

Enfance post-traumatique et plaidoyer humaniste

Une relecture de *Le retour de l'enfant soldat* de François d'Assise N'dah

Dr Pierre Suzanne Eyenga ONANA
Université de Yaoundé I

La guerre et sa cohorte de manifestations outrageantes plongent le village de Soukoussa dans la peur, les pleurs et l'horreur. Son bilan est lourd puisque des familles entières sont décimées, des biens matériels brûlés, des hommes égorgés et des femmes violées. Cette escalade de la barbarie est pourtant l'apanage des enfants du village et de rebelles venus d'ailleurs pour mettre à mal la paix qui régnait au village. Mais à bien y voir, l'enfant n'est-il pas en réalité un simple pion dans l'échiquier de la violence sédimentée par des adultes sans foi ni loi ? Suivant le diptyque phénotexte-génotexte mis en faisceau par l'approche sociocritique telle que systématisée par Edmond Cros, la présente contribution se propose de questionner les ressorts d'une barbarie mal venue à l'heure où le monde entonne en chœur l'hymne du vivre ensemble. Le travail se fait en deux principales parties qui articulent toutefois trois idées force. Dans la première, on décrypte les contours que revêt le phénotexte. Elle sonde les causes d'une enfance problématique caractérisée par la mise de l'enfant au ban de société villageoise. Scrutant l'esthétique de François N'dah dans son projet de reconstruire une cité non violente, la dernière partie porte sur le sens que dévoile le génotexte. Forme et sens convergent donc en vue de reconfigurer le tracé d'un monde nouveau dont les nouveaux paradigmes sont désormais la patrimonialisation de l'enfant et non plus son instrumentalisation.

Mots-clés : *post-traumatisme, sociocritique, esthétique, vivre ensemble, instrumentalisation.*

Abstract: War and its outrageous cohort of demonstrations plunge the village of Soukoussa into fear, tears and horror. Its toll is heavy as entire families are decimated, material goods burned, men murdered and women raped. This escalation of barbarism is however the prerogative of the village children and rebels who came from elsewhere to undermine the peace that reigned in the village. But to look at it carefully, is the child not really a pawn in the chessboard of violence seduced by adults without faith or law? Following the phenotext-genotext diptych bundled by the sociocritical approach as systematized by Edmond Cros, this contribution proposes to question the springs of an unwelcome barbarity at a time when the world is singing in chorus the anthem of living together. The work is divided into two main parts, each of which articulates three main ideas. In the first one, the contours of the phenotext are deciphered. It explores the causes of a problematic childhood characterized by the banishment of the child from village society. Scrutinizing François N'dah's aesthetics in his project to rebuild a non-violent city, the last part focuses on the meaning revealed by the genotext. Form and meaning therefore converge in order to reconfigure the course of a new world whose new paradigms are now the patrimonialization of the child and no longer his instrumentalization.

Keywords: *Post-trauma, Sociocritical, Aesthetic, Living Together, Instrumentalization.*

L'enfant, lit-on au septième vers du poème *L'arc-en-ciel*¹ de William Wordsworth (1802), est le père de l'homme. Au moment où il naît, il incarne l'avenir de ses géniteurs au regard des attentes et des lourdes responsabilités que la société tout entière fonde en lui. Il se définit dès lors comme l'espoir de la cité. Ledit espoir dévoile également les traits types de la société qui le moule à travers les motifs de socialisation qu'il hérite de ses pères. Ceci explique pourquoi la condition de l'enfant préoccupe les écrivains et occupe les devants de la scène surtout lorsque le sexe de ce dernier conditionne la survie du foyer conjugal. On peut à cet égard évoquer dans *L'enfant de sable* les paroles lancinantes formulées à sa femme par le riche potier Hadj Ahmed Souléïmane luttant contre le sort ou la nature humaine : « *L'enfant que tu mettras au monde sera un mâle, ce sera un homme. Il s'appellera Ahmed même si c'est une fille* » (Ben Jelloun, 1985, p. 15). Dans *L'enfant de la révolte muette*, l'époux Jean-Marie ira quant à lui jusqu'à prendre une autre femme du fait que son épouse tarde à donner naissance au successeur tant espéré. Il poussera peu ou prou sa femme dans les bras de son ami avant de voir celle-ci lui procurer la satisfaction escomptée.

Si le sexe de l'enfant constitue la matière des romans sus-évoqués, force est de dire *a contrario* que c'est l'éducation voire la rééducation de ce dernier qui constitue l'essentiel de la trame de *Le retour de l'enfant soldat* de François d'Assise N'dah. Dès lors, quelles sont les images secrétées par l'enfant soldat telles qu'elles se dégagent de la société du texte de François d'Assise N'dah ? En d'autres termes, comment se négocie le retour au village de l'ex-guerrier et son insertion au cœur du village Soukoussa qui l'a vu naître et dont les habitants revanchards n'en veulent plus ?

L'analyse du vif réquisitoire de Zango s'opère à travers la sociocritique théorisée par Edmond Cros. Pour ce théoricien, « *la sociocritique ne s'intéresse pas à ce que le texte signifie mais à ce qu'il transcrit, c'est-à-dire à ses modalités d'incorporation de l'histoire, non pas d'ailleurs au niveau des contenus mais au niveau des formes* » (Cros, 2003, p. 53). Le texte est ainsi appréhendé comme « *un objet moral ; c'est l'écrit en tant qu'il participe au contrat social ; il assujettit, exige qu'on l'observe et le respecte, mais en échange il marque le langage d'un attribut inestimable [...] : la sécurité* » (Cros, 2003, p. 53). Déclinant le mode opératoire qui définit son appareillage conceptuel, Edmond Cros affirme que le texte émerge de la coïncidence conflictuelle de deux discours contradictoires à savoir : le génotexte et le phénotexte. Ainsi,

« *Si le terme de phénotexte est clair dans la mesure où il renvoie au texte imprimé, conçu comme une des réalisations possibles de la langue [...], celui de génotexte désigne quelque chose de plus complexe pour ne pas dire plus ambigu. Il se réfère en effet à la fois à un fonctionnement qui se ferait dans la langue, à un niveau abstrait du fonctionnement linguistique* » (Cros, 2003, p. 55).

Julia Kristeva abonde dans le même sens en affirmant que le « *génotexte peut être présenté comme le dispositif de l'histoire de la langue et des pratiques signifiantes qu'elle est susceptible de connaître : les possibilités de toutes les langues concrètes existantes et à venir y sont "données" avant de retomber masquées ou censurées dans le phénotexte* » (Kristeva, 1969, p. 284). En clair, le génotexte apparaît comme la structure profonde, c'est-à-dire le signifié. Il s'identifie aux « *latences sémantiques d'un même énoncé* » (Cros, 2003, p. 57). En ceci qu'il « *opère avec des catégories conceptuelles et correspond à une énonciation non*

¹ *The Rainbow*, traduit par l'auteur.

grammaticalisée en ce sens que cette énonciation n'est pas encore mise en formule » (Cros, 2003, p. 56). Il est considéré comme

« L'espace virtuel où les structures originelles programment le processus de productivité sémiotique. Celui-ci consiste à déconstruire sans cesse ce mixte sous la forme de phénotextes voués à réaliser, à tous les niveaux textuels, en fonction de la spécificité de chacun d'entre eux, la syntaxe des messages préalablement programmés » (Cros, 2003, p. 196).

Tandis que le phénotexte renvoie « *aux réalisations multiples et concrètes* » (Cros, 2003, p. 57), à la structure de surface, au signifiant. Il est entrevu comme ce « *phénomène qui réalise à un niveau déterminé du texte (narrativité, temps, espace, mythe, etc.), et sur des modes spécifiques, l'énoncé, non grammaticalisé jusque-là, du génotexte* » (Cros, 2003, p. 198).

Au regard de la démarche critique qui précède, deux moments clés ponctuent notre entreprise d'exégèse. D'abord, on scrute les indicateurs endogènes et exogènes qui charrient le traumatisme de l'enfant soldat. Ensuite, on questionne les aspects formels qui articulent le sens profond de l'œuvre avant de disséquer la vision du monde qui fonde la diégèse de François d'Assise N'dah.

1. Le phénotexte : aux sources d'un traumatisme infantile évitable

Plusieurs causes président à la germination de la violence ou la poussée de haine qui sème le trouble entre villageois de Soukassa. Elles sont de deux ordres : endogènes et exogènes.

1.1. Les causes endogènes : l'enfant, une cible

L'endogénéité, dans cette première variable de causes, procède de ce que dans cette catégorie phénotextuelle, se regroupe un ensemble de mobiles implicites générateurs de la guerre. Si ces mobiles n'émanent pas en réalité de la volonté de l'enfant, force est de reconnaître qu'ils s'imposent à lui en tant que cible. Parmi elles, on peut mentionner : le goût prononcé pour la violence ; la consommation de la drogue ; l'oisiveté et la croyance aux maléfices. Toutes ces causes se condensent dans une seule ; l'instrumentalisation de l'enfant et sa modélisation en un monstre infantile incontrôlable. Dès lors, on peut affirmer que le parcours de Zango rejoint celui de Samba Diallo et, ainsi, partager le point de vue de ce critique décryptant l'enfance de ce dernier :

« L'enfant est livré à la confusion parce que partagé entre deux extrémités : c'est la controverse et le début d'une grande aventure qui ne nous étonnera pas d'être ambiguë » (Onguéné Essono, 2000, p. 42).

L'aventure de Zango se veut une vaste entreprise de diabolisation de l'homme à travers un phénomène de robotisation des mentalités qui se confond à un lavage de cerveau. Il s'agit de faire subir à l'enfant une mue satanique visant à le faire céder à toute initiative remettant en cause la fraternité humaine, la dignité de l'homme ainsi la vertu du vivre ensemble, en plaçant l'homme au centre des relations sociales. Dans une longue analepse destinée à replonger son interlocuteur Zépré dans les travers de la barbarie humaine, l'enfant soldat de retour au village ressasse avec une pointe de désolation affichée, les affres d'une pratique qui l'a dressé contre son peuple et notamment ceux qui l'ont vu naître :

« Les rebelles attaquèrent notre paisible village. Cette nuit-là, après qu'ils eurent pillé et assassiné, ces bandits trièrent sur le volet des jeunes gens qu'ils devaient enrôler. Mon physique impressionnant fut la cause de mon malheur. Sur-le-champ, nous subîmes des brutalités de leur part. Ils tiraient en l'air pour nous faire peur et pour nous obliger à leur obéir. Quand nous fûmes suffisamment domptés, ils nous firent consommer une mixture étrange. Je pensai au début à du sang, mais avec le temps, je n'en suis plus très sûr. Certains rebelles nous faisaient croire que c'était du sang humain » (N'dah, 2008, p. 64).

Si cette citation informe le lecteur du goût de l'homme pour la violence gratuite, elle révèle en filigrane un pan de l'image que dévoile l'enfant chez F. N'dah : il s'agit d'un être singulier, mû par le désir d'incarner la vertu afin de réparer un préjudice dont on l'accuse d'être le responsable. À cet égard, l'usage dans cette occurrence des temps du passé présente l'avantage de relater les faits dans leur banalité aux fins que leur évocation contribue à rétablir Zango dans son droit. En les convoquant dans son propos, ce dernier entend dégager sa responsabilité lors des massacres terroristes qui ont décimé son village et semé partout horreur et désolation. À l'instar des enfants de sa communauté, il ne pense qu'à la réintégrer. C'est d'ailleurs l'implicite qui traverse l'occurrence qui suit lorsque Zango montre que les actes qu'il posa lors de l'attaque de son village ne relevaient ni plus ni moins que de la manipulation.

C'est dans cette optique que les rebelles usaient de toutes sortes de stratagèmes afin de plier les enfants à leurs quatre volontés. Par exemple, les rebelles faisaient ingurgiter aux enfants un liquide bizarre

« ayant le pouvoir de rendre invulnérable [...alors qu'au fond] l'opération était de [les] armer psychologiquement pour le service militaire auquel [ils] dev[ai]ent être soumis » (N'dah, 2008, p. 65-66).

La situation de l'enfant dans l'œuvre de F. N'dah se rapproche ainsi de celle à laquelle fait référence Ndzié Ambena s'agissant de l'analyse de cette catégorie dans la tragédie de Racine. Pour ce critique, l'enfance y est « *synonyme de pureté et d'annonce, livrées à des instincts négatifs, brutaux et plus forts* » (2000, p. 43). Force est alors de dire que la vertu innée chez l'enfant se trouve diluée dans la méchanceté des hommes. Celle-ci sert de moule pour façonner des extraterrestres dont le désir sera de reproduire chez les autres les mêmes schèmes de la torture qu'ils ont subis en tant qu'enfants. La formation rude qu'on fait subir à Zango et à ses compères est pire qu'une simple formation militaire. Elle est d'autant plus ardue qu'elle résulte d'un préalable : la consommation de substance peu recommandable pour la santé des enfants. Zango affirme :

« Après nous avoir fait consommer de la drogue, ce qui eut pour effet de décupler nos forces, nous fûmes conduits au champ de tir pour nos premiers exercices pratiques » (N'dah, 2008, p. 65).

La particularité de la formation que subissent les enfants réside dans le fait qu'elle leur enseigne à supprimer des vies, à tuer de sang-froid d'autres humains sans en éprouver le moindre remords. Dans une tonalité emphatique marquée par l'emploi du présentatif « *c'étaient* » et de l'usage de la comparaison, Zango décline à l'un de ses rares amis Zépré l'identité de leurs cibles :

« C'étaient des hommes, comme toi et moi, qu'on avait ligotés à des poteaux, des corps habillés pour la plupart, faits prisonniers ou leurs enfants [...] C'était la règle

du jeu, nous n'y pouvions rien. Et malgré la distance qui nous séparait d'eux, on pouvait entendre les râles qu'ils poussaient quand ils étaient atteints par une balle [...] Nous tirions sur eux jusqu'à ce qu'ils soient morts » (N'dah, 2008, p. 65-66).

Cette occurrence dégage d'autres aspects identitaires qu'on pourrait lier à la description de l'enfant dans *Le retour de l'enfant soldat*. C'est un être sacrifié dont la santé se trouve exposée à l'infirmité lors de la formation à laquelle on le destine. Le narrateur homodidégétique souligne au sujet de la formation au tir :

« Beaucoup d'entre nous ont été amputés à cette occasion. La manipulation des armes étant délicate, certains d'entre nous virent leurs avant-bras arrachés par des rafales. Les plus chanceux s'en tirèrent avec la main ou le pouce amputés » (N'dah, 2008, p. 66).

À côté des causes endogènes, se distinguent d'autres qui montrent la figure de l'enfant paria à la suite des actes meurtriers qu'il aura posé.

1.2. Les causes exogènes

La description du traumatisme que subit l'enfant lors de sa formation qui aura duré « *trois longues semaines* » le transforme en guérillero selon le mot de leur formateur, le sergent Brimor. Après la guerre, ce traumatisme s'accroît tant il permet de visualiser d'autres visages de l'enfant. Il est tour à tour considéré comme un rebus de la société, un laissé pour compte, bref un indésirable.

Aussitôt que Fôlki, l'ami d'enfance de Zango apprend que ce dernier est de retour au village, il lui profère des injures qui traduisent l'animosité et la « *pulsion agressive* » que nourrissent les villageois à l'endroit de l'ancien fils du village devenu assassin. Les mots que prononce Fôlki lorsqu'il aperçoit son ex-ami sont chargés d'une dose de haine débordante. Le narrateur dit qu'il a la « *rage au cœur* » (N'dah, 2008, p. 11), puisqu'il taxe son ami d'hier « *[d'] espèce de criminel* » (N'dah, 2008, p. 11). Un peu comme dans *Le fils d'Agatha Moudio* l'enfant nouvelle-née Agatha Moudio fut reniée par son propre père à sa naissance pour être venue au monde comme sexe féminin dans un foyer où son père attendait un homme, exactement comme dans *L'enfant de la révolte muette* Jean-Marie décide, pour les mêmes causes, de renier sa troisième fille en la baptisant Espoir Déçu, ainsi Gauzango, le père de Zango le renie-t-il violemment en apprenant que ce dernier est revenu au village.

Ironisant au sujet de la rancœur que nourrit le père à l'endroit du fils prodigue, le narrateur déclare que ce dernier « *chuta de son hamac [...] Il était si furieux qu'il avait inversé, sans s'en rendre compte, ses sandales* » (N'dah, 2008, p. 21). Sans transiger le moins du monde, il confie à Meydjidah sa femme l'immensité de la haine qu'il rumine et qui le ronge :

« Où est-il, ce criminel ? Dis-le moi vite afin que je lui mette une balle dans la tête [...] Si jamais il remet les pieds dans ma cour, il verra de quel bois je me chauffe » (N'dah, 2008, p. 21).

En tant que rebus de la société villageoise, banni à vie à cause de son forfait, l'enfant ne bénéficie d'aucune forme de clémence ni de tolérance de la part de ses confrères. Aucune forme de pitié n'est manifestée à son adresse ni par le chef ni par les autres villageois. Faisant de lui un coupable patenté, le chef du village use de la figure de l'anaphore et

de la sagesse proverbiale africaine pour traduire son obsession de se venger de celui qu'il qualifie de « *criminel* » :

« Le lieu de la marche du lépreux n'est pas sur la colline. Va voir les parents de ceux que le petit Zango [...] groupe de rebelles ont tués ; va voir les filles et femmes qu'ils ont violées ; va voir ceux qui sont marqués à vie à cause d'eux ; va voir ceux qui ont perdu toutes leurs récoltes par la faute de ce bandit. S'ils te donnent leur accord et leur bénédiction, je m'inclinerai. Autrement, je ne veux de ce criminel dans mon village, tant que je serai chef ! » (N'dah, 2008, p. 28).

L'une des sources du traumatisme de l'enfant et le comble de sa situation de rejet, n'est autre que la vindicte populaire. Zakobi est le maître d'œuvre de cette variante de la haine dont le point d'orgue est la mort de Zango. Comme si l'on traquait un gibier dans son retranchement ainsi une battue est-elle organisée pour retrouver Zango et le soumettre à un calvaire. Ce dernier est « *ligoté comme un bouc, [...] traîné au sol par deux solides gaillards* ». Il s'agit d'un mode de déclinaison de la vengeance que nourrit le peuple à l'adresse de l'enfant. N'ayant droit au respect de ses droits en tant qu'humain, Zango endure des souffrances aux plans psychologique et physique. Le style indirect qu'utilise le narrateur restitue la profondeur de la scène que vécut l'ex guerrier : « *Violeur ! Assassin ! Violeur ! Assassin !* » (N'dah, 2008, p. 34). Qui pis est, Zango subira à son tour des violences physiques. Dénudé, le narrateur dit de lui qu'il « *n'avait qu'un tout petit caleçon bleu pour cacher sa nudité [...] il était sérieusement blessé, suite aux nombreux coups qu'il avait déjà reçus* » (N'dah, 2008, p. 34).

La dernière forme de traumatisme qu'essuie l'enfant c'est sa mise en quarantaine de la communauté villageoise. Son droit d'expression est ainsi violé car le village entier et son père en particulier lui font vivre le calvaire de subsister à des conditions de vie drastiques ou de survivre dans un espace de vie clos. Le narrateur précise :

« En effet, mis en quarantaine au fond d'une case excentrée, il lui était interdit [à Zango] d'adresser la parole aux autres membres de la famille. En outre, il devait se nourrir par ses propres moyens, et cela, en attendant que les membres du tribunal traditionnel ne prennent une décision définitive à son endroit » (N'dah, 2008, p. 39).

L'autre forme de mise en quarantaine épouse la stratégie de violation du droit à l'interaction sociale avec ses pairs humains. Elle consiste à humilier l'enfant et surtout à interdire à son entourage toute velléité d'échange verbal avec lui sous peine de représailles multiformes. Le narrateur omniscient déclare :

« Dans chaque famille, les parents donnèrent des instructions fermes à leurs enfants, afin que tout contact avec Zango, le 'criminel', fût formellement évité. Même Rufai, son frère cadet, avait été menacé par leur père pour lui avoir adressé à deux reprises la parole » (N'dah, 2008, p. 58).

Une autre stratégie mise en place pour déstabiliser le moral de battant de l'enfant consiste à s'écarter de son chemin aussitôt qu'on l'aperçoit afin de le confondre à un pestiféré et ainsi le blesser dans son amour propre. Le narrateur-dieu se souvient par exemple que

« les jeunes filles allant à la fontaine s'écartèrent brusquement pour lui laisser le passage. Personne ne daignait répondre aux salutations qu'il distribuait à voix

pourtant fraternelle ! À l'école, ce fut le comble ! À sa vue, les enfants se sauvèrent comme des singes effrayés. Certains, les plus courageux, lui lancèrent des quolibets » (N'dah, 2008, p. 58).

L'adverbe « *brusquement* », ainsi que la figure de comparaison introduite par « *comme* », montrent à quel point la socialisation de l'enfant se trouve tronquée par les adultes. Instrumentalisant l'enfant, le formant à la culture de la haine et du rejet de l'Autre, la classe des adultes viole les tabous et brise le contrat social tout en hypothéquant toute velléité du vivre ensemble. La preuve est donnée dans le récit lorsque Zango est assimilé à un monstre

« qui faisait peur à tous ses camarades [...] En classe, dès qu'il commettait une faute, tous les élèves se mettaient à rire au grand dam de monsieur Boni [...] Dans la cour de l'école, personne ne voulait jouer avec lui » (N'dah, 2008, p. 59).

L'éducation de l'enfant repose sur l'observance des valeurs éthiques et des règles strictes qui contribuent à définir son mode d'agir vis-à-vis des autres. Ce que Ndzié Ambena appelle, qualifie de « *valorisation de l'enfant* », vise ainsi à faire de l'enfant un « *adjuvant habile et actif, [...] une force tutélaire sans laquelle aucun succès n'est possible* » (2000, p. 58). Dans le cas de Zango pourtant, ce postulat est inopérant puisque l'enfant manipulé par la société se révèle un anti-modèle se complaisant dans le mépris du prochain et la désobéissance des consignes données par son enseignant. L'enfant exemplaire se positionne comme « *un enfant parent de ses parents qui arrive à s'oublier pour le bonheur de ses géniteurs* » (Beyala, 1988, p. 34). Puisque l'enseignant est un parent, tout enfant lui doit respect et soumission. Tel n'est pas toujours le cas pour les élèves de monsieur Boni lorsque ce dernier tente, en vain, de rappeler à l'ordre ceux des élèves qui frustrent leur camarade et ex-guerrier Zango. Le narrateur déplore ce manquement en affirmant que

« les remontrances du maître à l'égard des élèves n'eurent aucune incidence sur la situation, surtout que Zakobi faisait quelquefois des incursions surprises dans la cour de l'école, pour vérifier que ses ordres étaient exécutés à la lettre » (N'dah, 2008, p. 59).

Si la littérature à travers le texte de roman ne se limite pas exprimer ce que Mitterrand appelle « *un sens déjà là* », force est d'affirmer que « *par le travail de l'écriture, il [le texte de roman] produit un autre sens, il modifie l'équilibre antérieur du sens* » (Mitterrand, 1980, p. 7). L'examen du génotexte se prête à cette production du sens à travers certains codes qui le révèlent et qu'il convient à présent de décrypter.

2. Du génotexte : écriture et sens pluriel d'un malaise infantile

Le décryptage du génotexte participe de la dynamique de conversion des formes en sens. Vincent Jouve affirme à cet égard que la littérature n'est pas que « *mimesis, (technique de représentation du réel), elle est aussi semiosis (espace verbal ouvert au jeu de signes)* » (1986, p. 91). Autant dire de la littérature qu'elle « *n'est bien qu'un langage, c'est-à-dire un système : son être n'est pas dans son message, mais dans ce système* » (Barthes, 1964, p. 257). Elle autorise à passer de la forme au sens.

2.1. De la forme au sens

Système de signes en interaction féconde, la littérature se prête à une interprétation. Jean Rousset, qu'il est possible de « *saisir des significations à travers des formes* » (1962, p. X). Plusieurs manœuvres esthétiques renforcent le sens du message de l'écrivain ivoirien. On évoquera tour à tour l'usage du style direct ; de l'interartialité ; la redondance

des questions de style ; des anachronies de type analeptique, ainsi que la prégnance des figures de comparaison.

2.1.1. Signifiante : interartialité, scène, style direct et analepse

L'historien de l'art Walter Moser définit l'interartialité comme « *l'ensemble des interactions possibles entre les arts que la tradition occidentale a distingués et différenciés et dont les principaux sont la peinture, la musique, la danse, la sculpture, la littérature et l'architecture* » (2007, p. 70). Il s'agit d'un concept qui s'intéresse plus spécifiquement aux relations qu'il y a entre les arts, des relations qui incluent les médias, mais qui ne s'y résument pas, puisqu'un art n'est pas que la somme de ses composantes médiales, mais il se définit aussi par des considérations esthétiques. Le texte de N'dah comporte une série de dix gravures qu'on pourrait considérer comme des traces de l'art pictural. Elles s'insèrent habilement dans le récit afin de médiatiser visuellement un message que le romancier entend porter à l'attention de son lectorat. Les figures diverses de l'enfant y sont chaque fois modulées et visualisées, de son retour au village Soukassa à la joie de vivre retrouvée à la fin du récit, en passant par l'accueil de sa mère, la tentative de lynchage de ce dernier, son rejet par Gauzango son père ou encore la rétrospective de son arrestation et sa mutation en enfant soldat par les terroristes. Parfois, une scène replonge le lecteur au cœur d'un débat houleux sur l'enfant.

Gérard Genette définit la scène comme un dialogue au cours duquel n'est relevée aucune médiation par le narrateur. Ici, temps de l'histoire et temps de la narration sont situés au même diapason diégétique. La scène entre Fólki et Zango visualise les hésitations de l'enfant soldat quant aux représentations introspectives qu'il se fait de son hypothétique accueil par les siens à son retour au village. Alors qu'il veut repartir vers l'inconnu, Fólki le rappelle :

- Ne t'en vas pas, reste avec nous
- Et pourquoi devrais-je rester ?
- Pour ta mère.
- Ma mère ?
- Oui mon frère, elle ne cesse de te réclamer.
- Dieu soit loué !
- C'est une brave femme tu sais ! Elle a beau expliquer à ton père que c'est grâce à toi qu'elle a eu la vie sauve cette nuit-là, il ne veut rien entendre. (N'dah, 2008, p. 13)

Les retrouvailles entre mère et fils se déroulent dans un style direct. Il s'agit pour les deux interlocuteurs de trahir le plus naturellement leurs émotions, notamment la joie extrême qui les anime au moment où ils échangent « *un regard pathétique, affectueux et compatissant* ». Le plus intéressant réside dans le message qui traverse en filigrane les propos de l'enfant : il est innocent et plaide non coupable des atrocités nées de la guerre à laquelle on lui reproche d'avoir pris une part active. Victime d'une instrumentalisation de la part des malfaiteurs adultes, il se confie de la sorte à sa mère d'après un style direct empreint d'emphase et de pathétique, qui dévoile en réalité le traumatisme dans lequel baigne Zango :

« *Maman, qu'elles étaient lourdes, ces armes !... Maman, ce n'était pas moi !... Maman, aide-moi à oublier et à vous faire oublier !...* » (N'dah, 2008, p. 17).

Par ailleurs, le narrateur recourt au style direct pour présenter les tribulations auxquelles fait face l'enfant au plan juridique. Sans jamais faire l'objet d'un procès équitable, Zango se trouve confronté à une horde de villageois revanchards s'appêtant à le lyncher par la voix de leur leader Zakobi dans un style direct :

« Avant de prononcer la sentence, nous allons demander au prisonnier ce qu'il a à dire pour sa défense » (N'dah, 2008, p. 34).

Le style direct médiatise enfin le courage de l'enfant dans un monde qui le honnit sans cesse malgré ses efforts de se faire pardonner. Alors qu'une réunion de crise se prépare pour décider du sort de Zango au village, il se perd dans un soliloque profond renforcé par des questions rhétoriques qui l'incitent à une prise de courage pour changer le cours de son avenir :

« Qui suis-je au juste ? Zango, l'assassin, l'inhumain ou Zango, la victime ? Allez ! va leur faire comprendre qu'ils n'ont pas droit d'accabler ainsi ta conscience. Va leur montrer ta paume durcie par les épreuves et ton regard terni par la souffrance ! » (N'dah, 2008, p. 76).

Relevons pour le compte de la première occurrence que chaque segment déclaratif s'achève par une marque précise de ponctuation : un point d'exclamation et des points de suspension. Cette stratégie d'écriture atteste que les propos de l'enfant comportent un implicite que ce dernier entend certainement dévoiler. Car, si celui-ci pleure, c'est sûrement parce qu'il accuse et récusé une pratique violente qui a fait de lui un tueur de sang-froid. D'ailleurs, il rappelle à Gaston :

« Je l'ai déjà répété mille fois, que j'ai été obligé de faire ces choses atroces » (N'dah, 2008, p. 50).

Le recours à l'anachronie de type analeptique lui permet alors de ressasser ce passé qui lui semble odieux et qu'il entend exorciser en le racontant au détail prêt à son ami Zépré.

Comme l'entrevoit Genette, l'analepse ou rétrospection renvoie à « l'évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve » (1972, p. 129). Cette technique de narration qui vise un décryptage de la notion du temps dans le récit s'inscrit dans l'approche de l'ordre du récit. Elle montre comment le narrateur rompt le cours de l'histoire principale pour amorcer un récit enchâssé. Il s'attèle alors au récit des conditions ayant conduit l'enfant soldat à un stade de violence avancé, ouvrant ainsi un cycle diégétique comparable à un long conte. Ce dernier est introduit par des déictiques qui permettent d'en cerner au mieux les contours :

« Il y a un peu plus de trois ans déjà que les rebelles attaquèrent notre paisible village. Cette nuit-là, après qu'ils eurent pillé et assassiné... » (N'dah, 2008, p. 64).

Tout le film de l'ensauvagement de l'enfant par des rebelles est ainsi relaté au lecteur, suscitant un regard neuf sur l'ex soldat Zango à travers la prégnance des interrogations rhétoriques ou questions de style.

2.1.2. La prégnance des interrogations rhétoriques

Lorsqu'on la définit, l'interrogation rhétorique ou question de style apparaît comme une figure de pensée qui « n'appelle même pas de réponse, tant la réponse attendue du public est considérée, même de manière forcée, comme évidente » (Robrieux, 2000, p. 116). Dans

le récit de N'dah, la question de style permet de rétablir la justice parmi les résidents de Soukoussa, un village désormais en proie à la violence et au règlement de compte suite aux exactions commises par Zango. Cette forme de questionnement permet en outre de toucher la corde sensible et de s'adresser à la conscience d'une vague de jeunes et d'adultes refusant d'entériner la voie du dialogue comme solution aux différends des hommes. Quoique victime des affres de l'enfant-soldat dont elle porte sur le dos les œuvres du viol, Adjo N'go, la fille du chef, ne manque pas de recourir à cette stratégie communicative en vue de contrecarrer un projet barbare visant à faire passer Zango de vie à trépas :

« Qui donc parmi vous a vécu la douleur d'une femme qui a été violée ? Cet enfant que je porte sur mon dos est le sien ! Si vous le tuez, êtes-vous prêts à vous occuper de lui ? Ne me faites pas davantage souffrir en tuant le père de mon enfant, vous m'entendez ? [...] à Zakobi] Où sont-elles, ces femmes auxquelles tu prétends rendre justice ? » (N'dah, 2008, p. 64).

Le questionnement rhétorique est également convoqué pour ouvrir la voie au négoce entre individus lorsque ceux-ci peinent à faire la paix en dépit des voies du pardon arpentées par un coupable. Fustigeant l'aigreur qui hante Gaston, l'un des complices de Zakobi séduit par l'option de la haine et la vengeance, Ayablé invective ce courtisan amer qui n'accepte pas la relation de cette dernière avec Zango en ces termes :

« Veux-tu arrêter ton numéro ? [...] Peux-tu me dire ce que tu reproches à Zango ? Hein ! Est-ce l'amitié que j'éprouve pour lui ou le fait qu'il soit un ex-rebelle ? Puis-je savoir ? » (N'dah, 2008, p. 50).

Cette dernière vague de questionnement, autant que les précédentes, trouvent leur réponse dans la vision du monde qui définit le sens de la vie de l'enfant-soldat d'après le postulat de François d'A. N'dah. Dès lors, on peut convenir que « *la littérature [paraît être] la somme des réponses possibles aux questions réelles que se posent un homme, et à travers lui, une époque, une civilisation et, à la limite, l'humanité* » (Dobrovsky, 1966, p. 93).

2.2. Du sens à la militance : la vision du monde du récit de F. N'dah

« *Écrire, c'est d'abord déstructurer [...] désorganiser le monde pour tenter de le reconstruire en le représentant autrement* » (Barthes, 1966, p. 33). Le monde neuf dont le romancier N'dah dessine le tracé se laisse saisir à partir de trois axes opératoires : comme plaidoyer, hymne et culte pour le vivre ensemble.

2.2.1. Un plaidoyer contre l'instrumentalisation de l'enfant

La déstructuration du monde dont parle Barthes procède dans un premier temps de l'exorcisation de toute forme de conduite qui conduit au mal. L'instrumentalisation des jeunes fait justement partie de ces maux qui gangrènent la société et qui amènent les jeunes à poser des actes violents et incontrôlables. En affirmant à son ami son incapacité à lever la main sur ses propres parents, Zango montre que la protection de l'enfant reste un défi majeur à relever par les politiques. S'appuyant sur un discours emphatique adossé à une question de style, il demande à son ami :

« Fólki, penses-tu que j'aurais volontairement fait du mal à mes propres parents ? Moi Zango, que tu connais depuis l'enfance ? » (N'dah, 2008, p. 50).

Si la réponse évidente que suscite ce questionnement rhétorique interpelle le lecteur, elle invite davantage le commun des mortels à rechercher avant tout les causes d'un malheur collectif qui frappe la cité des hommes avant de pointer du doigt un coupable qui se trouve parfois être un enfant innocent. Les périphrases descriptives que les villageois non avisés attribuent avec faste à l'enfant Zango illustrent à quel point il est urgent de recouper les faits avant d'en trancher l'issue. Taxé tour à tour de « *rebelle* », de « *sanguinaire* » et de « *criminel* » par ceux qui l'ont vu naître, Zango peine à se sortir d'un bourbier dans lequel l'ont plongé des rebelles sans foi ni loi. On comprend pourquoi le narrateur relève à sa décharge « *[qu'] à seize ans dont les trois derniers furent passés dans la rébellion, la tâche de Zango s'annonçait des plus difficiles* » (N'dah, 2008, p. 57).

Par ailleurs, les raisons qui conduisent l'enfant Zango à la barbarie et au crime crapuleux déroulent à bien y regarder d'autres chapelets de plaintes qui ont trait à la dimension éthique de la vie. La consommation incontrôlée de la drogue peut transformer l'homme le plus droit en un monstre intenable. Il n'est qu'à revisiter les affres nées de la guerre pour s'en convaincre, ainsi que le révèle le bilan froid que dresse un Zango dépité à son ami Zépré :

« La guerre a été atroce, meurtrière et très douloureuse. Il faut avoir vu ces hommes, ces femmes geignant de douleur, ces visages meurtris, ces femmes violées, éventrées, ces pères de familles égorgés, pour comprendre le drame de la guerre dans notre pays » (N'dah, 2008, p. 70).

En effet, la consommation de la drogue doublée de la croyances occultes apparaissent comme les vraies causes de la guerre que pointe du doigt Zango. En les avalant l'homme, s'animalise, se robotise et se laisse téléguider, il devient irresponsable de ses actes. Ces produits conduisent leurs victimes à poser des actes regrettables et plus souvent préjudiciables à l'ensemble de la société. Manipulant à guise les nouvelles recrues, les rebelles leur font ingurgiter

« une mixture étrange [... leur] fais[ant] croire que c'était du sang humain, liquide ayant le pouvoir de rendre invulnérable. Mais au fond, l'opération était de nous armer psychologiquement pour le service militaire auquel [ils] devaient être soumis » (N'dah, 2008, p. 65).

Autant croire que la consommation de la drogue annihile tout sentiment d'humanisme qui git en l'homme pour y installer à la place l'instinct animal, bestial, barbare, dominé par la truculence de l'inconscient. Le récit de Zango à quel point l'instrumentalisation de l'enfant le monstrie : il n'a plus de cœur, ni même une âme, comme le révèle le récit poignant de l'enfant soldat dévoilant à Zépré le mode opératoire d'un groupe terroriste impitoyable :

« Ces mères de famille complètement nues, versant des larmes [...] ignoraient que nous n'avions plus de cœurs. [...] J'avais amassé plusieurs trophées de guerre : des crânes humains, des sexes d'hommes, des mains et j'en passe » (N'dah, 2008, p. 67-68).

Pourtant, libéré de l'effet nocif et déstabilisateur de la drogue, l'enfant prend conscience du mal causé à son prochain et se confesse. C'est la preuve que son instrumentalisation ne lui est pas imputable du moment où il ne s'appartient pas quand on lui fait ingurgiter des substances qui le déroutent. Le temps d'arrêt que marque Zango lors de son récit-bilan traduit l'émergence d'une prise de conscience tardive qui naît chez l'enfant alors

que le mal a déjà été commis. Le narrateur souligne sur un ton marqué par la reprise emphatique :

« En effet, cette guerre, il n’y avait pas participé de son propre gré. En plus, tous les crimes qu’on lui reprochait furent perpétrés sous l’effet de la drogue » (N’dah, 2008, p. 50).

Bien plus, le narrateur ajoute un détail de taille au sujet de l’attitude pitoyable de l’enfant-soldat : « *Zango marqua un temps d’arrêt face à l’émotion qui montait en lui* » (N’dah, 2008, p. 68). Cette poussée d’émotion chez l’enfant lors de sa narration montre que l’enfant soldat entonne un hymne pour la tolérance qui se veut en fait un culte pour le vivre ensemble.

2.2.2. *Un hymne à la tolérance et un culte au vivre ensemble*

L’enfant nouveau dont le romancier ivoirien projette le profil type se veut une créature consciencieuse qui contribue à la naissance d’une cité neuve. Il nécessite un espace de vie pour sa reconstruction après le traumatisme né d’une guerre absurde dont il ne maîtrise ni les tenants ni les aboutissants. Émanation d’un double enjeu, bâtie autour d’une philosophie innovante, notamment sur une dynamique féconde fédérant un chant et un culte, l’espace postulé dans le texte de N’dah n’est autre que la cité où trône le vivre ensemble. Celle-ci repose sur un ensemble de valeurs et de vertus qui l’inscrivent dans le projet de reconstruction d’un espace humain floué par la main de l’homme.

Les vertus de la tolérance et du pardon s’imposent aux hommes comme étant les toutes premières qui devraient dominer les rapports sociaux si une cité nouvelle devait voir le jour. Dans *Souveraine Magnifique* d’Eugène Ebodé (2014), c’est par exemple la vertu du pardon qui emmène le personnage éponyme Souveraine Magnifique à enterrer la hache de guerre et fumer le calumet de la paix avec Donatien constellation, l’assassin de ses parents. Sans le pardon, les hommes ne peuvent ni se supporter ni se tolérer. Au contraire, ils passeront le temps à remuer le couteau dans la plaie et s’en voudront continuellement. Voilà pourquoi Zango interpelle la sensibilité de Fôlki au moment où ce dernier tarde à lui accorder un pardon qui lui permettrait de se redémarrer sa vie après une guerre de trois ans : « *Tout le monde parle de paix, de pardon, mais personne ne veut faire de la place à l’ennemi d’hier* » (N’dah, 2008, p. 12), lui dit-il. Les vertus de la tolérance et du pardon présentent l’avantage d’enclencher la cicatrisation de la plaie au lendemain de la guerre. Elles autorisent à repartir du bon pied malgré la difficulté d’oublier totalement un mal perpétré à l’endroit de quiconque. Conseiller du chef, monsieur Boni conforte ce point de vue lorsqu’il confie à Fôlki qui requiert sa médiation auprès son patron en fondant son propos sur l’usage de la sagesse proverbiale africaine :

« Quelle que soit l’erreur commise par une personne, lui accorder le pardon est un devoir social et une obligation morale. Comme le dit le proverbe bien de chez nous, même si la barbe est vilaine, son propriétaire la peignera. Je veux bien essayer d’intervenir, mais la mission est difficile, parce que les blessures que nous portons tous encore ne sont malheureusement pas cicatrisées » (N’dah, 2008, p. 22).

Quant au vivre ensemble, il se définit d’emblée comme « *un éclatement des murs étroits de la cellule de l’individualisme au profit d’une parfaite coexistence des hommes, des peuples et des races ; épousant ainsi l’idée d’une “universalité humaine de condition”* » (Koné, Soro, 2017, p. 8). L’individualisme se décline comme le refus d’envisager de pardonner à autrui malgré le pardon qu’implore ce dernier. Ce vice consiste surtout à ne point partager

les responsabilités en cas de malheur. Celles des adultes se trouve pourtant entamée dans le crime perpétré par les rebelles car, comme le soutient monsieur Boni,

« nous sommes tous coupables [...] C'est notre égoïsme à nous, adultes, qui provoque aujourd'hui le calvaire de ces pauvres enfants, nos enfants ! Rien que pour des intérêts personnels, nous les dressons comme des chiens de chasse pour les envoyer à l'abattoir. Et aujourd'hui, c'est eux qu'on met au banc des accusés » (N'dah, 2008, p. 29).

Le vivre ensemble ne s'accommode pas du mépris de l'autre. Au contraire, il se nourrit du sentiment d'altruisme qui brise les murs d'incompréhension et tisse des nœuds de concessions entre individus frères. Le vivre ensemble réside ainsi dans la stratégie de conjuration des pratiques violentes qui dressent les fils d'une cité les uns contre les autres. Si après avoir entendu le récit de l'enfant soldat Zépré se proclame médiateur entre les habitants de Soukoussa et Zango, c'est parce qu'il se veut le chantre d'une vision du monde noble, tout comme l'est Ayablé, affirmant sur un ton chargé d'injonction :

« Bannissez en vous la haine et cultivez plutôt l'amour ! Si vous laissez la haine avoir raison de vous, vous vous détruisez et vous détruisez également ceux que nous aimons » (N'dah, 2008, p. 53).

Autant le dire, le vivre ensemble n'entretient aucun commerce avec la violence, comme le laisse entendre le chef du village lorsqu'il tire sur Zango. Le juge le reprend de la sorte :

« Si chacun devait se rendre justice, vous convenez avec moi que ce serait une autre guerre, plus meurtrière encore qui se déclencherait » (N'dah, 2008, p. 91).

En réalité, ce sont ceux qui ont financé la guerre qui sont les vrais ennemis du peuple. D'ailleurs, les évocations conjuguées de l'inspecteur autorisant Zango à reprendre le chemin de l'école et celle instiguée par le Programme National de Réinsertion et de Réhabilitation Communautaire (PNRRC), qui lui offre les fournitures pour l'école, contribuent à restaurer les droits de l'enfant bafoués lors de la guerre. Le juge interpelle l'auditoire sur l'urgence de faire triompher ces droits en déclarant :

« Il est essentiel de rechercher des solutions pour qu'ils [les enfants soldats] n'aient pas à payer le prix de leur participation forcée à des guerres provoquées et financées par des adultes » (N'dah, 2008, p. 92).

Au total, l'image de l'enfant que dégage le récit de F. N'dah se veut mitigée. D'emblée, celui-ci est dépeint comme un rebelle patenté, un tueur de sang-froid, un sacrificateur de vies. Par la suite, les visages de l'enfant muent, dévoilant l'image d'un personnage sympathique, plus humain, attachant et consciencieux. Il prend alors conscience de son instrumentalisation et entreprend résolument de soigner son image de marque afin de réintégrer la vie communautaire au village. Aussi, bien qu'antinomiques, ces deux images témoignent-elles de ce que l'enfant, dans la littérature jeunesse, s'avère un patrimoine des plus inestimable à préserver par les adultes si ces derniers entendent bâtir un monde neuf dont les principes de vie réglementaires s'adosent aux vertus cartésiennes telles que la pitié, l'amour du prochain et le vivre ensemble.

Références bibliographiques

BARTHES, R. (1964). *Essais critiques*. Paris, France : Seuil.

BARTHES, R. (1966). *Critique et vérité*. Paris, France : Seuil.

- BEN JELLOUN, T. (1985). *L'enfant de sable*. Paris, France : Seuil.
- BEYALA, C. (1988). *Tu t'appelleras Tanga*. Paris, France : Stock.
- CROS, E. (2003), *La Sociocritique*, Paris, L'Harmattan.
- DIAKIRIDIA, K. & Aboudou, N. S. (2017). *De l'altérité à la poésie du vivre ensemble dans la littérature africaine*. Paris, France : L'Harmattan.
- DOUBROVSKY, S. (1966). *Pourquoi la nouvelle critique ?* Paris, France : Mercure de France.
- GENETTE, G. (1972). *Figures III*. Paris, France : Seuil.
- JOUVE, V. (1986). *La littérature selon Barthes*. Paris, France : Minuits.
- KRISTEVA, J. (1969). *Séméiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris, France : Seuil.
- MOSER, W. (2007). « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité ». Dans M. FROGER & J. E. MÜLLER (dir.), *Intermédialité et socialité*, (p. 69-92) Münster : Nodus Publikationen.
- N'DAH, F. d'A. (2008). *Le retour de l'enfant soldat*. Abidjan, Côte d'Ivoire : Vallesse Editions.
- NDZIE AMBENA, C. (2000). L'enfance dans *La tragédie* de Racine, *Revue Lecture*. L'Enfance, (2), 43-52.
- NKOA ATENGA, C. (1991). *L'enfant de la révolte muette*. Yaoundé, Cameroun : CLE.
- ONGUÉNÉ ESSONO, Ch. (2000). L'enfance de Samba Diallo, une éducation controversée : approche lexicale, *Revue Lecture*. L'Enfance, (2), 34-42.
- ROBRIEUX, J-J. (2000). *Rhétorique et argumentation*. Paris, Cameroun : Nathan.
- ROUSSET, J. (1962). *Forme et signification*. Paris, France : José Corti.

Pour citer cet article

Pierre Suzanne Eyenga ONANA, « Enfance post-traumatique et plaidoyer humaniste : une relecture de *Le retour de l'enfant soldat* de François d'Assise N'dah », *Paradigmes* 2019/6, p. 35-48.