
479, 504
historique, 289, 303, 315, 469, 470, 473, 476,
477, 479, 483, 495, 544, 545, 565, 566,
568
parrésiasique, 46, 520
picaresque, 393, 394, 395, 396, 397

S

spectaculaire, 105, 106, 107, 108, 109, 110,
282, 400, 401, 402, 421, 422
figure spectaculaire, 20, 110, 114, 135
histoire spectaculaire, 109, 278
violence spectaculaire, 91, 96, 105, 109,
110, 114, 117, 141, 144, 147, 235
spectateur, 106, 107, 108, 110, 114, 116, 117,
121, 123, 134, 138, 145, 256, 280, 284, 300,
327, 388, 401, 402, 409, 420, 421, 422, 449,
493, 495, 556, 562, 566
téléspectateur, 106, 107, 109

T

témoignage factuel, 21, 29, 40, 79, 262, 308,
314, 333, 351, 362, 363, 398, 411, 423, 435
témoin intégral, 45, 316, 317, 406, 408, 429,
430, 440, 441, 442, 443, 444, 446, 447, 449,
461, 468, 479, 483, 500, 501, 502, 504, 511,
512, 513, 517, 519, 565, 568

témoin oculaire, 44, 274, 276, 277, 282, 283,
284, 285, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 296,
297, 300, 303, 304, 316, 319, 329, 347, 354,
356, 363, 373, 376, 377, 419, 461, 469, 494,
495, 508, 509, 523, 532, 546, 563, 568
témoin-*arbiter*, 46, 318, 425, 469, 479, 480,
481, 482, 487, 488, 489, 490, 493, 494, 496,
499, 500, 501, 502, 504, 507, 508, 509, 511,
512, 513, 514, 515, 516, 518, 519, 520, 522,
523, 526, 539, 542, 543, 544, 546, 549, 550,
558, 565, 566
témoin-*martus*, 45, 317, 319, 320, 321, 328,
329, 469, 479, 481, 564
témoin-*superstes*, 45, 316, 317, 320, 330, 359,
406, 407, 408, 418, 423, 428, 429, 430, 435,
439, 440, 441, 442, 443, 446, 447, 449, 450,
468, 469, 475, 477, 478, 479, 481, 482, 487,
501, 508, 509, 511, 512, 513, 516, 517, 518,
521, 522, 544, 564, 565, 568
témoin-*testis*, 45, 316, 317, 319, 320, 328,
329, 330, 331, 339, 340, 341, 342, 343, 344,
347, 348, 351, 352, 356, 367, 368, 374, 376,
378, 389, 403, 405, 406, 408, 419, 450, 452,
469, 477, 478, 479, 480, 481, 487, 491, 502,
513, 516, 517, 522, 564, 565, 568
théâtre, 13, 25, 29, 39, 56, 61, 69, 72, 77, 121,
129, 156, 209, 210, 212, 226, 282, 300, 301,
333, 339, 341, 344, 363, 364, 391, 399, 400,
401, 419, 420, 421, 422, 426, 427, 428, 489,
569
théories postcoloniales, 37, 168, 177, 188,
189, 191, 195, 227, 273
post(-)colonial, 188, 189, 191, 193, 194,
195, 197, 198
topos, 65, 68, 71, 95, 115, 143, 148, 150, 151,
153, 154, 249, 261
Traite négrière, 264, 328, 399, 454, 455, 554
transgression, 77, 85, 112, 125, 226, 227, 233,
234, 269, 331, 486, 529
parole agonistique, 521, 522, 556
parole transgressive, 217, 530, 541

U

Ulysse, 338, 431, 433, 499
UNICEF, 58, 80, 96, 102, 163, 164, 165, 601,
602, 607

V

visage, 40, 61, 98, 107, 111, 114, 115, 116,
132, 133, 139, 141, 143, 145, 147, 149, 150,
152, 265, 281, 286, 305, 306, 307, 308, 309,

336, 418, 425, 426, 449, 486, 554, 561, 562,
564, 566
vision
énergique, 273, 275, 286, 292, 296
excès de, 106, 108, 131
immédiate, 131, 138, 144, 277
politique, 215
sujet de, 42, 231, 270, 273, 274, 283, 310,
492, 563

visions, 22, 41, 42, 46, 137, 194, 277, 278,
280, 286, 287, 310, 397, 492, 494, 502,
507, 509, 543, 546, 561, 562, 566
vulnérabilité, 16, 44, 53, 55, 64, 66, 71, 72, 73,
92, 93, 97, 113, 122, 129, 135, 140, 153,
164, 208, 227, 233, 234, 235, 236, 238, 239,
240, 242, 243, 244, 246, 247, 251, 253, 254,
255, 256, 258, 259, 268, 270, 274, 303, 305,
306, 307, 308, 310, 332, 333, 334, 338, 339,
482, 522, 527, 528, 549, 550, 551, 553, 555,
561, 564, 585, 601

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie littéraire

Corpus primaire

- ABANI Chris, *Song for Night* [2007], London - San Francisco - Beirut, Telegram, 2008 ; *Comptine pour l'enfant-soldat*, traduit de l'anglais (Nigeria) par Anne Wicke, Paris, Albin Michel, 2011.
- DONGALA Emmanuel, *Johnny Chien Méchant* [2002], Monaco, Le Serpent à Plumes, coll. « Motifs », 2007.
- EFOUI Kossi, *Solo d'un revenant*, Paris, Seuil, 2008.
- IWEALA Uzodinma, *Beasts of no Nation* [2005], New York, Harper Perennial, 2006 ; *Bêtes sans patrie*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Alain Mabanckou, Paris, Éditions de l'Olivier, 2008.
- JARRETT-MACAULEY Delia, *Moses, Citizen and Me* [2005], London, Granta Books, 2006.
- KOUROUMA Ahmadou, *Allah n'est pas obligé* [2000], Paris, Seuil, coll. « Points », 2002.
- MIANO Léonora, *Les Aubes écarlates* [2009], Paris, Plon, 2011.
- SAMBI Joëlle, *Le Monde est gueule de chèvre*, Bruxelles, Éditions Biliki, 2007.
- SARO-WIWA Ken, *Sozaboy* [1985], New York, Longman African Writers, 2009 ; *Sozaboy, Petit minitaire*, traduit de l'« anglais pourri » (Nigéria) par Samuel Millogo et Amadou Bissiri, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2006.
- WABERI Abdourahman A., *Transit* [2003], Paris, Gallimard, 2008.
- YÉMY Georges, *Tarmac des hirondelles* [2007], Paris, Éditions Héloïse d'Ormesson, 2008.

Corpus secondaire

Œuvres littéraires

- AMISI Serge, *Souvenez-vous de moi, l'enfant de demain, Carnets d'un enfant de la guerre*, La Roque d'Anthéron, Vents d'ailleurs, 2011.
- ANIN Pascale, *Les Immortels*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur, 2009.
- BALOUP Clément (scénario) et ALLIEL Christophe (dessins), *Le Ventre de la hyène*, Bruxelles, Le Lombard, 2014.

- BANKS Russell, *American Darling* [*The Darling*, 2004], traduit de l'américain par Pierre Furlan, Arles, Actes Sud, 2007.
- BEAH Ishmael, *Le Chemin parcouru : mémoires d'un enfant soldat* [*A Long Way Gone : Memoirs of a Boy Soldier*], traduit de l'américain par Jacques Martinache, Paris, Presses de la cité, 2007.
- BOUTSINDI Patrick-Serge, *L'Enfant soldat* [2001], Paris, L'Harmattan, coll. « Jeunesse », 2010.
- CÔTE Philippe, *L'enfant soldat*, Paris, Éditions Le Manuscrit, 2009.
- DEFOSSEZ Jean-Marie, *Les Enfants-soldats*, Paris, Éditions Michalon, coll. « Les Petites Rebelles », 2004.
- DEVI Ananda, *Quand la nuit consent à me parler*, Paris, Éditions Bruno Doucey, 2011.
- DIOP Boubacar Boris, *Murambi, le livre des ossements* [1999], Paris, Stock, 2008.
- EFOUI Kossi, *Io*, Limoges, Le Bruit des autres, 2006.
- GATORE Gilbert, *Le Passé devant soi* [2008], Paris, Éditions Phébus, 2009.
- KEITETSI China, *La petite fille à la Kalachnikov, ma vie d'enfant soldat* [*Child Soldier*, 2004], traduit de l'anglais par Danièle Fayer-Stern, Bruxelles, Éditions GRIP- Éditions Complexe, 2004.
- KOUROUMA Ahmadou, *Quand on refuse on dit non* [posthume], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2005.
- KPAKPO AKUE Justin, *John Tula, Le Magnifique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Encres noires », 2003
- LEBEAU Suzanne, *Le Bruit des os qui craquent*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2008.
- MABANCKOU Alain, *Les Petits-fils nègres de Vercingétorix* [2002], Paris, Le Serpent à Plumes, 2006.
- MABEKO TALI Jean-Michel, *Le Musée de la honte*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- MARQUÈS Luis, *L'Œil du cyclone*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur, 2007.
- MONÉNEMBO Tierno, *L'Aîné des orphelins* [2000], Paris, Seuil, coll. « Points », 2005.
- MOUSTAPHA Minté, *Moi, enfant-soldat, enceinte et séropositive*, Paris, Éditions Le Manuscrit, 2007.
- N'SONDÉ Wilfried, *Le Silence des esprits*, Arles, Actes Sud, 2010.
- PIZZUTI Pietro, *La Résistante* [2002], Manage, Lansman Éditeur, 2003.
- RAMDE Moussa, *Un enfant sous les armes et autres nouvelles*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- SALL Babacar, *Le Sang des collines, Poèmes pour les Grands Lacs*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- STASSEN Jean-Philippe, *Déogratias*, Paris, Dupuis, 2000.
- WABERI Abdourahman A, *Moisson de crânes* [2000], Monaco, Le Rocher, coll. « Motifs », 2004.

Adaptation théâtrale

- MAUREL Laurent, *Allah n'est pas obligé, Farce carnassière* [adapté de *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma], Production Axe Sud, coproduction France Télévisions, avec le soutien du CNC, 2009.

Pièce chorégraphique

- KAZADI Djodjo, *Congo my body*, Djodjo Kazadi accompagné de Serge Amisi et de Youné Mulamba, anciens enfants-soldats, 2011.

Filmographie

- ADUAKA Newton I., *Ezra*, California Newsreel, 2007.
- CAMARA Cheick Fantamady, *Bè Kunko* [2004 – court métrage], Institut français, Département cinéma, 2016.
- FUKUNAGA Cary Joji, *Beasts of no Nation*, Netflix, 2015.
- NGUYEN Kim, *Rebelle*, Item 7, 2012.
- NICCOL Andrew, *Lord of War*, Saturn Films, 2005.
- SAUVAIRE Jean-Stéphane, *Johnny Mad Dog*, TFM Distribution, 2008.
- ZWICK Edward, *Blood Diamond*, Warner Home Video, 2007.

Autres œuvres littéraires d'appui

- BAUDELAIRE Charles, « Morale du joujou » [1853], *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1975.
- BINEBINE Mahi, *Les Étoiles de Sidi Moumen*, Paris, Flammarion, 2010.
- CÉLINE Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit* [1932], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972.
- CÉSAIRE Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal* [1947], édité dans *La Poésie*, Paris, Seuil, 2006.
- DJEBAR Assia, *Oran, langue morte* [1997], Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2001.
- EGGERS Dave, *Le grand Quoi* [*What is the What*, 2006], traduit de l'américain par Samuel Todd, Paris, Gallimard, 2010.
- GLISSANT Édouard, *Tout-monde* [1993], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002.
- HATZFELD Jean, *Une Saison de machettes* [2003], Paris, Seuil, coll. « Points », 2005.
- HUGO Victor, *Les Misérables* [1862], Paris, Éditions Presses Pocket, Tome III, 1992.

- IONESCO Eugène, *La Leçon* [1951], Paris, Gallimard, coll. « Folio Théâtre », 2014.
- KERTÉSZ Imre, *Être sans destin* [*Sorstalanság*, 1975], traduit du hongrois par Natalia Zaremba-Huzsvai et Charles Zaremba, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2009.
- KOUROUMA Ahmadou, *Les Soleils des Indépendances* [1968], Paris, Seuil, 1970.
- LEVI Primo, *Si c'est un homme* [*Se questo è un uomo*, 1947], traduit de l'italien par Martine Schruoffeneger, Paris, Julliard, 2004.
- SEHENE Benjamin, *Le Feu sous la soutane*, Paris, Esprit frappeur, 2005.
- SELASI Taiye, *Le Ravissements des innocents*, traduit de l'anglais par Sylvie Schneiter, Paris, Gallimard, 2014.
- SOPHOCLE, *Œdipe à Colone*, traduit du grec ancien par Édouard Sommer, Paris, 1859, mis en ligne par la Bibliothèque Nationale de France.
- SHAKESPEARE William, *Julius Caesar* [1623], dans *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2007.

Bibliographie critique

Monographies

- AGAMBEN Giorgio,
 - *Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin*, traduit de l'italien par Pierre Alferi, Paris, Rivages, 2000.
 - *Enfance et histoire*, traduit de l'italien par Yves Hersant, Paris, Payot, 2000.
 - *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris, Payot et Rivages, 2007.
 - *Qu'est-ce que le contemporain ?*, traduit de l'italien par Maxime Rovere, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2008.
 - *Homo sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue*, traduit de l'italien par Marilène Raiola, Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 2008.
- ALEXANDRE Didier, FRÉDÉRIC Madeleine, PARENT Sabrina et TOURET Michèle Touret (dir.), *Que se passe-t-il ? Événement, sciences humaines et littérature*, Rennes, PUR, 2004.
- AMOSSY Ruth et HERSCHBERG-PIERROT Anne, *Stéréotypes et clichés, Langue, discours, société*, Paris, Armand Colin, 2011.
- ARENDT Hannah, *Essai sur la Révolution*, traduit de l'anglais par Michel Chrestien, Paris, Gallimard, 1967.
- ARISTOTE, *Œuvres complètes*, édition dirigée par Pierre Pellegrin, Paris, Flammarion, 2014.
- ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2001.
- ASHCROFT Bill, GRIFFITHS Gareth et TIFFIN Helen,

- *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London and New York, Routledge, 1989.
- *Postcolonial Studies. The Key Conceptions*, London, Routledge, 2000.
- AUBRAL François, *Figure, figural*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- AUDIBERTI Marie-Louise, *Écrire l'enfance : douce ou amère, éclairée par la littérature*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Mutations », 2003.
- AUERBACH Erich,
 - *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, traduit de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1968.
 - *Figura, La Loi juive et la Promesse chrétienne*, traduit de l'allemand par Diane Meur, Paris, Éditions Macula, 2003.
- BAKHTINE Mikhaïl,
 - *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970.
 - *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe de Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1978.
- BARTHÉLÉMY Lambert, *Fictions contemporaines de l'errance, Peter Handke, Cormac McCarthy, Claude Simon*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.
- BAZIÉ Isaac et LÜSEBRINK Hans-Jürgen (dir.), *Violences postcoloniales. Représentations littéraires et perceptions médiatiques*, Berlin, Lit-Verlag, coll. « Littératures et cultures francophones hors d'Europe », 2011.
- BENIAMINO Michel et GAUVIN Lise (dir.), *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. « Francophonies », 2005.
- BENJAMIN Walter,
 - *Origine du drame baroque allemand*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller et André Hirt, Paris, Flammarion, 1985.
 - *Œuvres III*, traduit de l'allemand par Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2001.
 - *Ecrits français*, Paris, Gallimard, 2003.
- BENVENISTE Émile, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes, t. 2, Pouvoir, droit, religion*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.
- BERMAN Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1995.
- BESSIÈRE Jean et MOURA Jean-Marc (dir.), *Littératures postcoloniales et francophonie*, Paris, Champion, 2001.
- BHABHA Homi K., *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, traduit de l'anglais par Françoise Bouillot, Paris, Payot, 2007.
- BLANCHET-BEUCHER Isabelle, *Les Mises en scène de l'effroi, Titus Andronicus*, Paris, Éditions Classiques Garnier, coll. "Lire le XVIIe siècle", 2010.

- BLANCHOT Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1986.
- BLETON Paul et NYELA Désiré, *Lignes de fronts : Le roman de guerre dans la littérature africaine*, Montréal, Les Presses universitaires de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2009.
- BODINEAU Sylvie, *Figures d'enfants soldats. Puissance et vulnérabilité*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2013.
- BOISSET Emmanuel et CORNO Philippe (dir.), *Que m'arrive-t-il ? Littérature et événement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2006.
- BORGOMANO Madeleine, *Ahmadou Kourouma Le « guerrier » griot*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- BORNAND Marie, *Témoignage et Fiction : les récits de rescapés dans la littérature de la langue française*, Genève, Droz, 2004.
- BOUJU Emmanuel (dir.), *L'Engagement littéraire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2005.
- BOUJU Emmanuel, *La Transcription de l'histoire – Essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2006.
- BREZAULT Éloïse, *Johnny chien méchant d'Emmanuel Dongala*, Gollion, Infolio éditions, 2012.
- CALVINO Italo, *Leçons américaines*, traduit de l'italien par Yves Hersant, Paris, Gallimard, 1989.
- CAMARA Sory, *Gens de parole. Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*, Paris, La Haye, Mouton, 1976.
- CAMPOS Lucie, *Fictions de l'après : Coetzee, Kertész, Sebald, Temps et contretemps de la conscience historique*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- CERTEAU Michel (de),
 - *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1975.
 - *Histoire et Psychanalyse entre science et fiction*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 2002.
- CHASTAGNER Claude, *De la culture rock*, Paris, PUF, 2011.
- CLASTRES Pierre, *La Société contre l'État*, Paris, Éditions de Minuit, 1996.
- CLIER-COLOMBANI Françoise, *La fée Mélusine au Moyen âge, images, mythes et symboles*, Paris, Léopard d'or, 1991.
- COHN Dorrit, *Le Propre de la fiction*, traduit de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2001.
- COQUIO Catherine, *Le Mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, Paris, Armand Colin, coll. « Le temps des idées », 2015.
- COQUIO Catherine (dir.), *L'Histoire trouée, négation et témoignage*, Nantes, L'Atalante, coll. « Comme un accordéon », 2004.
- COQUIO Catherine et KALISKY Aurélia (dir.), *L'Enfant et le génocide, témoignages sur l'enfance pendant la Shoah*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2007.
- CRÉPON Marc, *Le Consentement meurtrier*, Paris, Éditions du Cerf, 2012.

- CUNY-LE CALLET Blandine, *Rome et ses monstres, naissance d'un concept philosophique et rhétorique*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2005.
- DAMROSCH David, *What is World Literature ?*, Princeton, Princeton University Press, 2003.
- DEBORD Guy, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992.
- DELEUZE Gilles,
 - *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.
 - *Foucault*, Paris, Éditions de Minuit, 2012.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit, 2011.
- DENOV Myriam S., *Child soldiers : Sierra Leone's revolutionary united front*, New York, Cambridge University Press, 2010.
- DERRIDA Jacques, *Poétique et politique du témoignage*, Paris, L'Herne, 2005.
- DÉTOC Sylvain, *La gorgone Méduse*, Monaco, Éditions du Rocher, 2006.
- DIDI-HUBERMAN Georges,
 - *Devant l'image*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.
 - *Fra Angelico*, Paris, Flammarion, 1995.
 - *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, t. 1*, Paris, Éditions de Minuit, 2009.
- DIOP Boubacar Boris, *L'Afrique au-delà du miroir*, Paris, Philippe Rey, 2007.
- DORNIER Carole et DULONG Renaud (dir.), *Esthétique du témoignage*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2005.
- DOSSE François,
 - *Le Pari biographique, écrire une vie*, Paris, Éditions La Découverte, 2005.
 - *Renaissance de l'événement, un défi pour l'historien : entre sphinx et phénix*, Paris, PUF, coll. « le nœud gordien », 2010.
- DULONG Renaud, *Le Témoin oculaire : les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, Éd. de l'EHESS, coll. « Recherches d'histoire et de sciences sociales », 1998.
- DURAND-LE GUERN Isabelle, *Le Roman historique*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2008.
- DURAND-LE GUERN Isabelle et GALLERON Ioana, *Roman et politique, Que peut la littérature ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.
- DURKHEIM Émile, *De la division du travail social, livre III*, Paris, PUF, 1978.
- DUSAUSOY-BENOIT Annick et FONTAINE Guy, *Histoire de la littérature européenne*, Paris, Hachette, 1992.
- ESTRYPEAUT-BOURJAC Marie, *L'Écriture de l'urgence en Amérique Latine*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012.

- FISHER Dominique, *Écrire l'urgence, Assia Djebar et Tahar Djaout*, Paris, L'Harmattan, coll. « Études transnationales, francophones et comparées », 2008.
- FOUCAULT Michel,
 - *Dits et écrits, t. IV*, Paris, Gallimard, 1994.
 - *Dits et écrits, t. I*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001.
 - *Dits et écrits, t. II*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001.
 - *Le Gouvernement de soi et des autres, Cours au collège de France 1983-1984 : Le courage de la vérité*, Paris, Gallimard, 2009.
 - *Du gouvernement des vivants, Cours au Collège de France 1979-1980*, Paris, EHESS – Gallimard – Seuil, 2012.
 - *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, coll. « tel », 2012.
- FRYE Northrop, *La Bible et la littérature, t. 2 La parole souveraine*, Paris, Seuil, 1999.
- GARDIES André et HAMON-SIREJOLS Christine (dir.), *Le Spectaculaire*, Lyon, Aléas, coll. « Cahiers du Gritec », 1997.
- GARNIER Xavier, *L'Éclat de la figure, étude sur l'antipersonnage de roman*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, 2001.
- GAUVIN Lise,
 - *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997.
 - *Langagement. L'Écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000.
- GAYRAUD Jean-François et SÉNAT David, *Terrorisme*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2006.
- GENETTE Gérard,
 - *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.
 - *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983.
 - *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1991.
- GENETTE Gérard (éd.), *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1992.
- GERVAIS Bertrand,
 - *Figures, Lectures, Logiques de l'imaginaire, t. 1*, Montréal, Le Quartanier, 2007.
 - *La Ligne brisée, Logiques de l'imaginaire, t. 2*, Montréal, Le Quartanier, 2008.
- GINZBURG Carlo, *Le Fil et les traces : vrai, faux, fictif*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Lagrasse, Éditions Verdier, 2010.
- GIUST-DESPRAIRIES Florence, *L'imaginaire collectif*, Toulouse, Erès, 2003.
- GLISSANT Édouard,
 - *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990.
 - *Introduction à une poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996.
 - *Traité du Tout-monde, Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997.
- GROS Frédéric (dir.), *Foucault Le courage de la vérité*, Paris, PUF, 2002.

- GROSSMAN Évelyne, *La Défiguration*, Paris, Éditions de Minuit, 2004.
- GUÉRIN Charles, *La Voix de la vérité. Témoin et témoignage dans les tribunaux romains du premier siècle avant J.-C.*, Paris, Les Belles Lettres, 2015.
- GUINLE-LORINET Sylvaine et SOULET Jean-François, *Le Monde depuis la fin des années 60*, Paris, Armand Colin, 1998.
- HAMEL Jean-François, *Revenances de l'histoire, Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2006.
- HARTOG François,
 - *Mémoire d'Ulysse*, Paris, Gallimard, 1996.
 - *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003.
 - *Évidence de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 2007.
- HEMON Aleksandar, HAKOLA Theo, ALMASSY Eva et TORRES Rafael, *De la mémoire du réel à la mémoire de la langue : Réel, fiction, langage*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2006.
- JÜNGER Ernst, *Type, nom, figure*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1996.
- KANE Momar Désiré, *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africains francophones*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- KOHLHAUER Michael (dir.), *Fictions de l'histoire, Représentations de l'histoire dans la littérature et les arts*, Chambéry, Presses Universitaires de Savoie, 2011.
- KRISTEVA Julia, *Pouvoirs de l'horreur, Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1980.
- LACOSTE Charlotte, *Séductions du bourreau*, Paris, PUF, 2010.
- LARDELLIER Pascal (dir.), *Violences médiatiques, Contenus, dispositifs, effets*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- LÉONARD-ROQUES Véronique (dir.), *Figures mythiques, Fabrique et métamorphoses*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008.
- LEVI Primo, *Les Naufragés et les rescapés*, traduit de l'italien par André Maugé, Paris, Gallimard, 1997.
- LEVINAS Emmanuel, *Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre*, Paris, Grasset, 1991.
- LIBERA Alain (de), *Archéologie du sujet, tome II, La quête de l'identité*, Paris, J. Vrin, 2008.
- MACHEL Graça, *Conséquences des conflits armés sur les enfants*, New York, Nations unies et UNICEF, 1996.
- MAINGUENEAU Dominique, *Le Discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « U. Lettres », 2004.
- MBEMBE Achille, *De la postcolonie – Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Karthala, coll. « Les Afriques », 2009.
- MESCHONNIC Henri, *Pour la poétique II. Epistémologie de l'écriture, poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1973.
- MESNARD Philippe, *Témoignage en résistance*, Paris, Stock, 2007.

- MOREAU Alain, *Eschyle, la violence et le chaos*, Paris, Les Belles Lettres, 1985.
- MOURA Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, coll. « écritures francophones », 1999.
- NEHER André, *L'essence du prophétisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1955.
- NIETZSCHE Friedrich, *Œuvres philosophiques complètes* [édition établie par G. Colli et M. Montinari], Fragments posthumes, Tome XIV, Paris, Gallimard, 1968-1997.
- OSSEIRAN-HOUBBALLAH Mouzayan, *L'Enfant-soldat, victime transformée en bourreau*, Paris, Odile Jacob, 2003.
- PATRON Sylvie, *Le Narrateur, Introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, coll. « U. Lettres », 2009.
- PERRIN Claire (dir.), *Corps et témoignage*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2006.
- PIGNOT Manon, *Allons enfants de la patrie Génération Grande Guerre*, Paris, Seuil, 2012.
- PIGNOT Manon (dir.), *L'Enfant-soldat XIX^e-XXI^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2012.
- POLIAKOV Léon (dir.), *Hommes et bêtes, entretiens sur le racisme*, Paris – La Haye – New York, Mouton, 1975.
- PRSTOJEVIC Alexandre, *Le Témoin et la bibliothèque, comment la Shoah est devenue un sujet romanesque*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2012.
- QUINTILIEN, *Institution oratoire*, Tome V, édité et traduit par Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1978.
- RANCIÈRE Jacques, *Le Partage du sensible, Esthétique et politique*, Paris, Éditions La Fabrique, 2000.
- RICARD Alain, *Littératures d'Afrique noire*, Paris, Karthala, 1995.
- RICŒUR Paul,
 - *Temps et Récit, tome III*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1985.
 - *Lectures 3, Aux frontières de la philosophie*, Paris, Seuil, 1994.
 - *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2003.
- SAMOYAUULT Tiphaine, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 2001.
- SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948.
- SCHAEFFER Jean-Marie,
 - *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989.
 - *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999.
- SEMUJANGA Josias, *Dynamique des genres dans le roman africain, Éléments de poétique transculturelle*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 1999.
- SERVOISE Sylvie, *Le Roman face à l'histoire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « interférences », 2011.
- SOFSKY Wolfgang, *L'Ère de l'épouvante, Folie meurtrière, terreur, guerre*, traduit de l'allemand par Robert Simon, Paris, Gallimard, 2002.

- SOFSKY Wolfgang, *Traité de la violence*, traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, Paris, Gallimard, 1998.
- SOUILLER Didier, *Le roman picaresque*, Paris, PUF, 1989.
- SOULET Jean-François,
 - *L'Histoire immédiate*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n° 2841, 1994.
 - *L'Histoire immédiate, historiographie, sources et méthodes*, Paris, Armand Colin, 2009.
- SPIVAK Gayatri, *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, traduit de l'anglais par Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.
- TOUSSAINT Jean-Philippe, *L'urgence et la patience*, Paris, Éditions de Minuit, 2012.
- UNICEF, *Machel Study 10-Year Strategic Review, children and conflict in a changing world*, New York, Office of the Special Representative of the Secretary-General for Children and Armed Conflict, United Nations Children's Fund, avril 2009.
- VAUCHEZ André (dir.), *Prophètes et prophétisme*, Paris, Seuil, 2012.
- VERNANT Jean-Pierre, *La Mort dans les yeux : figures de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris, Hachette Littératures, 2008.
- VERNANT Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Tome II, Paris, La Découverte, 2001.
- WIEVIORKA Annette, *L'Ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

Articles

- AUDOIN-ROUZEAU Stéphane, « Enfances en guerre au 20^e siècle : un sujet ? », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 89, 2006, pp. 3-7.
- AUERBACH Erich, « Philologie de la littérature mondiale », traduit de l'allemand par Diane Meur, dans Christophe Pradeau et Tiphaine Samoyault (dir.), *Où est la littérature mondiale ?*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Essais et Savoirs », 2005, pp. 25-37.
- BARNAY Sylvie, « Le futur antérieur : prophétismes européens au XX^e siècle », dans André Vauchez (dir.), *Prophètes et prophétisme*, Paris, Seuil, 2012, pp. 287-350.
- BATAILLON Gilles, « Les enfants guérilleros du Nicaragua (1981-1987) », dans Manon Pignot (dir.), *L'Enfant-soldat XIX^e-XXI^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2012, pp. 182-183.
- BAZIÉ Isaac, « Enfant et soldat en Afrique : représentations littéraires et médiatiques de l'enfance-violence », dans Ute Fendler et Liliana Ruth Feierstein (dir.), *Enfances ? Représentations de l'enfance en Afrique et en Amérique latine*, Munich, Akademische Verlagsgemeinschaft München, 2013, pp. 227-237.
- BERGER Anne, « Traversées de frontières : postcolonialité et études de "genre" en Amérique », Entretien réalisé par Grégoire Leménager et Laurence Marie, *Labyrinthe*, n° 24, Dossier - Faut-il être postcolonial ?, 2006, pp. 11-37.

- BERNARDI Sandro, « Le Minotaure c'est nous... De Godard à Pasolini », dans Noëlle Batt et al., *L'Art et l'hybride*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Esthétique hors cadre », 2001, pp. 117-129.
- BODIN Louis, « Le meurtre de Laïos dans "Œdipe-Roi" », *Revue des Études Grecques*, vol. 49, n° 229, 1936, pp. 77-86.
- BOUCHERON Patrick, « On nomme littérature la fragilité de l'histoire », *Le Débat*, n° 165, 2011, pp. 41-56.
- BOUJU Emmanuel,
 - « Force diagonale et compression du présent. Six propositions sur le roman historique contemporain », dans Sylvie Aprile et Dominique Dupart (dir.), *Écrire l'histoire*, n° 11, dossier « Présent (1) », Marseille, Éditions Gaussen, 2013, pp. 51-60.
 - « Histoire immédiate et paradigme "historique". Notes sur l'actualité du roman », dans Yolaine Parisot et Charline Pluvinet (dir.), *Pour un récit transnational, La fiction au défi de l'histoire immédiate*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2015, pp. 325-333.
- BRAIDOTTI Rosi, Voir « La pensée féministe nomade », *Multitudes*, n° 12, printemps 2003, pp. 27-38.
- CHEMLA Yves, « En attendant le vote des bêtes sauvages ou le donsomana. Entretien avec Ahmadou Kourouma », *Notre Librairie*, n° 136, janvier-avril 1999, pp. 26-29.
- COQUIO Catherine, « À propos d'un nihilisme contemporain. Négation, déni, témoignage », dans Catherine Coquio (dir.), *L'histoire trouée. Négation et témoignage*, Nantes, L'Atalante, coll. « Comme un accordéon », 2004, pp. 23-81.
- COQUIO Catherine et ENGÉLIBERT Jean-Paul, « Avant-propos, "L'ombre du lynx" », dans Lucie Campos, Catherine Coquio, Jean-Paul Engélibert et Georges Chapouthier (dir.), *La Question animale, Entre science, littérature et philosophie*, Rennes, PUR, 2011, pp. 9-14.
- COSTANTINI Michel, « Il est dans les monts du Léon », dans Noëlle Batt et al., *L'Art et l'hybride*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Esthétique hors cadre », 2001, pp. 203-211.
- DELAS Daniel, « Entre fiction et témoignage. Les chiens du génocide rwandais », *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, n° 148 « Penser la violence. », juillet - septembre 2002, pp. 34-40.
- DEMONT Paul, « Hubris, "outrage", "anomie" et "démésure", de Gernet à Fisher : quelques remarques », dans Pascale Brillet-Dubois et Édith Parmentier (éd.), *Philologia : Mélanges offerts à Michel Casevitz*, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée - Jean Pouilloux, 2006, pp. 347-359.
- DIDI-HUBERMAN Georges, « Sous le regard des mots, Préface », dans Karine Winkelvoss, *Rilke, la pensée des yeux*, Paris, Presses de l'Institut d'Allemand (Université de la Sorbonne Nouvelle), 2004, pp. 5-16.
- FONKOUA Romuald, « Littérature antillaise et histoire : écrire l'histoire des peuples sans histoire », *Notre Librairie*, n° 161, Histoire, vues littéraires, chapitre 3, mars-mai 2006, pp. 17-23.

- FRANK Robert, « Préface », dans *Écrire l'histoire du temps présent : Étude en hommage à François Bédarida*, Actes de la journée d'étude de l'IHTP [1992], Paris, CNRS Editions, 2003, pp. 11-18.
- GILBERT Jacques A., « L'autre idiot : le propre de l'autre », dans Günter Krause (éd.), *L'Autre, création et médiation* [Actes du colloque international du Centre de Recherche sur les Conflits d'Interprétation (CERCI), Université de Nantes, novembre/décembre 2006], Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, 2008, pp. 27-40.
- GINZBURG Carlo, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », traduit de l'italien par Jean-Pierre Cottureau, *Le Débat*, n° 6, 1980, pp. 3-44.
- JÉZÉQUEL Jean-Hervé, « Les enfants soldats d'Afrique, un phénomène singulier ? Sur la nécessité du regard historique », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 89, 2006, pp. 99-108.
- KAREGEYE Jean-Pierre, « Le corps témoin et ses signes », dans Catherine Coquio (dir.), *L'histoire trouée, négation et témoignage*, Nantes, L'Atalante, coll. « Comme un accordéon », 2004, pp. 753-775.
- KESTEMBERG Évelyne, « La psychothérapie des adolescents », *Confrontation psychiatrique*, n° 7, 1971, pp. 181-197.
- KLINKENBERG Jean-Marie, « Insécurité linguistique et production littéraire. Le problème de la langue d'écriture dans les lettres francophones », dans Michel Francard (dir.), *L'insécurité linguistique dans les communautés francophones périphériques*, n° spécial des *Cahiers de l'institut de linguistique de Louvain*, t. XIX, 1994, n° 3-4, pp. 71-80.
- LACOSTE Charlotte, « L'enfant-soldat dans la production culturelle contemporaine », dans Manon Pignot (dir.), *L'Enfant-soldat XIX^e-XXI^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2012, pp. 119-137.
- LAMBERT Iain, « Iweala's Beasts of no Nation : Nonstandard English, intertextuality and Ken Saro-Wiwa's Sozaboy », *Language and Literature*, vol. 20, n° 4, novembre 2011, pp. 283-294.
- MABANCKOU Alain, « Le chant de l'oiseau migrateur », dans Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature monde*, Paris, Gallimard, 2007, pp. 55-66.
- MACKEY Allison, « Troubling Humanitarian Consumption: Reframing Relationality in African Child Soldier Narratives », *Research in African Literatures*, vol. 44, n° 4, Hiver 2013, pp. 99-122.
- MARTIN-GRANEL Nicolas, « Introduction », *Études littéraires africaines*, n° 32, 2011, pp. 7-15.
- MAZA Monique, « Parure parade, de l'ornemental au spectaculaire », dans Christine Hamon-Sirejols et André Gardies (dir.), *Le Spectaculaire*, Lyon, Aléas, coll. « Cahiers du Gritec », 1997, pp. 155-165.
- MEDEIROS Émilie, « De la terreur à l'illumination : l'expérience des enfants-soldats népalais », dans Manon Pignot (dir.), *L'Enfant-soldat XIX^e-XXI^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2012, pp. 138-159.
- MOURA Jean-Marc, « Propos recueillis par Boniface Mongo-Mboussa et Alexandre Mensah », dans Boniface Mongo-Mboussa et Abdourahman A. Waberi (dir.),

- Postcolonialisme : inventaire et débats, Africultures*, n° 28 - mai 2000, Paris, L'Harmattan, 2000, pp. 14-22.
- MOURALIS Bernard, « Les disparus et les survivants », *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, n° 148 « Penser la violence », juillet - septembre 2002, pp. 2-8.
 - NASCIMENTO Flávia, « Allah n'est pas obligé d'Ahmadou Kourouma, une allégorie de l'écrivain-témoin », dans Isabelle Durand-Le Guern et Ioana Galleron (dir.), *Roman et politique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, pp. 291-300.
 - NGALASSO-MWATHA Musanji, « Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français », *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, n° 148 « Penser la violence. », juillet - septembre 2002, pp. 20-28.
 - NORA Pierre, « Mémoire collective », dans Jacques Le Goff (éd.), *La nouvelle histoire*, Paris, Retz, 1978, pp. 398-401.
 - NOVIVOR Ayélévi, « Le génocide et la fiction : cas de Koulsy Lamko et de Tierno Monémbo », dans Mambenga-Ylagou F. (dir.), *Ajouter du monde au monde : symboles, symbolisations, symbolismes culturels dans les littératures francophones d'Afrique et des Caraïbes*, Montpellier, Publications de l'Université Paul Valéry, 2007, pp. 329-345.
 - PANAÏTÉ Oana, « La Querelle des bibliothèques ou la gêne de la critique française face à la littérature en français », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 28, n° 1, Printemps 2013, pp. 145-161.
 - PERVILLÉ Guy, « Conclusion », *Cahiers d'histoire immédiate*, n° 30-31, automne 2006 - printemps 2007, pp. 415-417.
 - PICON-VALLIN Béatrice, « Le spectaculaire de masse : du théâtre au cinéma », dans Christine Hamon-Sirejols et André Gardies (dir.), *Le Spectaculaire*, Lyon, Aléas, coll. « Cahiers du Gritec », 1997, pp. 63-72.
 - PIGNOT Manon, « Enfants-soldat et guerre mondiales : une légitimité en débat », dans Manon Pignot (dir.), *L'Enfant-soldat XIX^e-XXI^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2012, pp. 67-68.
 - POMIAN Krzysztof, « Les archives », Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997, pp. 399-406.
 - POURTIER Roland, « L'Afrique centrale dans la tourmente : les enjeux de la guerre et de la paix au Congo et alentour », *Hérodote*, n° 111, 2003/4, pp. 11-39.
 - PRIEBE Richard K., « Transcultural Identity in African Narratives of Childhood », *African Literature Today*, n° 25, 2006, pp. 41-52.
 - PRIGNITZ Gisèle, « Les visages de la culture dans l'œuvre de Kourouma », *Dialogos*, n° 11, 2005, pp. 51-60.
 - RINZLER Simone, « Textes, contextes, hors-textes dans *Sozaboy*, a novel in rotten English de Ken Saro-Wiwa : pour une linguistique encyclopédique postcoloniale », *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise*, n° 26, 2005, pp. 87-108.
 - ROGER Philippe, « Spectaculaire, Histoire d'un mot », dans Christine Hamon-Sirejols et André Gardies (dir.), *Le Spectaculaire*, Lyon, Aléas, coll. « Cahiers du Gritec », 1997, pp. 9-14.

- SAÏD Suzanne, « Deux noms de l'image en grec ancien : idoles et icône », *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 131^e année, n° 2, 1987, pp. 309-330.
- SAMOYAUULT Tiphaine, « L'hybride et l'hétérogène », dans *L'Art et l'hybride* [ouvrage collectif], Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Esthétique hors cadre », 2001, pp. 175-186.
- SMÉRALDA Juliette, « L'albinos dans les sociétés africaines : une figure de l'altérité (radicale). L'autre-de-l'intérieur », dans Didier Manuel (dir.), *La figure du monstre, phénoménologie de la monstruosité dans l'imaginaire contemporain*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, coll. « Épistémologie du corps », 2009, pp. 85-108.
- TCHEUYAP Alexie, « Mémoire et violence chez Ahmadou Kourouma », *Études françaises*, vol. 42, n° 3, 2006, pp. 31-50.
- TRIVELLONE Alessia, « Têtes, lions et attributs sexuels : survivances et évolutions de l'usage apotropaïque des images de l'Antiquité au Moyen Âge », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXIX, 2008, pp. 209-221.
- UGOCHUKWU Françoise, « Enfants-soldats au Nigeria : les romanciers témoignent », *Études littéraires africaines (ELA)*, n° 32, 2012, pp. 20-30.
- VERNANT Jean-Pierre, « Figuration et image », *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, vol. 5, n° 1-2, 1990, pp. 225-238.
- WABERI Abdourahman A., « Ce qui nous rabaisse, c'est la violence du discours sur l'Afrique », entretien avec Aïssatou Bouba et Natascha Ueckmann, *Lendemain*, n° 132, 2008, pp. 143-155.
- WICKS Ulrich, « The Nature of Picaresque Narrative : A Modal Approach », *PMLA*, n° 89, 1974, pp. 240-249.
- WIEVIORKA Annette, « Préface », dans Anny Dayan Rosenman (dir.), *Les Alphabets de la Shoah. Survivre. Témoigner. Écrire*, Paris, Éditions CNRS, 2007, pp. 7-15.
- ZEMP Hugo, « La légende des griots malinké », *Cahiers d'études africaines*, vol. 6, n° 24, 1966, pp. 611-642.

Articles en ligne

- ALMEIDA José Domingues (de), « La guerre comme un jeu d'enfant chez C. Detrez, E. Savitzkaya et A. Kourouma », article élaboré dans le cadre du projet « Interidentidades » de l'Institut de Literatura Comparada Margarida Losa de la Faculté des Lettres de l'Université de Porto, [en ligne] url : ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/11555.pdf.
- ANDRASI Diana, « Crise et survivance : Aby Warburg et la guérison sans nom », *Revue Ad hoc*, n° 3, « La Crise », publié le 09 décembre 2014, [en ligne] url : <http://www.cellam.fr/?p=5046&g=22>.
- ARVERS Fabienne, « Entretien avec Wilfried N'Sondé », publié sur le site des *Inrocks* le 12 mars 2011, [en ligne] url : <http://www.lesinrocks.com/2011/03/12/scenes/entretien-avec-wilfried-nsonde-auteur-du-coeur-des-enfants-leopards-1118636/>.

- AUGER Clément, « Introduction : une autre crise », *Revue Ad hoc*, n° 3, « La Crise », publié le 09 décembre 2014, [en ligne] url : <http://www.cellam.fr/?p=5108>.
- BARLET Olivier, « Cannes 2008 : l’Afrique fantôme », *Africultures*, [en ligne] url : <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=7946>.
- BLATTMAN Chris, « Stopping the use of child soldiers (with surveys) », *International development, economics, politics and policy*, Carnet de recherche en ligne, url : <http://chrisblattman.com/2007/10/16/stopping-the-use-of-child-soldiers-with-surveys/>.
- BLUM Françoise, « N’tamara et Nyamata », Dossier *Génocides et politiques mémorielles – Rwanda*, Paris, Centre d’histoire sociale du XX^e siècle, [en ligne] url : http://chs.univ-paris1.fr/genocides_et_politiques_memorielles/?Ntarama-et-Nyamata&artpage=2-3.
- BODINEAU Sylvie, « Figures d’enfants soldats dans les discours des acteurs humanitaires. Entre vulnérabilité et puissance d’agir », *Grotius international*, 7 mars 2013, [en ligne] url : <http://www.grotius.fr/figures-denfants-soldats-dans-les-discours-des-acteurs-humanitaires-entre-vulnerabilite-et-puissance-dagir/>.
- BULTÉ Marie, « L’urgence dans Johnny Chien Méchant (2002), Entretien avec Emmanuel Dongala », *Revue Ad hoc*, n° 2, « L’Urgence », publié le 06 juin 2013, [en ligne] url : <http://www.cellam.fr/?p=4154>.
- CHOUTEAU Marianne et VIÉVARD Ludovic, « Le rôle et la place de l’image dans la construction de l’imaginaire », fiche de synthèse pour la Direction prospective et stratégie d’agglomération du Grand Lyon, octobre 2006, [en ligne] url : www.millenaire3.com/uploads/tx_ressm3/image_et_imaginaire.pdf.
- COQUIO Catherine,
 - « Génocide : une "vérité" sans autorité. La négation, la preuve et le témoignage », publication en ligne sur le site de l’Aircrige, mars 2000, [en ligne] url : <http://aircrigeweb.free.fr/ressources/negationnisme/diversCoquioVerite.html#notes>.
 - « Le malentendu culturel. Quelle "traversée des mémoires" pour le génocide du Rwanda ? », Dossier *Génocides et politiques mémorielles – Rwanda*, Paris, Centre d’histoire sociale du XX^e siècle, [en ligne] url : http://chs.univ-paris1.fr/genocides_et_politiques_memorielles/?Le-malentendu-culturel.
- CORCORAN Patrick, « 'Child' soldiers in Ken Saro-Wiwa's Sozaboy and Ahmadou Kourouma's Allah n'est pas obligé », *Mots Pluriels*, n° 22, septembre 2002, [en ligne] url : <http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP2202pc.html>.
- COULIBALY Adama, « Le récit de guerre : une écriture du tragique et du grotesque », *Ethiopiennes*, n° 71, 2nd semestre 2003, [en ligne] url : <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article67>.
- DEHO Roger Tro, « Formes narratives et anti-formes romanesques dans Allah n’est pas obligé d’Ahmadou Kourouma », *Ethiopiennes*, n° 77, 2^{ème} semestre 2006, [en ligne] url : http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=1519.
- DONGALA Emmanuel,
 - « À propos de *Les petits garçons naissent aussi des étoiles* et autres romans », entretien réalisé par Éloïse Brezault, *Mots Pluriels*, n° 24, juin 2003, [en ligne] url : <http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP2403ed3.html>.

- « Hollywood, Pirated Videos, and Child Soldiers », *Warscapes Magazine*, publié le 2 novembre 2011, [en ligne] url : <http://www.warscapes.com/opinion/hollywood-pirated-videos-and-child-soldiers>.
- DULONG Renaud, « Qu'est-ce qu'un témoin historique ? », publié sur le site de *Vox poetica*, [en ligne] url : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/dulong.html>.
- FARGE Arlette, « Penser et définir l'événement en histoire », *Terrain*, n° 38, « Qu'est-ce qu'un événement ? », mars 2002, [en ligne] url : <http://terrain.revues.org/index1929.html>.
- GERVAIS Bertrand, « Violence, silence et oubli. Imaginaire contemporain de la violence », *Tabuleiro de Letras. Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens da Universidade do Estado da Bahia*, n° 6, 2013, [en ligne] url : <http://www.revistas.uneb.br/index.php/tabuleirodeletras/article/view/363>.
- KADI Germain Arsène, « De la violence médiatique au mythe de l'invincibilité de l'enfant soldat dans Johnny chien méchant d'Emmanuel Dongala », *L'expérience de la guerre, entre écriture et image*, [en ligne] url : <http://experiencedelaguerreecritureimage.uqam.ca/Resumes/resKadi.html>.
- LEROUX Normand, « La farce du Moyen Âge », *Études françaises*, vol. 15, n° 1-2, avril 1979, pp. 87-107, [en ligne] url : <http://id.erudit.org/iderudit/036682ar>.
- MABANCKOU Alain, « Propos recueillis par Nathalie Six », *site Culture Café – La culture en perspective, publié dans « Interviews », Rentrée 2008*, 14 août 2008, [en ligne] url : <http://www.culture-cafe.fr/site/?p=437>.
- MAGNIER Bernard, *Panorama des littératures francophones d'Afrique*, Livret numérique réalisé pour l'Institut français, [en ligne] url : <http://www.institutfrancais.com/fr/actualites/invitation-la-decouverte-des-litteratures-africaines>.
- MBEMBE Achille,
 - « Néropolitique », *Raisons politiques*, n° 21, 2006, pp. 29-60, [en ligne] url : www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2006-1-page-29.htm.
 - « Essai sur le politique en tant que forme de la dépense », *Cahiers d'études africaines*, n° 8 mars 2007, [en ligne] url : <http://etudesafricaines.revues.org/4590>.
- MONGO-MBOUSSA Boniface,
 - « Où est passé le Kourouma d'antan ? », *Africultures*, 1^{er} septembre 2000, [en ligne] url : <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=1514>.
 - « Johnny Chien Méchant d'Emmanuel Dongala », *Africultures*, décembre 2002, [en ligne] url : <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=2728>.
- OSSITO Guy Midiohouan, « Le phénomène des "littératures nationales" en Afrique », *Peuples Noirs Peuples Africains*, n° 27, 1982, pp. 57-70, [en ligne] url : http://mongobeti.arts.uwa.edu.au/issues/pnpa27/pnpa27_07.html.
- PARISOT Yolaine, « Littératures caribéennes : écrire le présent dans les marges de la contre-histoire », *Itinéraires*, 2009, [en ligne] mis en ligne le 03 juin 2014, url : <http://itineraires.revues.org/299>.

- PAVEAU Marie-Anne, « Les diseurs de vérité ou de l'éthique énonciative », *Pratiques, linguistique, littérature, didactique*, 2014, [en ligne] mis en ligne le 31 décembre 2014, url : <http://pratiques.revues.org/2267>.
- PETRILLI Aurore, « Une vision du héros grec : aspects de l'homme, aspects de l'animal », *Revue Camenae*, n° 4, juin 2008, « L'héroïque », revue en ligne de l'Université Paris-Sorbonne, [en ligne] url : <http://www.paris-sorbonne.fr/article/camenae-no-4-juin-2008>.
- RENONCIAT Annie et MANSON Michel, « La culture matérielle de l'enfance : nouveaux territoires et problématiques », *Strenæ*, n° 4, 2012, [en ligne] mis en ligne le 19 novembre 2012, url : <http://strenae.revues.org/750>.
- ROBIN Régine, « L'écriture à la trace. Entretien », Entretien réalisé par Vincent Casanova, Didier Leschi et Sophie Wahnich, *Vacarme*, n° 54, 2011, pp. 5-12, [en ligne] url : <http://www.vacarme.org/article1967.html>.
- SULTAN Patrick, « *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies* », Recension, Atelier Fabula « S'orienter dans les études postcoloniales », [en ligne] url : http://www.fabula.org/atelier.php?The_Cambridge_Companion_to_Postcolonial_Literary_Studies.
- TCHEUYAP Alexie, « Le littéraire et le guerrier : typologie de l'écriture sanguine en Afrique », *Études littéraires*, vol. 35, n° 1, hiver 2003, pp. 13-28, [en ligne] url : <http://id.erudit.org/iderudit/008630ar>.
- TERVONEN Taina, « Des Mozart qu'on assassine, Entretien avec Emmanuel Dongala », *Africultures*, octobre 2002, [en ligne] url : <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=2727>.
- WABERI Abdourahman A., « Émile Ollivier, poète de la migration », publié en ligne sur le site *D'île en île*, 2003, [en ligne] url : http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/ollivier_waberi.html.

Sources orales (communications, séminaires, conférences, émissions radiophoniques)

- AUBRY Gwénaëlle, Conférence et lecture de Gwénaëlle Aubry dans le cadre du programme directeur du Groupe phi : « Puissance, impuissance et possibles : du roman comme pratique de survie », 29 janvier 2014, Université Rennes 2.
- COQUIO Catherine, « La représentation des tueurs lors du génocide rwandais : sens et réalité d'une violence extrême, entre témoignage et fiction littéraire (J. Hatzfeld, G. Gatore) », au cours du Colloque « "J'ai tué" : Violence guerrière et fiction » organisé par Déborah Lévy-Bertherat et Pierre Schoentjes, les 26 et 27 mars 2009 à l'École normale supérieure, document audio [en ligne] url : <http://www.diffusion.ens.fr/en/index.php?res=conf&idconf=2413>.
- DEWEZ Nausicaa et FOLLIARD Melaine, « Le concept d'énergie, entre *enargeia* et *energeia* », Journée d'étude du Groupe Phi, Université Rennes 2, 5 mars 2010.
- GUÉRIN Charles, Programme de France Culture, L'essai et la revue du jour, invité : Charles Guérin « Le témoin dans les tribunaux romains », 16 juin 2015, source audio

- [en ligne] url : <http://www.franceculture.fr/emissions/l-essai-et-la-revue-du-jour-14-15/le-temoin-dans-les-tribunaux-romains-revue-grief>.
- KROPOTKINE Anne et LEROY Séverine, *Défaut d'ingérence : paroles de casques bleus en ex-Yougoslavie*, documentaire radiophonique diffusé sur France Culture, dans les Ateliers de la création, le 3 septembre 2014 à 23 h.
 - LACOSTE Charlotte, « L'enfant-soldat dans la production culturelle contemporaine, figure totémique de l'humaine tribu », communication lors colloque « L'enfant combattant » – Pratiques et représentations, Université de Picardie Jules Verne, Centre d'Histoire des Sociétés, des Sciences et des Conflits (CHS) en partenariat avec l'Université Blaise Pascal, Clermont II, CELIS, 25-26 novembre 2010, [en ligne : rubrique Colloques] url : <http://www.enfance-violence-exil.net>.
 - MABANCKOU Alain,
 - Interview réalisée par *Paris Match*, septembre 2008, vidéo disponible [en ligne] url : http://www.dailymotion.com/video/x6mmds_alain-mabanckou-la-barbarie-na-pas_creation.
 - « Littérature africaine et histoire contemporaine : enfants-soldats et guerres civiles », Séminaire au Collège de France « Lettres noires : des ténèbres à la lumière », 17 mai 2016, [en ligne] url : <http://www.college-de-france.fr/site/alain-mabanckou/course-2016-05-17-14h00.htm>.
 - MEDEIROS Émilie, « *Enfants soldats ?* Réflexions de la Psychologie culturelle », Communication lors du colloque « *L'enfant combattant* » – *Pratiques et représentations*, Université de Picardie Jules Verne, Centre d'Histoire des Sociétés, des Sciences et des Conflits (CHS) en partenariat avec l'Université Blaise Pascal, Clermont II, CELIS, 25-26 novembre 2010, [en ligne : rubrique Colloques] url : <http://www.enfance-violence-exil.net>.
 - NASCIMENTO Flávia, « L'enfant-soldat comme allégorie du témoin », séminaire de littérature comparée, « Enfants sans foi ni loi ? », ENS ULM, mars 2014.
 - PIGNOT Manon, « Introduction : L'enfant-combattant est-il un objet d'histoire ? », Communication lors du colloque *L'enfant Combattant. Pratiques et représentations*, Université de Picardie Jules Verne, Centre d'Histoire des Sociétés, des Sciences et des Conflits (CHS) en partenariat avec l'Université Blaise Pascal, Clermont II, CELIS, 25-26 novembre 2010, [en ligne : rubrique Colloques] url : <http://www.enfance-violence-exil.net>.
 - VINCENOT Quentin, « Le Corpus médiéval du loup-garou », Journée des doctorants du CELLAM, Université Rennes 2, 21 mars 2013.
 - WOLMARK Laure, « Vulnérabilité et discours humanitaires : le cas-limite des enfants-soldats », Communication lors du colloque « *L'enfant combattant* » – *Pratiques et représentations*, Université de Picardie Jules Verne, Centre d'Histoire des Sociétés, des Sciences et des Conflits (CHS) en partenariat avec l'Université Blaise Pascal, Clermont II, CELIS, 25-26 novembre 2010, [en ligne : rubrique Colloques] url : <http://www.enfance-violence-exil.net>.

Thèses et mémoires

- BÉCUE Aurélien, *Rock et littérature : à l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances*, Thèse de doctorat en littérature comparée sous la direction d'Emmanuel Bouju, Université Rennes 2, 2013.
- BOLDUC Karine, *Les enfants-soldats et la justice transitionnelle : les impératifs d'imputabilité face à l'intérêt supérieur de l'enfant*, Mémoire en droit international, Université du Québec à Montréal, mars 2011.
- DIRAT Maurice, *L'hybris dans la tragédie grecque*, Thèse de doctorat, 1972.
- HUTSI-LABOYE Carmen, *L'Individu dans la société africaine contemporaine, L'ontologie faible de la postmodernité*, Thèse de doctorat sous la direction de Michel Beniamino, Université de Limoges, décembre 2007.
- LACOSTE Charlotte, *Le Témoignage comme genre littéraire en France de 1914 à nos jours*, Thèse de doctorat sous la direction de Tiphaine Samoyault et François Rastier, soutenue le 2 décembre 2011.
- MAYSTRE Magali, *Les enfants soldats en droit international : problématiques contemporaines au regard du droit international humanitaire et du droit international pénal*, Mémoire de DEA, Genève, Institut Universitaire des hautes études internationales, 2007.
- SACKY Donald Emmanuel, *Esthétique et éthique du témoignage dans le nouveau roman africain d'expression française : Emmanuel Dongala, Tierno Monémbo et Ahmadou Kourouma*, Thèse de doctorat présentée au département d'études françaises sous la direction d'Agnès Conacher et de Kasereka Kavwahirehi, Kingston Ontario Canada, Queen's University, février 2012.
- SUCHET Myriam, *Textes hétérolingues et textes traduits : de « la langue » aux figures de l'énonciation. Pour une littérature comparée différentielle*, Thèse présentée au Centre for Interdisciplinary Studies in Society and Culture comme exigence partielle au grade de Philosophiae Doctor (Ph.D.) Université Concordia Montréal, Décembre 2010.
- TAZARTEZ Chloé, *Après l'attentat : Fictions de l'événement terroriste dans les littératures arabe et états-unienne contemporaines*, Thèse de doctorat en littérature comparée sous la direction d'Emmanuel Bouju, Université Rennes 2, soutenue le 17 décembre 2015.
- ZERRARI Donia, *Les Droits de l'enfant dans les conflits armés*, Mémoire de Master, Lille, Université du droit et de la santé, 2006.

Dictionnaires

- BAILLY Anatole, *Dictionnaire grec-français*, Paris, Hachette, 2000.
- ERNOUT Alfred et MEILLET Antoine, *Dictionnaire étymologique de la langue latine : histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 1985.
- FONTANIER Jean-Michel, *Le Lexicon : dictionnaire trilingue français, latin, grec*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.

- GAFFIOT Félix, *Le grand Gaffiot*, Paris, Hachette, 2000.
- IBS Paul et QUEMADA Bernard (dir.), *Trésor de la langue française*, 16 volumes, Paris, Éditions du CNRS, 1971 - 1994.
- REY Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998.
- REY Alain (dir.), *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2005.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	3
Avertissement.....	5
Sommaire	7
– INTRODUCTION – Une littérature de l’enfant-soldat ?.....	11
I. Une figure composite	14
A. Instabilité définitionnelle.....	15
B. La littérature prend ses droits	21
C. Un personnage littéraire aux contours flous.....	30
II. Une littérature plurielle	32
A. Des littératures africaines	32
B. Un nouveau paradigme littéraire ?	38
III. Des possibles littéraires face à l’enfant-soldat.....	41
– PREMIÈRE PARTIE – UNE ÉNIGME À FIGURER.....	47
Chapitre 1 : L’enfant-soldat ou le puzzle de l’Histoire	51
I. Hybridité et défiguration de l’enfant	53
A. Un être clivé par l’Histoire.....	54
a. Un être du « bordel au carré »	55
b. Un être aux contours hybrides	64
c. Une poétique de l’enfance paradoxale.....	70
B. Vers la négation de l’enfance ?	80
a. L’enfant : une identité assassinée	80
b. L’enfant-soldat : une identité labile.....	82
II. Défiguration de l’enfant et construction d’une figure de violence.....	90
A. Un symbole puissant	91
a. Un symbole de la violence guerrière	93
b. Un symbole de l’humanité ?	102
B. Une image violente ou l’énigme redoublée.....	105
a. Images médiatiques de la violence spectaculaire	105
b. Une figure violente et spectaculaire	110
c. Une figure en excès d’images.....	118
Chapitre 2 : La dé-figuration à l’œuvre.....	125
I. Contre l’image pétrifiée et pétrifiante	129
A. Défamiliарiser le regard et surmonter la pétrification : <i>Beasts of no Nation</i> d’Uzodinma Iweala et <i>Johnny Chien Méchant</i> d’Emmanuel Dongala – études de cas.....	131

B.	Déconstruire l'image figée	141
a.	Proposer une image concurrente.....	144
b.	Défaire les stéréotypes.....	147
II.	Contre la violence de l'hybride	167
A.	Réinterpréter l'hybridité.....	168
a.	Contre l'essentialisme guerrier.....	169
b.	Puissance de l'hybridité postcoloniale	177
c.	La voie de l'hybridité identitaire post(-)coloniale.....	188
B.	Repenser la monstruosité	198
a.	Le monstrueux : démarcation entre l'écriture du génocide et des guerres civiles	200
b.	L'animalité : enjeux éthiques et esthétiques.....	210
c.	Du monstrueux hybride à l' <i>hubris</i> : <i>Johnny Chien Méchant</i> , roman de l'entre-deux – étude de cas.....	221
Chapitre 3 : Entre re-figuration et révélation		229
I.	À la conquête d'une puissance	233
A.	Échapper à la vulnérabilité ?	234
a.	L'enfant vulnérable et l'adolescent en crise	239
b.	Entre l'intolérable et l'héroïsme	246
B.	<i>Hubris</i> de l'enfant-soldat.....	251
a.	Repenser l'intolérable.....	251
b.	Repenser l'héroïsme	259
II.	Une figure de témoin qui (se) révèle	271
A.	Renverser la vision : <i>to look back</i>	273
a.	Une vision énergique contre la gorgone	275
b.	Un témoin oculaire	284
B.	Construire la figure littéraire	292
a.	Figure et témoin : l'interface	293
b.	Révélation de la voix de l'enfant-soldat témoin ou la parole de l'énigme... ..	300
– TRANSITION – L'énigme devenue figure.....		305
– SECONDE PARTIE – UN TÉMOIN FIGURÉ ET UNE FICTION FAÇONNÉE.....		311
Chapitre 1 : Attester l'Histoire		319
I.	Figuration testimoniale : <i>martus</i> et <i>testis</i>	320
A.	<i>Martus</i>	320
B.	<i>Testis</i>	329
a.	La fille-soldat : une non figure de témoin	330
b.	Le témoin à la barre	340
c.	Le témoin de l'historiographie	348

II.	Modélisation littéraire : des romans de l’histoire immédiate	368
A.	Sortir de l’historiographie	369
a.	Le témoin enfant : inintelligibilité historique	369
b.	Le refus du référent.....	375
B.	Faire face à l’histoire immédiate	390
a.	Les échos du roman picaresque face à l’assourdissement du présent	393
b.	<i>Moses, Citizen and Me</i> ou l’immédiateté de la (re)présentation – étude de cas	400
Chapitre 2 : Traverser l’Histoire		405
I.	Figuration testimoniale : <i>superstes</i> et témoin intégral.....	408
A.	<i>Superstes</i>	408
a.	Survivre à la guerre.....	408
b.	Incarner la guerre.....	413
B.	Entre <i>superstes</i> et témoin intégral	429
a.	Un rescapé en sursis	430
b.	Un naufragé survivant	441
II.	Modélisation littéraire : des romans <i>istoriques</i>	450
A.	L’impossible roman de l’historien	451
a.	La figure de l’historien	451
b.	Quelle « remontée des traces » ?	456
B.	Le roman du témoin	467
a.	Istoricisation de la fiction	469
b.	Expérience de l’Histoire	471
Chapitre 3 : Discerner l’Histoire		479
I.	Figuration testimoniale : <i>arbiter</i>	482
A.	Le témoin invisible.....	482
a.	Invisibilité.....	483
b.	Marginalité.....	487
B.	Un témoin de l’entre-deux.....	496
a.	Intercéder pour l’absent	502
b.	Être traversé par la voix de l’absent	507
c.	<i>Tarmac des hirondelles</i> ou le témoin juge-arbitre – étude de cas	513
II.	Modélisation littéraire : des romans parrèsiastiques	520
A.	Une parole agonistique.....	521
a.	Libre-arbitre : le courage de la parole.....	523
b.	L’assignation au silence transgressée	528
c.	« Le risque de la violence »	530

B. Les éclaireurs du présent	541
a. L'éclaireur	542
b. Politique de l'enfant-soldat.....	547
– CONCLUSION –	559
<i>Index operum</i>	573
<i>Index nominum</i>	577
<i>Index rerum</i>	579
Bibliographie.....	585
Annexes.....	607

Marie Bulté

Visions de l'enfant-soldat. Construction d'une figure dans les littératures africaines

Résumé : Personnage de l'entre-deux mettant à mal les frontières communément admises entre l'enfance et l'âge adulte, entre la puissance et la vulnérabilité, entre la victime et le bourreau, l'enfant-soldat est une figure marquante de notre contemporanéité. Il n'est donc guère étonnant de le voir devenir un personnage littéraire. Cette étude a cherché à déterminer, dans une approche comparatiste, quel traitement les œuvres littéraires réservaient à ce personnage et la manière dont elles en faisaient une figure singulière. Loin de simplement reprendre un répertoire exogène de significations et prolonger la figure médiatique de l'enfant-soldat, loin de miser uniquement sur la violence de son hybridité, les romans africains anglophones et francophones construisent une figure de témoin. Ce que l'étude a souhaité rendre visible, ce sont alors les visions tant historiographiques, éthiques que politiques que porte l'enfant-soldat témoin des guerres civiles africaines.

Mots-clés : Enfant-soldat, Littératures africaines, Fiction, Histoire immédiate, Figure, Témoin, Guerres civiles.

Visions of the child soldier. Building of a figure in African literatures

Abstract :

As an in-between character questioning the usually admitted borders between childhood and adulthood, power and vulnerability, victim and executioner, the child soldier is a gripping figure of our contemporaneity. It is thus not surprising he became a literary character. In a comparative approach, this study has sought to determine the literary works' treatment of this character and how they turn it into a singular figure. Far from simply resorting to an exogenous list of significations and extending the media figure of the child soldier, far from only focusing on the violence of its hybridity, English and French African novels build a figure of a witness. This study has therefore been interested in revealing the historiographical as well as the ethical and political visions of the child soldier who experiences African civil wars.

Keywords : Child soldier, African literatures, Fiction, Immediate history, Figure, Witness, Civil wars.