

Université de Lausanne. Dr. Christine Le Quellec Cottier.

Paru dans le n° 89 de la revue *Ethiopiennes*, 2^{ème} semestre 2012, p. 93-106.

Birahima, Faustin, Johnny et les autres : l'enfant terrible à l'école de l'enfant soldat

Parmi les représentations littéraires de l'enfance, il en est une qui choque : celle proposée par des romans contemporains d'Afrique noire francophone dont les narrateurs sont des enfants racontant leur propre histoire de vie. L'intrigue de chacun a pour cadre une guerre civile ou un génocide faisant référence à des faits réels très récents.

Le petit Birahima est le « héros » de *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma, paru en 2000. Orphelin à 11 ans, il part retrouver sa tante au Libéria, mais la guerre civile éclate et il est enrôlé parmi les milices d'enfants soldats. L'intrigue, construite sous forme de récit rétrospectif, se déroule donc au début des années 90.

Faustin est un « rescapé qui s'ignore » dans la mesure où sa mémoire éclatée n'arrive qu'avec peine à reconstituer les « événements » qui, dès le 6 avril 1994, ont déclenché le génocide du Rwanda. Le roman de Tierno Monenembo, *L'Ainé des orphelins*, est paru en 2000 dans le prolongement des initiatives de la Fondation « Ecrire par devoir de mémoire » qui a emmené des écrivains africains sur les lieux du génocide, pour qu'ils « témoignent » à leur façon, pour « donner corps à tous ceux qui ont disparu ». Lorsque le récit débute, Faustin est en prison, condamné à mort pour meurtre, et il raconte à un destinataire insaisissable les bribes de son bref passé, entre ses 9 et 15 ans.

Quand à Johnny, que l'on préférerait ne pas connaître, il s'agit du jeune milicien du roman homonyme, *Johnny chien méchant* d'Emmanuel Dongala, paru en 2002. L'intrigue est construite sur un système polyphonique alternant les voix de Johnny qui a le rôle du bourreau et de celle de Laokolé, la jeune fille qui tente d'échapper aux milices, durant la guerre civile du Congo (du milieu des années 90... mais est-elle terminée ?)

Tous sont des enfants, bien que l'on ait envie de dire que Faustin et Johnny sont des adolescents : en fait, cette catégorie n'existe pas pour la justice internationale. Jusqu'à 18 ans, nous sommes tous des enfants¹.

¹ En 1989, l'Assemblée générale des Nations Unies a adopté la Convention relative aux droits de l'enfant. Cette Convention est le premier instrument international relatif aux droits de l'homme à rassembler l'ensemble des normes d'application universelle concernant les enfants et le premier qui présente les droits de l'enfant comme un impératif juridiquement contraignant. La Convention définit l'enfance comme une période distincte de l'âge adulte et considère que ce qui est approprié pour un adulte peut ne pas l'être pour un enfant. Elle exige des gouvernements qu'ils fournissent une assistance et un appui matériels aux familles et qu'ils évitent aux enfants d'être séparés de leur famille. Elle considère que l'enfant est détenteur de ses propres droits et n'est donc pas un bénéficiaire passif de la charité publique ou privée, mais un acteur ayant les moyens de prendre en main son

Les romans « racontent l'enfance » grâce à des narrateurs qui ont entre dix et quinze ans. Mais ce qu'ils racontent est en soi un paradoxe, puisque leurs expériences ne devraient objectivement pas appartenir à l'enfance : celles de la guerre civile, de la violence, du génocide ... Tous sont acteurs de ces drames alors que les conventions internationales relèvent que la société ou le parentage doivent prendre en charge les enfants afin que soient assumées « les actions qui permettent, jusqu'à l'âge adulte, la structuration physique et psychique des enfants ainsi que leur socialisation »². Cela signifie qu'ils n'ont pas à être mêlés à une guerre, qu'ils ne devraient pas porter les actes et décisions d'adultes et ne devraient pas être sans famille : mais tous les narrateurs sont orphelins ou donnés comme tels.

Les textes qui nourrissent mon propos font *exister* ces « enfances » tout en mettant en place un processus de *déconstruction* de tous les codes de la représentation : il ne s'agit nullement d'un relâchement ou d'un effacement, mais au contraire d'une tension, d'une force des récits qui interpellent et questionnent les destinataires. Ces voix enfantines sont en soi une forme de transgression et leurs propos font tomber tous les codes : elles refusent l'indicible qui serait une condamnation au silence, un aveu d'impuissance. Les romans mettent en scène une nouvelle dramaturgie de la violence, qui convoque bien sûr le concept de « banalité du mal », mais qui, surtout, réinvestit des figures traditionnelles de la littérature africaine pour en modifier la portée. Et c'est ce que je me propose de questionner.

En effet, tous les narrateurs sont des orphelins, soit une figure récurrente des contes de la tradition orale. L'orphelin est un enfant qui va tenter de retrouver une place « stable » au sein du groupe social, dans la mesure où sa situation en fait un cas particulier. Les spécialistes de la tradition orale africaine relèvent plusieurs typologies significatives dans les récits : il peut être mal-aimé, maltraité, courageux, dévoué³. De fait, il traverse des épreuves afin de retrouver un équilibre ou rétablir une justice. Il s'agit d'une figure positive qui crée de l'empathie – ethos positif – et on souhaite qu'il puisse évoluer en étant réintégré dans le groupe. La représentation a donc une fonction éducative : celle de grandir et de s'améliorer.

Les trois narrateurs des romans qui m'intéressent appartiennent à cette catégorie. La mère de Birahima décède à cause d'un ulcère non traité et la communauté décide qu'il doit être pris en charge par sa tante du Libéria. Celle-ci vient le chercher, mais disparaît lorsque son ex-mari violent – un maître chasseur – réapparaît : Birahima est envoyé au Libéria avec un marabout « multiplicateur de billets », Tiecoura alias Yacouba, qui devrait assumer le

propre développement. Les Nations Unies ont donc élaboré une définition de l'enfant pour que tous les pays ayant ratifié la Convention internationale des Droits de l'enfant partagent la même référence, c'est l'article n° 1 de la Convention : « Un enfant s'entend de tout être humain âgé de moins de dix-huit ans, sauf si la majorité est atteinte plus tôt en vertu de la législation qui lui est applicable ».

² Voir : <http://id.erudit.org/iderudit/010175ar>

³ Voir par exemple Véronika Görög-Karady, *L'univers familial dans les contes africains*, Paris, L'Harmattan, 1997.

rôle de mentor. Birahima, qui a cru aux dires de certains sorciers, est convaincu de porter une part de responsabilité quant à la mort de sa mère, comme s'il avait été maudit :

À partir de ce jour, j'ai su que j'avais fait du mal à ma 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 coeur. J'avais ses malédictions, la damnation, Je ne ferai rien de bon sur la terre. Je ne vaudrais jamais rien sur cette terre. (28)⁴

et la guerre au Libéria, telle que présentée par Tiécoura, lui semble la possibilité de « se refaire » :

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. [...] Je voulais partir au Libéria. Vite et vite. Je voulais devenir un enfant-soldat, un small soldier. (43-44)

Quant à Faustin, il est seul mais longtemps il a cru pouvoir retrouver ses parents, n'arrivant pas à expliquer pourquoi il n'est plus avec eux. La conclusion du roman permet de comprendre la réalité des faits, dont la finalité est donnée par le titre du roman :

Les vitraux volèrent en éclats, les icônes tombèrent en poussière, des dizaines de cervelles déchiquetées éclaboussèrent le plafond et les murs. Ils jetaient des grenades. Mes souvenirs du génocide s'arrêtent là. Le reste on me l'a raconté par la suite 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. Je ne sais pas qui, de mon père ou de ma mère, succomba le premier. (156)⁵.

Johnny, lui, jamais il n'évoque sa famille ou un parent et le lecteur ne peut que considérer l'état de fait : il est livré à lui-même et semble l'avoir toujours été. Il s'est engagé après avoir entendu le discours d'un « intellectuel », un « docteur en quelque chose » qui, forcément, *sait* :

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 à être recruté. (133-134)⁶

Chaque scénographie propose un parcours différent, mais chacun de ces enfants s'est trouvé confronté à la violence, puis manipulé par le monde des adultes. Dans le cas de

⁴ Toutes les références entre parenthèses indiquent la page du volume de référence, soit Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, Points, 2000.

⁵ Tierno Monenembo, *L'Ainé des orphelins*, Paris, Seuil, Points, 2000, p. 156.

⁶ Emmanuel Dongala, *Johnny chien méchant*, Paris, Privat/Le Rocher, 2007, p. 133-134 [Serpent à Plumes, 2002].

Johnny chien méchant, le lecteur comprend que le narrateur n'a aucune conscience des actes commis ; la violence subie n'est perçue que grâce à Laokolé, la jeune fille qui tente d'échapper aux miliciens. Dans ce roman, c'est la dualité du sujet parlant qui rend compte de la violence endurée. Mais tous ont souffert et peuvent être considérés en tant que victime, dans la mesure où ni la famille ni la société n'a pu les protéger d'un environnement hostile. Il y ont plongé comme si tout était normal, comme si tout ce qui se passait était l'ordre nouveau. Et c'est bien ce que laisse poindre chacune des narrations où aucun pathos ne vient perturber le récit méthodique et factuel des tueries, des meurtres et des viols.

Birahima narre son passé de guerrier alors que l'expérience est terminée, grâce à des dictionnaires reçus au bord d'une fosse commune ; le traducteur qui en était propriétaire n'en a de fait plus usage :

Il faut expliquer parce que mon blabla est à lire par toutes sortes de gens : des toubabs (toubab signifie blanc) colons, des noirs indigènes sauvages d'Afrique et des francophones de tout gabarit (gabarit signifie genre). Le Larousse et le Petit Robert me permettent de chercher, de vérifier et d'expliquer les gros mots du français de France aux noirs nègres indigènes d'Afrique. L'Inventaires des particularités lexicales du français d'Afrique explique les gros mots africains aux toubabs français de France. Le dictionnaire Harrap's explique les gros mots pidgin à tout francophone qui ne comprend rien de rien au pidgin. (11)

Quant à Faustin, il recompose les années déroulées alors qu'il va mourir, condamné pour meurtre :

Je m'appelle Faustin, Faustin Ngenghimana. J'ai quinze ans. Je suis dans une cellule de la prison centrale de Kigali. J'attends d'être exécuté. Je vivais avec mes parents au village de Nyamamta quand les *avènements* ont commencé. Quand je pense à cette époque là, c'est toujours malgré moi. Mais, chaque fois que cela arrive, je me dis que je venais d'avoir dix ans pour rien. (14-15)

Johnny, dont la violence gratuite et sans fin est racontée dans la simultanéité de l'action, laisse le lecteur pantois, dans l'impossibilité d'adhérer à cet ethos destructeur et brute :

Il faut dire que j'étais impressionnant. [...] J'avais donc choisi le plus puissant de tous mes T-shirts, celui avec une image de Tupac Shakur et que j'avais traité de façon spéciale : j'y avais collé et cousu des petits morceaux de miroir non seulement pour aveugler l'adversaire par les rayons du soleil qu'ils renverraient dans leurs yeux, mais aussi parce que les miroirs dévient les trajectoires des balles. [...] J'ai complété tout cela avec un poignard, un PA et deux grenades bien accrochées au ceinturon que retenait mon gros pantalon en treillis vert. (115-116)

Les romans évoqués récusent la figure traditionnelle de l'orphelin qui rétablit un équilibre et retrouve une place en société, selon le modèle des romans d'apprentissage aussi

caractéristiques de la littérature d’Afrique noire⁷. Cette impossibilité à l’amélioration – selon la typologie des contes – se traduit par le fait que ces « enfants » sont tous aussi des bourreaux, que tous exercent, ou ont exercé une violence sur les autres.

C’est une évidence pour Johnny :

C’est alors que Petit Piment, fin traqueur, a déniché un espion tchéchène. [...] En fait, c’était un gamin. [...] Il pleurait, suppliait, criait « maman, maman... ». Avec moi ces simagrées ne marchaient pas, les gamins étaient souvent utilisés comme espions. [...] Je lui ai balancé un coup de crosse et il est tombé. [...] il a continué à la harceler de ses geignements. J’en ai eu assez et, tenant mon Uzi d’une seule main, je lui ai tiré deux balles sans pour autant le tuer, en laissant à Petit Piment le soin de l’achever pour le récompenser de l’avoir déniché. (119-120)

Birahima joue son rôle ou raconte celui des autres :

J’ai voulu devenir un petit lycan de la révolution. C’était les enfant-soldats chargés des tâches inhumaines. [...] « T’as pas de chance, petit Birahima, tu pourras jamais devenir un bon petit lycan de la révolution. Ton père et ta mère sont déjà morts et enterrés. Pour devenir un bon petit lycan [...] il faut d’abord tuer de tes propres mains (tu entends, de tes propres mains), tuer un de tes propres parents (père ou mère) et ensuite être initié ». Je ne pouvais pas faire partie de l’élite des enfants-soldats. Je n’avais pas le droit à la double ration de nourriture, aux drogues à profusion et au salaire triplé des lycan. J’étais un paumé, un vaurien. (179-180)

Faustin est un fugitif, un rescapé qui a appris à survivre dans la rue, dans un monde où tout fonctionne à l’envers. Alors que le génocide a provoqué les pires horreurs, la justice en fonction ne retient de lui que son arrogance et il est condamné à mort pour avoir voulu sauver l’honneur de sa sœur :

Contrairement à ce que l’on croit, il n’est pas facile de tuer un homme. Il me semble que le corps de Musinkôro continua de bouger. Il fallut la dernière balle pour lui ôter toute son âme. » (123) [...] Elle [Claudine] 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. (87)

Avec ces trois enfants, (soldats, milicien, des rues), la figure de l’orphelin en tant que « trickster – décepteur », le rusé des contes selon les ethnologues, est largement dépassée : il ne s’agit plus seulement d’une habileté à tromper, à dominer, qui est d’ailleurs reconnue

⁷ Il s’agit d’abord des modèles oraux didactiques et épiques, avant qu’ils ne prennent forme dans un romanesque colonial et post-colonial. A ce propos, voir Ch. Le Quellec Cottier « Roman d’apprentissage et liberté romanesque » in *Littératures africaines et comparatisme*, Florence Paravy (dir.), Université-Metz, Centre Ecritures – Série Afriques n° 6, 2011, p. 97-110.

positivement dans les contes tant que la ruse⁸ ne se retourne pas contre la communauté. Il s'agirait là d'une capacité d'action positive où chacun peut rire de celui qui s'est fait avoir⁹.

Au contraire, les narrateurs sont des vauriens, des êtres néfastes qui tuent et agressent sans états d'âme. Ils pratiquent une violence spontanée qu'aucune considération morale ne semble pouvoir limiter :

Elle a vidé son chargeur sur Tête brûlée. Heureusement elle était dingue et ne voyait plus rien. Les balles sont parties en l'air. Tête brûlée, dans un instant de colère, a répliqué. Il lui a envoyé une rafale dans les jambes et l'a désarmée. Elle a hurlé comme un veau, comme un cochon qu'on égorge. [...] Nous devons la laisser seule, nous devons l'abandonner à son triste sort. [...] La garce (fille désagréable, méchante), elle ne pouvait plus marcher. Les fourmis magnans, les vautours allaient faire un festin. (Festin signifie repas somptueux.) (89-90)

Se dévoile une dramaturgie de la violence qui matérialise une paratopie : tous les codes sont oubliés ou transgressés, aucun monde ne sert de modèle de référence et les êtres transitent dans un espace et un temps qui semble insaisissable, incontrôlable.

Faustin, Birahima et Johnny ne sont sans doute pas une représentation de la « banalité du Mal » qui implique une responsabilité individuelle¹⁰, mais le lecteur vit en direct une « banalisation du Mal » : tout processus de destruction est présenté comme une nouvelle norme. Ce qu'ils narrent les place à la fois en tant que « rescapé » et tortionnaire ; cette dichotomie, dont ils n'ont pas conscience, est donnée à lire par la brutalité des scènes narrées sans pathos. Ce double niveau de lecture crée une tension narrative, puisque la violence portée par les personnages – en tant que vécu assumé – est doublée dans les textes qui témoignent aussi de leurs « impossibilités », de leurs « incompétences » et de leurs « naïvetés ».

Ces tensions se manifestent autant dans la forme des récits que dans la figure et le dit des énonciateurs : quelles en sont les enjeux ? que signifie ou que retenir de cette écriture sur l'enfance, alors que celle-ci semble s'être volatilisée ?

Dans les trois romans, la violence est thématifiée en tant que représentation du quotidien des protagonistes. Mais elle se donne aussi à lire grâce au mode énonciatif choisi. Les enfants mis en scène ne maîtrisent pas l'univers qui les entoure et ne maîtrisent pas non plus leur propre situation : cette mise en péril perpétuelle est investie par la scénographie qui est en soi une transgression : la société africaine (subsaharienne de l'Ouest mais aussi

⁸ On peut évidemment penser à la figure du lièvre dans les contes, ou encore au personnage de Wangrin dans le roman de Hamadou Ampaté Bâ, *L'étrange destin de Wangrin ou les roueries d'un interprète*, Paris, 10/18, 1992 [1973]. A ce propos, voir Ch. Le Quellec Cottier, « Le romanesque africain sous le signe de la ruse » in *Etudes de Lettres*, Ch. Le Quellec Cottier et D. Maggetti (dir.), Lausanne, n° 279, 1-2008, p. 103-117.

⁹ Cette intelligence pratique peut être associée à la métis grecque, initialement personnification de la sagesse et du statagème, c'est-à-dire d'une forme de pouvoir et d'une autorité certaine.

¹⁰ Après Kant qui nomme le « Mal absolu » en catégorisant le mal métaphysique, le mal spirituel et le mal physique, Hannah Arendt postule la « banalité du Mal » lorsqu'elle commente le procès Eichmann, en considérant que c'est « parce qu'on lui attribue de l'entendement, [qu']on peut imputer à l'être humain la responsabilité de ses actes, et le tenir ainsi sujet de la Loi ». Elle met ainsi en évidence l'« absence d'entendement » des coupables. Voir Hannah Arendt, *Eichmann à Jérusalem*, « Post-scriptum », Paris, PUF, 1962, p. 461.

Centrale) ne tolère pas la parole publique de l'enfant. Celui-ci n'a aucun droit à la parole. Dans les romans, ils ont leur propre discours, ce qui est impensable en soi. La narration est donc une modalité transgressive, car le Noble, le Chef, le puissant a droit de parole, mais ses propres faits seront racontés par le griot, qu'il s'agisse de louange ou de blâme ; la parole n'est donc pas frontale et elle ne peut être tolérée de la part d'un enfant.

Cette situation initiale crée un décalage qui est renforcé par toute la scénographie. Dans le roman de Monenembo, l'être perdu qu'est Faustin se découvre par le biais d'une narration éclatée qui perturbe toute chronologie, toute linéarité : la mémoire d'abord insaisissable rend bien compte de l'impossible rattachement à un passé, à l'organisation des catégories temporelles et par là-même à la possibilité de s'imaginer un avenir. Faustin prend forme au fur et à mesure qu'il recolle – dans le temps – des bouts de son existence, tels les bris de sa conscience :

Quand on s'est terré autant que je venais de le faire, *impossible de se souvenir* ! (16)

Ah Funga ! « Les jours n'ont rien à voir avec les hommes : chacun son propre sang » disais-tu. *Ce jour-là, l'avenir, tu ne le lisais plus dans les étoiles ni dans les crânes de tortues mais dans la crotte des fauves, mêlée à de la boue.* (20)

Aujourd'hui, c'est différent : condamné à mort, je suis devenu un homme. [...] Comme on dit à l'école, j'ai sauté plusieurs classes. (27)

Mon avenir – si, tant soit peu, il m'en restait encore – je m'en foutais. (130)

Le mode elliptique, la fragmentation participent de ce dévoilement de l'indicible qui implique une perte de sens. Dans *Allah n'est pas obligé*, Birahima réactive sa mémoire, parce qu'après avoir retrouvé son cousin le médecin Mamadou – sa tante ayant définitivement disparu – la demande lui est faite de se raconter. Il décide de « revenir » dans la case maternelle pour situer tous les éléments qui le caractérisent, et son récit emprunte une chronologie instable, imprécise, plus ou moins linéaire. La violence du récit est ici imposée par le langage lui-même qui est un enjeu fondamental de la narration. Birahima parle « p'tit nègre », n'est presque jamais allé à l'école et compte garder le contrôle du récit de « sa vie de merde » (11). Dès l'ouverture du récit, la langue est thématifiée et devient l'enjeu, la trace de Birahima. Il malmène la syntaxe, il peine à différencier le sacré du profane, il procède par cacophonie, mais en même temps, quand Birahima parle de « gros mots », il s'agit pour lui des mots savants, importants, ceux qu'il cherche dans le dictionnaire. Et là toute l'ironie du récit prend sa force, car ces référents sont eux aussi mis en question :

Les prisons n'étaient pas de véritables prisons. C'était des centres de rééducation. (Dans le Petit Robert, rééducation signifie action de rééduquer, c'est-à-dire la rééducation. *Walahé ! Parfois le Petit Robert aussi se fout du monde.*) Dans ce centre, le colonel Papa le bon enlevait à un mangeur d'âme sa sorcellerie. Un centre pour désensorceler. (71)

Le caractère objectif et explicatif des dictionnaires est ainsi très rapidement miné. Dès lors, comment ne pas reconnaître l'idéologie qui sous-tend ces objets normés et comment ne pas mettre en doute leur capacité à rendre compte des violences de guerre ? La paratopie proposée ici est celle d'une relation conflictuelle à la langue qui se joue à plusieurs niveaux. Birahima raconte sa « chienne de vie » et l'ancrage oralisé de la scène énonciative est fortement marqué tout au long de son récit. Pourtant, à cet élément s'ajoute une forte dimension encyclopédique qui accentue l'idée d'une rédaction « simultanée », par exemple lorsque Birahima intègre les définitions à son propre discours¹¹. Cette instabilité conforte le nivellement des informations données et la banalisation de la violence, celle des scènes décrites mais aussi les constats fait par l'enfant-soldat cherchant ou adaptant des explications trouvées dans les dictionnaires, au vu de sa propre expérience :

Et la CDEAO a demandé au Nigéria de faire application de l'ingérence humanitaire au Libéria. (Ingérence humanitaire, c'est le droit qu'on donne à des Etats d'envoyer des soldats dans un autre Etat pour aller tuer des pauvres innocents chez eux, dans leur propre pays, dans leur propre village, dans leur propre case, sur leur propre natte.) (131-132)

Dans *Johnny Chien méchant*, la violence est donnée frontalement, sans implicite, sans allusion. Le lecteur est confronté à des êtres qui ne vivent que le moment présent, pour en tirer un bénéfice maximal, sans aucune considération. Cette banalisation contrevient à tout pathos dont le but serait d'éveiller les réactions, la compassion de l'auditoire, des lecteurs. Alors que cette mise à nu rend caduque toute empathie envers Johnny, le récit polyphonique comble ce vide « affectif » : tout ce que vit Johnny et perçu ou subi autrement par Laokolé, qui est l'envers du bourreau. Le récit avance parce que la voix féminine de Laokolé constitue une forme de résilience et que tout espoir ne semble pas perdu. La polyphonie du récit semble l'ultime moyen d'échapper à un monde qui a vendu son âme.

Dans les trois romans abordés, « l'écriture sur l'enfance » court-circuite toutes les représentations, que ce soit celles de l'orphelin, de l'enfant-victime ou de l'enfant malin (le rusé, habile, espiègle...), bien connues des contes africains¹². Mon postulat est que ces narrateurs sont une nouvelle représentation de l'« enfant-terrible »¹³, lui aussi personnage célèbre des contes. Il s'agit d'une figure négative et complexe qui révèle un caractère asocial et déviant. L'enfant-terrible bafoue les valeurs reconnues comme essentielles pour l'équilibre et la survie du groupe, il ne respecte ni la vie humaine ni la fécondité, il rend le mal pour le

¹¹ Par exemple lors des oraisons funèbres qu'il récite.

¹² Le titre de Bernard Dadié, « L'Enfant-terrible », dans son volume *Le Pagne noir*, correspond en fait à la figure de l'enfant-malin.

¹³ Görog, Veronika, Platiel, Suzanne, Rey-Hulman, Diana, Seydou, Christiane, *Histoires d'enfants terribles (Afrique noire), Études et Anthologie*, préface et conclusion par Geneviève Calame-Griaule, Paris, Maisonneuve & Larose, 1980.

bien : il sera par exemple l'assassin des enfants de son propre bienfaiteur. L'écrivaine A. Sow Fall a proposé l'origine de cette figure dans « L'enfant au cœur des contes », en 1982¹⁴ :

Plus énigmatique est le cas de *l'enfant du mal*. Tous ses actes sont répréhensibles. Ses parents meurent souvent au moment de sa naissance ou peu après, ce qui suggère qu'il traîne le malheur avec lui. Malgré les recommandations que lui fait son père avant de mourir, il dilapide tout le patrimoine familial. Animé d'une soif inextinguible de détruire, il rend le mal pour le bien et tue la progéniture de ceux qui, hommes ou animaux, ont témoigné de l'amour à l'orphelin qu'il est. L'existence de ce type de héros n'est pas un hasard dans le répertoire des contes africains. Elle s'explique en partie par la croyance en la réincarnation d'ancêtres mécontents qui reviennent sur terre pour exercer leur vengeance. Cet enfant a donc « existé » bien avant ses parents. Samba-de-la-Nuit ne dit-il pas :
 « Je suis Samba né la nuit dernière Plus vieux que sa mère
 Plus vieux que son père Et du même âge que ses cadets Qui sont à naître ».
 L'enfant du mal peut aussi être perçu comme un esprit malin, fils du diable. Dans la croyance populaire, ces enfants étaient démasqués par des devins. Pour éviter le malheur, on les déposait dans la brousse, au pied d'un arbre, pour leur permettre de réintégrer leur vrai domaine.

Plutôt que de m'associer à cette lecture motivée par une vengeance des ancêtres et un déterminisme magique, que certains comprennent comme le retour d'un « grand initié » ou d'un « libérateur »¹⁵, il me semble plus pertinent de suivre l'anthropologue et africaniste Geneviève Calame-Griaule qui l'interprète comme une « incarnation de la Dèmesure »¹⁶, telle l'« hybris » grecque considérée en tant que faute capitale, soit la pire menace de destruction pour le groupe. Elle est à la fois orgueil, folie et outrage. Dans les romans, les enfants-narrateurs sont des signes de Dèmesure, mais je ne crois pas que celle-ci soit fixée sur leurs propres personnes, en stigmatisant les forces néfastes et maléfiques de leur être. Car ils ne sont pas LE signe déviant par rapport à un groupe stable¹⁷ ; en fait, le postulat des romans est que ces enfants-soldats, rescapés, miliciens, victimes et bourreaux SONT le monde, le groupe.

Ces nouveaux Enfants terribles ne sont pas plus « démesurés », « déments » que ceux qui les entourent et les condamnent, tel Faustin dont le juge oublie qu'il est un « rescapé », pour le traiter de cancrelat et de vermine.

L'enfant-terrible est la négation de l'enfant courageux qui représente les valeurs sociales telles le respect des faibles et l'obéissance aux aînés. En fait, dans les romans, il matérialise ce qu'est devenue la société : il y a donc un renversement des rôles qui se joue à tous les niveaux de la narration. Cette actualisation de la figure de la tradition orale est une dénonciation non pas du risque que fait courir l'individu « dément » à la communauté, mais bel et bien la mise en accusation d'une société où la dèmesure morale, sociale, politique, familiale est devenue un nouvel ordre commun : la paratopie d'un carnage qui – à l'inverse

¹⁴ A. Sow Fall « L'enfant au cœur des contes », *Courrier de l'Univesco*, juin 1982, p. 25.

¹⁵ Cela implique de les voir comme ayant une fonction par rapport au groupe. Leur présence est motivée et ils doivent payer pour les actes dont ils sont coupables. Dans les romans contemporains, cette motivation n'existe pas.

¹⁶ G. Calame-Griaule, *Contes dogon du Mali*, Paris, Karthala, 2006, p. 146.

¹⁷ Ce qui signifie aussi que nous n'avons pas affaire à une processus de carnavalisation, selon M. Bakhtine. Nulle menippée qui fait tomber les masques pour renaître.

des contes d'un temps ahistorique ne pouvaient donner une origine à la violence – se situe précisément dans l'Histoire contemporaine, et donnent à lire le pourquoi de cette violence. La violence n'appartient plus à la fable, au mythe originel, mais bel et bien à un temps et un espace qui la génèrent et dont chacun porte la responsabilité. En cela, le travail de mémoire s'avère incontournable, dans la mesure où il représente la capacité à prendre conscience de soi, mais aussi à reconnaître le passé, les ancêtres et l'Histoire.

Les trois textes proposent chacun à leur manière une relecture des figures traditionnelles vidées de leur sens : l'orphelin n'a aucune possibilité de retrouver le groupe, de rétablir un équilibre, et il n'est plus « seulement » une victime ; l'enfant-terrible n'est plus un « cas à part » à l'hybris insaisissable, mais la conséquence, le symbole du groupe qui l'entoure : il est bourreau et victime.

Dès lors, quelle est l'intentionnalité des auteurs qui nous offrent des récits extrêmement durs, tout en maniant avec aisance la dérision, la parodie, l'ironie et le sarcasme ? Monenembo, du fait de l'initiative « Ecrire par Devoir de mémoire » a voulu « redonner aux victimes et aux bourreaux des visages, des noms, des vies »¹⁸ et révéler. Dongala, dans son récit, confronte des réalités, refuse le silence. Quant à Kourouma, il a dédié son roman « aux enfants de Djibouti » parce qu'ils lui avaient demandé une histoire sur eux-mêmes. Pour Kourouma, écrire a toujours signifié *contre-dire*. Ainsi, chacun se positionne non pas pour reprendre le flambeau de la « littérature engagée » à laquelle toute la production africaine a longtemps été attachée, mais ils attestent de leur lien de responsabilité avec le monde vécu. Alors qu'il y a encore 300'000 enfants soldats dans le monde à l'heure actuelle, ils dénoncent hors de tout positionnement politique. Comme le rappelle B. B. Diop à propos de son roman *Murambi, le livre des Ossements*, écrit après l'initiative qui l'a emmené au Rwanda :

« [...] les Rwandais eux-mêmes nous disaient : n'écrivez surtout pas des romans avec nos souffrances » [mais] « C'est justement la meilleure façon d'en parler, parce qu'un génocide est un phénomène d'une violence extrême, qui le situe forcément au niveau des émotions. Et tant qu'il s'agit de dire des souffrances intimes, d'en faire une réalité et non des chiffres désincarnés, l'auteur de fiction est en terrain connu. »¹⁹

En choisissant de mettre en scène l'enfance bafouée et détruite, les écrivains dépassent les clivages pour dénoncer, car l'enfant n'est pas partie prenante d'un dogme ou d'un système : il subit, il est objectivement « innocent ». C'est une dévastation sociale qui est pointée. Le groupe est devenu son propre péril, sa « démesure » et se comporte comme un Enfant terrible : il s'agit là du constat d'un point de non-retour, tragique, n'ayant plus rien à

¹⁸ Boubacar Boris Diop, « Interview avec Boniface Mongo-Mboussa », in *Désir d'Afrique*, Paris, Gallimard, 2002, p. 192.

¹⁹ *Ibid.*, p. 186.

voir avec l'univers des contes. La force de ces récits²⁰, qui attestent de la « fonction testimoniale du romanesque » selon Genette, est de provoquer des ondes de chocs, sans aucune complaisance. Ils attaquent frontalement des réalités oubliées ou méprisées et grâce à leur poétique du chaos, ils rendent palpable l'Enfer. Ces romans semblent foncièrement pessimistes, mais chacun donne cependant « voix » à un de ces enfants-terribles. Birahima apprend à utiliser le langage, à raconter, à laisser une trace ; Faustin « retrouve » son passé et par là-même se retrouve : il prend conscience de soi avant la mort. Quand à Johnny, il est éliminé et c'est sur son double positif, Laokolé, que se fonde un espoir tenu de renouveau.

« Ecrire sur l'enfance » perdue, ce n'est pas juger les personnages, mais interpeler tous ceux qui ont permis ces parcours, ces processus traumatiques. Il s'agit de révéler brutalement un état de conscience et faire prendre conscience : entre l'intentionnalité des auteurs et la réception du lecteur, la scénographie de ces romans se révèle elle aussi un vrai champ de mines.

Christine Le Quellec Cottier,
Université de Lausanne.

²⁰ Bien d'autres récits pourraient être convoqués pour enrichir mon propos : pensons par exemple aux personnages rescapés de *Murambi, le livre des Ossements* de B. B. Diop (Paris, Zulma, 2011 [2000]) à Epé dans *Les Aubes écarlates* de Léonora Miano (Paris, Plon, 2009), ou encore à *L'Ombre d'Imana* de Véronique Tadjo (Arles, Actes Sud, 2000).