



HAL
open science

L'enfant soldat dans la production culturelle contemporaine, figure totémique de l'humaine tribu

Charlotte Lacoste

► **To cite this version:**

Charlotte Lacoste. L'enfant soldat dans la production culturelle contemporaine, figure totémique de l'humaine tribu. L'enfant-combattant, Nov 2010, France. halshs-00572746

HAL Id: halshs-00572746

<https://shs.hal.science/halshs-00572746v1>

Submitted on 7 Mar 2011

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.

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.

Programme ANR Enfance, Violence, Exil (EVE).

Colloque sur <http://www.enfance-violence-exil.net> : rubrique Colloques

L'enfant soldat dans la production culturelle contemporaine, figure totémique de l'humaine tribu

Charlotte Lacoste

L'enfant soldat a fait ces dernières années une apparition remarquable sur la scène littéraire, artistique et médiatique, et d'autant plus remarquable qu'elle charrie dans son sillage un paradoxe : modèle d'une humanité lacérée, déniée, réduite à néant, l'enfant soldat, moignon d'homme, « petit minimum » d'humain (Iweala 2008 : 43), est devenu « un grand quelqu'un » (Kourouma 2000 : 34). Ahmadou Kourouma le faisait dire, ironiquement, au petit Birahima d'*Allah n'est pas obligé* : « L'enfant soldat est le personnage le plus célèbre de cette fin du vingtième siècle. » (Kourouma 2000 : 90) Personnage de films, héros de romans – y compris pour la jeunesse –, de pièces de théâtre, figure poétique également, le voilà 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 qui 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.

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 : cette icône à la kalachnikov qui fait la couverture de nos magazines¹, c'est un peu l'enfant soldat inconnu, en sursis au moment la photo a été prise mais très certainement mort au moment où on la contemple – tel enfant soldat valant métonymiquement pour tous les autres, et valant toujours symboliquement pour autre chose que lui-même. Pour *quoi* exactement ? C'est ce que nous essaierons de comprendre ici, en nous demandant ce que l'on met derrière cette figure, ce que l'on charge l'enfant soldat de représenter, d'incarner.

Il semble en effet que si ce petit personnage inspire tant les romanciers et les artistes, c'est parce qu'il est un motif autour duquel se cristallisent certaines obsessions, tant et si bien que cet enfant, déjà surchargé par son barda, se trouve encore lesté par l'essaim de significations dont on sature chacune de ses apparitions. 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, 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

¹ Il n'y a pas que les tabloïds qui misent sur l'image de l'enfant soldat. La revue *La GéoGraphie* a illustré par l'image d'un enfant soldat africain la une de son numéro consacré aux « Guerres et conflits », alors qu'il n'y est question ni d'enfants soldats, ni d'ailleurs d'aucun conflit spécifiquement africain. Cf. *La GéoGraphie*, « Guerre et conflits. La planète en danger », n° 1531, automne 2008.

symbole, sinon de ce que nous sommes, du moins de ce que nous voudrions être (ou ne pas être).

Telle est donc la question à laquelle nous tenterons d'apporter des éléments réponse : de quoi l'enfant soldat, véritable icône culturelle, est-il aujourd'hui l'emblème ?

1. Enfants soldats enfants-symptôme

Avant de nous pencher sur des ouvrages spécifiquement consacrés au thème de l'enfant soldat, il convient de formuler quelques hypothèses concernant les figures d'enfants, et en particulier d'enfants narrateurs, qui abondent dans la littérature issue de la violence de masse du XX^e siècle. Ces hypothèses une fois émises, nous tâcherons de les éprouver sur corpus en entrant davantage dans le détail des œuvres.

1. Voix de l'enfance et écritures de la violence

La parole et le point de vue de l'enfant se sont peu à peu imposés dans les écritures liées à la violence extrême. De *L'oiseau bariolé* de Jerzy Kosinski (1966) au *Passé devant soi* de Gilbert Gatore (2008), en passant par *Le grand cahier* d'Agota Kristof (1986), *Sozaboy* de Ken Saro-Wiwa (1998), *L'Aîné des orphelins* de Tierno Monenembo (2000) ou *Le soldat et le gramophone* de Saša Stanišić (2006), la description des guerres, des persécutions raciales et des génocides passe désormais prioritairement dans la fiction par le regard d'un enfant déchiffrant naïvement le réel à la première personne et l'éclairant, dans un langage heurté, par sa naïveté même.

Véritable tropisme dont on n'a pas fini de sonder les raisons, ce dispositif narratif – focalisation interne avec réduction du champ perceptif au point de vue de l'enfant – connaît un tel succès que c'est dans cette langue faussement enfantine que se contrefont le plus aisément les témoignages : ce n'est pas un hasard si les deux faux témoignages sur la Shoah ayant connu le succès le plus retentissant ces quinze dernières années, *Fragments* du pseudo-Wilkomirski et *Survivre avec les loups* de Misha Defonseca, mettaient en scène le point de vue d'un enfant. Cela explique aussi que l'on s'y soit laissé prendre : outre que la vérité est censée sortir de la bouche des enfants, la représentation de l'enfance persécutée ou exterminée possède un pouvoir de commotion incomparable qui court-circuite la réflexion et annule la possibilité même d'une distance critique. Enfin ce dispositif, qui permet à chacun de se reconnaître dans cette parole d'enfant aussi familière qu'infalsifiable, induit une identification du lecteur, qui n'en rendra que plus audible le message que l'on entend lui faire passer.

2. L'enfant comme prototype de l'humain

Un premier constat peut être établi à la lecture de ces œuvres : 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. C'est pourquoi, plus encore que ses descriptions souvent décalées qui, par un effet d'illusion géométrique, nous font voir les choses en grand, ce sont les réactions du petit héros narrateur que le lecteur est prié d'observer dans ces œuvres. Car ces créatures de papier (ou de pellicule) sont censées nous apprendre quelque chose sur nous-mêmes, voire nous donner une leçon. Quelle leçon ?

Précisément : une leçon de morale, souvent assez simpliste, pour ne pas dire rétrograde, concernant la part de bien et de mal en l'homme, et la mécanique régissant ces deux forces contradictoires censées nous animer tout un chacun. Et ce qui se trouve mis en scène en particulier dans ces œuvres, c'est la manière dont la plus innocente des victimes est

susceptible de se métamorphoser en un bourreau impitoyable, et vice-versa, l'enseignement portant sur la réversibilité d'un état à l'autre, de la violence subie à la violence infligée – réversibilité *naturelle*, nous dit-on, puisque, précisément, il s'agit d'enfants, chez qui les affects ne sont pas trafiquables. Le renversement est d'autant plus spectaculaire que le monstre jaillit d'un petit être faible ; l'effet de contraste rend ces épiphanies carnassières particulièrement spectaculaires. Bref, avec l'irruption de l'enfance dans la fiction guerrière, la « question du Mal » en littérature connaît une nouvelle jeunesse.

Le petit héros de *L'oiseau bariolé* de Jerzy Kosinski était déjà un « enfant de grands chemins » si l'on peut dire, déraciné, souffrant, et condamné à une mort certaine, que les brimades avaient rendu sauvage. Les jumeaux abandonnés du *Grand cahier*, un autre roman à hauteur d'enfant, connaîtront la même évolution : à partir d'une régression à l'état de nature², ces deux enfants sauvages, et néanmoins surdoués, véritables « graines d'assassins » (Kristof 1986 : 65), vont se transformer en monstres au gré d'« exercices d'endurcissement » du corps et de l'esprit (mendicité, jeûne, cécité, surdité, cruauté). Ils apprendront ainsi à dissocier les faits des valeurs³, à fendre des tempes à coups de pierres et à égorger des animaux au rasoir en attendant de le faire sur des humains. « Les gens sont cruels. Ils aiment tuer. C'est la guerre qui leur a appris ça », expliquent les jumeaux (Kristof 1986 : 119-120). « Vous avez ça dans le sang » (Kristof 1986 : 120), leur rétorque la grand-mère qui elle-même a jadis empoisonné son mari : la compulsion meurtrière se transmet génétiquement si bien que chaque génération naît le péché chevillé au corps. Prototypes d'humanité, ces jumeaux qui finiront par tuer tous ceux qui se mettront en travers de leur route, illustrent adéquatément la métamorphose de l'homme en bête, accreditant l'idée, très en vogue dans la production culturelle contemporaine, que tout homme ordinaire est un monstre en puissance⁴.

C'était par exemple la thèse des *Bienveillantes*, prix Goncourt 2006, un roman qui, de fait, contenait quelques figures d'enfants soldats, preuves vivantes qu'il n'y a pas que les adultes qui ont « ça » en eux. Or, le « ça » des *Bienveillantes*, c'est, selon l'auteur Jonathan Littell, ce qui « sort tout à coup » quand la société lève ses limites, c'est la méchanceté naturelle de l'homme, qui ne s'abstient de mettre en pièces son prochain que tant qu'on l'en empêche, mais qui s'adonne au « meurtre frénétique » qu'il concoctait dès qu'on lui en donne la possibilité. D'où le projet romanesque de Jonathan Littell, qui consiste à exhiber la « potentialité de bourreau » qui est en chacun de nous⁵.

Il y aurait beaucoup à dire sur cette conception postulant une sorte d'inclination naturelle de l'humain au mal, superlativement illustrée par le comportement des enfants. Il s'agit en fait de variations autour de la « banalité du mal » mal comprise, fruit d'une lecture approximative d'Hannah Arendt et de Christopher Browning. S'il a été salutaire d'insister, à

² « Nous devenons de plus en plus sales, nos habits aussi. [...] La plante de nos pieds durcit, nous ne sentons plus les épines ni les pierres. Notre peau brunit, nos jambes et nos bras sont couverts d'écorchures, de coupures, de croûtes, de piqûres d'insecte. Nos ongles, jamais coupés, se cassent, nos cheveux, presque blancs à cause du soleil, nous arrivent aux épaules.

Les toilettes sont au fond du jardin. Il n'y a jamais de papier. Nous nous torchons avec les feuilles les plus grandes de certaines plantes.

Nous avons une odeur mêlée de fumier, de poisson, d'herbe, de champignon, de fumée, de lait, de fromage, de boue, de vase, de terre, de transpiration, d'urine, de moisissure. » (Kristof 1986 : 19)

³ Les jugements axiologiques sont bannis de leur univers mental au profit des jugements épistémiques : « Pour décider si c'est "Bien" ou "Pas bien", nous avons une règle très simple : la composition doit être vraie. Nous devons écrire ce qui est, ce que nous voyons, ce que nous entendons, ce que nous faisons.

Par exemple, il est interdit d'écrire : "Grand-Mère ressemble à une sorcière" ; mais il est permis d'écrire : "Les gens appellent Grand-Mère la Sorcière." » (Kristof 1986 : 33)

⁴ Et inversement, les monstres peuvent se montrer bienveillants. Ainsi, l'officier nazi qui se sert des jumeaux pour son usage personnel les sauve-t-il d'une mort programmée (Kristof 1986 : 123-124)

⁵ « Conversation sur l'histoire et le roman. Jonathan Littell, Pierre Nora », *Le Débat*, n° 144, mars-avril 2007, p. 44.

un moment donné, sur le fait que les nazis étaient des hommes ordinaires, cette thématique recèle un tel potentiel romanesque, que la fiction a fini par désamorcer complètement ce que cette façon de voir pouvait avoir d'heuristique. Pire : en postulant que le péché est à demeure en l'homme, et que le meurtre sera commis pourvu que l'occasion soit donnée, on finit par s'empêcher de comprendre les processus qui président à la transformation d'un homme ordinaire, en l'occurrence d'un enfant ordinaire, apparemment inoffensif, en meurtrier. En effet, dans ce genre de configurations fictionnelles, l'explication psychologique est à peine ébauchée, et l'explication politique s'abolit ; on leur substitue l'explication « métaphysique », au sens trivial du terme : c'est la mauveté naturelle de l'humain qui explique le passage à l'acte – ce qui, au passage, dédouane les vrais coupables –, la violence de masse dans son ensemble s'expliquant, dans cette perspective, par un retour au dogme du péché originel.

Dans une telle perspective, l'enfant soldat tombe à pic, qui conjoint des caractéristiques *a priori* inconciliables. Il est la vulnérabilité, l'ingénuité, l'innocence même, et en même temps c'est une redoutable machine à tuer, d'une régularité dans l'horreur impressionnante ; il n'est que de revoir, pour s'en convaincre, le plan séquence du film *S21- La machine de mort Khmère rouge* de Rithy Panh, dans lequel on voit un ancien tortionnaire de Tuol Sleng, enfant à l'époque des faits, mimer ses gestes d'antan sans pouvoir s'arrêter. À la fois victime et bourreau, l'enfant soldat constitue la preuve ultime que l'homme a « ça » en lui.

3. L'enfant africain comme symptôme de nos pulsions primaires

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 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 transparaît, comme chez les indigènes du temps jadis, quelque chose de nos humeurs originelles. Et précisément, dans les œuvres qui les mettent en scène, la métamorphose de l'homme en bête n'est jamais loin.

Ce que l'on pourrait appeler le « syndrome du loup-garou » se trouve par exemple illustré dans la bande dessinée de Jean-Philippe Stassen, *Déogratias*, où se fait jour l'effroyable figure de l'enfant génocidaire. Le héros éponyme est un jeune garçon hagard qui, depuis qu'il a participé à l'extermination des Tutsi, se prend pour un chien et, chaque nuit, hurle à la mort. L'histoire se déroule dans le Rwanda de l'après-génocide, mais les meurtres qu'il a commis lui ont donné le goût du sang, et l'enfant, devenu un toxicomane du crime, continue son œuvre de mort sans pouvoir s'arrêter.

Ce cliché de l'enfant comme bombe à retardement, symbole d'une humanité carnassière, sévit aussi dans la presse. Jean d'Ormesson, envoyé spécial du *Figaro* au Rwanda en juillet 1994, observe ce qui lui apparaît comme « des massacres grandioses dans des paysages sublimes » (*sic*), et développe une réflexion sur ce qu'il croit être les causes du génocide⁶ : si la situation a pris « les proportions monstrueuses que l'on connaît », spéculait-il, c'est qu'elle a « échappé » au gouvernement, qui s'est laissé « déborder par les massacreurs » : autrement dit, dans cet univers où la nature commande tout, la bête en eux s'est réveillée, et les autorités n'ont rien pu faire. Ce génocide africain nous éclairerait donc de manière particulièrement probante sur notre mécanique intérieure, et sur les potentialités génocidaires du monstre que nous nourrissons en nous-mêmes. Fi de la planification méthodique des massacres par les autorités ; le génocide est décrit comme un phénomène naturel. Les responsabilités (y compris de l'armée française) se dissolvent : « S'il faut tirer

⁶ *Le Figaro*, les 19, 20 et 21 juillet 1994.

une leçon du drame du Rwanda, c'est que les hommes sont tous coupables et qu'ils sont tous innocents [...]. Il n'y a pas des bons et des mauvais, il n'y a que l'engrenage de la haine et de la violence », nous explique encore Jean d'Ormesson, préparant par là le terrain à la thèse négationniste du double génocide. Et de fait, l'une des modalités de cet « engrenage » tragique est donné à voir sur la photo illustrant le deuxième article : ces petits enfants qui font la queue pour obtenir à manger, ont l'air inoffensif. Mais la légende nous renseigne sur leur vraie nature : « Ci-dessus, dans l'école française de Kigali, des orphelins font la queue pour obtenir un repas : la haine et l'appétit de vengeance entre les peuples se transmet de génération en génération ». Ces enfants affamés sont en fait assoiffés de sang... L'enfant africain a bon dos : il est la victime mais aussi la source des explosions de violence *ex nihilo* qui ravagent le continent. Autour de lui se développe toute une fantasmagorie qui permet que se dissolvent les questions politiques.

En nous fondant sur l'examen de quelques ouvrages récents – romans, films, essais ou articles –, nous allons à présent observer la manière dont l'enfant soldat africain s'y trouve érigé en symbole d'une humanité pervertie dont il est à la fois la pire victime et le représentant le plus authentique.

2. Fables édifiantes autour de la figure de l'enfant soldat

Ce qui nous intéressera ici en particulier, c'est la manière dont, pour une partie de la production culturelle contemporaine, l'enfant soldat fictif fait office de cire molle sur laquelle s'impriment les lubies occidentales.

1. En littérature

Bêtes sans patrie d'Uzodinma Iweala met en scène le monologue intérieur cocasse et émouvant du jeune Agu qui décrit, comme on l'attendrait d'un témoin fiable, ce qu'il voit, entend, ressent et pense au contact d'une guerre africaine indéterminée. Son regard aiguisé et ses sensations affûtées confinant à l'hyperesthésie permettent que toute son histoire se déroule sous nos yeux, de son enrôlement dans un groupe armé à son rétablissement final.

L'un des partis pris surprenants de ce roman, sur lequel nous souhaiterions attirer ici l'attention, concerne l'absence de repères géographiques et historiques. Ni dates, ni nom de pays : l'action n'est pas située. Il y a à cela plusieurs explications possibles.

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. Les auteurs de fables édifiantes croient conférer à leur œuvre une dimension d'universalité en despécifiant leur propos, manière de suggérer que ce qui est décrit pourrait se passer en tout temps et en tout lieu. Or, bien des chefs-d'œuvre prouvent au contraire que l'œuvre d'art s'accommode très bien du réel, à commencer par le conte philosophique. La critique voltairienne contre l'arbitraire et la violence n'aurait pas été aussi efficace si *Candide* n'avait pas évolué dans un univers référentiel précis.

Deuxième raison possible de cette décontextualisation : elle lui 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 – celle qui plaît aux Occidentaux. En tout point conforme à l'« horizon d'attente » du public, l'enfant-soldat donne au lecteur tout ce qu'il attend – ce qui signifie du même coup qu'il ne lui apprend pas grand-chose – et devient dès lors le support à partir duquel l'Occidental plaque et déploie un discours qui le concerne lui, et accessoirement lui évite de se pencher sur les raisons objectives du phénomène.

Et ça marche : ce désancrage spatio-temporel et la déréalisation qui en procède facilitent effectivement la rêverie des Occidentaux, qui lisent les histoires d'enfants soldats

comme « des paraboles de perte, de fuite et de renouveau »⁷. Dans un article consacré à la production littéraire sur les enfants soldats, Jason Cowley, critique à *The Observer*, dit goûter « la lisse simplicité » de ces récits, et la « voix de conte de fée » qui les anime, « tout à la fois monotone, innocente et enjôleuse »⁸. *A fortiori* dans une pièce « jeune public » comme *Le Bruit des os qui craquent*⁹, l'enfant soldat est-il là pour signifier autre chose que ce qui arrive aux vrais enfants soldats¹⁰. Ainsi, le lecteur occidental s'y retrouve. Tant pis, donc, si ce dispositif évacue la dimension politique d'un problème qui est avant tout politique. Tant pis si cette chute dans une temporalité mythique où s'abolit le temps nécessaire au déroulement des processus, fait échec à toute forme de compréhension historique. Tant pis, puisque l'œuvre d'art est au-dessus de ça.

L'Agu de *Bêtes sans patrie*, devient ainsi le petit d'homme qui se débat dans la grande jungle de la vie, tente d'y faire son chemin malgré les obstacles et finit par trouver ce qu'il était venu chercher sur terre : la paix, l'abondance et l'amour. Car la parabole se termine bien, Agu finissant par entrer dans l'Histoire à force de réciter la sienne. *Bêtes sans patrie* se présente en effet comme un parcours de rédemption, comme si le jeune enfant expiait une faute en combattant – comme si, surtout, il avait à tout moment le choix de renoncer à sa vie d'enfant soldat et de se libérer. Ainsi le troisième chapitre prend-il la forme d'un dilemme moral : suis-je ou non un méchant – oui, me dit le présent – non, me dit le passé. Agu participe finalement au meurtre de son chef, s'étonne de n'y avoir pas pensé plus tôt, s'abîme dans la contrition, et prend la décision de s'en aller :

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 j'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 compatit 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 là où je suis, je nettoie la boue de mes mains avec mon coupé. Je regarde mon arme à feu, je lui dis, je n'ai plus besoin de toi. Reste là où tu es. (Iweala 2008 : 169-170)

Ayant jeté son arme comme un alcoolique prend congé de sa dernière bouteille, il décide d'arrêter la guerre. Apparemment, il a fait le bon choix puisqu'il atterrit dans un havre de paix où une infirmière américaine, Amy, l'entoure de compréhension et d'affection. Il s'avère d'ailleurs que c'est à elle qu'il relate son parcours, ce qui a pour effet de la faire doucement pleurer, preuve ultime que le récit s'adresse aux Occidentaux.

Ce *happy end* placé sous les bons auspices de l'Amérique est d'autant plus surprenant que le moralisme, dans la fable édifiante¹¹, transcende la question politique – et de fait, il ne sera jamais question de la main mise des puissances occidentales sur les ressources de l'Afrique. Pour avoir choisi le Bien, Agu se retrouve au paradis : baignant dans une sorte d'éternité des sens, il n'a plus ni chaud, ni faim, ni mal ; « tout est vraiment magnifique. Tout est vraiment parfait », dit-il (Iweala 2008 : 172). Tout va pour le mieux dans le meilleur des mondes (sauf qu'ici c'est le romancier qui est dans le rôle de Pangloss) : Amy, « une femme blanche de l'Amérique [...] est ici pour aider les gens qui sont comme moi » (Iweala 200 :

⁷ Jason Cowley, *The Observer*, cf. *Courrier international* n° 872, du 19 au 25 juillet 2007, p. 36.

⁸ *Ibid.*

⁹ Pièce de Suzanne Lebeau, créée le 13 janvier 2009 au Centre culturel Marcel Pagnol de Fos-sur-Mer (France) par la compagnie de théâtre le Carrousel et le Théâtre d'Aujourd'hui (Montréal).

¹⁰ « La belle écriture de Suzanne Lebeau, limpide et accessible, reste dans l'évocation et se situe dans un moment plein d'espoir. Son texte est nourri de sa foi en la résilience : le pire peut advenir, mais l'élan vital de l'homme aspire aux rêves et à l'espoir. » (Anne Pelletier dans *La Provence*, cf. http://www.lecarrousel.net/le_bruit_des_os_qui_craquent.html, consulté le 18/11/2010).

¹¹ On pourrait opposer aux fables édifiantes les fables visionnaires d'un Sony Labou Tansi notamment qui, dans *La vie et demie*, « ose renvoyer le monde entier à l'espoir » en proposant « une seconde version de l'humain » qui n'exploite pas la couleur locale « africaine » à des fins d'exotisation.

174). Semeurs d'abondance, ces blancs d'Amérique lui offrent tout ce qu'il désire à profusion : « On nous donne donc autant à manger comme on veut. On n'a même plus à demander si on veut plus. On nous laisse nous servir. Les plantains, le riz, la viande, le poulet, le poisson – tout ce qu'on veut on a ça ici. » (Iweala 2008 : 172) Ces richesses sont celles de la terre africaine, que les Africains piétinent en se battant. Heureusement que l'on vient de loin leur montrer la voie. L'Amérique a sauvé Agu, corps et âme. Dès lors qu'importe, si les Américains cultivent pour lui son jardin, qu'ils en tirent profit.

Ce propos édifiant jure un peu avec le titre du roman, *Beasts of No Nation*, qui renvoie à un album de Fela Kuti (1989), activiste nigérian dont les chansons sont de violentes diatribes contre la dictature militaire et la corruption des élites. Ce chanteur engagé en appelait, lui, à une prise de conscience et à un soulèvement *politiques*.

Il convient toutefois d'insister sur le fait que tous les romanciers qui choisissent de traiter de la question des enfants soldats ne procèdent pas ainsi. 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. Ainsi le petit Birahima raconte-t-il par le menu l'histoire des pays qu'il a été amené à traverser à partir de juin 1993, en l'occurrence le Libéria et la Sierra Leone, attestant ce qui lui a été donné de voir et de comprendre – les nombreux jurons qui jalonnent le texte, comme « Faforo (sexe de mon papa) ! » (Kourouma 2000 : 13), faisant office de garanties¹². L'optimisme candide de l'enfant soldat tient le pathos à distance, et son regard puissamment démystificateur lui permet de n'être pas dupe – « ça jouait à être triste » (Kourouma 2000 : 62) – et de constater notamment que l'on est toujours le « nègre indigène » de quelqu'un : « sous leurs grands boubous accueillants », les Malinkés – dont il est – sont aussi « des salopards de racistes », qui considèrent les hommes de la brousse comme des barbares cannibales (Kourouma 2000 : 61). La fausse langue enfantine n'est pas là pour émouvoir le public occidental ; elle recèle avant tout une fonction critique. Ainsi, le héros-narrateur ne parle pas « p'tit nègre » parce qu'il est « black et gosse » – les apparences sont trompeuses, et Birahima n'est pas « p'tit nègre » pour les raisons que l'on croit :

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. » (Kourouma 2000 : 9)

La définition a été établie une fois pour toute par le colonisateur, et elle consiste à négrier tous ceux que celui-ci juge linguistiquement inférieurs.

Enfin, la fausse naïveté de Birahima lui permet de débusquer les faux-semblants (voir par exemple la carnalisation des discours sur les fétiches), notamment politiques. Au Libéria, les factions se mènent une guerre impitoyable ; les assauts sont menés dans tous les sens, par n'importe qui (à Monrovia, la mère supérieure Marie-Béatrice est à la manœuvre, et mitraille les troupes de Johnson dans le plus pur style rabelaisien), et échouent les uns après les autres pour cause d'impréparation et de défaut de réflexion, occasionnant à chaque fois de nouvelles morts d'enfants soldats. « C'est la guerre tribale qui veut ça », ne cesse de se répéter Birahima devant les abominations qu'il découvre, tout en découvrant au lecteur, progressivement et sans en avoir l'air, *qui veut la guerre tribale*. Les Américains, responsables de la plantation autour de laquelle se resserre finalement la diégèse qui dès lors se met à tourner vicieusement en rond, se révèlent être les bandits en chef ; les factions

¹² Le titre même du roman consiste en un juron désamorçé, qui se présente sous la forme d'une litote énigmatique et néanmoins courtoise à l'égard de la divinité. La phrase, sorte de prière dérisoire à valeur de conjuration, scande le récit de Birahima, apparaissant tour à tour entière et tronquée.

s'organisent, dans le plus grand désordre autour des miettes qu'ils leur distribuent, avant que le pays ne soit mis à feu et à sang par l'ECOMOG, redéfinies comme « les forces d'interposition qui ne s'interposent pas » (Kourouma 2000 : 182). Birahima échappe aux bombes mais va de Charybde en Scylla : en Sierra Leone, le malheur arrive par la colonisation (acte I)¹³, par le FMI (acte II), et par l'embargo de la communauté nationale (acte III). Le chef-d'œuvre de Kourouma a donc aussi pour vertu de redémontrer que l'on n'est pas obligé de tenir de l'histoire à distance, ni même de la politique, pour faire de la bonne littérature.

2. Au cinéma

Le film de Jean-Stéphane Sauvaire, *Johnny Mad Dog*, est lui aussi placé sous le signe de la naturalisation des comportements humains.

Là encore, 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, au moment où la guerre a obligé l'auteur à quitter son pays. Dans le film, dont on nous laisse vaguement supposer qu'il se passe au Libéria, on est prié de se repaître simplement du spectacle de ces enfants en guerre qui se battent littéralement *pour rien*, à tous les sens du terme ; c'est une fois de plus le problème de la sauvagerie naturelle qui s'exhibe ici – et en gage d'authenticité, Sauvaire a embauché comme acteurs d'anciens enfants soldats.

Ce film de guerre anhistorique présente en outre la caractéristique d'être plutôt esthétisant. En plus de ménager des ralentis et des effets de flou cinématographiques dans les combats, l'auteur mise sur l'élégance du *battle-dress* : leurs parures de guerre confèrent à ces adolescents le look tendance de rappeurs – avec de savants contrepoints : aux angles aigus que dessinent des kalachnikovs succèdent les ailes de papillon que déploie l'un des plus jeunes –, si bien que le déplacement du groupe d'enfants soldats a quelque chose du défilé de mode ; il ne manque pas même la robe de mariée, enfilée suavement dès les premières minutes du film par un adolescent musculeux épousant la mort, entre fragilité et puissance. Ces images léchées, parfois mièvres, associées à l'extrême violence, flirtent parfois avec le kitsch.

C'est toujours le même alibi : filmer à hauteur d'enfant (avec une caméra qui s'agite comme une kalachnikov) autorise à ne donner aucune intelligence de la situation. Et toujours aucune responsabilité humaine en perspective. Faut-il y voir une critique de la guerre en général ? de l'humain en particulier ? Dans la scène finale, la victime agresse le bourreau, signe que tout cela va continuer, car l'homme a « ça » dans le sang. L'enfance meurtrie, l'adolescence échevelée, l'Afrique enjouée et féroce : autant de bons prétextes pour filmer la guerre à l'état pur, dans ce qu'elle a de plus barbare, de plus primitif, là où elle dérange moins l'ordre du monde qu'elle ne nous le révèle.

De même que j'ai opposé *Allah n'est pas obligé* à *Bêtes sans patrie*, de même on pourrait opposer à *Johnny Mad Dog* le film *Ezra* de Newton Aduaka, sorti presque en même temps, mais qui propose au spectateur, plutôt que d'assister au spectacle de la mue d'enfant en bête sauvage, de s'intéresser aux causes et aux conséquences de la guerre qui a anéanti la Sierra Leone de 1991 à 2002. Rompant avec l'esthétique du sublime des films anhistoriques, Aduaka se propose de faire connaître les enjeux de cette guerre de factions (dont il prend soin de préciser qu'elles n'étaient ni des ethnies ni des religions), instrumentalisées les puissances occidentales voulant faire profiter leurs économies des sous-sols diamantifères du pays. Jugé pour un crime qu'il ne sait pas avoir commis, celui de ses parents, par une commission « Vérité et réconciliation », Ezra se défend en attaquant son juge, un vieil Américain blanc

¹³ La colonisation anglaise a fait de la Sierra Leone « un havre de paix, de stabilité, de sécurité », grâce à une partition administrative claire et hiérarchisée entre sujets britanniques d'une part et « noirs nègres indigènes sauvages de la brousse » d'autre part (Kourouma 2000 : 163-164).

qui, pour se donner bonne conscience, offre à cet ancien enfant soldat de se repentir de ses crimes.

3. Dans la presse

Le plus grave peut-être, c'est que le recours à l'explication des guerres et des génocides africains par la méchanceté naturelle de l'homme sévit aussi dans la presse. Je terminerai donc sur des fictions journalistique, dans lesquelles se trouvent ressassés les clichés que l'on vient de dégager.

Dans son livre *Les enfants soldats*, le journaliste Alain Louyot¹⁴ s'interroge abstraitement sur les causes du phénomène. Les enfants se battent, dit-il, parce que, « là-bas, la vie n'a pas le même prix » (Louyot 2007 : 15), mais surtout parce que cet âge est « sans pitié » (Louyot 2007 : 77-82) – ce qui occasionne un développement sur « [c]ette cruauté inhérente à bien des enfants, qui jouent à arracher les pattes des mouches » (Louyot 2007 : 79), et sur la « [t]roublante fascination » (Louyot 2007 : 15) qu'exercent les armes et « les jeux assassins » (Louyot 2007 : 17) sur les enfants, et en particulier des garçons – preuve là encore que l'espèce humaine est taradée par la violence. Suit un examen de conscience de l'auteur, qui confesse avoir aimé la guerre dans sa prime jeunesse nancéienne : « Certains, à l'insu de leurs parents, allaient même jusqu'à Verdun à bicyclette pour jouer sur de vrais champs de bataille. [...] Je ne connaissais pas les jeux vidéo, où l'on doit décrocher des "target bonus" et améliorer son "fire score", mais j'excellais aux batailles de boules de neige. » (Louyot 2007 : 16) De là s'insinue facilement l'idée que recruter des enfants pour faire la guerre est un jeu d'enfant.

Or, outre qu'il y a une différence de nature entre faire la guerre et jouer à la faire (qui est une forme de conjuration plutôt qu'un passage à l'acte), et qu'il y a des chances pour que la passion des petits garçons pour les jeux de guerre soit elle-même le produit d'une éducation plutôt qu'un don naturel, ce diagnostic présente l'inconvénient de laisser les filles en dehors de la définition de l'espèce. Et de fait, à part chez Kourouma qui leur fait une grande place¹⁵, les filles sont sous-représentées dans les fictions sur les enfants soldats, où la femme engendre le monstre, le soigne quand il prend un coup de griffe, satisfait ses besoins sexuels quand déborde en lui le trop-plein de sève de sa jeunesse, l'enterre et le pleure, mais elle n'est pas travaillée comme lui par une force qui la dépasse. On sait la fille capable de cruauté, mais on préfère la laisser en dehors de cette mythographie à forte teneur en testostérone. « La haine engendre la haine, explique Alain Louyot, et l'enfant supplicié ou témoin de tortures pourra devenir bourreau à son tour. » (Louyot 2007 : 78) Ce mélange de fatalisme et d'élucidations *ad hoc* est monnaie courante dans la presse.

Fin juillet 2007, *Courrier international* consacre un dossier aux enfants soldats. Le premier article sélectionné, tiré du *New York Times*, est signé Jeffrey Gettleman¹⁶. Sa thèse, qui se voudrait novatrice, fait retour à des poncifs éculés sur l'Afrique : sur ce continent de tous les excès, ceux qu'il appelle indistinctement « les rebelles » se battent pour se battre. Plus précisément : les Africains se sont toujours battus, on ne le sait que trop bien, mais naguère encore, ils paraient les explosions de violence qui les saisissaient d'un prétexte. « Pour des raisons de marketing, confirme Chester Crocker¹⁷ dont Gettleman se recommande, les dirigeants se drapaient dans des idéologies. » Or à présent ils ne se donnent même plus cette

¹⁴ Grand reporter français, lauréat du Prix Albert Londres en 1985, journaliste au *Point* puis à *L'Express*, il est actuellement directeur de rédaction à *L'Expansion*.

¹⁵ « Le plus marrant c'est que, parmi ces enfants-soldats, il y a des filles, oui des vraies filles qui ont le kalach, qui font le faro avec le kalach » (Kourouma 2000 : 54) ; « les filles étaient des enfants-soldats comme nous. » (Kourouma 2000 : 185-186) ; etc.

¹⁶ Jeffrey Gettleman, « Enquête sur une tragédie africaine », *The New Yorker*, cf. *Courrier international* n° 872, du 19 au 25 juillet 2007, p. 32-33.

¹⁷ Secrétaire d'Etat adjoint pour l'Afrique dans l'administration Reagan de 1981 à 1989.

peine : la « tromperie » en quoi consistait, pour des Africains, le fait de se revendiquer d'idées qui leur étaient étrangères, a pris fin. « En majorité, ils ne se définissent que par l'appât du gain, le pouvoir et la brutalité. » Le crime est le but avoué de ces « voyous », et leur seule raison d'être. Ainsi, ils « n'ont plus aucun tabou » et « ne désirent rien d'autre que mener leurs entreprises criminelles au fin fond de la brousse ». Leurs agissements, éternellement placés sous le signe de la transgression, nous renseignent sur ce qui passe aux frontières de l'humain, cannibalisme compris, et les conduisent naturellement à faire faire la guerre aux enfants. L'article se termine, on pouvait s'y attendre, en forme de conte de la folie ordinaire africaine, incluant « magie », « superstition », « amulettes » et « boule d'étoiles ».

Dans cette perspective, où l'Afrique n'apparaît jamais que comme une vaste brousse sans frontières où des hordes sauvages se battent et s'ébattent à l'infini (c'est l'Afrique-fantasma d'avant la conférence de Berlin, autant dire préhistorique), et où les Occidentaux se complaisent à ne rien comprendre¹⁸ pour profiter du spectacle tout en niant leurs propres implications, les guerres africaines revêtent un nouveau visage, celui d'un enfant, qui n'est plus seulement la victime de ces guerres mais qui se les approprie et les mène avec entrain, nous révélant par-là même une nouvelle facette de l'humain : sa propension au meurtre gratuit. La violence (guerrière ou génocidaire) ne procède plus de l'action concertée de groupes humains : elle est le produit naturel de notre part d'inhumanité, mal dissimulée sous un vernis de culture, qui ne résiste pas à l'appel au crime.

Conclusion

De quoi l'enfant soldat est-il aujourd'hui l'emblème ? Il semblerait qu'une partie de la production littéraire et artistique contemporaine, celle qui nous propose d'explorer les origines du mal en nous identifiant à un enfant victime, tende à faire de l'enfant soldat l'emblème d'une prétendue nature humaine, prétendument duelle, duplice, et une figure exemplaire de nos potentialités meurtrières. C'est d'ailleurs ce qui plaît : on contemple les exploits dévastateurs de ces petits êtres censés illustrer les excès dont les hommes ordinaires que nous sommes ne se seraient pas crus capables. Boostée par cette figure qui catalyse tous les fantasmes, l'identification fonctionne, chacun se sentant potentiellement coupable du pire et, en même temps, absolument innocent des faits qu'on lui reprocherait, mais – vanité de la catharsis – la compassion qu'inspire l'enfant soldat se résorbe dans l'impuissance et l'inéluctabilisme, et cette icône banalisée devient une confirmation de ce que l'humanité pensait d'elle-même, plutôt que quelque chose d'insupportable. 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.

¹⁸ « Même le génocide rwandais – quelque terrifiant qu'il ait pu être – se conformait au modèle familial d'une lutte de pouvoir entre deux groupes ethniques. » Modèle d'autant plus familier aux Occidentaux que c'est eux qui l'ont imposé, pour leur propre confort. Forcément : si les Africains ont vocation à se dévorer les uns les autres, les Hutu massacrent les Tutsi à proportion de ce que les Tutsi massacrent les Hutu, et ainsi le « double génocide » (fable négationniste) en vient à apparaître lui-même comme un processus *naturel*.