



L'enfance en guerre au théâtre : l'exemple de Suzanne Lebeau

Patricia Richard-Principalli

► To cite this version:

Patricia Richard-Principalli. L'enfance en guerre au théâtre : l'exemple de Suzanne Lebeau. Enfants en temps de guerre et littératures de jeunesse (20-21e siècles), Oct 2012, France. halshs-00758120

HAL Id: halshs-00758120

<https://shs.hal.science/halshs-00758120>

Submitted on 28 Nov 2012

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 international
Enfants en temps de guerre et littératures de jeunesse (20-21e siècles)
18-19 octobre 2012

co-organisé par la Bibliothèque nationale de France et l'Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand / Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique (CELIS)
Avec la collaboration de l'Université Paris - Nord 13 (Villetaneuse) et de l'Association française de recherche sur les livres et objets culturels de l'enfance (AFRELOCE)
PROGRAMME ANR Enfance Violence Exil (EVE)
Vidéo du colloque
http : www.enfance-violence-exil.net

L'enfance en guerre au théâtre : l'exemple de Suzanne Lebeau

Patricia Richard-Principalli
Laboratoire ESCOL
Université de Paris-Est Créteil-IUFM

Le théâtre de jeunesse, légitimé depuis une quinzaine d'années¹, traduit les bouleversements du théâtre général qui s'est affranchi des règles antérieures afin de rendre compte d'une situation de crise ou d'éclairer la complexité ou l'inanité du monde².

Les pièces jeune public, de manière plus radicale peut-être que les autres genres jeunesse, envisagent donc le plus souvent des questions existentielles ou sociétales. Ainsi le texte de Lilan Atlan, écrit en mémoire de la déportation de Janusz Korczak à Treblinka, et non destiné au départ à un public jeunesse, *Monsieur Fugue ou le mal de terre*, créé en 1967, inaugure avec sa publication en 2000 à L'école des loisirs le traitement récurrent du thème de la guerre en théâtre de jeunesse³.

La nouvelle figure de l'enfant soldat dont Charlotte Lacoste et Manon Pignot⁴ ont souligné l'émergence en ce début de XXIe siècle fait de même son apparition dans le théâtre de jeunesse. Dans *Le Mioche*, de Philippe Aumont (Editions Passages Piétons, 2003, L'école des loisirs, 2004), un enfant abandonné rejoint le régiment d'enfants soldats d'un chef monstrueux, Tonton-les-Gosses. La désarticulation du langage, l'usage du chœur d'enfants, la succession des points de vue de nombreux personnages, qu'autorise la mise en scène sous forme de marionnettes, rendent compte de façon quasi ubuesque de la situation tragique. Dans *Pinok et Barbie* (2004, Actes Sud Papiers), Jean-Claude Grumberg recourt au merveilleux pour rendre compte du chaos qui règne dans le Pays de Trois Fois Rien où le chef sanguinaire d'une armée constituée uniquement d'enfants est alternativement président à vie et chef des rebelles. En 2008, Suzanne Lebeau, fer de lance du théâtre jeune public, et dans l'œuvre de laquelle l'enfant et la guerre est un thème récurrent⁵, écrit *Le Bruit des os qui*

¹ Marie Bernanoce, *A la découverte de cent et une pièces*, Editions Théâtrales SCEREN-CRDP-Académie de Grenoble, 2008.

² Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Armand Colin, 2005.

³ Par exemple *Le Pont de pierres et la peau d'images*, Daniel Danis, L'école des loisirs, 2000 ; *Yolé tam gué*, Nathalie Papin, L'école des loisirs, 2002 ; *Pinok et Barbie*, Jean-Claude Grumberg, Actes Sud Papiers, 2004 ; *Chant de mines*, Philippe Gauthier, L'École des loisirs, 2009 ...

⁴ Charlotte Lacoste, « L'enfant soldat dans la production culturelle contemporaine, figure totémique de l'humaine tribu » ; Manon Pignot, « L'enfant-combattant est-il un objet d'histoire ? », Colloque « L'Enfant Combattant. Pratiques et représentations » du 25-26 novembre 2010. Programme ANR Enfance, Violence, Exil (EVE).

⁵ Dans *Salvador, la montagne, l'enfant et la mangue* (2002), l'enfant Salvador paie les conséquences de la répression des paysans militants par un gouvernement autoritaire en Amérique du Sud, forme de guerre civile ;

craquent (éditions Théâtrales jeunesse), dont la jeune Elikia, enfant-soldat, est le personnage principal.

Il s'agira ici d'examiner pourquoi et comment s'écrit dans *Le Bruit des os qui craquent*, avec les contraintes qui sont celles du théâtre, la figure de l'enfant soldat redoublée par la spécificité de la fillette soldat. Pour cela l'observation portera successivement sur le pacte de lecture, la structure de la pièce et la figure de la fillette soldat, afin de dégager la démonstration qui est à l'œuvre.

1. Quel pacte de lecture ?

Le texte théâtral chez Suzanne Lebeau est toujours à envisager dans un ensemble où texte et péri-texte constituent un système. C'est encore plus vrai pour *Le Bruit*, où coexistent un grand nombre d'éléments péri-textuels, c'est-à-dire d'éléments entourant le texte dans l'espace du même volume⁶, avant et après le texte.

Les dédicaces

Au nombre de trois, elles permettent de mettre en perspective réel et fiction, biographique et fictif, en articulant étroitement :

- le personnage de fiction, à qui est attribuée une valeur universelle en ce qu'il permet de caractériser toutes les fillettes réelles dans la même situation : « A toutes les Elikia de la terre/qui portent l'espoir en bandoulière » ;
- son « pilotis », au sens aragonien de personne réelle à partir de laquelle s'est construit le personnage, ici les deux jeunes hommes anciens enfants soldats que l'auteure a rencontrés, comme l'indique la postface : « A Amisi Mungo Serge/ et Yaoundé/qui m'ont donné l'espoir » ;
- l'auteure qui évoque ses proches : « A Germain, Odette, Dominique, Nathalie, Eliane/Yvon, Sylvain et Jacinthe/qui ont cru à la petite Elikia/et gardent l'espoir vivant ».

Les dédicaces fusionnent ainsi fiction et réalité, qui sont envisagées dans une même vision, de façon à faire la part belle à l'espoir, mot qui se substitue à l'attendue kalachnikov dans la première dédicace et qui revient à trois reprises.

C'est donc sur une perspective optimiste que s'ouvre la pièce.

Les épigraphes

Quadruples, organisées sur une double page, elles offrent l'éclairage de quatre auteurs radicalement différents, dans leur production, leur statut, leur génération : Bono, chanteur de rock (groupe U2) connu pour son engagement ; Primo Levi, écrivain déporté et suicidé ; Thierry Van Humbeeck, connu par cette seule citation ; Boris Cyrulnik, psychiatre contemporain qui a théorisé le concept de résilience.

La page de gauche construit la Shoah comme paradigme universel de la barbarie, où les deux citations orientent la question du bourreau sur ce qui permet le bourreau, l'indifférence et le silence : les complicités par passivité (Bono) ou par ignorance (Levi).

La page de droite reprend la question du silence (Thierry Van Humbeeck) et propose une longue citation de Boris Cyrulnik, qui analyse les effets intérieurs de la Shoah sur celui qui en a été victime, et non plus ses causes. Le texte cité renvoie à la nécessité existentielle de se

dans *Petit Pierre* (2006), l'enfance du personnage, dont la vie est envisagée dans la longue durée historique, est traversée par la Guerre de 14-18.

⁶ Gérard Genette, *Seuils*, Gallimard, 1987.

raconter à soi-même sa propre et douloureuse histoire, dans son « for intérieur », de façon à devenir « auteur-acteur » de son destin. La citation, sous-tendue par le concept de résilience, éclaire et annonce la mise en œuvre particulière de la parole des deux personnages de la pièce, Elikia et de Joseph.

Ces épigraphes font ainsi système avec le texte, au niveau macrotextuel (le texte s'annonce à la fois comme l'éclairage d'une situation que ceux qui savent laissent faire et comme le récit d'une résilience), mais aussi au niveau microtextuel, puisque leur visée est redoublée par les didascalies inaugurales à forte valeur métaphorique : l'indication sur les lieux joue de l'opposition symbolique entre la nuit et lumière⁷, qui renvoie à l'illustration de la première de couverture. De même, la note inaugurale précisant le dispositif énonciatif fait écho au monologue intérieur évoqué par Cyrulnik.

La postface

Après la présentation de l'écrivain, habituelle dans la collection, figure le « Mot de l'auteur », dans lequel Suzanne Lebeau explique la genèse de son texte et du personnage d'Elikia, sa difficulté à poursuivre l'écriture, son voyage en République démocratique du Congo. Elle y insiste sur le nombre de pays et d'enfants concernés, leurs conditions de vie et les sévices continuels, et sur la capacité pour certains à redevenir des jeunes comme les autres : sa rencontre avec deux anciens enfants soldats, illustrant la possibilité d'une résilience, lui a permis d'achever sa pièce.

La conclusion du « Mot » (« certaine qu'Elikia a existé quelque part, qu'elle existe toujours et qu'elle attend... ») fait écho à « toutes les Elikia » de la dédicace initiale, de même que l'espoir, triplement répété en ouverture de la pièce, s'actualise dans le texte final. Ce « Mot » permet ainsi de boucler la boucle ouverte par l'épigraphie, et développée dans la pièce.

Le péri-texte constitue donc un système très construit et logique, où tous les éléments s'emboîtent et font sens en se faisant écho, dans un même objectif, clairement annoncé :

- faire connaître cette situation, montrée comme ancrée dans notre monde réel, et indigner par son horreur

- s'interroger sur la frontière bourreau/victime ;

- affirmer la possibilité d'une résilience et de l'espoir en focalisant sur l'état intérieur de la victime.

C'est par un travail sur la structure de la pièce que se réalise ce pacte de lecture.

2. Quelle structure ?

Je travaille d'abord beaucoup les structures. Quand j'ai découvert une structure qui me permettra de dire ce que je veux dire et d'organiser tous les éléments du propos, je peux travailler. (...) À mes yeux, un propos devient théâtral quand il s'organise dans le temps et dans l'espace et qu'il organise le temps et l'espace.

Suzanne Lebeau⁸

Les choix narratifs

Rendre compte de la complexité de la situation nécessite d'élargir l'empan diachronique, et donc spatial. Pour ce faire, Suzanne Lebeau recourt ici à une alternance entre deux espaces

⁷ LE LIEU DE LA FUITE : une forêt, sa moiteur, sa noirceur et ses éclaircies

LE LIEU DE LA COMPARUTION : une lumière qui isole

⁸ Louise Vigeant et Lorraine Camerlain, « Gil-Du roman à la scène, de l'adulte à l'enfant : entretien avec Suzanne Lebeau », *Jeu : revue de théâtre*, n° 53, 1989, 50-56.

spatio-temporels associés à deux séries de personnages distincts : l'alternance scènes-comparutions (désignées désormais par S et C), qui va de pair avec l'alternance Elikia et Joseph-Angelina.

Dix scènes et dix comparutions se succèdent alternativement, l'ensemble se clôturant sur un monologue d'Angelina, « Après la dernière comparution ».

Les dix scènes rapportent la fuite de Joseph et Elikia, enfants de huit et douze ans, depuis le camp des rebelles en pleine forêt jusqu'à l'hôpital sur la côte, à proximité du village de Joseph. Le voyage, effectué dans la faim, la soif, l'épuisement et la terreur, se fait de nuit et se déroule pendant plus d'un mois. Il met en évidence la condition d'enfant soldat, à travers les souvenirs d'Elikia (l'exécution de Justice S4, les premiers meurtres S7, les viols S5), ses cauchemars (l'accouchement de fillettes armées S5), sa rédemption (elle décide de sauver Joseph S2, elle devient incapable de tuer S7), et enfin l'interchangeabilité des rebelles et des soldats (S6).

Les comparutions, elles, rendent compte du témoignage de l'infirmière Angelina, interrogée par un tribunal présent en creux, que l'on reconstitue à travers les réponses et les commentaires d'Angelina. Faisant intervenir un personnage extérieur, adulte et soignant, à un moment postérieur aux événements, et dans un autre lieu, les comparutions sont cependant étroitement liées aux scènes en les situant dans une continuité ou en complétant, à la façon d'un puzzle, tantôt la scène précédente, tantôt la suivante, tantôt les deux⁹.

Les comparutions par ailleurs éclairent un contexte plus global. Le témoignage d'Angelina permet ainsi d'embrasser un champ temporel plus vaste, celui que résume de manière saisissante l'« Après la dernière comparution » : « kidnappée à 10 ans, soldat jusqu'à 13 ans, et morte à 15 ans ». Le lecteur peut ainsi reconstituer l'histoire d'Elikia : le soir de son enlèvement et du massacre de sa famille (C3), les sévices de tous ordres, quotidiens pendant 3 ans (C7), son choix comme épouse par le chef, Rambo, marqué par le don de la kalachnikov (C3), son arrivée à l'hôpital (C9) et son progressif apprivoisement (C6), sa maladie et sa mort, du sida (C10).

Rendant la reconstitution progressive de l'histoire d'Elikia possible, le double espace permet de faire saisir la violence du processus inéluctable autant qu'impitoyable qui brise des innocents pour en faire des enfants soldats.

Cette construction narrative permet d'expliquer comment un enfant est amené à agir de façon monstrueuse : les souffrances auxquelles il est soumis ne lui laissent pas le choix, ce dont rend compte également le dispositif énonciatif.

Les choix énonciatifs

Parole directe et parole-récit dans les scènes

Dans les scènes, Suzanne Lebeau alterne entre deux types de structure énonciative, qu'elle désigne comme « parole-récit » et « parole directe », distinctes typographiquement (gras pour la parole directe). La parole récit adopte par ailleurs une disposition en vers, qui engage à la scansion.

Ces deux instances avaient déjà été expérimentées dans *Salvador, la montagne, l'enfant et la mangue* (Théâtrales jeunesse, 2002), où le personnage tantôt raconte les événements, de son point de vue d'adulte (indiqué par Salvador récit), tantôt les vit sur scène comme enfant via les répliques (indiqué par Salvador action), ce qui témoigne de la constante attention portée par Suzanne Lebeau au point de vue.

La parole-récit présente les caractéristiques d'une énonciation de type discours, mais sa particularité est le surplomb qui s'y manifeste. Le locuteur, tantôt Elikia, tantôt Joseph, sorte

⁹ Pour ne donner qu'un exemple, la C6 explique pourquoi les enfants tuent, alors que dans la scène suivante Elikia raconte à Joseph combien et pourquoi tuer lui était devenu facile.

de récitant, semble faire le récit après coup, distancié de l'énonciation en cours, dans un autre lieu, à un autre moment, et pour d'autres destinataires que les personnages. Pourtant le relais entre les deux instances se fait de manière très fine, la parole directe venant illustrer ce qu'annonce la parole-récit, par exemple : « Avec ses poings. Avec ses pieds. Avec sa tête, de toutes ses forces, elle me frappait. Me frappait si fort... **Laisse-moi ici ! Laisse-moi.** » (Joseph, S1)

Cela interroge sur la nature de ces paroles-récits. Proches des extraits du journal d'Elikia lus par l'infirmière au tribunal, il nous semble qu'elles ont à voir, au moins partiellement, avec le genre témoignage, tel qu'il a été défini par Charlotte Lacoste¹⁰, par son caractère de récit adressé, assumé, et émanant du survivant d'une violence politique extrême.

Ce faisant, Suzanne Lebeau met les paroles directes en perspective et donne des éléments qui les contextualisent, ce que les seules répliques ne permettraient pas. Car, bien que théâtrale, cette parole-récit ne relève pas de la double énonciation : elle est destinée au seul lecteur, avec lequel se construit une connivence, et qui, mené à adhérer, ne peut être que dans l'empathie.

Le témoignage judiciaire dans les comparutions

Ces paroles-récits, témoignages de fiction, ont pour contrepoint les Comparutions, où témoigne Angelina devant le tribunal. La situation énonciative est ici clairement identifiable. Il s'agit du cas particulier de la déposition judiciaire, c'est-à-dire une prise de parole devant une instance officielle. Comme l'expliquent Pollack et Heinich¹¹, le témoignage en ce cas se restreint à un nombre réduit d'événements et répond à des questions précises, ce qui élimine les éléments considérés comme hors sujet. Suzanne Lebeau mime ce genre dans les Comparutions, comme l'indique le nom lui-même, provenant du champ judiciaire et reconnaissable par l'instance qui l'interroge (elle vient à la place d'Elikia qui a reçu une lettre de convocation), les questions qui lui sont posées (que l'on devine par sa façon d'y répondre), les demandes de rester dans le sujet (par les commentaires, en aparté ou non, d'Angelina). Il s'agit bel et bien d'un récit adressé, même si le destinataire reste hors champ, et balisé selon les règles de fonctionnement de ce genre social, ici reconstruit, bien sûr, notamment en ce qu'il permet de donner à entendre le témoignage d'Elikia, en rapportant de larges extraits de son journal, ou en citant ses paroles.

L'objectif du recueil de témoignages dans le cadre judiciaire vise à recouper les différents éléments, pour arriver à une vision la plus exacte possible des événements qui se sont réellement produits. De la même façon ici, le lecteur peut recouper les différents éléments donnés dans les Scènes et les Comparutions, et accéder à une vision complète des événements qui sont censés être rapportés, vision complète mais orientée.

Car l'écriture littéraire mine et oriente le pseudo-témoignage d'Angelina, fortement modalisé, par les didascalies indiquant les réactions de l'infirmière (C3), ses apartés indignés (C9), et par l'« Après la dernière comparution », monologue du personnage montrant l'inutilité voire l'indécence du tribunal. Le lecteur se voit indiquer que ce ne sont pas les instances (inter)nationales qui changeront la donne, le salut ne passe pas par le collectif ou le sociétal. La visée du péritexte se confirme donc : c'est l'individuel qui prime, qu'il s'agisse du processus psychologique qui mène un enfant à se retrouver soldat puis à s'en sortir, ou de l'empathie et du dévouement d'individus comme Angelina qui l'y aident.

3. Quelle représentation de la fillette soldat ?

¹⁰ Charlotte Lacoste, « Le témoignage comme genre littéraire en France de 1914 à nos jours », thèse de doctorat en Sciences du langage, sous la direction de Tiphaine Samoyault et de François Rastier, Université de Paris 10, soutenue en 2011.

¹¹ Pollak Michael, Heinich Nathalie, « Le témoignage », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62-63, juin 1986, 3-29.

Quels stéréotypes ?

Manon Pignot et Charlotte Lacoste¹² ont montré que, dans la plupart des récits de vie¹³ dont il est à la fois le héros et le narrateur, l'enfant soldat constitue un renouvellement de la question du Mal chez l'homme, intrinsèquement mauvais, indépendamment des responsabilités politiques, notamment occidentales. Ce serait la raison pour laquelle, dans ces représentations, l'enfant soldat serait consubstantiellement africain, l'Africain étant considéré comme l'homme originel, et donc particulièrement révélateur de la nature humaine.

Un certain nombre des stéréotypes¹⁴ qu'elles ont montré inhérents au motif de l'enfant soldat sont repris ici, notamment l'origine et les attributs guerriers.

De nombreux indices du texte confirment ce qui relève désormais de la représentation collective : Elikia est africaine. Lui est associée la kalachnikov, qui joue un rôle crucial dans son parcours, depuis que Rambo, le chef de la bande, la lui a donnée le jour où il l'a choisie pour femme jusqu'au moment où elle y renonce définitivement, une fois à l'hôpital, pour écrire son journal. Tout autant que la kalachnikov, les bottes signent ici le statut d'Elikia, d'ailleurs dénommée au début par Joseph « la fille aux bottes » (S1), elles aussi indices de sa transformation : elle les retire et les donne à Joseph pour l'aider à marcher, au cours de leur voyage, signe du renoncement à son ancien statut. Ces deux accessoires guerriers, complétés par l'uniforme sale avec lequel elle n'ose se présenter à l'hôpital, ont donc valeur symbolique en ce que, au-delà de renvoyer à une représentation collective, ils accompagnent en la soulignant la marche d'Elikia vers la résilience, et peut-être tout autant que la résilience, la rédemption¹⁵.

Quel traitement du motif ?

Le traitement du motif lui-même est plus complexe que ce que l'on trouve dans les récits de vie dédiés à cette figure. En effet, le point de vue d'Elikia émane d'un va et vient élaboré entre l'immanence de l'énonciation de l'instant, la parole directe (c'est-à-dire les répliques), le récit distancié de la parole récit et celui du journal dont Angelina lit des extraits. Ainsi, d'une part le point de vue d'Elikia n'est pas monolithique, et d'autre part, multipliant les lieux d'observation ou de récit (pendant, après, oral, écrit), la langue utilisée n'est jamais enfantine, mais plutôt une sorte d'entre deux médiatisé par la voix de l'auteur. Le lecteur est donc moins engagé dans une identification facile et sans réserve, que dans une adhésion à une démonstration.

Par ailleurs, même si le point de vue de Joseph et celui d'Angelina ne font que conforter la représentation d'Elikia, le texte ne relève jamais de ce que Georges Zaragoza¹⁶ désigne comme l'obscénité au théâtre, c'est-à-dire une forme d'exhibitionnisme, incitant le lecteur au voyeurisme. Car Suzanne Lebeau fait le choix de ne dire qu'à quelques moments choisis l'horreur absolue de la situation : les circonstances terribles de l'enlèvement d'Elikia, la torture vue et donnée, le viol, sans pathos, ce qui les rend d'autant plus marquants. Les mots ne dissimulent rien, mais n'exhibent rien. Ainsi, toute l'horreur du viol est contenue de façon

¹² *art.cit.*

¹³ À l'exception notable du précurseur *La Vie et demie* (Sony Labou Tansi, Seuil, 1979) et de *Allah n'est pas obligé* (Ahmadou Kourouma, Seuil, 2000).

¹⁴ Jean-Louis Dufays, « Le Stéréotype, un concept-clé pour lire, penser et enseigner la littérature » in R. Gauthier (dir.), *Le Stéréotype : usages, formes et stratégies. Actes du 21^e colloque d'Albi – Langages et signification*, Toulouse, CALS/CPST, 19-30.

¹⁵ Certains indices du texte, liés à la rivière et au portage, permettent de retrouver en Elikia des traits de Saint Christophe.

¹⁶ Georges Zaragoza, « La guerre au théâtre, une dramaturgie de l'obscène », *L'information littéraire* 2001/3, vol. 53, 3-8.

synecdotique dans le seul syntagme « mains sales » : « Quand ils prenaient mon corps avec leurs mains sales, quand ils me menaçaient, me droguaient, m'obligeaient à obéir, je pensais à ma grand-mère... » (S5). De même, les actes barbares qu'elle a commis avec les rebelles sont assénés dans une énumération dont la force tient à l'ellipse : « Les coups donnés, les coups reçus. Les cadavres semés sur la route, les villages brûlés, les enfants mutilés, les petites filles au vagin déchiré. » (S9).

4. Quelle démonstration ?

La pièce multiplie ainsi les éclairages pour baliser et orienter l'opinion du lecteur, quitte à être dans la redondance, et constitue donc une entreprise argumentative qui s'appuie sur un dispositif élaboré. Le texte échappe ainsi au récit à hauteur d'enfant récurrent dans les représentations d'enfants soldats, dénoncé par Charlotte Lacoste¹⁷.

Le pacte de lecture est respecté : résilience et espoir

Tout le parcours d'Elikia montre la possibilité d'une résilience : quoi qu'il ait vécu, un enfant peut réparer le traumatisme, comme l'annonce l'épigraphe de Cyrulnik, comme le fait Elikia dans le texte, et comme y insiste l'auteure dans les nombreux éléments épitextuels¹⁸ qui accompagnent la pièce (témoignages, entretiens écrits ou oraux).

Pour cela, elle rend compte de cette situation de guerre de manière réaliste, bien que symbolique, et se distingue des nombreuses pièces de théâtre jeunesse traitant de la guerre de manière métaphorique et déréalisée¹⁹.

Cela lui permet de mettre l'accent sur le processus par lequel un enfant peut basculer du statut de victime à celui de bourreau, comment il peut conjuguer les deux, comment il peut en sortir. Mais si la résilience est possible, c'est que l'homme a en lui une bonté naturelle, que certaines circonstances (ici la rencontre des deux enfants) permettent de retrouver, bonté qui se manifeste aussi chez l'infirmière.

La focalisation interne et l'adaptation du chœur antique, dont les récitants sont ici les personnages eux-mêmes, évoquent le *fatum* antique, et favorisent l'identification cathartique. Mais s'il s'agit d'inspirer terreur et pitié pour la situation de la victime, la victime peut se rendre maître de son destin. L'« espoir », qui ouvre le texte et le ferme, intègre une troisième dimension à la catharsis, qui revisite et renouvelle le *fatum*.

Paradoxes

Les causes de cette situation : contradiction entre le texte et l'épitexte

Suzanne Lebeau met d'abord en évidence la corruption, celle des individus et celle d'un état défaillant (S6), l'appât du gain (S4) et la confusion politique dont témoigne l'interchangeabilité rebelles/soldats (S6) : la guerre menée n'a pas de sens. La frontière indécidable qui sépare l'enfant victime de l'enfant bourreau renvoie aussi à l'absurdité d'une représentation manichéenne de la situation, à l'impossible démarcation entre deux camps qui impliquerait que les uns aient tort contre les autres. Cette déshéroïsation de la guerre n'est pas anodine, pour un public soumis au flux incessant d'images des guerres actuelles opposant caricaturalement les bons et les méchants.

¹⁷ *art. cit.*

¹⁸ Selon Genette (*op.cit.*), l'épitexte est constitué de tous les messages sur le texte à l'extérieur du livre, comme les entretiens etc.

¹⁹ Nathalie Papin, *Yolé Tam Gué*, L'école des loisirs, 2002 ; Jean-Claude Grumberg, *Iq et Ox*, Actes Sud Papiers, 2003 ...

L'auteure montre aussi l'indifférence internationale, à travers l'ignorance et la désinvolture du tribunal (C6, C10, « Après la dernière comparution »). Si ces réactions peuvent sembler caricaturales, elles sont pourtant inspirées de lectures rendant compte de l'inefficacité de ces tribunaux, que l'auteur évoque lors d'entretiens²⁰.

Mais si l'homme est foncièrement bon, si la guerre est absurde, si aucun camp n'a raison contre l'autre, par quoi cette situation est-elle rendue possible ? Le lecteur n'a pas vraiment de réponse. Les responsabilités politiques ne sont pas envisagées, pas plus que ne sont mises en cause les compromissions des occidentaux ou la corruption des hommes politiques locaux, ce qui a pour effet de donner l'impression d'un chaos généralisé dont émergent quelques figures individuelles, mais contre lequel on ne peut rien. Cette stylisation des responsables est symbolisée par un « ils » sans référent : aussi bien le « ils » qui ouvre la pièce (S1), celui des rebelles, que le « ils » désigné par Elikia dont Angelina rapporte les paroles (C1) pour désigner on ne sait trop qui, « les adultes », selon l'infirmière, qui, pas plus qu'Elikia, ou le jeune lecteur, n'a les clés pour comprendre l'origine de la situation.

Suzanne Lebeau s'interroge donc davantage sur l'aval que sur l'amont, sur les effets que sur les causes, sans situer les faits dans la longue durée et sans envisager le processus historico-politique, contrairement aux déclarations multiples de l'épître énonçant les phénomènes qui amènent une société à une telle situation, comme par exemple ici :

Avant d'écrire ce texte, je me promenais sur les cinq continents puisqu'il y a des enfants soldats sur les cinq continents. Je cherche les causes profondes des situations surtout quand elles sont aussi dépendantes des faits de société : la fin de la guerre froide et la mise sur le marché de centaines de milliers d'armes légères, les conflits interraciaux, les intérêts étrangers qui exacerbent les tensions locales. Pour écrire le texte *Le bruit des os qui craquent*, j'ai bénéficié d'une longue période d'immobilité forcée (une jambe cassée) qui m'a permis d'explorer toutes les ressources d'Internet : j'ai lu énormément de rapports officiels sur la situation des enfants soldats, ONU, UNESCO, GRIP (Groupe de recherche et d'intervention pour la paix), j'ai lu énormément sur l'Afrique et sa douloureuse histoire, les livres de Colette Braeckman, spécialiste de la République démocratique du Congo, et beaucoup d'autres qui racontaient les trois étapes du pillage en Afrique, le système colonial, les dictatures qui ont suivi et les compagnies étrangères aux intentions de profit rapide qui soutenaient des régimes aux mains sales... J'ai lu des témoignages d'enfants »²¹.

Cette analyse politique et économique explique l'état de la RDC, encore et toujours dévastée aujourd'hui. Pourtant, rien n'en est dit. D'ailleurs, hormis l'indice du nom du village de Joseph, Namba, qui correspond à une région de cet état, rien de précis ne permet d'identifier le pays concerné dans la pièce.

Contradiction entre le choix d'une fillette soldat et la situation de la femme en guerre

Le personnage d'Elikia est un cas presque isolé en littérature de fillette-soldat. En littérature générale, il n'existe que quelques témoignages autobiographiques²². En littérature de jeunesse, *Le Bruit* est un exemple à ce jour quasiment unique : seul un roman jeunesse récemment publié, *Ma*, de Louis Atangana (Rouergue, 2012), destiné à des adolescents, fait

²⁰ Elle évoque sa lecture de *Salvar a los niños soldados* de Gervasio Sanchez, dans un entretien réalisé par le Journal de la maison des arts de Thonon, Dossier de présentation de la pièce sur le site de la Compagnie de théâtre de Suzanne Lebeau et de Gervais Gaudreault, Le Carrousel http://www.lecarrousel.net/documents/2012bruit_dossierpresse_1.pdf

²¹ *Ibid.*

²² China Keitetsi, *La Petite Fille à la Kalachnikov, ma vie d'enfant soldat*, Bruxelles : Complexe/GRIP, 2004 ; Senait Mehari, *Cœur de feu : J'étais une enfant soldat*, Archipel, 2009.

intervenir une fillette-soldat, qui ne constitue d'ailleurs pas l'objet du récit, pas plus que le personnage féminin de Myrtane dans *Le Mioche*, évoqué précédemment.

Suzanne Lebeau met ainsi en évidence une situation paroxysmique d'enfant soldat, qu'une récente mise en scène tire encore plus loin, en faisant une fille du personnage de Joseph, Josefa²³. Pourtant, rien ne permet dans la pièce de comprendre comment une société donnée en arrive à une telle horreur, ni pourquoi dans tous les conflits, les filles et les femmes sont systématiquement violées et asservies, comme le signalent tous les rapports de l'Unesco²⁴. Ainsi, le cas de la fillette soldat illustre un phénomène qui dépasse le cadre de l'enfant soldat, ce dont la pièce ne rend pas compte.

Suzanne Lebeau introduit donc en littérature de jeunesse un thème d'une extrême violence qui y est rarement interrogé, tout en se démarquant de la représentation désormais stéréotypée de l'enfant soldat. Le dispositif élaboré que construisent le péri-texte et la structure du *Bruit des os qui craquent* amène le jeune lecteur à adhérer à la démonstration et à accéder à la fois à l'indignation et à l'espoir.

Pourtant, si elle met en évidence un processus psychologique et individuel, elle n'informe pas dans la pièce sur le processus historico-politico-social qui mène à cette situation, et qui conduit des sociétés et des hommes, dont la nature est pourtant montrée comme n'étant pas foncièrement mauvaise, à sacrifier leurs enfants et à martyriser leurs filles.

Dans la mesure où toutes les déclarations épitextuelles de Suzanne Lebeau soulignent cependant ce processus, lorsqu'elle s'adresse à des adultes (lecteurs, spectateurs, enseignants ...), ce paradoxe interroge tout autant la fonction de l'écrivain (son rôle est-il d'informer et/ou de faire agir ?) que le statut de la littérature de jeunesse (doit-elle ou peut-elle faire agir les jeunes lecteurs ? jusqu'où les informer et les indigner ?).

²³ Mise en scène de Roland Mahauden, au Théâtre de Poche à Bruxelles, du 27 septembre au 22 octobre 2011.

²⁴ Par exemple « La crise cachée, les conflits armés et l'éducation », Rapport mondial de suivi sur l'Éducation Pour Tous, UNESCO, 2011, ou « Femmes actrices de développement pour les enjeux mondiaux », Rapport du processus de recherche prospective préparatoire à la conférence internationale de Millennia 2015, UNESCO, 2011.