

**LA GUERRE COMME UN JEU D'ENFANTS CHEZ EUGÈNE SAVITZKAYA,
CONRAD DETREZ ET AHMADOU KOUROUMA¹**

JOSÉ DOMINGUES DE ALMEIDA

Université de Porto – ILC Margarida Losa

jalmeida@letras.up.pt

Résumé : Cet article nous propose une lecture comparée de l'approche du phénomène de la guerre dans trois conceptions narratives axées sur le regard du personnage-enfant, respectivement chez les écrivains francophones Eugène Savitzkaya, Conrad Detrez et Ahmadou Kourouma.

Mots-clés : littérature – guerre – Savitzkaya - Detrez - Kourouma.

Abstract : This paper proposes a comparative reading of war phenomenon approach in three narrative conceptions based on Francophone writers Eugène Savitzkaya, Conrad Detrez and Ahmadou Kourouma.

Keywords: literature – war – Savitzkaya - Detrez – Kourouma.

¹ Cet article a été élaboré dans le cadre du projet « Interidentidades » de l'Institut de Literatura Comparada Margarida Losa de la Faculté des Lettres de l'Université de Porto, une I&D subventionnée par la Fundação para a Ciência e a Tecnologia, intégrée dans le « Programa Operacional Ciência, Tecnologia e Inovação (POCTI) », Quadro de Apoio III (POCTI-SFA-18-500).

L'approche enfantine des horreurs de la guerre engage une réflexion sur le travail scriptural et narratif, à même de faire dire à des personnages-enfants, - souvent eux-mêmes narrateurs -, ces réalités *en tant qu'enfants*. En effet, si la perception qu'en donne le texte réfère à un filtrage puéril et innocent, voire naïf, de la guerre, l'auteur n'en demeure pas moins un adulte conscient de la nature et des conséquences des violences atroces commises en temps de guerre, et un détenteur des capacités discursives et narratives du langage. Il y a dès lors écart et travail stylistiques au service d'une stratégie narrative particulière quand un écrivain opte pour le témoignage de la guerre sur le registre de l'enfance. Par ailleurs, ce processus narratif suppose une mise à distance de la guerre par sa déréalisation, laquelle s'opère surtout par le langage, puissant et subtil médium, s'il en est. Or, les trois écrivains que nous avons retenus pour illustrer ce phénomène recourent à l'enfant-témoin, - narrateur ou spectateur de la guerre -, et ce, en vue d'objectifs distincts.

Chez Eugène Savitzkaya, - écrivain belge francophone -, il s'agit avant tout d'inscrire une mémoire familiale fantasmée dans le jeu combinatoire infini d'une écriture hermétique renvoyant à ce que cet auteur désignait jadis par « l'écriture en spirale ». Revenons sur cette notion. De fait, la fiction savitzkayenne est à rapprocher de cette « modernité négative » et du phrasé de Georges Perec qui ont si fortement marqué les années septante. Le projet d'une « écriture en spirale » et la conception fictionnelle qui lui est sous-jacente, bâtie sur un imaginaire qui traduit une traversée violente de l'enfance, est à mettre à la suite de « ceux qui medRent », pour reprendre l'expression de Christian Prigent : Rabelais, Sade, Lautrémont, Guyotat, Verheggen, Roche, etc., c'est-à-dire de ceux qui n'ont manifesté aucune condescendance envers le beau langage académique ou envers le phrasé postmoderne annoncé par les années quatre-vingt (Prigent, 1991). Rappelons la définition que Savitzkaya donne de son écriture : « L'écriture en spirale doit faire fonction de tourbillon perpétuel et attirer dans son aire, dans sa trombe tout ce qui demeure en suspens, poussière, images, sables, neiges, sangs et cauchemars, ainsi que les feuilles du figuier, et comme le duvet des oies » (Savitzkaya, 1981: 103).

En fait, Savitzkaya conçoit l'atmosphère fabuleuse et merveilleuse de l'enfance comme le moteur et le programme de l'écriture : « Mon enfance perdue est mon seul

avenir, mon seul but véritable et cohérent» (Savitzkaya: 1984). Pour Savitzkaya, l'« invention de l'enfance » et sa récupération par l'écriture inspirent les dérives narratives. Et l'auteur de *Mentir* ne pas tarir pas d'éloges envers son enfance perdue, qui représente un puissant réservoir mnésique et fantasmatique fait tant de mouvements mécaniques que d'immobilité.

Eugène Savitzkaya souligne qu'« enfant, tout me semblait possible à partir de moi-même » (Savitzkaya, 1982: 7), mais aussi « (...) l'enfance... je ne sais pas si c'est l'état d'enfance. Si je pense à ce qu'était mon enfance, j'ai des souvenirs de pourriture, d'immobilité » (*ibidem*) même si « (...) je vivais des aventures constamment, des aventures minuscules... » (*ibidem*). À ce propos, Savitzkaya évoque une enfance faite d'infractions, d'évasions, de punitions, mais aussi de guerres improvisées, parodiées et dérisoires : « Plus tard, nous commençons à grimper sur les toits, à faire du feu et mon père nous corrigeait fréquemment, une fois rentré du travail (...) » (Savitzkaya, 1980: 427).

C'est avant tout le roman surréaliste *La Disparition de Maman* (1982a) qui traduit ce souci de mettre en branle toutes les capacités de l'écriture et de convoquer tous les matériaux diégétiques, dont le contexte passé des parents de l'auteur, si durement affectés par la Deuxième Guerre mondiale, et les souvenirs de gamin enclin à l'affabulation guerrière. Ses parents furent les victimes des terribles convulsions historiques qui secouèrent la Russie blanche et la Pologne au cours de ce conflit meurtrier, et qui en firent un triste champ de bataille, un théâtre de déportations et déplacements de populations. Ils furent réquisitionnés en Allemagne : le père dans une ferme, la mère dans une usine².

La Disparition de Maman remanie tous ces détails et en fait le roman indescriptible et inclassable que l'on sait. Tout comme *Les Morts sentent bon* (1984a), ce récit ressemble par le phrasé, le contenu et les fantasmes à un autre chef-d'œuvre de la littérature inclassable, déconseillé, voire censuré, mais justement porté sur la réalité indicible de la guerre : *Tombeau pour cinq cents mille soldats* de Pierre Guyotat (1967).

² Cf. aussi bien l'entretien avec Hervé Guibert que celui avec Antoine de Gaudemar.

Dans le roman *La Disparition de Maman*, - que l'auteur aurait voulu « total », - comme une envie de tout dire -, une guerre souterraine couve, des personnages enfants ou petits soldats de plomb évoluent dans un champ de bataille imaginaire, fantasmé ; les interdits jouxtent les jeux d'enfants, entrecoupés de combats insidieux. L'atomisation et la fragmentation narratives travaillent des matériaux diégétiques épars : « Malgré l'interdiction et la puissance du feu, elle se rasait la tête et se peignait les lèvres. Sous la glace de ses ongles défilaient les petits nuages blancs. Ses défauts remontaient à la surface, ses minuscules fautes. Découverte, elle fut sévèrement châtiée. Mais la guerre continue sous terre et sous les eaux (...) » (Savitzkaya, 1982a: 114).

La stratégie narrative enfantine s'avère ici foncièrement stylistique. Dans une large mesure, elle profite de l'ambiguïté affichée du *je* narratif habile à brouiller les pistes du lecteur. Ce procédé éclaire l'une des voies empruntées par la dérive autofictionnelle des premiers romans de Savitzkaya. La ferveur de l'enfance permet l'induction d'un registre légendaire dans la définition identitaire, dans l'élaboration subjective. Par une pratique paranomastique, *je* est tantôt « moi » : « Je suis Evoé (...). Je suis Eloé et mes cheveux sont tombés. Malgré l'interdiction (...) » (*idem*: 141) ; tantôt « elle », « petite sœur » : « Maintenant, elle est ensanglantée, on ne pourrait plus la déposer dans un meuble (...) » (*idem*: 96) ; tantôt « toi » : « Couché à la fin de la nuit, tu te réveilleras à la fin du jour » (*ibidem*).

En toile de fond, une guerre impossible, silencieuse et latente, - « C'est la guerre impossible. C'est la guerre silencieuse » (*idem*: 114) -, déploie des armées dérisoires et enfantines : « La guerre continue. Trois cents guerriers de la couleur des arbres sont debout dans la forêt. Trois cents guerriers déguisés en oies sauvages (...) » (*idem*: 107). Un ogre ambivalent, tantôt gentil et doux, tantôt menaçant attire ou fascine l'imaginaire des enfants : « Assise sur les genoux de l'ogre, elle n'osa pas poser les questions brûlantes (...) » (*idem*: 140).

Si l'univers de l'enfance est sans cesse revisité et restitué à la faveur d'une guerre insituable, et si cet univers est vu d'un œil tendre et naïf : « (...) il fut longtemps mon frère aimé, ma poupée parfaite, celle qui m'accompagnait au lit (...) » (*idem*: 115), *La*

Disparition de Maman pulvérise avant tout le narrateur, lui faisant même subir l'expérience du féminin (cf. Badinter, 1992: 247ss).

D'où une superposition de mini-récits, de saynètes essentiellement descriptives, forçant le narrateur à passer par différentes épreuves ou à se confronter à des peurs enfouies, subtilement liées à son ses origines. Dès lors, dans cette première plume savitzkayenne, la guerre s'avère un puissant leitmotiv, un motif pour rendre la ferveur de l'enfance par un style qui se veut hermétique et opaque, mais aussi un relai biographique latent.

Chez Conrad Detrez, - écrivain belge francophone lui aussi -, la perception infantile de la guerre s'inscrit dans son projet général de donner corps narratif à l'« autobiographie hallucinée », caractérisée par une application littéraire de l'autoanalyse, laquelle se trouve à l'origine de l'écriture romanesque de soi : « J'ai lu Freud et j'ai commencé la plume à la main, à me livrer à une sorte d'analyse » (Detrez, 1978: 196s). Or, *Ludo* (1974), écrit après son retour du Brésil, tente d'approcher fictionnellement les souvenirs de l'enfance de Detrez durant la Seconde Guerre mondiale. Le cadre du roman comporte plusieurs éléments diégétiques qu'un narrateur homodiégétique assemble au rythme d'une mémoire infantile : une guerre couve ici aussi ; des avions de guerre déchirent le ciel ; la pluie ne cesse de tomber ; le Geer déborde ; un petit gamin ne pense qu'à rejoindre son petit voisin, Ludo, dans son jardin ou chez lui. La mère possessive et hystérique, - « jamais nommée maman »³ -, s'acharne à l'en empêcher, et à interdire leur amitié. *Ludo* est tout sauf un récit linéaire. Le texte autofictionnel opère un collage de souvenirs stimulé par l'ambiance quasi panique du récit.

À maintes reprises, Detrez a souligné le fait que ce premier volet de son « autobiographie hallucinée » puisait sa diégèse dans ses souvenirs d'enfance à Roclengue (Pays de Liège), que cette maison dont il est question dans le roman, ainsi que le jardin attenant, furent les siens, sis tout près du petit pont qui enjambe le Geer, entre l'église paroissiale et la place communale, où se trouve le monument aux soldats morts

³ Préface de Jacques Bauduin à *Ludo*, p. 7.

des deux guerres. Le narrateur homodiégétique de *Ludo* affiche tous les symptômes de l'animisme infantile et d'une conception magique de la réalité, laquelle prête facilement une conscience aux objets inanimés. Ainsi, les avions allemands qui croisent le ciel de Roclengue et lâchent leurs bombes dévastatrices sont perçus par le narrateur-enfant comme des oiseaux de fer : « Des morceaux de fer traversent le ciel au-dessus des prés (...). Des bouquets de fumée fleurissent. Les oiseaux plongent comme des martins pêcheurs, les eaux s'ouvrent jusqu'au lit de vase, les oiseaux s'éteignent » (Detrez, 1974: 27).

Cette version est récurrente et cautionne un effort pour se placer discursivement du côté de l'enfance : « Les oiseaux s'allument au-dessus des peupliers, piquent, s'écrasent dans de gigantesques jets de flammes, d'eau et de terre » (*idem*: 41). L'artificialisme enfantin renforce l'animisme et lui adjoint la question de l'origine, modelée par la religiosité infantile et par les stéréotypes antiallemands transmis par l'éducation et les circonstances de l'époque : « Les oiseaux de fer, les lourdes constellations volant bas, chargés de poudre, d'éclairs, viennent d'un pays où les enfants ne prient pas. Ils se battent avant de savoir marcher » (*idem*: 59).

Parfois leur forme suggère « un énorme marteau travers[ant] les nuages (...) » (*idem*: 65), mais toujours muni d'une conscience ; ce que les enfants de cet âge commencent à n'attribuer qu'aux animaux : « une bande de rapaces, les plus noirs qu'on ait vus depuis le début de la guerre, sont sortis d'un nuage, ont perdu quelques plumes au-dessus de la prairie » (*idem*: 150).

Il s'agit donc chez Detrez d'inscrire, voire de reproduire, l'épisode vécu de la Deuxième Guerre mondiale dans un projet autofictionnel personnel plus vaste qui cherche à comprendre en essayant de se replacer dans le contexte qui a engendré les perplexités ressenties à l'écriture, qui justifie le recours au roman. Nous aurions affaire ici à une recherche rétrospective de soi dans les méandres du discours et de la perception de l'enfance, de ce que celle-ci recèle, conserve et encode de l'existence adulte.

En 2000, - Ahmadou Kourouma -, écrivain ivoirien, disparu en 2003, publie *Allah n'est pas obligé*, qu'il dédie, dans des circonstances qu'Abdourahman A. Waberi

devait rappeler plus tard : « Aux enfants de Djibouti » (Waberi, 2004: 69). Il s'agit d'un récit circulaire afin de mieux rendre l'« engrenage infernal » de la violence et du non-sens en Afrique (Borgomano, 2004: 26). Il y est question des aventures tragiques d'un enfant-soldat, Birahima. Enrôlé de force dans les atrocités et les guerres au Liberia et en Sierra Leone, Birahima connaît et raconte, en enfant, - c'est-à-dire à partir de la perception et des moyens discursifs de l'enfance -, toutes les horreurs des guerres tribales ou d'influence en Afrique, où se mêlent mercenaires, milices et armées plus ou moins régulières, quand ce n'est pas l'ingérence des anciennes et nouvelles puissances coloniales :

Je veux bien m'excuser de vous parler vis-à-vis comme ça. Parce que je ne suis qu'un enfant. Suis dix ou douze ans (il y a deux ans ma grand-mère disait huit et maman dix) et je parle beaucoup. Un enfant poli écoute, ne garde pas la palabre (...). Mais moi depuis longtemps je m'en fous des coutumes du village, entendu que j'ai été au Liberia, que j'ai tué beaucoup de gens avec kalachnikov (ou kalach) et me suis bien camé avec kanif et les autres drogues dures (Kourouma, 2000: 9).

Il n'est guère étonnant que le narrateur-enfant se réfère à l'indicible par le recours fréquent au pronom démonstratif « ça » pour plus facilement désigner l'horreur ou le monde incompréhensible et innommable des adultes : « Johnson ne parut pas convaincu. Pas du tout convaincu. Ça entra au camp pensif (...). Ça se mit à rechercher d'autres moyens (...). Ça venait de décrocher la solution » (*idem*: 156, 162 et 178).

Pour seule attache à la civilisation, ou bouée de sauvetage dans l'indicible horreur, Birahima se fait accompagner de dictionnaires de langue française dont il égrène et décline les entrées à la faveur de son propre discours d'enfant, tel un métadiscours rassurant au milieu de la barbarie : « Le *Larousse* et le *Petit Robert* me permettent de chercher, de vérifier et d'expliquer les gros mots français de France aux noirs nègres indigènes d'Afrique. *L'Inventaire des particularités lexicales du français d'Afrique* explique les gros mots africains aux toubabs français de France » (*idem*: 9).

À nouveau, l'enfant narrateur convoque d'un point de vue puéril les complexités historiques et ethniques du moment colonial de la région (noirs venus des États-Unis, indigènes (*idem*: 27)), impliquées dans la conjoncture postcoloniale d'États comme le Liberia ou la Sierra Leone (*idem*: 31s), et introduit des personnages ou des acteurs réels des guerres tribales (Taylor, Johnson), le plus souvent par le biais de parenthèses informatives portant sur l'Histoire récente de ces pays :

Au nom d'Allah le clément et le miséricordieux (Walahé) ! Commençons par le commencement. La Sierra Leone est un petit État africain foutu et perdu entre la Guinée et le Liberia. Ce pays a été le havre de paix, de stabilité pendant plus d'un siècle et demi, du début de la colonisation anglaise en 1808 à l'indépendance, le 27 avril 1961 (...). Avec l'indépendance, le 27 avril 1961, les noirs nègres indigènes sauvages eurent le droit de vote. Et depuis, dans la Sierra Leone, il n'y a que coups d'État, assassinats, pendaisons, exécutions et toute sorte de désordres, le bordel au carré. Parce que le pays riche en diamants, en or, en toute sorte de corruption. Fafaro (sexe de mon père)! (*idem*: 162).

Le tout sur fond d'une guerre atroce où émasculations, amputations et autres sévices abondent dans le décor de ces « républiques bananières corrompues de l'Afrique francophone » (*idem*: 8) et d'ailleurs ; que régit, en outre, un fatalisme musulman absolu scandé à l'envi et qui donne son titre au roman: « Allah n'est pas obligé d'être juste dans toutes ses choses » (*idem*: 143), auquel l'enfant-soldat répond avec un humour de bravade : « Je ne suis pas obligé, comme Allah n'est pas obligé d'être toujours juste dans toutes ses choses » (*idem*: 181). Xavier Garnier dira, pour l'analyse de ce roman, qu'Allah est le « donneur universel » (Garnier, 2004: 28) alors que les flux et reflux des actions et des espoirs sont canalisés par les médiateurs que sont les féticheurs.

Ce roman autorise une lecture plus profonde qui engage une approche postcoloniale et francophone du médium linguistique, - la langue française et son usage littéraire africain. En effet, Chez Kourouma, la mise en scène de l'oralité et du mimétisme malinké (interlangue littéraire) (Moura, 2005: 84-91) participe du « réenchantement du roman francophone », comme le suggère Arlette Chemain (2004:

71). La langue kourouméenne est remplie de ce langage imagé et de ces tournures fortement calquées sur le phrasé malinké, langue maternelle de l'auteur. Le recours mimétique au parler et au phrasé infantiles, entrecoupé par la parenthèse tutélaire et prescriptive du dictionnaire et du bon usage de la langue française emblématise la condition aporétique de l'écriture littéraire de toute périphérie francophone.

Mais, s'agissant de récits de guerre à charge de narrateurs-témoins enfantins, le travail scriptural de ces auteurs se donne un enjeu double : écrire en situation francophone périphérique décalée et simuler le discours de l'enfance. En toile de fonds, une même et indicible réalité affectant avant tout les enfants et informant durablement l'enfance : la guerre. Ce qui aura permis à bien des écrivains, francophones ou non, le dépassement d'un véritable *trauma* et l'aventure d'une écriture au propos davantage dénonciateur que sotériologique ; davantage esthétique que factuel.

Bibliographie :

BADINTER, Elisabeth (1992). *XY de l'Identité masculine*, Paris: Odile Jacob.

BORGOMANO, Madeleine (2004). « En attendant le vote des bêtes sauvages : à l'école des dictatures », Cahier spécial « Ahmadou Kourouma : l'héritage », *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, n° 155-156 (juillet-décembre). URL de référence <http://fitheatre.free.fr/gens/KouroumaAhmadou/dos.AhmadouKourouma.pdf> [consulté le 30 mars 2012]

CHEMAIN, Arlette (2004). « Ahmadou Kourouma tel qu'en lui-même », Cahier spécial « Ahmadou Kourouma : l'héritage », *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, n° 155-156 (juillet-décembre). URL de référence <http://fitheatre.free.fr/gens/KouroumaAhmadou/dos.AhmadouKourouma.pdf> [consulté le 30 mars 2012]

DETREZ, Conrad (1978). Entretien « Le jardin de la vie », *Le Figaro* (21 novembre).

DETREZ, Conrad (1988). *Ludo*, Bruxelles: Labor.

GARNIER, Xavier (2004). « Allah, fétiches et dictionnaires : une équation politique au second degré », Cahier spécial « Ahmadou Kourouma : l'héritage », *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, n° 155-156, (juillet-décembre). URL de référence <http://fitheatre.free.fr/gens/KouroumaAhmadou/dos.AhmadouKourouma.pdf> [consulté le 30 mars 2012]

GUYOTAT, Pierre (1967). *Tombeau pour cinq cents mille soldats*, Paris: Gallimard.

KOUROUMA, Ahmadou (2000). *Allah n'est pas obligé*, Paris: Seuil.

MOURA, Jean-Marc (2005). *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris: PUF.

PRIGENT, Christian (1991). *Ceux qui medRent*, Paris: P.O.L.

SAVITZKAYA, Eugène (1980). « Un jeune Belge », *La Belgique malgré tout*, Revue de l'Université de Bruxelles (J. Sojcher dir.), pp. 425-427.

SAVITZKAYA, Eugène (1981). « L'écriture en spirale », *Revue Estuaire*, n° 20, pp. 103- 194.

SAVITZKAYA, Eugène (1982). « Lettre à un frère d'écriture », suivi d'un entretien avec Eugène Savitzkaya, *Minuit*, n° 49, pp. 2-12.

SAVITZKAYA, Eugène (1982a). *La Disparition de Maman*, Paris: Minuit.

SAVITZKAYA, Eugène (1984). Entretien avec Pierre Maury, « Eugène Savitzkaya grandit vers l'enfance », *Le Soir* (2 juin).

SAVITZKAYA, Eugène (1984a). *Les Morts sentent bon*, Paris: Minuit.

WABERI, Abdourahman A. (2004). « Colossal Kourouma », Cahier spécial « Ahmadou Kourouma : l'héritage », *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, n° 155-156 (juillet-décembre). URL de référence <http://fitheatre.free.fr/gens/KouroumaAhmadou/dos.AhmadouKourouma.pdf> [consulté le 30 mars 2012]