Document generated on 08/06/2025 7:13 a.m.

Études littéraires africaines

Sur l'impossibilité de représenter l'enfant-soldat dans *Song for Night* de Chris Abani

Kenneth Harrow

Number 32, 2011

L'enfant-soldat : langages & images

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1018645ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1018645ar

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

Harrow, K. (2011). Sur l'impossibilité de représenter l'enfant-soldat dans *Song for Night* de Chris Abani. *Études littéraires africaines*, (32), 78–90. https://doi.org/10.7202/1018645ar

Tous droits réservés © Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA), 2012

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/

SUR L'IMPOSSIBILITÉ DE REPRÉSENTER L'ENFANT-SOLDAT DANS *SONG FOR NIGHT* DE CHRIS ABANI

> …ça arrive, ça arrive une nuit aussi claire que le jour, mais je ne peux pas le décrire, ces choses qui sont arrivées pendant que je regarde et je ne peux pas parler de quelque chose que l'on a jamais pu nommer, parler de choses que je ne peux pas imaginer, que je n'aurais jamais vu même comme je l'ai vu, et je me suis caché […] (*Song for Night*).

Dans un chapitre central de *Song for Night*, traduit en français sous le titre de *Comptine pour l'enfant-soldat* [1], Chris Abani place son protagoniste My Luck, un enfant-soldat, sur une île au milieu d'une rivière. Là, My Luck se souvient du temps passé avec son grand-père, lorsqu'il naviguait en pirogue sur le cours d'eau. Ce chapitre est crucial en raison de la façon dont il pose le problème de la représentation de l'expérience des enfants-soldats dans la littérature ou dans les films. On pourrait appeler cette question le dilemme d'Amalek (personnage sur lequel nous reviendrons) : comment représenter quelque chose que l'on peut certes identifier, mais qui apparaît comme une réalité impossible à représenter dès le moment de cette identification ?

Avant de nous pencher sur la question de la représentation en tant que telle, je voudrais souligner la différence entre Chris Abani et Ishmael Beah. Le fameux récit de Beah, *A Long Way Gone* (2007) [2], relate les expériences de l'auteur lorsqu'il était enfant-soldat durant la guerre de Sierra Leone. Selon lui, cette expérience s'est prolongée de 1992 à 1995 ; d'autres ont contesté cette durée, mais peu importe, au fond : il suffit qu'il ait écrit à ce sujet, et donné à son livre la forme de mémoires. Dans son édition de poche, le livre de Beah est accompagné d'éloges critiques, et notamment par une déclaration désarmante, publiée par David Eggers dans *Vanity Fair*,

---

[1] Abani (Chris), *Comptine pour l'enfant-soldat*. Traduit de l'anglais (Nigeria) par Anne Wicke. Paris : Albin Michel, 2011, 189 p. ; éd. or. : *Song for Night*. London : Telegram Books, 2008, 156 p. (*CES* en abrégé dans le texte).

[2] Beah (Ishmael), *Le Chemin parcouru. Mémoires d'un enfant soldat*. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Jacques Martinache. Paris : Presses de la Cité, 2008, 268 p. ; éd. or. : *A long way gone : memoirs of a boy soldier*. New York : Sarah Crichton books, 2007, 229 p.

selon laquelle ce livre a fait de Beah « sans aucun doute l'écrivain africain le plus lu de la littérature contemporaine ». Ces éloges peuvent être lus comme des éloges de soi, puisque Eggers est lui-même l'auteur d'un autre best-seller, (*What is the What* [3]), qui semble vouloir satisfaire, comme celui-ci, le goût morbide du public pour une Afrique ténébreuse, dont l'essence (le *cœur*, dirait Conrad) nous est révélée par ceux qui en ont le pouvoir : dans un cas, par un éditeur et transcripteur occidental, et dans l'autre, par un éditeur, un agent littéraire et des professeurs de littérature ou de création littéraire à l'université.

Ce qu'ont fait Beah, Eggers et beaucoup d'autres auteurs qui ont entrepris de représenter les enfants-soldats dans leurs œuvres, revient à constituer une vision de l'Afrique basée sur les épisodes violents qu'elle a connus durant les dernières décennies, une vision où elle apparaît comme un lieu de conflit permanent entre des personnes foncièrement mauvaises, leurs victimes et leurs sauveurs. Dans ce genre d'œuvres, il n'est pas difficile d'établir une distinction entre les uns et les autres. C'est que les génocides et les crimes contre l'humanité sont des labels consacrés depuis l'Holocauste des Juifs et le traumatisme qui a suivi la Seconde Guerre Mondiale : si la guerre implique tous les combattants dans un enfer généralisé, les génocides et les crimes contre l'humanité opposent des forces démoniaques à des victimes qui nous représentent, nous, l'humanité : en somme, toutes celles et ceux dont nous lisons les récits, avec lesquels nous compatissons et qu'en leur qualité de victimes d'actes horribles accomplis par des monstres, nous identifions à l'humanité.

Il a été très difficile de contester cette construction, notamment au cinéma où des films comme *Hotel Rwanda* [4] ou *Shake Hands with the Devil* [5] ont réussi à diaboliser les auteurs des crimes, ce qui a rendu plus difficiles la diffusion et la lecture de récits comme ceux de Marie Béatrice Umutesi (*Surviving the Slaughter*) [6], qui rééquili-

---

[3] Eggers (Dave), *What is the what : the autobiography of Valentino Achak Deng. A novel*. San Francisco : McSweeney's, 2006, 475 p.

[4] *Hôtel Rwanda. A True Story*. Drame de Terry George, avec Don Cheadle, Sophie Okonedo, Nick Nolte, Jean Reno, Joaquin Phoenix…, 2004, 110 min.

[5] *Shake Hands with the Devil.* Documentaire. Réalisation : Roger Spottiswoode. Production : Canada, 2007, 113 min., V.O. anglais. Cast : Roy Dupuis, Deborah Unger, James Gallanders, Odile Katese Gakire, Owen Lebakeng Sejake, Jean-Hugues Anglade, Michel Mongeau.

[6] *Surviving the slaughter : the ordeal of a Rwandan refugee in Zaire*. London – Madison : Univ. of Wisconsin Press, 2004, 258 p. (traduction de : *Fuir ou mourir au Zaïre. Le vécu d'une réfugiée rwandaise.* Préface de Catherine Newbury. Paris :

brent ou nuancent de tels jugements. Pourtant, en tant que spécialiste de longue date d'Amnesty International pour le Rwanda et le Burundi, j'ai appris que plus vous vous approchez d'un conflit, plus il devient compliqué ; souvent, comme nous l'indique le titre de Mamdani (*When Victims become Killers* [7]), les victimes deviennent les persécuteurs et la ligne de partage entre les deux devient floue.

L'un des récits les plus frappants par sa manière de rendre plus complexe le portrait des victimes et des persécuteurs est la contribution de Fabrice Weissman, « Sierra Leone : Peace at Any Price », dans le volume collectif qu'il a édité sous le titre *In the Shadow of "Just" Wars* (2004) [8]. Dans ce texte, il indique que les soldats du Revolutionary United Front (RUF), qui sont vilipendés comme des rebelles dans *A Long Way Gone* de Beah, ont des comportements qui perturbent la conception simpliste qui faisait d'eux des démons sous l'emprise des drogues et qui capturaient des enfants pour les transformer en monstres. Mais les efforts humanitaires pour aider les victimes excluaient tout secours envers ceux qui étaient soupçonnés de soutenir le RUF, ce qui a eu pour résultat, nous dit F. Weissman, que

> au nom des batailles contre les « haches des rebelles », des dizaines de milliers de civils se sont vu refuser la protection et l'accès au secours humanitaire, car cela allait à rebours de la stratégie des forces d'intervention qui visaient à pacifier le pays. Un grand nombre d'organisations humanitaires ont justifié cette stratégie, piétinant ainsi le pur principe d'impartialité sur laquelle était fondée leur activité (p. 44).

F. Weissman poursuit : « Bien plus, la diabolisation des RUF a masqué les violences perpétrées par les forces progouvernementales » ; c'est ce qu'établit également le texte de M.-B. Umutesi, alors que seuls les *Interhamwe* et les soutiens du pouvoir *hutu* sont représentés comme des démons par Dallaire. F. Weissman conclut que cette diabolisation « masque le conflit social et politique qui a attisé la rébellion ». Ironiquement, il déclare que « le retour à la paix est en partie dû à l'expulsion de nombreux combattants qui

---

L'Harmattan, coll. Mémoires – Lieux de savoir. Archives congolaises, 2000, 312 p.

[7] Mamdani (Mahmoud), *When victims become killers : colonialism, nativism, and the genocide in Rwanda*. Princeton : Princeton UP, 2001, 384 p.

[8] *In the Shadow of « just Wars ». Violence, Politics, and Humanitarian Action*. Ithaca, N.Y. : Cornell UP, 2004, 372 p. ; trad. fr. : *À l'ombre des guerres justes. L'ordre international cannibale et l'action humanitaire*. Sous la dir. de Fabrice Weissman. Paris : Flammarion, coll. Populations en danger, 2003, 375 p.

ont par la suite trouvé du travail dans la guerre qui faisait à nouveau rage au Liberia et qui s'étendit à la Côte d'Ivoire en 2002 » (p. 44). Le même phénomène s'est produit en République Démocratique du Congo où les combattants démobilisés, y compris les enfants, sont souvent recrutés ensuite dans telle ou telle milice ; le chômage et la pauvreté qui attendent le démobilisé à son retour au pays (au Burundi, au Congo, ou ailleurs) expliquent que le style de vie rapace des soldats miliciens conserve donc toujours quelque attrait, en dépit du danger.

F. Weissman fait du bon travail en reconstituant la complexité du tableau. Les motivations du RUF, en s'attaquant au gouvernement, étaient aussi de chasser les marchands libanais impliqués dans le trafic de pierres précieuses (p. 46) et d'engranger ainsi le soutien des populations rurales ; cela constituait une menace importante pour les exploitants miniers qui avaient montré leur indifférence envers les conditions de vie de leurs travailleurs. On retrouve ce schéma ailleurs sur le continent, en République Démocratique du Congo ou au Zimbabwe, où la résistance à un ordre économique et politique établi s'est trouvée associée à des milices démoniaques. F. Weissman n'essaie pas d'édulcorer les actions perpétrées par le RUF en Sierra Leone ; il tâche plutôt d'offrir une histoire pleinement contextualisée, en nous fournissant une compréhension de leurs actes et de leurs motivations, ce qui reste occulté dans la plupart des récits. La représentation la plus courante de la guerre au Darfour nous en fournit un bon exemple, puisqu'un camp, bien mal dénommé les Arabes, s'est trouvé opposé à celui des victimes qu'on désignait comme des personnes africaines ou négro-africaines. Ici aussi, Mamdani a tenté de nous amener à penser au-delà de cette dichotomie simpliste.

« Aussi justifiée que l'intervention des Britanniques et des Nations-Unies ait pu paraître, conclut Weissman, la "guerre juste" contre le RUF a conduit à passer sous silence les violences et les abus commis par les différentes forces progouvernementales » (p. 64). On peut dire que les mêmes mots auraient pu s'employer dans le cas du Rwanda et des actions du FPR (Front Patriotique Rwandais), passées et présentes, ainsi que pour la RDC et ses actuelles forces armées.

En ayant cela à l'esprit, j'étais curieux de savoir comment Ishmael Beah allait achever son récit où le protagoniste lui-même finit par être emmené par les forces des Nations-Unies dans un camp de DDR (Désarmement, Démobilisation, Réintégration) et en définitive se voit rendu à son humanité grâce aux bons offices d'un aide-

soignant (un dénouement qu'on retrouve également dans le film *Ezra* [9]). I. Beah, lui aussi, était aiguillonné par un désir de vengeance pour les attaques qu'avait subies sa famille de la part des rebelles, et il avait été traité exactement de la même manière que les plus jeunes embrigadés par le RUF, décrits un peu plus haut par F. Weissman, avec le rôle additionnel des drogues utilisées massivement pour désensibiliser les enfants à la brutalité de leurs actions et de leurs propres blessures. I. Beah avait raison de voir dans les commandants et recruteurs militaires les mêmes traits démoniaques que ceux qui ont été attribués aux *Interhamwe* rwandais, comme aux *Mayi-Mayi*, aux diverses milices dans la RDC, et dans son cas, au RUF. Personne n'aime les gens qui apprennent aux enfants à commettre des atrocités.

Les commandants sont vicieux, les enfants deviennent vicieux. On ne s'interroge pas sur les actes horribles qu'ils ont commis, aucune interrogation non plus sur ce qui distingue la justice de l'injustice, le mensonge de la vérité, le bien du mal. Les titres des journaux sont validés par ce type de récit, tout comme notre sympathie n'est jamais sollicitée, de manière à obscurcir encore notre jugement. Comment un récit comme celui-ci se termine-t-il ?

Beah termine avec la sagesse africaine de son grand-père, dont il évoque l'ombre de temps en temps, sagesse qui est désormais sujette à révision. Le grand-père raconte aux enfants une énigme, un de ces contes qui se termine sans véritable fin, et il demande aux enfants de choisir entre deux issues inconfortables. Dans ce cas précis, c'est l'histoire du chasseur qui rencontre un singe, lequel lui dit : si tu me tues, ta mère mourra ; si tu ne le fais pas, c'est ton père qui mourra. Le singe n'est pas seulement en train d'essayer ici de sauver sa propre vie ; il articule une parabole qui reflète sa propre nature bestiale, puisqu'il est décrit comme implacable, mâchant sa nourriture et se grattant la tête et le ventre, tandis que le chasseur tient sa carabine pointée sur lui. Beah déclare qu'il tirerait sur le singe, car « ainsi il n'aurait plus l'occasion de faire subir la même épreuve à d'autres chasseurs » (p. 218). Ce qui revient à refuser les termes du dilemme, dans un conte qui suggère qu'un choix simpliste entre le mal ou le bien n'est pas toujours possible.

Qu'implique une représentation ? N'est-ce pas de transmettre honnêtement ce qui s'est passé ? Un autre conte, porteur d'un dilemme, vient compliquer ce devoir de mémoire, cette obligation de se rappeler et de raconter la vérité. Ce conte vient de l'impératif

[9] *Ezra*. Réalisation : Newton I. Aduaka. Avec Mamoudu Turay Kamara, Mariame N'Diaye, Mamusu Kallon. 2008, 102 min.

juif de redire à nos enfants, à chaque Pâques, ce qu'il s'est passé en Égypte de façon à ce que l'on se souvienne de l'oppression infligée par les Égyptiens, et de la manière dont Dieu nous en a délivrés. Le souvenir doit être conservé et répété pour que les enfants sachent comment agir dans le futur, chaque année, et qu'ils le redisent à leurs enfants. C'est l'obligation du récit de la liberté.

Quand les enfants d'Israël ont fui le Pharaon pour gagner les étendues sauvages du désert, ils ont été un moment poursuivis par Amalek, un ennemi implacable qui attaquait l'arrière-garde jusqu'à ce que Joshua, un commandant nommé par Moïse, réussît à « décourager Amalek et ses hommes avec le tranchant de son sabre » (Exode XVII, 13). Quand la bataille fut finie, Dieu dit à Moïse « Écris cela pour mémoire dans un livre, et répète-le aux oreilles de Joshua : car j'effacerai tout souvenir d'Amalek sur terre » (14). Chaque année, donc, à l'occasion du Sabbat avant Purim, on nous enjoint de nous rappeler qu'il faut anéantir la mémoire d'Amalek, « de nous souvenir qu'il faut effacer la mémoire d'Amalek ». On ne se sort pas de ce commandement paradoxal qui nous intime de nous rappeler qu'il faut oublier. Comment pouvons-nous nous rappeler les horreurs de l'Holocauste si elles dépassent l'entendement ? Comment pouvons-nous oublier si nous transformons le souvenir en un « plus jamais ça » ? Comment donner un visage à la monstruosité ? Comment pouvons-nous laisser nos enfants savoir comment c'était, et comment ne pas leur laisser le savoir ? Comment pouvons-nous nous rappeler et représenter ce qui est impossible à représenter, ou devrait l'être, et que faisons-nous lorsque nous lui donnons un visage ?

Si la réponse est que les images devraient être fidèles à la réalité, que la mémoire devrait prendre vie dans la représentation, alors nous opérons sous l'égide d'une modalité de l'art qui s'appelle le régime de la représentation et qui se définit, selon Rancière [10], par trois caractéristiques. Il constate d'abord que les objets de la représentation ont des propriétés qui « permett[ent] une soumission adéquate du visible au dicible » [11], si bien qu'il est possible de montrer dans les images ce qu'on peut mettre dans les mots. On peut imaginer à quoi cet Amalek ressemblerait, tandis qu'il extermine les femmes sans défense et les enfants courant chaotiquement à l'arrière des colonnes de traînards, essayant de rattraper les autres ou de fuir. On peut le visualiser, ajouter une bande-son avec des percussions

[10] Rancière (Jacques), *Destin des images*. Paris : La Fabrique éditions, 2009, 157 p.
[11] Rancière (J.), *Destin des images*, *op. cit.*, p. 152.

violentes, et après, survoler le champ de bataille, avec des solos de violon. De telles représentations existent, on peut en faire l'histoire.

Ensuite, il faut que nous comprenions cette horreur, car, selon Rancière, l'ordre représentatif est marqué par une intelligibilité « concentrée sur l'enchaînement des actions » : ce n'est pas irrationnel, même si c'est horrible. En fait, parce qu'on peut le comprendre, on peut l'analyser, et on peut dès lors agir pour éviter que cela se reproduise à l'avenir, selon le nouveau commandement « plus jamais ça », puisqu'on sait ce dont il s'agit et comment l'identifier. L'identification peut même être légale : le génocide et les crimes contre l'humanité sont des actions qui semblent folles, mais, dans le cadre de la représentation, elles ne sont pas commises par des fous et elles pourraient en principe être arrêtées par un ordre du type « plus jamais ça ».

Enfin, on peut approcher cette horreur et la percevoir : la photo de la petite fille descendant une rue au Vietnam, ou les clichés de torture d'Abu Ghraïb, l'homme debout sur une boîte, les mains reliées à des câbles électriques, nous les reconnaissons parce qu'ils ne sont ni trop loin ni trop proches pour nous forcer à fermer les yeux. Ce ne sont pas des images qui nous plaisent, mais nous ne pouvons manquer de les reconnaître parce qu'elles nous sont présentées à l'intérieur de ce que Rancière appelle « un partage bien réglé de la proximité et de la distance entre la représentation et ceux auxquels elle s'adresse » [12].

Si Hitler avait exterminé les Juifs et conquis le monde, aurait-il pu effacer leur mémoire ? Les juifs étaient l'Autre, et la bataille pour les exterminer était un combat pour mettre en place un ordre de la similitude qui ne serait pas menacé par la différence, ni par conséquent par le changement. L'ordre de la représentation aurait équilibré proximité et distance au sein d'un espace bien réglé qui aurait établi un contrôle de l'image et des distinctions entre la vérité et le mensonge, entre la réalité et ce qui la dépasse. Mais le traumatisme du 11 septembre, celui de l'expérience d'Amalek, ou celui de l'Holocauste ont été présentés comme dépassant précisément les limites pour s'approcher du sublime de Hegel, à savoir l'irreprésentable. On approche ainsi ce qui, pour les Juifs, est l'espace inaccessible de Dieu, conçu comme une Altérité qui tue ceux qui s'approchent trop près d'elle. Quand les fils d'Aaron, les fils du prêtre, firent une offrande qui les mit en présence de Dieu, ils furent tués instantanément, et c'est cet épisode qui est récapitulé à chaque Yom Kippour parce que, pour les Juifs, – ceux dont c'était le destin

[12] Rancière (J.), *Destin des images*, *op. cit.*, p. 152.

d'être oubliés, ou de se souvenir d'oublier –, c'est leur propre Altérité qui a servi à définir la sublimité que Rancière interprète comme une manière de résister à « l'impérialisme de la pensée oublieuse de l'Autre, de même que le peuple juif est celui qui se souvient de l'oubli, qui met au fondement de sa pensée et de sa vie ce rapport fondateur à l'Autre » [13].

Ce sont là les limites de la représentation de l'irreprésentable – l'obligation d'oublier, non celle de se souvenir. Et c'est exactement ici qu'Abani, non Beah, parvient à transcrire la condition de l'enfant-soldat. Il s'agit du chapitre intitulé « Il n'y a pas de signe pour l'âme » (*CES*, p. 73-79), « pas de signe » signifiant : pas de mots, pas de chanson. Le personnage principal, My Luck, est muet, parce qu'on lui a coupé les cordes vocales, ce qui l'empêche de perturber les autres dans sa section de combat dont le travail consiste à démonter des mines terrestres. Il a été tué par une telle mine, même si, à ce moment du récit, ni lui ni le lecteur ne le savent. Il cherche à réintégrer sa section, s'évertue à les rejoindre quand il finit par s'échouer sur un banc de sable au milieu d'une rivière, après avoir dérivé, caché sous un cadavre. Là, il passe un moment hors du temps, se rappelant les paroles de son grand-père :

> Il y a un lac au milieu du monde.
> A dit Grand-Père.
> C'est la plus ancienne vérité de notre peuple. C'est le mensonge le plus ancien (p. 73).

L'ordre de la représentation a besoin d'une commensurabilité, mesurée de telle sorte que l'objet n'est ni trop loin ni trop proche pour être perçu ; dès lors, même si les actes sont atroces et hideux, cela a du sens et cela peut être raconté et commenté. Mais on peut se demander s'il existe d'autres formes d'art, en dehors de cette représentation, qui seraient plus adéquates pour dépeindre les enfants-soldats. Pour Rancière, c'est la tâche de l'art contemporain non représentatif, qu'il intègre dans ce qu'il appelle le régime de l'esthétique, et qui est souvent l'art avant-gardiste. Celui-ci prend désormais de plus en plus fréquemment la forme d'une installation artistique, qui utilise la représentation pour ne pas produire sa compréhension, ou bien de l'art conceptuel, qui refuse de permettre à l'image de parler un langage autre que celui du déni ou de la distance excessive ; l'art populaire qui évite les canons de la beauté qui ont validé l'art représentatif depuis le 19e siècle. Le régime de l'esthétique commence pour Rancière avec Flaubert qui

[13] Rancière (J.), *Destin des images*, *op. cit.*, p. 149.

met au même niveau tous les éléments de notre monde social et perceptuel, anticipant la platitude des mouvements artistiques néo-réalistes de la dernière partie du 20e siècle. Abani évolue dans ces différents cercles de la marginalité esthétique, y compris dans les représentations réalistes de sa fiction.

La mémoire du lac au centre du monde, hors du temps, est un de ces cercles. My Luck se souvient de la description qu'en donnait son grand-père comme « un lac du feu et d'eau. Ce lac est une légende des Igbo. Il est invisible, caché dans un repli du temps, mais il est là » (*CES*, p. 74). Au milieu du massacre, la présence de ce lac indique une absence, de la même manière que *Shoah* de Lanzmann, pour Rancière, met en relation une présence et une absence :

> Si ce qui a eu lieu et dont il ne reste rien peut être représenté, c'est par une action, une fiction inventée à neuf qui commence *hic et nunc*. C'est par la confrontation de la parole proférée ici et maintenant sur ce qui fut avec la réalité matériellement présente et absente en ce lieu [14].

C'est le langage qui véhicule la tentative de lutter maintenant, dans les images de ceux qui, dans le temps présent, se souviennent de l'Holocauste avec des processus de « double suppression » : celle des Juifs et celle de la mémoire des Juifs. Le lac du feu et d'eau qui reste caché, absent du temps et donc de la mémoire, mais présent dans un repli, comme Moïse dans un creux de la montagne quand Dieu passe à côté de lui, c'est la réalité rendue perplexe de la présence, de l'*haeccéité*, qu'Abani évoque quand il décrit ce lac caché, invisible, légendaire, comme étant « là ». « Là » est un endroit où la remémoration présente du mythe s'articule au souvenir du « nom de la rivière, la *Cross* » qui « s'appelle ainsi parce que les Igbo sont des Hébreux qui se sont aventurés de Judée jusqu'en Afrique de l'Ouest et qu'ils ont apporté avec eux des fragments de la croix du Christ » (*CES*, p. 74). Mais la croix des victimes se transforme en crosse de fusil quand d'autres disent « que c'est parce, dans le passé, les Igbo crucifiaient les voleurs et les meurtriers au bord de la rivière » (*CES*, p. 74), une façon de se débarrasser de la racaille ou des criminels pour préserver la cohésion de la communauté. Le cercle de la marginalité ne s'arrête pas là : les bords du lac n'étaient pas protégés des esprits qui hantent les eaux, au premier rang desquels il y avait celui de la *mami-wata*, qui a refusé que des ponts traversent ses eaux pour relier la capitale Calabar et l'arrière-pays. Elle était opposée aux ponts qui relieraient les deux rives, et

[14] Rancière (J.), *Destin des images, op. cit.*, p. 143.

s'inscrivait dans la légende suprême d'une irréalité hallucinante, où l'on est à la fois humain et non-humain, eau et feu, femme et dieu : *mami-wata*. Elle était irreprésentable, jusqu'à ce qu'apparaissent les images d'une publicité indienne, expliquant ses origines et ses transfigurations nigérianes, ghanéennes, camerounaises, congolaises : la divinité de Nwapa pour Efuru, de *Caramel* d'Henri Duparc, la beauté dangereuse dont la proximité assure la mort à ceux qui sont épris d'elle. Elle est l'étrangère, l'Autre, l'affect inconscient qui ouvre au passé la mémoire de l'enfant-soldat, et l'oubli qui gît dans le pli du temps. Désormais appelée Idemilli chez Abani, elle s'est installée dans le monde étrange des enfants-soldats dont l'état halluciné sous l'effet de la drogue a imaginé sa présence ; c'est elle « qui prit tout leur pouvoir aux hommes » (p. 77). Irreprésentable dans sa brillance, elle est ainsi décrite par le grand-père : « C'est une femme toute de feu et d'eau, qui brille plus que mille soleils. En tout cas, c'est ce que disent ceux qui ont eu la chance de la voir » (*CES*, p. 78). On peut rapprocher cela du roman d'Abani intitulé *Virgin of Flames in Los Angeles*, où la Vierge de Guadeloupe, portant un AK-47 dans une main et une colombe étranglée dans l'autre, et régnant sur le fleuve pollué de Los Angeles, est une déesse tagguée dont l'image sera effacée par la police.

My Luck, dont on pense qu'il est toujours vivant et qu'il se souvient de cette conversation avec son grand-père, demande à ce dernier si tout cela existe vraiment. On le lui confirme et, quand il dit qu'il ne comprend pas, il reçoit des énigmes en guise de réponses :

> Personne ne comprend. Tout le monde comprend. Il existe parce que c'est une légende. Ce lac est le cœur de notre peuple. Ce lac est l'amour. Si tu le trouves, et si tu trouves le pilier, tu peux l'escalader jusqu'au cœur de Dieu même (*CES*, p. 79).

Après avoir reçu plusieurs réponses du même acabit, qui ressemblent beaucoup à tel obscur adage hindou ou à quelque énigmatique *koan* zen, My Luck dit que son grand-père lui a appris une chanson dans laquelle le secret du lac est enfermé. Ils l'ont « chanté encore et encore […] jusqu'au moment où je ne fus plus capable de dire où s'arrêtait sa voix et où commençait la mienne, ni où s'arrêtait la mienne et où commençait celle de la rivière, ni où s'arrêtait la rivière et où commençait mon sang » (*CES*, p. 79). Et comme My Luck nous raconte cela dans un récit rapporté par un enfant à la fois muet et mort, on n'est pas surpris quand son récit à propos de la

chanson se termine avec ces mots : « mais j'ai oublié cette chanson » (*CES*, p. 79).

C'est comme cela qu'Abani représente l'irreprésentable. Il le fait proliférer comme quelque chose d'innommable, qui ne peut être dit ni vu ni entendu ni su. My Luck et Ijeoma et les autres enfants qui désamorcent les mines doivent souffrir d'avoir leurs cordes vocales coupées pour ne pas crier s'ils font exploser une mine. Ils ne peuvent pas parler, alors ils inventent d'autres moyens pour exprimer leurs pensées. My Luck ne rejoint pas sa section, et il ne réussit pas à réduire la distance qui le sépare d'elle, comme la rivière *Cross* au-dessus de laquelle l'ingénieur anglais désespère de jamais pouvoir construire un pont. Et ainsi de suite. Les réalités innommables, non-vivantes, non-mortes, non-dites, non-vues, inaudibles deviennent petit à petit des moments irréels dans ce dont My Luck se souvenait jadis, et tandis qu'il revit son passé et revient sur ses pas, le réel se défait de plus en plus, ses manières d'être une personne vivante se dissolvent peu à peu et, au fur et à mesure que cela se produit, la temporalité linéaire et la causalité sont renversées. Son voyage pour réintégrer sa section après l'explosion de la mine devient un voyage pour rentrer chez lui, exactement comme Sozaboy qui découvre à son retour qu'il n'est plus qu'un fantôme. Sozaboy ne retourne pas dans le passé, mais seulement à l'état de non-vivant après la guerre. My Luck retourne dans son enfance, avant qu'il n'ait été enrôlé comme enfant-soldat, et avant que sa mère n'ait été tuée. Avant qu'il n'ait commis des actes indicibles et interdits de meurtre et de viol, avant que son commandant, un Major qui se fait appeler John Wayne, ne lui ait dit « viole ou meurs ».

Dans le récit de l'enfant-soldat, et dans l'histoire du génocide, le temps d'*avant* est marqué par notre frisson de l'appréhension, sachant que le couperet va tomber et que le massacre tant redouté va commencer. Mais ici la hache est déjà tombée *avant*, et ce qui vient après précède ce qui vient avant. Le voyage dans le temps est inversé, et il en est ainsi parce que le régime sous lequel fonctionne l'irreprésentable est le régime de la mort.

Ceci semble se rattacher à la *nécropolitique* dont parle Achille Mbembe, mais il s'agit ici d'un régime qui fonctionne par lui-même, sans lien avec le pouvoir, et moins encore avec un pouvoir qui le dirigerait dans l'intérêt des dominants. Il fonctionne à un niveau qui se trouve au-delà de l'archéologie foucaldienne et de sa biosphère où la mort règne sur les corps humains. Les corps sont ici présentés de façon ambiguë, tantôt morts et tantôt vivants, voire les deux ; la mort est une belle jeune femme, ou parfois une vieille, ou une sor-

cière, ou une déesse ; tantôt *mami-wata*, tantôt Idemilli. Comme cela finit par occuper petit à petit la conscience de My Luck, il fait tout à la fois l'expérience de son attrait et de son obscurité ; c'est un chant qui s'adresse à lui, mais qui lui parle de la nuit, celle qui envahit son esprit : il se transforme en cette autre figure des récits ouest-africains, qui occupe les espaces sans frontières rationnelles, où *logos* et *pathos* se réconcilient en un moment unique, comme dans le régime esthétique de Rancière : « Comme une araignée occupée à tisser sa toile, mon esprit fait de la nuit une toile de terreur » (*CES*, p. 41). Là, témoin du meurtre de sa mère, du massacre de son père, du génocide des *Igbo* au nord, du meurtre d'une fillette de sept ans que John Wayne voulait violer, de sorcières qui mangent les parties bouillies d'un bébé, et de l'explosion qui l'a tué en même temps que Ijeoma, là il témoigne des atrocités commises par Amalek, et il se voit incapable de répéter à haute voix ce qu'il a vu :

> je regarde ce qui se passe en dessous et je suis heureux de pouvoir sentir mon odeur, de sentir mon odeur et de vivre pendant que tout cela se passe en dessous de moi, cela se passe durant une nuit claire comme le jour, mais je ne peux les nommer, ces choses qui se sont déroulées tandis que je regardais, et je ne peux parler de ce qui n'a jamais été mis en mots, parler de ce que je ne peux imaginer, que je n'aurais jamais dû voir alors même que je le voyais, alors je me cache et je suis heureux de mon odeur, accroupi comme un animal dans cet espace sombre et étouffant (*CES*, p. 41-42).

My Luck est un enfant-soldat âgé de quinze ans qui ne ressemble ni à un enfant ni à un soldat. Il est étrange, étrangifié, il prend plaisir quelque part au fond de lui à se voir contraint par John Wayne de violer, il se sent coupable de son plaisir, et finit par voyager à travers le paysage désolé et irréel d'un état d'exception hors de tous les lieux, où des âmes qui n'ont aucune valeur, aucun usage, pas même pour le sacrifice, ne font que passer, comme l'*homo sacer*, en route vers leur mort définitive. Dans *Comptine pour l'enfant-soldat*, la destination finale de ce voyage est le site de la mémoire trompée, où il n'est plus aucun lieu de mémoire, plus de rationalité ni de *logos*, mais où My Luck finit par retrouver sa mère et, dans la joie, dans les mots, sans plus de silences codés, se met finalement à parler : « "Mère", dis-je, et ma voix est revenue » (*CES*, p. 193).

Avec ses actes indicibles, désormais remémorés et évoqués, My Luck donne voix au sublime africain d'Abani. Non pas à la manière de Kant, pour qui l'art supérieur est un mouvement vers l'unité

transcendantale du sentir et du connaître, mais comme la déesse connue sous le nom d'Idemilli, une femme « toute de feu et d'eau et qui brille plus que mille soleils » (*CES*, p. 78). My Luck a oublié la chanson qui l'avait mené vers elle, mais en guise de substitut, Abani nous offre cette *Comptine pour l'enfant-soldat* afin que nous nous rappelions d'oublier, dans un régime où les travaux testimoniaux collectifs du reportage littéraire et de la reproduction ne peuvent qu'échouer à garder en mémoire leurs mots.

■ Kenneth HARROW