

Études littéraires africaines

La guerre et les petits dans *Sozaboy* de Ken Saro-Wiwa et *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma

Nathalie Carré



Number 13, 2002

Ken Saro-Wiwa

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1041798ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1041798ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (print)

2270-0374 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Carré, N. (2002). La guerre et les petits dans *Sozaboy* de Ken Saro-Wiwa et *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma. *Études littéraires africaines*, (13), 15–26.
<https://doi.org/10.7202/1041798ar>

Tous droits réservés © Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA), 2002

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

illustrera ce que je veux dire : *You must go far in motor before you can get to Pitakwa* est traduit par *On doit prendre camion partir loin avant d'arriver à Pitakwa* ; cela surpidginise de manière caricaturale le texte français.

Je ne discute pas la légitimité des emprunts faits au français populaire d'Afrique aux plans phonétique, lexical, morphologique (absence d'article par exemple) ou syntaxique, la nécessité de transposer avec inventivité ce que les linguistes appellent des idéophones (*jusqu'àààà*), des modalisateurs (*là, même* rejetés à la fin), des redoublements (*il riait un peu un peu*). Je constate que trop souvent le texte français en rajoute.

Un dernier exemple pris entre mille, le début du chapitre 7.

When I reached home that night, I cannot sleep because of thinking how I will get the money to give that Mr. Okpara so that he can take me as soza. Then before daybreak I said I must tell my mother about it.

Quand je suis arrivé à la maison cette nuit-là, je peux pas dormir parce que je suis là penser comment je vais faire pour gagner l'argent pour donner ce M.Okpara-là pour que il va me prendre pour faire minitaire. Mais avant matin, j'ai dit il faut je vais parler ça ma maman.

■ Daniel DELAS

LA GUERRE ET LES PETITS DANS *SOZABOY* DE KEN SARO-WIWA ET *ALLAH N'EST PAS OBLIGÉ D'AHMADOU KOUROUMA*

Guerre civile en Sierra-Leone, guerre du Biafra, génocide au Rwanda... Les dernières décennies n'ont cessé de fournir à nos écrans télévisés en mal d'images "choc" le portrait d'une Afrique déchirée. Cette actualité violente, au-delà de l'image, a suscité nombre de créations écrites, dont deux romans qui ont connu un certain succès : *Sozaboy* de Ken Saro-Wiwa et *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma, récemment récompensé par le prix Renaudot, le Goncourt des lycéens et le Prix Amerigo Vespucci¹.

Ces deux romans mettent en scène un narrateur innocent, catapulté dans l'univers absurde de la guerre. Naïveté et jeunesse sont des traits que ces deux narrateurs partagent. Pourtant, derrière cette apparente communauté d'appartenance et au-delà des ressemblances immédiates, les liens ne sont peut-être pas si étroits entre Birahima et Méné, les narrateurs respectifs d'*Allah n'est pas obligé* et de *Sozaboy* (*petit minitaire*).

¹ Les éditions de référence pour cet article sont : Ken Saro-Wiwa, *Sozaboy* (*petit minitaire*), traduction de Samuel Millogo et Amadou Bissiri, Acte Sud 1998 et Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, Points seuil, 2000.

Pourtant, si les stratégies d'écriture sont différentes, un même but est visé : la dénonciation de la guerre. Comment s'opère celle-ci ? Il nous paraît intéressant de noter que chacun des romans a choisi pour cela une utilisation originale de la langue à des fins subversives.

C'est donc avant tout à la question du langage que nous nous intéresserons ici : quel est le statut du narrateur ? quelle utilisation ou quelle légitimation de la parole ce statut permet-il ?

Comment le langage, "déficient" au point de vue de la langue standard, permet-il de remettre en cause la guerre plus justement qu'aucun autre discours en dénonçant la violence de la société qui, infailliblement, s'exerce sur l'individu ?

Le statut symbolique du narrateur

Une ombre plane aujourd'hui sur la représentation des guerres africaines. En effet, une figure s'est dressée au beau milieu des ruines fumantes de cités pas vraiment antiques pour venir s'imposer avec violence : celle de l'enfant-soldat, ce guerrier dérisoire et effrayant, plus connu sous sa dénomination anglaise de "small soldier".

Celui-ci est devenu une figure emblématique de notre siècle et de nos écrans télévisés que hantent les visages absents de ces gamins guerriers, drogués jusqu'aux os.

Cette image, la retrouve-t-on dans nos romans ? Un premier regard jeté aux couvertures - jeunes enfants armés de kalach ou de fusil - semble l'affirmer de manière sûre. Pourtant, on ne saurait trop se méfier de ce qui, malheureusement, peut ressembler à un "effet de mode" vendeur, assurément assez funèbre.

Les narrateurs de nos deux fictions présentent des points de convergence, par certains côtés, ils se ressemblent mais le rôle qu'ils endossent est-il vraiment le même ? Qui parle dans nos romans ? Au nom de quoi ? Ces premières questions permettent de s'interroger sur le statut du narrateur et son éventuelle importance symbolique.

L'enfant-soldat

"L'enfant-soldat est le personnage le plus célèbre de cette fin du vingtième siècle. Quand un soldat-enfant meurt, on doit dire son oraison funèbre, c'est-à-dire comment il a pu dans ce grand et foutu monde devenir un enfant-soldat." (Allah n'est pas obligé, page 90)

Ces propos de Birahima, qui font de l'enfant-soldat un emblème, soulignent combien cette figure est importante pour Kourouma et comment c'est autour de celle-ci que se construit son roman. L'enfant-soldat est la pierre d'angle de la fiction et l'on ne peut concevoir le narrateur autrement que nimbé par cette aura symbolique.

Par ailleurs, l'adresse augurale du roman faite "aux enfants de Djibouti" permet d'affirmer que l'enfant, dans son innocence quasi essentielle, est la figure-phare du texte, ce qui suppose plus ou moins le pathétique

comme principe d'écriture. Car l'image de l'enfant martyr - qui est celle de l'innocence immolée sur l'autel de l'absurde ou, plus certainement, du cynisme d'Etat - est une des multiples facettes de la mauvaise conscience "blanche" face au continent africain et est apte à créer une réaction forte de la part du lecteur, à juste titre d'ailleurs, si l'on considère le scandale que représente l'utilisation de l'enfant dans des conflits qui le dépasse.

L'importance accordée au statut du narrateur est donc ici très importante et joue à deux niveaux différents : tout d'abord, comme nous venons de le voir, parce que l'image de l'enfant permet le pathétique, stratégie qui joue sur la réception, appelle à une participation émotive du lecteur ; ensuite, et en vertu d'un proverbe bien connu qui pourrait servir d'exergue au roman de Kourouma, parce que "la vérité sort de la bouche des enfants". Ce qui signifie qu'en plus de son innocence, l'enfant entretient un lien privilégié avec la vérité (car il n'est pas calculateur). Ce lien est particulièrement bienvenu pour un auteur ; en effet, quel meilleur narrateur peut-on souhaiter que celui qui est la parole vraie, celui qui peut témoigner ? Bref, celui qui sera "le poids des mots", relais tant attendu après le "choc des photos" ?

On peut donc expliquer ainsi l'importance symbolique dont est revêtu Birahima en tant qu'enfant-soldat : il est le "narrateur idéal" car l'authenticité de son récit est portée à son comble et parce qu'il permet un impact fort sur le lecteur. Plus qu'un personnage, Birahima est un emblème, celui de l'enfance broyée dans une Afrique à la dérive. Nul besoin d'ajouter que la charge symbolique qu'il revêt pèse lourd sur ses frêles épaules de narrateur.

Le "soldat-enfant"

Méné, autrement dit "petit minitaire", n'est pas emblématique au même sens du terme : Méné ne brandit aucun étendard, au contraire, il se définit par la négative : brave type naïf qui n'a rien d'exceptionnel et rêve sa vie à hauteur d'homme, ni plus ni moins. On peut d'ailleurs se demander si Méné correspond bien à l'image que l'on se fait de l'enfant-soldat car, au contraire d'un Birahima qui annonce clairement son âge ("suis dix ou douze ans"), les préoccupations de Méné - devenir chauffeur, faire le bonheur de sa mère et surtout épouser Agnès, "vraie fille avec ampoules 100 watts" - sont celles d'un jeune homme, non plus celle d'un enfant. On se gardera alors d'affirmer que Méné puisse être "petit soldat".

Par ailleurs, l'entrée dans la guerre des deux personnages ne se fait pas selon les mêmes modalités : contrairement à Birahima qui se retrouve soldat en y ayant à peine songé, parce qu'il essaie de retrouver sa tante, Méné, qui ne désire rien tant que devenir quelqu'un aux yeux de ses pairs, a lui, cédé aux charmes du discours ambiant, qui confère à qui porte l'uniforme une considération et un respect appréciables. Les cinq raisons qu'il énumère lui-même à sa douce parlent d'elles-mêmes :

"Donc j'ai dit Agnès comment j'ai décidé pour devenir militaire parce que pre-

mier, Zaza est là faire son malin-là et me attaquer parce que je suis pas minitaire, deuxième, parce que le dur-là dit que les enfants de Doukana doivent partir faire minitaire pour montrer que il y a sel dans leur propre sel (...) quatrième, parce que ma chérie Agnès dit je dois partir pour faire minitaire, cinquième, à cause de ce géant-là était là dire dans Banguidrome africain plus joli joli uniforme-là avec insigne que ces jeunes minitaires-là étaient là porter dans camp minitaire et à cause la façon chef Birabi est là sourire son sourire idiot chaque fois il voit minitaire." (Sozaboy, pages 112-113)

Méné, on le constate, choisit le "métier" pour la considération qu'il apporte, et se voit, pour ainsi dire, déjà "en haut de l'affiche", avec tout ce que cette attitude a de puéril. Mais cette puérité ne semble pas être celle d'un enfant. Si Birahima est bien "enfant-soldat", Méné est plutôt un "soldat-enfant" selon le mot de Kourouma. Moins enfant par l'âge que par son désir de "devenir grand".

Ces différences de statut correspondent à des stratégies d'utilisation des personnages divergentes : alors que Kourouma joue sur l'émotion du lecteur, le pathétique, le personnage de Ken Saro-Wiwa, avec son côté naïf et un peu poseur est souvent un élément de comique majeur. Ces deux stratégies - pathétique et humour, voire burlesque - poursuivent pourtant un même but : dénoncer la guerre ou plutôt les mécanismes qui les causent et les comportements qu'elle engendre. Quel est alors le lien profond qui permet la dénonciation ?

Le rapport à la langue

Avant d'analyser nos deux romans comme un diptyque, au regard l'un de l'autre, rappelons-nous d'abord qu'ils appartiennent à un genre littéraire bien précis, et relativement codifié : celui du récit de guerre.

Cette appartenance au genre est très forte, et il n'est pas étonnant que William Boyd, écrivain et récemment réalisateur de "guerre"¹ ait choisi de préfacer le roman de Ken Saro-Wiwa.

Un des traits récurrents du genre est qu'il transcrit la guerre, événement collectif s'il en est, au travers d'une conscience singulière. C'est cette transcription qui donne valeur et force au témoignage. Nos deux textes ne font pas défaut à cette stratégie de focalisation interne : la guerre, nous la découvrons au travers des yeux de Birahima, de Méné..., au travers de leurs yeux mais surtout de leur langage car cette expérience de la guerre, nos deux "héros" l'expriment, avec leurs mots à eux, leur incompréhension, leurs doutes. C'est cette utilisation du langage, résolument originale dans nos deux textes, qui unit véritablement les personnages.

¹ La guerre est un motif fondamental des romans de William Boyd, de *Comme neige au soleil* (*An ice-cream war*) au tout dernier, *Visions fugitives*, en passant par *Les nouvelles confessions*. Le premier film de William Boyd, *La tranchée*, continue à développer ce thème de prédilection.

En effet, Méné comme Birahima ne maîtrisent pas la norme classique, ils se situent à la périphérie du langage "standard". Birahima l'explique : "mon école n'a pas été très loin ; j'ai coupé cours élémentaire deux", et Méné ne cesse de montrer sa méfiance pour l'anglais et les "gros gros mots" qui le fascinent autant qu'ils l'excluent¹. C'est à l'utilisation de ce langage "déviant" qu'il convient alors de s'intéresser.

"The phrase of war"²...

Le point commun entre nos deux textes, c'est donc une utilisation singulière du langage. "Singulière" aux deux sens du terme : elle est "hors-normes" et elle est la marque de la conscience individuelle devant un conflit qui la dépasse. Comment dire la guerre avec ses mots à soi ?

La question est intéressante car la guerre possède aussi son propre langage : c'est celui de l'idéologie, de la phraséologie et de l'embrigadement ; discours de la "nation", de "l'honneur", du "salut" qui pèse de tout son poids sur l'individu en justifiant qu'il faille "mourir pour la patrie"².

Ce discours de l'idéologie, on le retrouve scandé, de manière éminemment ironique, dans nos deux romans qui en dénoncent l'absurde, sous la forme du pléonasmе : "c'est la guerre tribale qui veut ça." répète Birahima à chaque nouvelle atrocité commise ; "parce que la guerre, c'est la guerre" entonne à sa suite Méné, qui ne parvient pas à comprendre l'univers dans lequel il évolue. Mais la façon dont ils rapportent ces "leitmotiv" marque déjà une distance, qui est celle de la condamnation. Premier pas vers une destruction des discours répétés qui s'opère au travers de stratégies différentes.

La stratégie du dictionnaire

Utiliser le langage pour détruire la phraséologie, c'est bien le but que s'assignent les auteurs dans leur dénonciation de la guerre. Pourtant, leurs stratégies paraissent différentes.

La stratégie langagière de Kourouma a fait la renommée du roman par son originalité. En effet, comme nous l'indique notre héros dès les premières pages, l'usage du dictionnaire tient une large place dans son récit :

"... Et cinq... Pour raconter ma vie de merde, de bordel de vie dans un parler approximatif, un français passable, pour ne pas mélanger les pédales dans les gros mots, je possède quatre dictionnaires. Primo le dictionnaire Larousse et le

¹ Pour la fascination : "L'homme avec joli zhabit-là s'est levé. Il commence parler anglais. Bon bon anglais. Gros gros mots. Anglais fort fort là. "Formidable. Ecrasant. En général. En particulier et en général." (p. 93). Pour l'exclusion : "Je n'aime pas la façon que il parlait son gros gros anglais de fois. Ou bien il va rire un peu un peu et puis il va pas parler de tout, ou bien si il veut parler c'est gros gros anglais que il prend pour parler et puis il va me embrouiller." (p. 167)

² Ernest Kantorowicz, *Mourir pour la patrie et autres textes*, PUF, 1984 : le livre de Kantorowicz analyse plus précisément le lien entre guerre et religion, à travers la question du salut des hommes tombés pour la patrie.

Petit Robert, secundo l'Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire et tertio le dictionnaire Harraps." (p. 11)

Ce recours au dictionnaire est particulièrement intéressant : comme chacun le sait, le dictionnaire marque une utilisation réflexive du langage ; il introduit une distance, l'espace de la réflexion, du "décodage". Or, il apparaît assez rapidement que Birahima dépasse vite le cadre de la simple définition pour être plus subversif. En effet, l'intérêt n'est que rarement dans la dénomination d'un objet/concept mais bien plus dans la définition qui se prête à la manipulation. Certes, quelques mots sont bien expliqués, de façon "canonique", mais le plus souvent ce sont des mots tirés du *Dictionnaire des particularités du français en Afrique noire* dont l'explication est donnée pour le lecteur non-initié, parlant le "français de France" (dans un but littéraire d'enrichissement de la langue autant que de valorisation culturelle). Mais il ne semble pas que l'intérêt que porte Kourouma au dictionnaire se situe seulement à ce niveau, bien au contraire. Derrière le regard "noir" qui s'exprime et raconte pour un lectorat majoritairement "blanc" se cache une dénonciation plus profonde.

Le dictionnaire est resté et reste encore aujourd'hui le monument qui enferme la langue et l'érige au statut de norme. Il recèle des mots, certes, mais plus souvent l'idéologie dominante d'une époque. A ce titre, il constitue une mine inépuisable pour les historiens des mentalités. Le dictionnaire est le reflet d'une certaine société, à un moment donné. Si le langage de Birahima choisit de s'écrire "contre", alors, inmanquablement ses quatre dictionnaires ne lui servent que d'alibi avant de créer un dictionnaire d'un autre style, adapté à la situation relatée et qui appelle un chat un chat...

Cette distance lucide, ce recours à la définition comme possibilité de dévoilement et de mise en accusation, Kourouma l'utilise sous des allures faussement désinvoltes, qui rappellent l'ironie voltairienne du *Dictionnaire philosophique*¹.

Le dictionnaire de Birahima, au vocabulaire choisi et aux définitions parfois savamment gauchies, est donc une arme incontestable, dont les degrés d'attaque varient selon la cible visée.

La critique peut être vaste, visant la nature humaine (page 92 : "Il se présenta, gentil et compatissant. Compatissant, c'est-à-dire faisant semblant de prendre part aux maux de Sarah.") ou page 33 :

"Partout dans le monde une femme ne doit pas quitter le lit de son mari même si le mari injurie, frappe et menace la femme. Elle a toujours tort. C'est ça qu'on appelle les droits de la femme."

¹ Voir par exemple les articles "fables" ou "enthousiasme". Pour tout dictionnaire "littéraire", le but est d'attaquer la bonne pensée dominante, comme le rappelle par ailleurs le *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert.

Elle est toujours acerbe sous ses airs désinvoltes, particulièrement lorsqu'elle se fait précise, ainsi pages 131-132 :

"Ingérence humanitaire, c'est le droit qu'on donne à des Etats d'envoyer des soldats dans un autre Etat pour aller tuer des pauvres innocents chez eux, dans leur propre pays, dans leur propre village, dans leur propre case, sur leur propre natte."

L'utilisation du langage est ici clairement subversive, renvoyant à ses euphémismes coupables un langage officiel qui a longtemps parlé d'"événements" en Algérie et parle encore de "dommages collatéraux".

Les définitions de Birahima viennent donc battre en brèche le langage officiel pour rétablir la vérité : celle de la guerre "vue et vécue par un gamin de dix ans". Telle accroche apparaît assurément vendeuse, pourtant, malgré - ou à cause - de sa lucidité et de son habileté à maîtriser la narration, Birahima, champion du décodage, n'est que peu crédible : loin d'être un enfant pris dans un tourbillon qui le dépasse, il est une conscience claire, lucide et son récit ressemble à celui d'un survivant qui aurait tout compris, qui parlerait comme l'improbable voix de la sagesse (comme peut le confirmer par ailleurs l'usage maîtrisé qu'il fait du proverbe).

En devenant narrateur d'un récit rétrospectif, Birahima s'est en effet dépouillé de son statut symbolique d'enfant. Car il n'est plus un enfant, les horreurs vécues ont fait de lui un être en marge des classifications. Ce pourrait être une force supplémentaire pour le roman mais la stratégie supposée du pathétique s'en accommode mal : comment en effet réussir à faire cohabiter émotion et analyse ? L'exercice est périlleux et Birahima, à tout point de vue créé pour être attachant, n'en sort pas indemne : il n'est que peu émouvant. Ce que le texte gagne donc en attaque, il le perd en force et le discours de dénonciation en sort affaibli.

Dire l'enlèvement

En effet, il apparaît que la violence insoutenable de la guerre s'impose d'abord à l'homme par son absurdité : la guerre est incompréhensible, ses jeux d'alliances défient toute logique, comme le soulignent nos deux textes et la jeune recrue est parfois tellement dépossédée de son histoire que les raisons du combat lui échappent (c'est le cas pour petit minitaire, qui d'ailleurs, au gré des aléas, deviendra "transfuge").

Cette violence faite au bon sens autant qu'à la chair, c'est ce que reflète le langage de Méné, qui vit la guerre au jour le jour, sans la comprendre. Ses questionnements, autant que sa syntaxe témoignent de l'embourbement et de l'impossibilité de donner du sens aux actions accomplies, aux ordres reçus. Pour un homme plongé dans la guerre, il est bien difficile de démêler les fils de l'intrigue et surtout de savoir qui les manipule.

Le discours de l'idéologie est loin, qui faisait miroiter honneur et gloire aux yeux de la jeune recrue : le prestige de l'uniforme et du fusil éva-

nouis, c'est bientôt la découverte de la guerre nue et de sa "vérité" : que la guerre c'est avant tout de la mitraille dans la chair humaine, que la guerre est une boucherie et les discours sur la gloire, la liberté et la patrie en prennent forcément un coup lorsque ce ne sont plus les discours de propagande qui s'affrontent mais les corps nus. Méné le découvre avec incrédulité et horreur :

"dans un trou, tu vois tête de minitairre, et dans l'autre trou main de minitairre. Tout partout c'est seulement petits petits morceaux de viande de l'homme."
(p. 195)

La logique de Ken Saro-Wiwa est donc fondée sur la distorsion. Distorsion entre des discours tenus, une guerre fantasmée et sa réalité crue. Distorsion entre un regard naïf, une conscience individuelle et son incapacité à construire du sens puisque la vision d'ensemble échappe. La vision historique qui met au jour les tenants et les aboutissants d'une situation n'est possible qu'après-coup, avec son lot de désillusions. En attendant, cette confrontation brutale entre la vision "myope" et la toile de fond incommensurable est source d'un humour décapant mais qui ne fait que mieux ressortir l'atrocité de la guerre. Selon le principe cher au père Hugo, célébré cette année, le sublime naît du contraste. Alors que Kourouma ne tirait finalement que peu d'effets de l'innocence supposée de Birahima, Ken Saro-Wiwa tire brillamment parti de l'inadaptation de son "héros" à l'univers qui l'entoure. La vision "rapprochée" de Méné, sa naïveté qui fait toute sa drôlerie, permettent des effets de contrastes saisissants. Une des plus grandes forces du texte de Ken Saro-Wiwa est cette capacité à faire voisiner le rire et l'horreur dans une proximité insoutenable. L'exemple le plus marquant en est sans doute le récit du bombardement par Méné :

"Alors le temps que on était là regarder toujours avion-là qui était là tourner au dessus de camp-là, j'ai vu que avion-là a jeté quelque chose. Ça fait comme si avion-là a cabiné et je commence à rire. Mais mon rire-là descend pas dans mon ventre parce que la chose que avion-là a jetée a tombé net à côté de notre camp, et j'entends très grand grand bruit qui m'a soulevé en haut et jeté loin à terre. Alors j'entends La Balle crier "Bombe ! bombe ! Mettez-vous à l'abri ! Mettez-vous à l'abri." (193-194)

Le contraste est saisissant : l'inexpérience de Méné, sa remarque naïve qui prend la forme d'une plaisanterie scatologique toute puérile, sont désarmantes et font sourire... mais la réalité ne fait pas rire du tout. Tout comme le langage le montre, Méné va d'apprentissage en apprentissage : le "quelque chose" devient "bombe" et le mot prend sens en même temps qu'il explose.

Dans cet exemple, on mesure toute la distance qui existe entre la découverte d'un mot faite par Méné et la création d'un autre, manipulé par Birahima : l'un est dans la guerre, enlisé jusqu'au cou, l'autre regarde le

front, de loin, tel un stratège. La force de la vision n'est pas la même.

Méné parle un langage de la proximité aussi bien parce qu'il ne cesse d'employer la seconde personne, interpellant ainsi directement le lecteur, que parce qu'il donne à voir à celui-ci une expérience directe, sur le mode de l'hypotypose.

Mais tant que le langage ne permet pas la distance, il est impossible de décoder le monde ; dans le quotidien de la guerre, les événements s'enchaînent sans que l'on puisse les relier par un sens et l'on reste embourbé dans un chaos absurde. Ce n'est qu'avec une vision extérieure, "à distance", qu'une causalité pourra être trouvée. Si le puzzle des événements prend forme, ce n'est qu'une fois sorti de la vision unique de Méné : le bombardement et le camp retranché, c'est l'attaque d'Iwoama ; mais cela, on ne peut l'apprendre que plus tard, par la bouche de Douzia, que Méné retrouve après avoir déserté.

La lucidité de Birahima, Méné ne pourra l'acquérir qu'une fois sorti de la guerre, par éclairs mais c'est ce qui fait la force de son parcours : de l'engagement à la timide prise de conscience, la dénonciation n'est que plus violente.

Un langage de la remise en question

Dénonciation, remise en question, avant tout, de l'absurde : devant l'étendue du carnage, nos deux narrateurs se posent la même question : celle du sens qui rejoint celle de Dieu.

La question de l'homme impuissant face à un destin absurde qui le dépasse fait l'essence même de la tragédie mais pour le théâtre grec l'homme est marqué du sceau de la culpabilité, de l'*hubris*. Pour nos deux textes, cette position est intenable, puisque l'homme est présenté dans son innocence.

Il faut donc se tourner vers Dieu et l'interroger. Birahima a tranché, et ce dès l'ouverture du texte, par une formule lapidaire qui donne son titre au roman : "Allah n'est pas obligé d'être juste dans toutes ses choses ici-bas." Dieu s'est donc retiré, et si les hommes s'étripent, c'est comme ça ! Méné lui ne cesse de s'accrocher à l'idée d'un sens, obscur certes, mais significatif aux yeux du Très-Haut car : "Dieu n'accepte pas mauvais chose" et "parce que mauvais chose doit arriver avant que bon chose doit arriver". Discours rassurant qui ne résiste pas à l'épreuve des faits : après la découverte des camps de réfugiés, le discours, même s'il se répète, prend la couleur de la dénonciation¹.

La vision de Méné s'inscrit donc dans un parcours, qui va de l'incompréhension totale à la remise en cause. De l'expérience, à une prise de dis-

¹ "Oh Bon Dieu accepte pas mauvaise chose. La façon que j'ai vu tous ces hommes avec ces femmes qui sont enfants de Dieu et qui étaient là tuer et bouffer forcé margouillats, c'est quelque chose que je vais jamais jamais oublier toute ma vie amen." (p. 256)

tance. Ses propos suivent le même chemin : alors qu'il croyait naïvement à l'honneur et à la gloire, son discours, devant la réalité des faits, devient bien plus pragmatique... La distorsion entre réel et fantasme se réduit donc et, tout comme chez Kourouma, on aboutit à des définitions plus sommaires, mais sans doute plus justes :

"Tout minotaire c'est cadavre seulement. C'est ça la parole de sarzent-mazor - là. Si je te dis que j'étais content, vraiment je dis pas la vérité."

C'est le bon sens ici qui parle, loin des beaux discours qui embobinent car le bon sens sait, infailliblement, que la mort n'a rien de bon, quoi qu'on en dise. Petit à petit, l'idéologie s'effrite et les mille et une anecdotes de Zaza en Birmanie, qui fascinaient Méné, sont jaugées à l'aune d'une lumière nouvelle :

"Pêtet Zaza et seulement comme moi quelqu'un que ils ont prend emmener dans front de guerre comme cabri bêêê qui connaît pas la place que il va."

Définition parfaite de l'hostie : victime destinée au sacrifice... mais de Dieu toujours nulle trace !

Aussi, Méné, fort de ses expériences, tire-t-il la conclusion suivante : "La guerre c'est très mauvaise chose". Conclusion "morale" - et tout simplement logique - de quelqu'un qui vit au jour le jour sans comprendre, dans l'arbitraire le plus absolu.

Mais, et c'est ce qui fait la force de nos textes qui ne tombent pas dans la facilité, on peut opposer à la conclusion de Méné (qui est le résultat d'une syllogisme implicite) une autre conclusion, tout aussi logique mais d'une teneur tout autre et qui prendrait la forme suivante : LE PROFIT EST UNE BONNE CHOSE / LA GUERRE EST SOURCE DE PROFITS / LA GUERRE EST TRÈS BONNE CHOSE.

Et en effet, la guerre, c'est très bonne chose pour ceux qui savent quelle position tenir sur l'échiquier et s'en mettent plein les poches ! L'histoire nous prouve que les profiteurs de guerre sont légions et il n'est nul besoin d'aller chercher loin pour dresser le portrait de ces derniers : Birahima chemine de camp en camp à la suite de Yacouba, grigri-man toujours à l'affût d'une situation de crise qui remplisse sa bourse car il sait que "dans les pays où les gens [meurent]t comme les mouches, les marabouts qui sont capables de sortir un poulet de leur manche gagnent beaucoup d'argent." (p. 49), tout comme il sait que l'on trouve dans ces pays des trafics en tout genre et beaucoup d'objets "cadeau". Et "quand tout est au prix cadeau dans un pays les commerçants affluent vers ce pays."

Méné, lui, fera les frais de l'avidité sordide de ceux qui sont réduits à presque rien, vendu pour quelques sacs de riz par les anciens du village : le chef Birabi et le pasteur Barika.

Contre un discours simpliste qui s'arrêterait à la sauvagerie de la guerre, en figeant celle-ci dans une sorte d'essence insondable ("la" guerre), nos textes nous rappellent que chaque conflit répond à des mécanismes, certes complexes, mais analysables. Ce faisant, ils se placent sur un axe politique, qui pense que les conflits ne tombent pas du ciel mais qu'ils ont

des causes et des conséquences. Alors que la majeure partie de *Sozaboy* se plaçait dans une lignée tragique, le récit de l'après-guerre, avec ses visions apocalyptiques et ses dénonciations féroces, se fait politique. C'est là la force du récit, dans cette confrontation entre deux regards. Cette confrontation est également celle de deux personnages, Méné, bien sûr, mais aussi son double qui le hante durant tout le roman : "L'homme-doit-viver", homme croisé dans le banguidrome africain le jour de la rencontre de Méné avec Agnès, puis dans les tranchées, dans le camp adverse, puis plus tard encore, dans le dispensaire où Méné se fait soigner...

"L'homme-doit-viver" est partout, de tous les camps et de toutes les époques, profitant de toutes les occasions. Alors que Méné va de Charybde en Scylla jusqu'à être pris pour un fantôme, son double s'enrichit de sa substance, comme dans une relation quasi-vampirique. Individu étrange et terrifiant, qui se présente page 211 dans une affirmation à vous glacer les sangs :

"Je suis l'homme-doit-viver et tu dois me peur. La même façon tout le monde qui a entendu mon nom dans front de guerre-là doit me peur. Parce que je suis minitaire et je suis la guerre".

La guerre définie au travers de ce personnage comme l'arbitraire, l'opportunisme, la rage de survivre dans son versant premier : l'homme est un loup pour l'homme... surtout si des profits sont possibles.

Et l'on saisit alors mieux la violence de cette immense boucherie : il y a ceux qui comprennent, qui savent décoder le langage de la guerre : ils sont du bon côté et profitent... et puis il y a les Méné en herbe, les broussards naïfs qui vivent tranquilles et se retrouvent dans un monde étrange, qui parle un langage qu'ils ne comprennent pas. Pour les premiers, la guerre est bonne, pour les seconds, elle est absurde. C'est la bonne vieille loi du plus fort qui resurgit, celle que subit l'individu lambda, qui même s'il cherche à vivre sa vie sans embrouille se fait repêcher par des poissons plus gros.

Violence particulièrement significative dans la guerre, mais qui, loin des champs de bataille se joue de façon silencieuse et quotidienne entre ceux qui connaissent la règle du jeu et ceux qui ne la connaissent pas, entre les beaux parleurs et ceux qui se taisent ou que le langage stigmatise comme "autres".

Et l'on comprend que le "petit" de "petit minitaire", le "boy" de "Sozaboy" renvoie moins à un improbable enfant qu'au statut de "petit", de non-initié¹, statut qui n'a rien à voir avec l'âge mais qui est marqué par une soumission violente.

La question du langage est partie prenante des relations de pouvoir et de domination. L'être réduit au silence subit, littéralement, une violence inouïe. En donnant la parole, avec un infini talent, au "*rotten english*"

¹ Et ici les critères d'âge et de savoir pourraient se rejoindre, car au début du roman, Méné est bien, d'une certaine façon, celui qui n'a pas traversé l'initiation. Il ne joue pas encore dans la cour des grands. C'est une autre initiation à travers la guerre qu'il recherche, dont il sortira ébranlé.

contre l'anglais de la Reine, Ken Saro-Wiwa joue aussi l'individu contre la société, et à degré supérieur, contre l'idéologie. Tout comme dans *Les soleils des indépendances* de Kourouma, le travail accompli sur la langue - version originale ou traduction - est aussi, voire plus subversif que les propos tenus car il se joue de la norme et renvoie le lecteur à ses propres grilles d'analyse. Le temps d'un cillement, la norme est réinterrogée, ébranlée.

Le langage de la guerre, comme celui de la norme, est un langage de la collectivité, qui nie l'individualité dans l'urgence de la cohésion (tous corps d'une même nation, d'une même bannière, parfois très noble) mais l'uniforme ne saurait faire oublier que derrière le bataillon se cachent des personnalités distinctes.

En plaçant son regard à la hauteur d'un homme comme les autres, Ken Saro-Wiwa nous rappelle la violence que la société, au travers de la norme, fait peser sur les individus en toutes circonstances ; en donnant corps à cet homme au travers de son langage, il nous rappelle que c'est ce langage qui est à même d'exprimer l'individu, et que si un terrain d'entente peut-être trouvé, il ne peut exister que dans le dialogue libre d'interlocuteurs et non dans l'affrontement de discours idéologiques.

■ Nathalie CARRÉ

KEN SARO-WIWA : L'ÉCRITURE DU DÉSASTRE

"(...) au regard de la société, du monde, toute vie reste insignifiante, à moins qu'elle ne réussisse à se distinguer des autres et que sa disparition annonce une perte pour une grande partie de l'humanité. Seulement ainsi sera-t-elle déplorée. (...) un privilège réservé à très peu de personnes." *Lemona*, p. 193.

Selon toute vraisemblance, *Lemona's tale*¹, le dernier roman publié connu à ce jour de l'écrivain martyr du Nigeria, aurait été d'abord écrit et le manuscrit perdu avant 1994, année de l'arrestation de son auteur ordonnée par le Général Sani Abacha, puis Ken Saro-Wiwa l'aurait réécrit en prison, dans le laps de temps précédent son exécution². Pour l'heure, il est difficile de savoir ce qui distingue le manuscrit perdu à l'aéroport de Lagos de celui publié à la mort de l'écrivain par l'éditeur londonien Penguin (ce que certains critiques ont considéré comme un coup édito-

¹ Ken Saro-Wiwa, *Lemona's tale*, London, Penguin Books, 1996.

² "It is his last published book, and it was the manuscript he lost at Lagos airport, the love story that was meant to introduce his name and writing to the literary salons of Europe and North America. When he was arrested in 1994, he had rewritten the story." Ken Wiwa, *In the Shadow of a Saint. A Saint Journey to Understand his Father's Legacy*, Doubleday, 2000, p. 164-165.