



**Revue Internationale de Langue,
Littérature, Culture et Civilisation**

Actes du colloque international

**Vol. 2, N°2, 30 novembre 2021
ISSN : 2709-5487**

Revue Internationale de Langue, Littérature, Culture et Civilisation

Actes du colloque international sur le thème :

**« Justice créatrice, droits humains et responsabilité au service
de la paix »**

“Creative Justice, Human Rights and Responsibility as Passes to Peace”

**Revue annuelle multilingue
Multilingual Annual Journal**

www.nyougam.com
ISSN : 2709-5487
E-ISSN : 2709-5495
Lomé-TOGO

Revue Internationale de Langue, Littérature, Culture et Civilisation

Directeur de publication : Professeur Ataféï PEWISSI

Directeur de rédaction : Professeur Essodina PERE-KEWEZIMA

Directeur adjoint de rédaction : Monsieur Mafobatchie NANTOB (MC).

Comité scientifique

Professeur Komla Messan NUBUKPO, Université de Lomé,

Professeur Léonard KOUSSOUHON, Université Abomey-Calavi,

Professeur Issa TAKASSI, Université de Lomé,

Professeur Yaovi AKAKPO, Université de Lomé,

Professeur Koffi ANYIDOHO, University of Legon,

Professeur Augustin AINAMON, Université d'Abomey-Calavi,

Professeur Essoham ASSIMA-KPATCHA, Université de Lomé,

Professeur Abou NAPON, Université de Ouagadougou,

Professeur Martin Dossou GBENOUGA, Université de Lomé,

Professeur Serge GLITHO, Université de Lomé,

Professeur Kossi AFELI, Université de Lomé,

Professeur Kazaro TASSOU, Université de Lomé,

Professeur Méterwa A. OURSO, Université de Lomé.

Comité de lecture

Professeur Ataféï PEWISSI, Université de Lomé,

Professeur Komlan Essowè ESSIZEWA, Université de Lomé,

Professeur Ameyo AWUKU, Université de Lomé,

Professeur Laure-Clémence CAPO-CHICHI, Université Abomey-Calavi,

Professeur Dotsè YIGBE, Université de Lomé,

Professeur Koutchoukalo TCHASSIM, Université de Lomé,

Professeur Minlipe Martin GANGUE, Université de Lomé,

Professeur Essohanam BATCHANA, Université de Lomé,

Professeur Didier AMELA, Université de Lomé,

Professeur Vamara KONE, Université Alassane Ouattara de Bouaké,

Professeur Akila AHOULI, Université de Lomé,

Professeur Gbati NAPO, Université de Lomé,

Monsieur Tchaa PALI, Maître de Conférences, Université de Kara,

Monsieur Komi KPATCHA, Maître de Conférences, Université de Kara,

Monsieur Innocent KOUTCHADE, Maître de Conférences, Université d'Abomey-Calavi,

Monsieur Ayaovi Xolali MOUMOUNI-AGBOKE, Maître de Conférences Université de Lomé,

Monsieur Damlègue LARE, Maître de Conférences Université de Lomé,

Monsieur Paméssou WALLA, Maître de Conférences Université de Lomé.

Secrétariat

Dr Komi BAFANA (MA), Dr Atsou MENSAH (MA), Dr Hodabalou ANATE (MA), Dr Akponi TARNO (A), Dr Eyanawa TCHEKI.

Infographie & Montage

Dr Aminou Idjadi KOUROUPARA

Contacts : (+228) 90284891/91643242/92411793

Email : larellicca2017@gmail.com

© LaReLLiCCA, 30 novembre 2021

ISSN : 2709-5487

Tous droits réservés

Editorial

La *Revue Internationale de Langue, Littérature, Culture et Civilisation* (RILLiCC) est une revue à comité de lecture en phase d'indexation recommandée par le Conseil Africain et Malgache pour l'Enseignement Supérieur (CAMES). Elle est la revue du Laboratoire de Recherche en Langues, Littérature, Culture et Civilisation Anglophones (LaReLLiCCA) dont elle publie les résultats des recherches en lien avec la recherche et la pédagogie sur des orientations innovantes et stimulantes à la vie et vision améliorées de l'académie et de la société. La revue accepte les textes qui cadrent avec des enjeux épistémologiques et des problématiques actuels pour être au rendez-vous de la contribution à la résolution des problèmes contemporains.

RILLiCC met en éveil son lectorat par rapport aux défis académiques et sociaux qui se posent en Afrique et dans le monde en matière de science littéraire et des crises éthiques. Il est établi que les difficultés du vivre-ensemble sont fondées sur le radicalisme et l'extrémisme violents. En effet, ces crises et manifestations ne sont que des effets des causes cachées dans l'imaginaire qu'il faut (re)modeler au grand bonheur collectif. Comme il convient de le noter ici, un grand défi se pose aux chercheurs qui se doivent aujourd'hui d'être conscients que la science littéraire n'est pas rétribuée à sa juste valeur quand elle se voit habillée sous leurs yeux du mythe d'Albatros ou d'un cymbale sonore. L'idée qui se cache malheureusement derrière cette mythologie est que la littérature ne semble pas contribuer efficacement à la résolution des problèmes de société comme les sciences exactes. Dire que la recherche a une valeur est une chose, le prouver en est une autre. La *Revue Internationale de Langue, Littérature, Culture et Civilisation* à travers les activités du LaReLLiCCA entend faire bénéficier à son lectorat et à sa société cible, les retombées d'une recherche appliquée.

Le comité spécialisé « Lettres et Sciences Humaines » du Conseil Africain et Malgache pour l'Enseignement Supérieur (CAMES) recommande l'utilisation harmonisée des styles de rédaction et la présente revue s'inscrit dans cette logique directrice en adoptant le style APA.

L'orientation éditoriale de cette revue inscrit les résultats pragmatiques et novateurs des recherches sur fond social de médiation, d'inclusion et de réciprocité qui permettent de maîtriser les racines du mal et réaliser les objectifs du développement durable déclencheurs de paix partagée.

Lomé, le 20 octobre 2020.

Le directeur de publication,

Professeur Ataféï PEWISSI,

Directeur du Laboratoire de Recherche en Langues, Littérature, Culture et Civilisation Anglophones (LaReLLiCCA), Faculté des Lettres, Langues et Arts, Université de Lomé.
Tél : (+228) 90284891, e-mail : sapewissi@yahoo.com

Ligne éditoriale

Volume : La taille du manuscrit est comprise entre 4500 et 6000 mots.
Format: papier A4, Police: Times New Roman, Taille: 11,5, Interligne 1,15.

Ordre logique du texte

Un article doit être un tout cohérent. Les différents éléments de la structure doivent faire un tout cohérent avec le titre. Ainsi, tout texte soumis pour publication doit comporter:

- un titre en caractère d'imprimerie ; il doit être expressif et d'actualité, et ne doit pas excéder 24 mots ;
- un résumé en anglais-français, anglais-allemand, ou anglais-espagnol selon la langue utilisée pour rédiger l'article. Se limiter exclusivement à objectif/problématique, cadre théorique et méthodologique, et résultats. Aucun de ces résumés ne devra dépasser 150 mots ;
- des mots clés en français, en anglais, en allemand et en espagnol : entre 5 et 7 mots clés ;
- une introduction (un aperçu historique sur le sujet ou revue de la littérature en bref, une problématique, un cadre théorique et méthodologique, et une structure du travail) en 600 mots au maximum ;
- un développement dont les différents axes sont titrés. Il n'est autorisé que trois niveaux de titres. Pour le titrage, il est vivement recommandé d'utiliser les chiffres arabes ; les titres alphabétiques et alphanumériques ne sont pas acceptés ;
- une conclusion (rappel de la problématique, résumé très bref du travail réalisé, résultats obtenus, implémentation) en 400 mots au maximum ;
- liste des références : par ordre alphabétique des noms de familles des auteurs cités.

Références

Il n'est fait mention dans la liste de références que des sources effectivement utilisées (citées, paraphrasées, résumées) dans le texte de l'auteur. Pour leur présentation, la norme American Psychological Association (APA) ou références intégrées est exigée de tous les auteurs qui veulent faire publier leur texte dans la revue. Il est fait exigence aux auteurs de n'utiliser que la seule norme dans leur texte. Pour en savoir

plus, consultez ces normes sur Internet.

Présentation des notes référencées

Le comité de rédaction exige APA (Auteur, année : page). L'utilisation des notes de bas de pages n'intervient qu'à des fins d'explication complémentaire. La présentation des références en style métissé est formellement interdite.

La gestion des citations :

Longues citations : Les citations de plus de quarante (40) mots sont considérées comme longues ; elles doivent être mises en retrait dans le texte en interligne simple.

Les citations courtes : les citations d'un (1) à quarante (40) mots sont considérées comme courtes ; elles sont mises entre guillemets et intégrées au texte de l'auteur.

Résumé :

- ✓ Pour Pewissi (2017), le Womanisme transcende les cloisons du genre.
- ✓ Ourso (2013:12) trouve les voyelles qui débordent le cadre circonscrit comme des voyelles récalcitrantes.

Résumé ou paraphrase :

- ✓ Ourso (2013:12) trouve les voyelles qui débordent le cadre circonscrit comme des voyelles récalcitrantes.

Exemple de référence

Pour un livre

Collin, H. P. (1988). *Dictionary of Government and Politics*. UK: Peter Collin Publishing.

Pour un article tiré d'un ouvrage collectif

Gill, W. (1998/1990). "Writing and Language: Making the Silence Speak." In Sheila Ruth, *Issues in Feminism: An Introduction to Women's Studies*. London: Mayfield Publishing Company, Fourth Edition. Pp. 151-176.

Utilisation de Ibid., op. cit, sic entre autres

Ibidem (Ibid.) intervient à partir de la deuxième note d'une référence source citée. Ibid. est suivi du numéro de page si elle est différente de

référence mère dont elle est consécutive. Exemple : *ibid.*, ou *ibidem*, p. x.

Op. cit. signifie ‘la source pré-citée’. Il est utilisé quand, au lieu de deux références consécutives, une ou plusieurs sources sont intercalées. En ce moment, la deuxième des références consécutives exige l’usage de *op. cit.* suivi de la page si cette dernière diffère de la précédente.

Typographie

-La *Revue Internationale de Langue, Littérature, Culture et Civilisation* interdit tout soulignement et toute mise en gras des caractères ou des portions de textes.

-Les auteurs doivent respecter la typographie choisie concernant la ponctuation, les abréviations...

Tableaux, schémas et illustrations

Pour les textes contenant les tableaux, il est demandé aux auteurs de les numéroter en chiffres romains selon l’ordre de leur apparition dans le texte. Chaque tableau devra comporter un titre précis et une source propre. Par contre, les schémas et illustrations devront être numérotés en chiffres arabes et dans l’ordre d’apparition dans le texte.

La largeur des tableaux intégrés au travail doit être 10 cm maximum, format A4, orientation portrait.

Instruction et acceptation d’article

A partir du volume 2 de la présente édition, les dates de réception et d’acceptation des textes sont marquées, au niveau de chaque article. Deux (02) à trois (03) instructions sont obligatoires pour plus d’assurance de qualité.

Sommaire

Littérature	1
De la guerre et de la paix dans le récit de l'enfant soldat : une lecture péjorative de <i>Sozaboy</i> de Ken Saro-Wiwa	
Klohinlwélé KONE	3
Territorialité et paix dans <i>Le Lieutenant de Kouta</i> de Massa Makan Diabaté et <i>La vie et demie</i> de Sony Labou Tansi	
Eyanawa TCHEKI.....	25
La problématique du patriotisme dans <i>Le capitaine Alatriste</i> de Arturo Pérez-Reverte	
Madéla Seyram BOUKARI.....	43
The Dent of Domestic Violence on Peace and Justice	
Patchani Essosimna PATABADI.....	59
Towards Humanising Individual Desires: From Iconoclastic to Allegorical Reading of the Epic <i>Gassire's Lute</i>	
Kangnivi KODJOVI.....	77
The Rhetoric of Peace in McBagonluri's <i>Tears of a Rain Goddess</i> and Nyantakyi 's <i>Ancestral Sacrifice</i>	
Idjadi Aminou KOUROUPARA.....	99
Ethical Reading and Creative Justice in Covid Period: A Postmodern Perspective on Ngugi wa Thiong'o's "Dawn Of Darkness"	
Damlègue LARE	119
Dramatic Devices: Effective Means for Socio-Political Transformation and Reformation in Frank Ogodo Ogbeche's <i>Harvest of Corruption</i>	
Panaewazibiou DADJA-TIOU	135
Breaking Adversity: A Literary Option for Constructing Peace in Anyidoho's <i>The Place We Call Home</i>	
Koffi Blèwussi KENAVOR	151
Contrasting Two Ways of Maintaining Peace in <i>Tears of A Rain Goddess</i>	
Djignéfa Ablam AGOUZE.....	165
Solving Gender Conflicts for Sustainable Peace in Suzan-Loris Parks's <i>Venus</i>	
Afi Mawuko KECHIE	185
Les universités publiques et le projet national d'excellence et de paix	
Komi KPATCHA & Ataféï PEWISSI	209

Political Authority and Civil Disobedience in the United States of America: An Insight into the Conflict between the Needs of the State and the Right to Disobey Laws	
Sènanckpon Raoul AHOUEANGANSI	225
Linguistique et Traduction	247
“Fracture” discursive bipolarisée au Togo : recherche d’un new deal langagier pour la culture de la paix	
Essodina Kokou PERE-KEWEZIMA	249
La langue au service de l’éducation pour la paix et la cohésion sociale	
Essobozouwè AWIZOBA	267
Investigating the Historical and Sociopolitical Lethal Effect of Language: A Semantic Study of the Causality Between the Hutu-Tutsi Otherness Discourse and the Genocide Outbreak in Rwanda	
Cocou André DATONDJI	285
Management of the Connection between Language Diversity and Social Peace	
Ulrich Orlando Sèna HINDEME & Pédro Marius EGOUNLÉTI & Coffi Martinien ZOUNHIN TOBOULA	299
University Pedagogy: A Pathway to Development and Peace	
Akponi TARNO	319

LITTERATURE

De la guerre et de la paix dans le récit de l'enfant soldat : une lecture péjorative de *Sozaboy* de Ken Saro-Wiwa

Klohinlwélé KONE

Université Félix Houphouët-Boigny

nielfang@yahoo.fr

Reçu le : 29/03/2021 Accepté le : 2/10/2021 Publié le : 30/11/2021

Résumé :

Cette étude sur *Sozaboy* de Saro-Wiwa entreprend de montrer que la littérature peut traiter de sujets sérieux ou douloureux comme la guerre à travers un mode léger de narration sur un ton humoristique. Elle montre également que l'on peut produire une grande œuvre littéraire avec une langue de la rue qui remet en cause les normes syntaxiques et grammaticales établies. L'approche péjorative utilisée pour mener l'analyse, en association avec des acquis théoriques spécifiques de l'approche postcoloniale, a permis de voir les événements évoluer du positif vers le négatif, de l'innocence joyeuse vers la désillusion et la souffrance. Par cet artifice rhétorique, il est ressorti que l'auteur fait le réquisitoire de la guerre et prône la paix.

Mots-clés : péjorisme, excipit/incipit, appareil idéologique, association carnavalesque, focalisation.

Abstract:

The aim of this study is to show that literature can deal with serious or painful issues like war in a light and humorous narrating mode. It also shows that a great literary work can be produced with an informal or 'rotten language' that rejects the accepted syntactic and grammatical norms. The pejorative approach used in addition to some theoretical tools of the postcolonial approach to conduct the analysis enables to show that the events narrated develop from a positive point to a negative one, from a joyful innocence towards disillusion and suffering. By this rhetorical device, the study revealed the writer shows his anti-war option and advocates peace.

Keywords : pejorism, explicit/incipit, ideological apparatus, carnivalistic combination, focalization.

Introduction

Comme l'amour, la trahison et nombre d'autres sujets sociaux, la guerre est un thème qui a nourri de nombreux chefs d'œuvre dans les divers genres de la littérature. Des récits mythiques de la confrontation entre Seth et Horus en Égypte, de l'*Odyssee* ou de l'*Illiade* d'Homère en Grèce, d'Abel et Caïn dans l'ancien testament, à des œuvres récentes de la littérature africaine, la guerre continue d'alimenter des chefs d'œuvre comme *Chaka* de Mofolo ou de Senghor, *Sundjata* de Tamsir Niane, et *Sunset at Dawn* de Ike. Mais contrairement à ces classiques africains des récits de guerre, il se développe, quelques décennies après les indépendances africaines (pour nous en tenir au champ littéraire africain) un sous genre de ce récit de guerre : celui du récit de guerre de l'enfant soldat. C'est par exemple le cas avec *Allah n'est pas obligé* de Kourouma, *Johnny Chien méchant* de Dongala et *Comptine pour l'enfant soldat* de Abani. *Sozaboy* de Saro-Wiwa fait partie de ce mouvement littéraire qui met l'enfant soldat en récit et présente les douloureux événements de la guerre selon le regard de l'enfant.

Comme Achebe, Elechi, Okri, ou Adichie, Saro-Wiwa a livré un récit qui a pour cadre référentiel historique la sanglante guerre dite du Biafra. Si donc Saro-Wiwa s'aventure sur des sentiers mille fois battus, écrit sur un sujet inspiré du vécu de cette absurde guerre, quelle est la particularité de son récit ? Quelle est sa contribution innovatrice à un sujet devenu commun pour que l'écrivain et critique Boyd qualifie ce roman atypique de « monument » ou de « grand roman » pas seulement africain mais de « grand roman qui milite contre la guerre, l'un des meilleurs que le XXe siècle ait produit » (Boyd, in Saro-Wiwa, 1998: 18).

Nous analyserons dans cette étude ce qui fait la particularité de ce roman tant au niveau de la forme que du contenu, des stratégies narratives convoquées et des expérimentations linguistiques initiées par l'auteur. Les outils théoriques de « l'abrogation », de « l'appropriation » et de « l'hybridité » telles que systématisées par les théoriciens du récit postcolonial comme Ashcroft, Griffiths et Tiffi dans leur œuvre fondatrice de *The Empire Writes Back* (1989 : 37-43) serviront de cadre théorique pour mener l'étude. Ils serviront à analyser les expérimentations linguistiques à l'œuvre dans *Sozaboy*. L'auteur lui-

même parle d' « anglais pourri » mais qu'il utilise pour rejeter les normes classiques de la langue académique comme langue de littérature. En plus de cette langue, nous nous intéresserons au récit de dialectique négative dont il use pour décrire le contexte de crise en Afrique postcoloniale et qui consiste, pour tous les événements présentés, à montrer que ceux-ci ont une évolution négative. Le péjorisme comme outil d'analyse littéraire permettra de rendre compte également de cette esthétique dysphorique, de ce récit de désespoir, enfin de cet effort pour narrer l'inénarrable et dire l'indicible. Par péjorisme, il faut entendre un mouvement du mieux vers le moins bon et le pire, de l'espoir vers le désespoir, de l'innocence enfantine à la rencontre brutale avec le monde réel et violent de la guerre (Nnolim, 1979: 207) Étymologiquement issu du latin peyor qui signifie pire, le terme a été utilisé par Müller en 1878 pour rendre compte d'une situation ou d'une réalité qui évolue vers le négatif ou dans laquelle le pire est toujours à venir. Après avoir montré l'ambiance euphorique du début du roman, nous analyserons la description de la guerre par le narrateur pour terminer par les leçons tirées de la douloureuse expérience qu'est la guerre.

1. De l'euphorie à la dysphorie ou le parcours psychologique d'un enfant soldat

Le roman de Saro-Wiwa évolue en trois temps. Il commence par nous présenter un temps d'innocence naïve, d'une exubérance et de joie de vivre comme l'on en rencontre dans les villes et villages en temps de paix. Mais il se murmure des rumeurs d'une guerre imminente pour laquelle l'on mobilise les jeunes pour la conscription dans l'armée. Le deuxième temps est le temps d'engagement dans l'armée avec l'euphorie pour une expérience jamais vécue. Une fois engagé le jeune héros entre dans une rencontre brutale avec le monde réel de la guerre et de ses horreurs qui lui font perdre son innocence et sa naïveté pour entrer dans une sorte de sagesse rédemptrice prématurée pour un jeune homme de son âge. La conséquence immédiate et inévitable de ce parcours psychologique de l'euphorie à la dysphorie est ce récit qui évolue d'un désir innocent d'être un acteur de la guerre à un véritable réquisitoire contre celle-ci.

Les premiers chapitres sont une présentation descriptive du site dans lequel se déroulent les événements. Il s'agit de Doukana, le village du jeune héros, qui baigne dans une atmosphère de vie trépidante et d'insouciance. Certes, il y a un coup d'État des militaires mais personne n'en fait une révolution qui viendra changer le cours de l'histoire de cette paisible population. Celle-ci subit les petites magouilles d'un chef corrompu sans que cela affecte négativement, en profondeur, le mode de vie des habitants. Ce chef n'a pas encore les moyens matériels et physiques d'instaurer une dictature qui fasse d'importants dégâts sur la vie sociale. Le narrateur nous présente des scènes de villageois se prélassant autour de boissons locales et se racontant des histoires grivoises qui mêlent mensonges, récits exagérés, éclats de rire et autres leçons de sagesse populaire.

La pointe d'euphorie et l'innocence plaisante du personnage principal qui accompagnent le récit annoncent une histoire joyeuse. La naïveté du personnage transparait dans son admiration pour la tenue militaire, pour les récits imaginaires et légendaires de Zaza qui racontent ses exploits militaires lors de la guerre de Birmanie. Par ailleurs, Mené, le héros, vient de rencontrer une jeune fille de Lagos dont la description physique annonce des charmes corporels qui en ajoutent à l'atmosphère de gaieté et de joie de vivre. Un tel décor d'atmosphère plaisante est un artifice littéraire qui est d'une efficacité narrative évidente. C'est d'une telle atmosphère que glissera le récit pour emprunter un virage qui amorce un récit dysphorique de malheur et de souffrances quelques chapitres plus loin. Les raisons de l'engagement du héros dans l'armée sont révélatrices de son innocence et font presque sourire : pour montrer à Zaza et à Agnès que lui aussi peut devenir militaire et faire « le malin partout » dans le village avec son uniforme (Saro-Wiwa, 1998 : 69).

Cette innocence et joie de vivre sont créées par un ensemble de dispositifs à la fois narratifs et linguistiques. C'est la vie d'insouciance d'un village africain avec ces scènes de villageois qui se rient de la vie, plaisantent autour de pots de boissons locales et se racontent toutes sortes d'histoires où mensonges et demi vérité s'entremêlent. Mais Mené prend toutes les histoires de Zaza pour de l'argent comptant. Les femmes vaquent à leurs occupations, les mères espèrent que leurs fils leur

présenteront des femmes et pourront ainsi leur laisser des petits enfants. Mené a un travail d'apprenti chauffeur et le métier semble lui plaire. Il rêve de faire le permis et de conduire lui-même le camion de son patron. Nous avons les mêmes scènes de corruption sur les routes avec les agents des forces de l'ordre. Avec le coup d'État militaire, les habitants de Doukana ont espéré que les choses changeraient positivement. Mais très vite ils déchantent car la corruption est plus que jamais présente. Mais jamais le récit du jeune narrateur ne prend l'allure d'un texte de désespoir et de pessimisme.

L'écrivain utilise l'artifice littéraire de la focalisation externe qui permet de créer cette atmosphère d'innocence propre aux jeunes et aux enfants. Tous les événements sont présentés à travers le regard d'un enfant, la conscience singulière d'un être innocent et naïf. Il ne juge pas et est sans a priori au début des événements se contentant de dire ce qu'il voit et entend. Il peut être assimilé à une caméra qui enregistre de façon objective ce qu'il voit. Il aime sa mère, les habitants de son village ainsi que la jeune fille venue de Lagos et qu'il entend épouser pour lui faire des enfants « en pagaille » (Saro-Wiwa, 1998 : 93). Mais il ne juge personne ni ne jette de regard critique jusqu'à ce que la guerre advienne. Sa naïveté transparait à travers les histoires invraisemblables de Zaza auxquelles il croit sans réserve au point de vouloir accomplir des miracles similaires. De toute évidence, Hitler n'a jamais mis les pieds en Birmanie et Zaza n'a pas pu l'y attraper. Tous ces autres exploits et surtout ses conquêtes féminines ressemblent fort à des boniments de soûlard. Or Mene semble prendre au mot les propos de cet ancien combattant et rêve de se faire enrôler dans l'armée pour pouvoir attraper son Hitler aussi et « faire le malin partout dans Doukana » (Saro-Wiwa, 1998 : 122) comme pour clouer le bec à ce vieux vantard. Voilà le programme de vie de Mené. Tout au long de ce récit, il n'est jamais fait cas d'une révolte contre l'ordre présent. Les événements échappent au regard d'une conscience mature, lucide et perspicace. Tout, au contraire, ils passent au filtre d'une conscience candide. L'euphorie de Mene le conduit à donner de l'argent, en guise de pot de vin, à Okpara pour l'aider à se faire enrôler. Par quelque ironie, il paie finalement pour ses propres déboires tragiques futurs.

Comme marque de cette insouciance, l'on peut relever une véritable esthétique de grivoiserie. Avant la guerre, des histoires de sexe, de « baise » inattendus dans un roman sérieux confrontent le lecteur. Douza peut ainsi tenir ce type de propos au jeune homme qui vient de s'engager avec une jeune fille venue de Lagos :

Bon, petit minitaire je suis sûr que tu baises fille là bien bon. Pardon faut déchirer pas sa chose-là, o. Parce que je vous connais vous petits petits garçons qui n'ont pas vu con avant. Quand c'est votre première fois de voir con vous voulez mourir avant que vous allez laisser ça » (Saro-Wiwa, 1998 : 117).

Des propos similaires d'une verueur insoupçonnée inondent les pages 118, 119, 121, 123. Quand il se retrouve dans le camp ennemi, on le menace de lui couper sa langue, sa « pine » et ses « testicules » que ces bourreaux promettent de lui préparer comme une soupe pour un diner ou un déjeuner (Saro-Wiwa, 1998 : 217). L'humour vulgaire et cru du texte peut faire rire le lecteur mais personne dans une telle situation n'aurait de rire. Cette description détaillée de la violence et des horreurs perpétrées pendant les guerres peut prêter à rire mais personne au cœur d'un tel scénario n'aurait idée de le faire. Or, ces récits de cruauté inhumaine font échos aux récits réels entendus de la part de ceux qui ont été sur quelques théâtres de guerre en Afrique. Les scènes d'horreur et de violence représentées font bon ménage dans ce récit. À ce langage crû, il faut adjoindre un humour décapant des descriptions des événements de la guerre et une drôlerie narrative surprenante pour un roman qui traite de batailles et de souffrances humaines. *Sozaboy* montre que l'on peut traiter avec légèreté de sujets profonds et graves. La littérature peut être drôle et profonde en même temps. Trop souvent l'on pense que les grandes œuvres sont celles qui en appellent à une réflexion profonde et qui touche à l'âme et aux émotions les plus profondes. Le récit de guerre est particulièrement désigné pour atteindre ses buts. L'on pense qu'il doit faire pleurer et il faut en proscrire le rire qui ne peut qu'annihiler l'effet recherché de la tristesse. Tout ceci est battu en brèche par *Sozaboy* qui nous fait réfléchir sans arrêter de nous faire rire, qui nous émeut en nous faisant pleurer et rire en même temps. Le miracle qu'accomplit *Sozaboy* c'est d'être un livre accessible à tout lecteur tout en étant profond, tout en

parlant de choses érudites et sérieuses. L'effet sur le lecteur, paradoxalement, est plus visible et plus durable qu'avec des œuvres dites sérieuses.

Le narrateur décrit ainsi la serveuse callipyge avec moult détails. Le regard du jeune homme s'attarde sur le balancement de ses fesses plantureuses, sa poitrine toute aussi généreuse qu'il assimile à « ampoule 100 watts » et dont la vue ne le laisse pas sans effet. Quand la jeune fille invite le jeune homme à danser, le rapprochement avec ce corps sur lequel il fantasme déjà n'est pas sans effet : son « bonhomme commence debout un peu un peu. Je pardonne lui faut pas il va me honnir, surtout que je porte pas caleçon cette nuit-là » (Saro-Wiwa, 1985 : 44). Quand celle-ci remarque que le jeune villageois est tout excité, elle lui dit, avec l'effronterie supposée des filles de la ville, « ... faut parler ton serpent [le sexe du héros] là, faut pas il va trop debout comme s'il a faim » (Saro-Wiwa, 1998 : 45). Cet humour d'une verdeur choquante participe de la légèreté du récit. Zaza, tel un héros, se pavane dans le village avec une vieille photo qu'il a ramenée de son séjour en Birmanie lors de la guerre. Sur cette photo se trouve l'image d'une femme blanche avec qui il se vante d'avoir eu des relations sexuelles. « [E]h oui, j'ai baisé lui bien bon » (Saro-Wiwa, 1998 : 74). Les autres compagnons, admiratifs, le traitent de « putain de baiseur ... ». Les pages 74 et 75, pour ne s'en tenir qu'à elles, s'évalent sur cet humour grivois et créent ainsi une atmosphère de gaieté et de légèreté.

Cette euphorie du départ contraste pourtant avec la fin du roman et la tristesse du retour du front de guerre. Le retour à Doukana de Mene lui fait l'effet d'un véritable choc avec cette image apocalyptique d'un village détruit, d'habitations en ruine, trouées de balles, etc. (Saro-Wiwa, 1998 : 222). À partir du chapitre 10, le récit prend, en effet, un autre tournant. Il perd de son euphorie et emprunte une rhétorique de crise. C'est à un véritable sabbat convulsif que nous assistons et qui ne laisse pas le lecteur dans son confort habituel d'une lecture détachée des événements du texte. L'on ressort de ce texte presque dégouté de la violence avec le sentiment d'avoir participé à cette guerre vieille de 50 ans (le Biafra) mais rendue si actuelle par le style réaliste du récit narratif. Ce roman est le récit d'une guerre effroyable par un déclassé

social, un jeune homme, un militaire analphabète avec ses idéophones, « jusqu'ààà », ses redoublements, « il riait un peu un peu » etc. Avec les artifices littéraires du pathétique, de l'humour, du burlesque, etc. le narrateur parvient à dénoncer la guerre, à débusquer les fausses logiques et les idéologies qui la justifient et nous la rendent sympathique.

Les horreurs de la guerre ont pour noms razzias, bombardements, déportations massives, famines, villages dévastés, bains de sang, crimes de guerre, populations décimées par les bombes et bombardements, épidémies et famines, jeunes recrues sacrifiées par des chefs véreux. Les rues sont désormais jonchées de cadavres d'enfants, de corps abandonnés sans vie, etc. Nous sommes mis en présence de véritables scènes de barbarie humaine : cannibalisme, kwashiorkor, image d'enfants aux ventres bedonnants, aux yeux enfoncés, aux cheveux jaunes (Saro-Wiwa, 1998 : 251). Toutes ces images achèvent de nous convaincre de cet univers infernal. Les chapitres 18 et 19 font un récit très détaillé des scènes atroces de misère humaine dues à la guerre. La description dresse le tableau d'hommes enguenillés, aux cheveux longs qui n'ont pas été coupés pendant cette période, qui dorment sur des feuilles de bananiers, avec de « gros gros ventres et jambes comme jambes de moustique et leurs yeux au fond au fond de leur visage, il y avait beaucoup beaucoup dans chaque camp » (Saro-Wiwa, 1998 : 255), d'enfants affamés « avec leur petit cui » (Saro-Wiwa, 1998 : 256). Toutes ces scènes rappellent tout le choc que les images de la guerre du Biafra avaient suscité à travers les médias dans le monde entier dans les années 1970.

Les derniers mots d'une œuvre de fiction sont généralement une leçon de morale ou résume la philosophie de l'œuvre. Encore appelée excipit ou même explicit du roman, il a pour correspondant l'incipit qui ouvre l'œuvre. L'histoire de la littérature nous fournit amples exemples cultes de ces mots de fin. *La vie* de Guy de Maupassant en est un exemple édifiant. Sur la leçon morale et philosophique que la vie vaut quand même la peine d'être vécue, quand chez Voltaire le narrateur nous enseigne que « l'homme n'est pas né pour le repos. » Si donc certains excipits prennent la forme de happy end et que d'autres sont tragiques, il reste qu'elles nous ont laissé des leçons de vie bouleversantes. Dans *Sozaboy*, l'excipit s'oppose à l'incipit. Comparons ces phrases qui

débutent et ferment l'œuvre pour voir l'écart entre l'optimisme du départ et la désillusion à l'arrivée. « Quand même, chacun était heureux dans Doukana d'abord » (Saro-Wiwa, 1998 : 25). Cet incipit s'oppose à la note de désillusion de la fin du roman mais révèle également la sagesse précoce d'un personnage introduit au début comme un garçon candide et innocent. « Mais maintenant si n'importe qui parle n'importe quoi sur affaire de guerre ou même de combat, je vais seulement courir, courir, courir, courir, et courir. Crois-moi amicalement. » (Saro-Wiwa, 1998 : 307).

Ce renversement de situation est d'autant plus dramatique que toutes les situations heureuses et optimistes de départ sont frustrées par des situations de malheur, de souffrances des derniers chapitres. Les convictions et désirs de départ sont rejetés. Le commandant en chef qui fascinait tant Mene par son anglais est à la fin « cet imbécile de commandant », « commandant en chef vaurien » (Saro-Wiwa, 1998 : 239) etc.

Dans ce mouvement de dialectique négativiste qui consiste pour toute chose à évoluer d'une situation initiale positive à son contraire, de la vie vers la mort, de la joie et l'innocence vers la souffrance et le malheur, en raison de la guerre, il s'opère en l'humain une métaphore ontologique qui le fait évoluer de sa condition humaine à celle de l'animal. La rhétorique sylvestre rend compte de cette mutation. Une simple comptabilité du registre lexical en rapport avec le monde animal est révélatrice dans l'économie du récit. Pendant que les autres habitants maigrissent ou montrent des signes de famine, pasteur Barika et chef Kirabi sont devenus « très très gros, tu vas dire porcs. » (Saro-Wiwa, 1998 : 270) Le narrateur se compare à un cabri lui-même ou un « bêêh ». Les hommes sont tour à tour, par l'effet de la crise, des chiens (Saro-Wiwa, 1998 : 272), des lapins qui vivent dans des grottes (Saro-Wiwa, 1998 : 273), des porcs. Ils meurent comme des fourmis (Saro-Wiwa, 1998 : 304, 306), des poulets (Saro-Wiwa, 1998 : 280), des vers (Saro-Wiwa, 1998 : 284), des cafards (Saro-Wiwa, 1998 : 297), des serpents, des chats ou tigres (Saro-Wiwa, 1998 : 300), des rats, des souris (Saro-Wiwa, 1998 : 306), des tortues (Saro-Wiwa, 1998 : 300) etc. Quand on n'assiste pas à cette mutation de l'humain à l'animal, l'on voit le fantôme, le génie, le sorcier

se substituer à l'homme vivant (Saro-Wiwa, 1998 : 300). Le « banguidrome » africain foisonne d' « hommes cafards » qui le disputent aux « vrais vrais cafards » (Saro-Wiwa, 1998 : 43). La vie humaine elle-même ne vaut rien ; si on n'exécute pas Mene, c'est pour économiser les munitions (Saro-Wiwa, 1998 : 214). Vers la fin, nous nous retrouvons dans la situation rocambolesque d'un homme vivant à qui l'on demande de prouver qu'il n'est ni fantôme ni génie, ni sorcier. Douza pose à Mene cette surprenante question : « Tu es vivant ou tu es mort ? » (Saro-Wiwa, 1998 : 300) Et Mene de s'interroger: « Bizarre. Comment je peux être mort et puis je suis là dormir dans église de Doukana-là ? » (Saro-Wiwa, 1998 : 300) Il est bien obligé de répondre à Douza : « Je suis vivant, mon frère » (Saro-Wiwa, 1998 : 301). Cela ne suffit pas à convaincre l'ami du garçon. La scène est digne d'un monde en crise où vie et mort s'entremêlent, se chevauchent, se confondent au point qu'il est difficile de les démêler. Douza qui est un peu plus courageux que le reste de la population ne fuit pas son interlocuteur mais accepte de le toucher, lui fait répéter son nom. Après ces tests, Mene doit encore procéder à quelque exercice physique pour établir le caractère physique et matériel de son existence. : « Maintenant courbe-toi et touche tes orteils. Je [Mene] me courbe et je touche mes orteils » (Saro-Wiwa, 1998 : 301).

Les événements sont rendus selon une focalisation interne c'est-à-dire selon un point de vue personnel et très subjectif qui déteint sur les faits eux-mêmes. Tout n'est qu'ombre, nuit, noire avec quelques éclaircis pour permettre d'identifier les humains par leurs silhouettes qui trahissent une misère sans nom. Cette focalisation interne s'oppose à la focalisation à dominance externe des débuts qui peut être assimilée à l'objectif d'une caméra qui se contente de les enregistrer et de les rendre sans jugement. À partir du chapitre 10, les événements sont perçus à travers le regard d'un narrateur désabusé, dépité qui rejette sans concession la guerre. D'avoir été membre respectivement des deux camps qui se livrent la guerre, il a choisi le camp de la paix. Il jette son arme et son treillis, attributs de la guerre, pour manifester son rejet de celle-ci. Les subjectivèmes et autres interpellations, « tu » (Saro-Wiwa, 1998 : 196), « mon cher frère » (Saro-Wiwa, 1998 : 194), « mes chers frères et sœurs » (Saro-Wiwa, 1998 : 207) et autres marques d'une expression

idiosyncratique, marquent le caractère résolument subjectif de son récit au fil du développement du récit. Le récit évolue d'une focalisation zéro ou externe, marquée d'une narration marquée par une certaine objectivité ou neutralité, à une focalisation interne. Le parti pris flagrant contre la guerre, ses logiques et agents devient évident à travers toutes ces stratégies narratives avant même que les propos d'un engagement idéologique ne viennent sceller définitivement la cause des défenseurs de la guerre.

Là où l'on rit, l'on pleure l'instant d'après. Le rire est juxtaposé aux pleurs, la vie à la mort. Le recours à l'artifice littéraire du contrepoint réussit à montrer la dialectique négative postulée à laquelle toute chose de la vie est condamnée ici. *Sozaboy* peut être assimilé à un récit initiatique qui plonge le narrateur dans le monde de la guerre et nous le rend familier en même temps qu'au narrateur. La connaissance de la guerre s'effectue par ces différents artifices. L'évolution psychologique du héros s'opère dans la douleur. « Avant ça, je connais pas ce que mourir ça veut dire. Toute ma vie c'est rêves doux seulement. Maintenant aujourd'hui aujourd'hui, je vois que la vie c'est pas la façon que je vois ça avant. Je connais que y a méchanceté en pagaille. Et je connais que ma vie doit changer un jour » (Saro-Wiwa, 1998 : 96).

Pour faire prendre conscience de l'écart entre la situation initiale et la situation finale, le narrateur juxtapose les deux moments par la réminiscence de ces premières idées frustrées par la réalité présentée par l'anaphore « Je rappelle la façon ... » (Saro-Wiwa, 1998 : 198).

Je rappelle la façon Zaza était là parler dans Doukana ce jour là sur Hitla ... Je rappelle le moment que je suis allé prendre l'argent chez ma maman pour aller payer M. Okpara pour que il va me mettre dans l'armée. Je rappelle la façon j'étais là penser que être militaire c'est très bon chose. Je rappelle tout le gros gros anglais que commandant en chef- là était là nous parler. Et je rappelle la façon Dabout Bien était là me dire que la guerre c'est la guerre. Je rappelle la façon que, quand on arrive dans Iwoama là, L'homme-doit-vivre a commencé nous parler affaire de cigarette avec boisson (Saro-Wiwa, 1998 : 198).

À l'épreuve des horreurs de la guerre, il passe sa vie en revue, entre ses rêves, ses désirs et la désillusion subséquente. Sa contribution à cette

stupidité est certes établie mais il a appris de ses erreurs. Quand il se retrouve seul, Mene fait le point de sa vie passée et repense à toutes ses erreurs. La guerre, réalise-t-il à la fin, est une stupidité et le discours qui l'accompagne, la justifie et la rend attractive est mensonger et dangereux. « Et je me dis que oh mon Dieu guerre c'est très mauvais chose... Et l'homme qui croit que uniforme c'est bonne chose, c'est un homme stupide qui connaît pas ou mauvais ou pas bon de tout ou très très mauvais » (Saro-Wiwa, 1998 : 199).

Son village présente le spectacle insoutenable de la désolation, de l'amertume et des regrets. Doukana, ce village bruyant et plein de vie, est désormais vide de toute sa population qui a fui les violences de la guerre. Véritable village fantôme, il est à présent déserté par les oiseaux, les cabris et les poulets (Saro-Wiwa, 1998 : 224).

Dans ce récit l'on passe assez souvent de la joie et de l'innocence aux pleurs, des rires aux pleurs. De « rire un peu un peu » on est passé à « pleurer un peu un peu. Pleurer un peu un peu. Un peu un peu. » (Saro-Wiwa, 1998 : 249). Cette évolution de la joie à la tristesse, l'espoir au désespoir, des rires aux pleurs sont la conséquence de cette guerre effroyable et absurde que le narrateur campe avec une acuité d'un réalisme inoubliable.

2. Décrire l'absurdité de la guerre

La littérature réagit aux problèmes sociaux par la langue et le mode particulier de son discours. Par un nombre d'artifices spécifiques à son champ, elle réussit à capter et à camper l'ambiance sociale. Ce faisant, elle contribue à transformer la société par ses effets sur les lecteurs. En la matière, l'œuvre de Saro-Wiwa réussit à recréer l'atmosphère de violence morbide de toute situation de guerre et à la rendre détestable au lecteur. Si le discours qui justifie la guerre se veut cohérent et d'une logique implacable par sa rhétorique manichéenne, il reste que la guerre elle-même est un moment de chaos et de confusion. Pour rendre compte de cette confusion et de cet état de chaos, le récit littéraire utilise une esthétique du flou et de la confusion qui réussit à rendre compte de ce désordre et de la stupidité humaine qui le justifie.

Au niveau thématique, le récit de *Sozaboy* raconte une histoire de guerre dont l'identification des forces antagoniques reste des plus problématiques. Aucun des camps n'est porteur d'une cause à laquelle adhérer. D'ailleurs l'ennemi contre qui un camp doit se battre reste une énigme jusqu'à la fin. Mene se retrouve dans un camp, se bat, tire sur l'ennemi mais ne sait rien de celui-ci, de ses motivations, de ses crimes. Il ne lui est fournie aucune explication sur les raisons de cette guerre dans laquelle il se bat. Pour les populations prises entre les deux camps, il est difficile de dire qui est l'ennemi.

Doukana, pendant la guerre, voit les militaires (dits alliés) passer, piller, et emporter vivres et même des habitants. Le soir ce sont les militaires de l'autre camp, désignés comme l'ennemi, qui viennent piller à leur tour. Les pilleurs du matin ne sont pas mieux que ceux du soir, conclut Douza : « Bom les a vus courir tout partout dans Doukana pour faire la même chose que les autres militaires là avant. » (Saro-Wiwa, 1998 : 231) C'est pourquoi pour cet homme devenu sage, « vous tous militaires-là, c'est même pareil » (Saro-Wiwa, 1998 : 231-232).

Ce récit s'accorde avec Eco (2014) pour dire l'aberration inévitable de l'homme à s'inventer des ennemis. Il n'y a pas de guerre sans ennemi et les sociétés humaines n'hésitent pas à en créer s'il le faut pour justifier la violence guerrière. Si l'on n'est pas obligé de tuer son ennemi, de l'identification de l'ennemi à la guerre il n'y a qu'un pas qui est généralement allègrement franchi. C'est dire que là où il n'y a pas d'ennemi il faut le construire car un ennemi n'apparaît pas tout seul du néant : il faut l'inventer, le construire ou le matérialiser (Eco, 2014: 37). La population de Ngugwa accuse les habitants de Doukana venus se réfugier chez eux de tous les maux et même de cannibalisme. Cela prépare les représailles contre ces populations. Si les sociétés humaines s'inventent nécessairement des ennemis pour forger leur identité, ici il s'agit de sociétés qui ont les mêmes populations ce qui ne fait que révéler l'absurdité de cette entreprise guerrière.

Contre cette logique de construction de l'ennemi et de l'ami, de cette vision manichéenne, Mene finit par se faire sa propre opinion en tant que sujet libre et réfléchi. « [P]our moi » interpelle-t-il son narrataire, « eux

tous sont minitaires parce que j'ai vu que ils sont tous même pareils. Je vais pas laisser quelqu'un me dire que ça là c'est ennemi et ça là c'est pas ennemi. Ils sont là tous faire la même chose » (Saro-Wiwa, 1998 : 240).

Cette esthétique du flou, de l'incompréhension, de l'absurde même parcourt l'œuvre du début à la fin avec maintes situations des plus rocambolesques. L'étrange guerre est narrée avec un flou caractéristique. D'abord le lecteur, et ce jusqu'à la fin, ne comprend pas les causes de la guerre annoncée comme imminente ni pour ou contre quelle cause l'on se bat. Et pour couronner le tout, l'on ne sait pas non plus contre qui l'on doit se battre. L'ennemi est le terme générique flou qui sert à désigner celui contre qui l'on se bat sans que cette force adverse soit clairement identifiée. Les causes sociales de ce flou tant pour les causes que pour l'identification des acteurs est à trouver dans le référent historique de la guerre du Biafra au cours de laquelle l'auteur et son peuple, les Ogonis, se sont trouvés mêlés à cette crise sécessionniste sans trop en comprendre et partager les raisons. Tous les groupes ethniques (près d'une trentaine dans la région Est) de cette région n'approuvaient pas la sécession d'avec la fédération du Nigeria. Or en faisant du terme biafrais le synonyme d'Igbo, toute la région du Biafra s'est trouvée embarquée dans cette guerre par quelque hasard de la géographie. Si la majorité des Igbos voulaient la sécession et s'y étaient engagés pour des raisons que l'on peut juger objectives aux côtés de l'armée dirigée par le général Ojukwu, c'était loin d'être le cas pour ces autres ethnies dont les Ogonis. Ainsi, comme pour rappeler cette guerre historique, les raisons de la guerre du roman et la nature de l'adversité y restent une véritable énigme. Comme ces soldats qui ne comprennent pas grand-chose aux guerres dans lesquelles ils sont jetés et se font tuer, Mene est un conscrit qui est mal à l'aise, qui erre dans le roman sans rien y comprendre. Si cet état d'esprit est propre au soldat au front, combien plus l'est-il pour les nombreux non Igbos qui se retrouvent incorporés de force dans un camp comme dans l'autre lors de la crise biafraise. Avec ces derniers la confusion atteint un degré plus grand. Mene est toujours embrouillé. Ce mot est fréquent et parsème le récit aux pages 10, 52, 100, 101, etc.

L'ennemi dans *Sozaboy* comme l'Hitler de Zaza (Saro-Wiwa, 1998 : 67) est introuvable dans cette guerre tropicale et romanesque. Il est partout et

nulle part. Ce flou participe de l'absurdité de cette guerre et du chaos qui l'accompagne. Jamais Mene ne réussit à avoir une réponse claire à ses interrogations : « Pourquoi on est là faire combat ? Chaque fois je me demande ça, ça m'embrouille en pagaille » (Saro-Wiwa, 1998 : 163).

Comme son jeune héros, Ken Saro-Wiwa lui-même s'est retrouvé coincé dans le Biafra quand la guerre éclate. Il assumera quelque responsabilité avant de s'échapper du front et de rejoindre les fédéraux où il fut nommé administrateur civil du port pétrolier de Bonny dans le delta du Niger, fonction qu'il assumera jusqu'à la fin de la guerre en 1970. Une telle expérience lui a permis de mesurer et de sentir la stupidité de cette guerre. Son autobiographie *On a Darkling Plain* (Boyd, 1989 : 14) rend compte de cette expérience. Il est donc un témoin privilégié d'une guerre aussi surréaliste que gratuite et peut être considéré comme une voix autorisée pour en rendre compte. Comme Mene, il est passé d'un camp à l'autre et a pu mesurer l'ambivalence et la crise axiologique pendant cette guerre au cours de laquelle il était difficile de distinguer le héros du traître, le brave du lâche, celui qui a raison de celui qui a tort. À la fin de la guerre réelle comme à la fin du récit, l'on ne peut que dire que tout le monde est coupable c'est-à-dire en définitive victime et bourreau en même temps. L'obstination et l'orgueil des deux leaders, les généraux Gowon pour les forces fédérales et Ojukwu pour les insurgés Igbos, qui ont fait perdurer cette guerre, dénotent plus de la bêtise que de l'héroïsme (Saro-Wiwa, 1989 : 12). C'est cette guerre d'égo qui a prolongé les souffrances subséquentes où la bêtise, les erreurs tactiques, le désordre et la confusion le disputaient à l'héroïsme obstiné de ces acteurs et des facteurs exogènes comme la diversité des voies d'approvisionnement et la contribution d'acteurs étrangers.

Le tour de force de Saro-Wiwa est d'avoir réussi à décrire la guerre dans les mots d'un enfant. Il réussit à faire cohabiter le langage de la guerre avec celui de l'enfance innocente. La guerre a en effet son propre langage qui est celui de l'idéologie, une phraséologie de manipulation et d'embrigadement des consciences. Les autorités militaires parlent de « nation » à défendre, d'« honneur », de « salut », un lexique qui interpelle l'individu en sujet (Louis Althusser) d'un ordre présenté comme légitime qui lui est supérieur et justifie qu'il faille « mourir pour

la patrie ». Or, l'absurdité de cette guerre entre frères moins de dix ans après l'indépendance a de quoi laisser perplexe. Toute rhétorique guerrière est manichéenne. Mais ici le héros a du mal à identifier clairement son ennemi ce qui est de nature à mettre en crise cette logique manichéenne. Ce récit est une véritable dénonciation de cette guerre, de toute logique discursive de celle-ci. D'ailleurs tous les personnages qui animent cette confrontation sont présentés de façon ambivalente. Aucun d'entre eux n'est parfait et tous commettent des actes moralement répréhensibles. Le personnage nommé L'homme-doit-viver est infirmier de guerre mais est aussi celui qui exécute les prisonniers. L'officier *La Balle*, le supérieur de Mene, finit criminel de guerre même si l'on peut lui trouver quelque excuse, avant d'être tué dans le bombardement de son camp.

L'autre artifice dont use à profusion le narrateur est cette cohabitation qu'il crée entre le rire et l'horreur, le sérieux et le léger ou banal. Cette proximité insoutenable (Bakhtine, 1970a : 193-194) entre deux ordres logiquement contradictoires est d'une efficacité évidente. De ce contraste naît le sublime du récit comme le montre bien le poète Hugo. L'inadaptation du héros à l'univers de guerre, sa naïveté, sa drôlerie permettent des effets de contraste saisissants. Tout le monde dans le récit est croyant mais tous se comportent comme des gens sans foi ni loi. Le pasteur Barika est un voleur et un criminel qui profite de la guerre. L'homme – doit-viver fait signe de la croix quand il entend une détonation, lui qui était en train d'exécuter des prisonniers (Saro-Wiwa, 1998 : 285). Quelques expressions presque carnavalesques rendent compte de l'ambivalence axiologique prégnante du moment. Le narrateur parle de « chef bandecon », de « bandecon voleur » (Saro-Wiwa, 1998 : 38). Parler en des termes aussi irrévérencieux des leaders de sa société dénote d'une situation plus qu'ironique.

Un autre aspect de cette cohabitation qui détonerait en situation normale est l'alliance du religieux et du militaire. C'est une alliance de circonstances et de convergences d'intérêt. C'est aussi une association carnavalesque où jurons blasphématoires sont accouplés à des faits religieux, ou des mots religieux sont associés à des réalités peu religieuses. Le récit met à proximité ou associe le discours religieux avec

ce qui est de l'ordre du corps, du pervers, de la grossièreté, de la sexualité, etc. C'est le cas quand Mene est initié aux baisers par Agnès. « Et net quand on est rentré dans maison là, elle a pris son main pour mettre autour de mon cou ... elle a mis ses lèvres dans ma bouche et puis sa langue commence remuer dans ma bouche. Seigneur Jésus ! je n'ai jamais vu chose doux doux comme ça avant dè » (Saro-Wiwa, 1998 : 111). Deux pages plus loin, le narrateur revient sur cette expérience érotique initiatique en des termes dont la teneur fait coexister des évocations religieuses à un plaisir plus que coupable :

J'étais là tourner ça tjrs dans ma tête quand Agnès a mis ses lèvres dans ma bouche et sa langue commence remuer à l'intérieur de ma bouche. Oh Sainte Vierge Marie, faut pas me faire ce façon chose, pardon o pardon. La chose-là c'est doux trop quoi. Oh Agnes, au nom de Dieu il faut faire pardon, tu connais manière pour attraper singe o (Saro-Wiwa, 1998 : 113).

Ce genre de mariage lexical de mots mal assortis selon la langue normale pullule dans l'œuvre et se signale comme une marque distinctive de cette narration. Les libations, moment solennel et hautement spirituel dans la spiritualité africaine, de communion avec les ancêtres, n'échappent pas à cette désacralisation généralisée. « Comme notre fils Pétit Minitaire baiseur qui est là là est là partir pour faire minitaire, c'est très bon chose ... » (Saro-Wiwa, 1998 : 129). Que de tels propos associés généralement à de la grossièreté soient proférés pendant des libations témoignent de la crise axiologique ambiante que le théoricien Bakhtine résume si parfaitement avec sa notion de carnaval (Bakhtine, 1970b). D'ailleurs, l'association du religieux, du politique et du commerce illustre la désorganisation et le caractère imprévisible de toute situation de guerre. Mais c'est surtout l'évocation de chants chrétiens qu'entonnent les militaires (Saro-Wiwa, 1998 : 97), cette sacralisation de la violence guerrière qui rappelle à souhait que patriotisme et ferveur religieuse sont les pendants d'un même « appareillage idéologique » (Althusser, 1976) confirmant ainsi qu'il n'y a de guerre ou de patriotisme que religieux. L'on cultive le patriotisme en faisant appel aux sentiments, à la foi, aux croyances. Le narrateur se contente de s'étonner de la présence du chef militaire à l'église et surtout à la chaire : « Donc commandant en chef là est homme de église aussi, hein ? hein ? C'est ça ? Donc il est en train de

parler de Dieu comme pasteur Barika aussi ? (Saro-Wiwa, 1998 : 145) » Il rassure les soldats de la victoire finale par la foi : « Nous vaincrons. L'ennemi sera vaincu. Dieu est avec nous » (Saro-Wiwa, 1998 : 145). Avec le narrateur qui commence à perdre sa naïveté, tout ceci n'est que mensonge (Saro-Wiwa, 1998 : 91). Conditionnés par un tel appareillage idéologique, les jeunes combattants pleurent de tristesse à la seule possibilité de ne pas pouvoir se battre quand il se murmure que l'ennemi s'est retiré des hostilités.

Au-delà de cette présentation réaliste de la guerre, il y a les enseignements qu'elle inspire aux personnages et également aux lecteurs. L'œuvre n'aura atteint son but que si, par le processus de dévoilement des laideurs de la guerre, elle réussit à nous faire prendre conscience que la guerre est une bêtise qui ne peut faire la promotion de l'humain.

3. Leçons de guerre ou l'innocence perdue de l'enfance

Si on ne peut que s'accorder avec la citation de Gide que l'on fait de la mauvaise littérature avec les beaux sentiments (modele-lettre-gratuit.com/auteurs/andre-gide/citations/), il reste que l'œuvre d'art, parce qu'elle parle des expériences humaines et fait partie de la vie, est morale. Il faut plutôt comprendre le grand écrivain qui critique plus le mauvais art que les bons sentiments car il n'y a pas d'œuvres qui ne véhiculent de valeurs. Saro-Wiwa a échappé au piège du moralisme en écrivant une histoire de laquelle chacun peut tirer des enseignements. Mais il ne laisse pas le lecteur sans signaux sur son parti pris clair contre la guerre. L'éthique en littérature n'est pas dans un métadiscours moralisant mais dans ce que l'on nomme souvent la « responsabilité » de l'écrivain qui transparait dans le rapport de ce dernier avec ses personnages, ceux à qui il donne parole et vie, et dont il suscite la sympathie chez ses lecteurs. À travers le cheminement de son héros, cette figure humble et innocente de l'enfance, le récit véhicule une éthique : la paix est préférable à la guerre qui est une stupidité. Mene, en effet, a compris que toute guerre se nourrit de l'égoïsme et de la bêtise humaine. Pendant qu'elle cause destruction et souffrance, quelques individus en tirent largement profit et ont tout intérêt à ce qu'elle perdure. Pasteur Barika et le chef Birabi prospèrent sur les souffrances de leurs propres

populations. Le tandem Birabi et Barika illustrent cet idéalisme matérialiste qui les rend insensibles aux souffrances des autres et même à la mort. Les deux noms, par ce qui ressemble à un anagramme ou changement de lettres d'un mot, constituent finalement le même nom. Mais ils symbolisent surtout le topos de la complicité de la politique et de la religion. Ce pasteur et ce chef traditionnel corrompus font de la rétention de vivres destinés aux populations déplacées du fait de la guerre. Ce sont pourtant leurs propres populations et ouailles. Aux pages 258, 266 et 267, le récit revient sur « les frères » qui font commerce avec l'ennemi et prospèrent en temps de guerre. Ils revendent les vivres et les vêtements livrés par la croix rouge et présentent un embonpoint qui jure avec les souffrances des populations affamées et enguenillées. Le pasteur continue de prêcher la bonne parole aux pauvres populations, de les enterrer quand elles meurent même de faim par sa faute et leur promet une vie de félicité au paradis. Le narrateur, lui, ne manque pas de dénoncer cette alliance de la politique, de la religion et des affaires qui font de la mort leur client. « Donc ces bouffeurs sont camarades de minitaires avec politiciens avec commerçants. Et tous sont là prendre la vie des hommes avec les femmes avec les enfants pour faire commerce. Et leur client c'est la mort » (Saro-Wiwa, 1998 : 267).

Même Mene et son patron tirent profit des débuts de la guerre comme il nous le rappelle au début du récit : « C'est malheur-là qui a fait que mon patron et moi –même on a gagné l'argent en pagaille jusqu'àà camion – là il a gagné petit accident et problème » (Saro-Wiwa, 1998 : 52). Donc quand on lui demande ce qu'il pense de la guerre au début, il ne sait que dire. « Je connais pas c'est quoi je vais parler même » (Saro-Wiwa, 1998 : 52). Ceci révèle son innocence et sa naïveté sur une réalité sur laquelle il n'a pas prise.

Fort de ses expériences au front, Mené en revient transformé. Il arrive à la conclusion morale et logique suivante : « La guerre c'est très mauvaise chose » (Saro-Wiwa, 1998 : 199). Au dernier paragraphe, le petit « minitaire » n'est plus si petit que ça ; ce n'est plus le garçon candide et plein de rêves. Son initiation à la vie a été faite par cette guerre. Il a ainsi vécu un véritable parcours initiatique qui lui a fait perdre toute son enfance et son innocence. À cause de la guerre, il a perdu les êtres qui lui

étaient les plus chers ; il a surtout perdu sa propre vie, lui qui est victime d'une sorte de mise à mort sociale tout en étant en vie. Il a été tué et enterré par sa communauté qui ne voit en lui qu'un revenant qu'elle fuit. Comme il est devenu un fantôme à leurs yeux, personne ne veut l'approcher. Dépossédé de lui-même et des siens, la guerre lui a finalement tout pris. Il est peut-être vu comme le symbole de son peuple et de son pays auxquels la guerre a pris tout ce qu'ils avaient de précieux, d'essentiel. Il ne lui reste que des regrets et de l'amertume. Il ne lui reste plus qu'à errer comme le fantôme qu'il est devenu. Il regrette d'avoir désobéi à sa mère et rejette la guerre : « maintenant j'ai vu que armée là ça vaut rien et la guerre c'est même plus pire » (Saro-Wiwa, 1998 : 291-292). Le ton a changé. La guerre est devenue « stupide » car elle l'a séparé de sa mère et de son amoureuse (Saro-Wiwa, 1998 : 250). Il tire de cette désillusion une leçon fondamentale : « oh mon Dieu guerre c'est très mauvaise chose. ... et l'homme qui croit que uniforme c'est bonne chose, c'est un homme stupide qui connait pas ce qui est bon ou mauvais ou pas bon de tout ou très très mauvais » (Saro-Wiwa, 1998 : 199).

Le récit dénonce la guerre à travers un nombre d'artifices littéraires dont le contrepoint, l'anticlimax et une dialectique descendante qui fait évoluer l'intrigue et les personnages d'un état de positivité, d'espoir vers un état de désillusion, de souffrance à l'image du personnage principal Mene. Là où l'on attend l'espoir survient le désespoir, là où on rit, l'on pleure l'instant d'après.

L'engagement dans l'armée s'est révélée être une école pour Mene. L'anaphore du « Je connais ça » à la page 184 dit la transformation qualitative que sa participation à la guerre a opérée en lui. Si au début, la ritournelle du personnage Dabout Bien de « la guerre c'est la guerre » lui était incompréhensible, elle a un contenu sémantique des plus clairs :

Je connais ça parce que je vois travail de chicotte sur mon dos. Je connais ça parce que je sais ce que rester debout dans trou pendant une nuit ça veut dire. Je connais ça parce que je vois visage de La Balle le temps que il était là boire urine dans bouteille – là (Saro-Wiwa, 1998 : 184).

Si avant son initiation à la vie pendant la guerre, il ne connaissait pas la peur, à présent, il en a une connaissance très précise : « En temps-là, je connais pas la chose que on appelle peur. Mais je crois que j'ai commencé connaître ça maintenant » (Saro-Wiwa, 1998 : 185). La leçon finale est sans équivoque. L'expérience de la guerre a fait de lui un pacifiste qui insulte et fuit quiconque fait l'apologie de la guerre. « Maintenant si n'importe qui parle n'importe quoi sur affaire de guerre ou même de combat, je vais seulement courir, courir, courir, etc » (Saro-Wiwa, 1998 : 307).

Conclusion

Cette étude s'est évertuée à montrer que l'enfant est une figure centrale de la littérature africaine en tant que symbole ou métaphore d'un passé idyllique perdu. Avec *Sozaboy*, l'enfant n'est plus qu'objet mais se fait sujet de son propre discours avec les marques distinctives de l'enfance : innocence, rêve, naïveté. Nous avons entrepris dans cette étude de montrer les spécificités du récit de l'enfant soldat, ses instruments discursifs novateurs et surtout le caractère désespérant de l'évolution de l'intrigue. En somme, ce récit montre bien que la figure de l'enfant présente l'image d'une fausse naïveté. Devant l'irresponsabilité et le manque de sagesse du monde des adultes, l'enfant se fait sujet et s'assume. Il devient la conscience critique du monde et entreprend de le changer en dénonçant ses dérives.

La violence décrite dans ce récit n'a pour but que de lutter contre celle-ci. À force de la décrire de façon minutieuse, le récit la rend dégoûtante aux yeux lecteurs et invite à un meilleur monde. Le regard d'un enfant soldat réussit à nous dégoûter de la guerre et de ses horreurs, à la rendre détestable à tous points de vue sans se faire donneur de leçons ni détenteur de quelque science infuse.

Au terme de cette analyse qui a essayé de montrer la spécificité du récit de l'enfant soldat, nous pouvons dire que le récit de l'enfant soldat est aussi valable que celui de l'adulte pour mettre en crise une certaine vision de la société africaine. Le silence de l'adulte rend nécessaire la prise de parole de l'enfant qui se fait espoir du monde.

Si le sujet de la guerre est presque banal en littérature, il reste que l'approche défamiliarisante de la langue et du style de Saro-Wiwa nous fait voir des aspects de cette forme de violence politique avec de nouveaux yeux qui nous font réaliser la bêtise et la folie humaines. Cette œuvre se caractérise par la langue surprenante et iconoclaste du narrateur, l'innovation et l'originalité de son style, de ses stratégies narratives. De toute évidence, *Sozaboy* marque une rupture indéniable dans le champ littéraire africain mais surtout dans le sous genre du récit de guerre. Toutes ces caractéristiques nous font dire que *Sozaboy* mérite amplement l'éloge que lui a rendu W. Boyd qui l'a qualifié de « grand roman qui milite contre la guerre, l'un des meilleurs que le XXe siècle ait jamais produits » (Saro-Wiwa, 1998 : 18).

Références

- Althusser, L. (1976). « Idéologie et appareils idéologiques d'Etat ». *Positions (1964-1975)*. Paris : Editions sociales.
- Arendt, H. (1972/2020). *Du mensonge à la violence : essai de politique contemporaine*. Trad. Guy Durand. Paris : Calmann-Lévy.
- Bakhtine, M. (1970a). *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard.
- Bakhtine, M. (1970b). *La poétique de Dostoïevski*. Paris : Seuil.
- De Maupassant, G. (1883/1974). *Une vie*. Paris : Gallimard.
- Eco, U. (2014). *Construire l'ennemi et autres écrits occasionnels*. Trad. Myriem Bouzaher. Paris : Grasset.
- Nnolim, C. E. (1979). « Dialectics as Form: Pejorism in the Novels of Armah ». In *African Literature Today, 10, Retrospect and Prospect*. London: Heinemann. Pp. 207-223.
- Saro-Wiwa, K. (1998). *Sozaboy (Petit Minitaire)*, roman écrit en anglais « pourri » traduit par Samuel Millogo et Amadou Bissiri, Arles : Actes Sud.
- Saro-Wiwa, K. (1989). *On a Darkling Plain: An Account of the Nigerian Civil War*. London: Saros Intl Pub.
- Saro-Wiwa, K. (1985). *Sozaboy*. Port Harcourt : Saros Publishers.
- Voltaire (2015/1759). *Candide ou l'optimisme*. Paris : Hatier.
- Zima, P. (1988). *L'indifférence romanesque : Sartre, Moravia, Camus*. Paris : Le Sycomore.