

L'HEROÏSME JUVENILE DANS LE BRUIT DES OS QUI CRAQUENT DE SUZANNE LEBEAU

**Lou Touboué Jacqueline Soupé
Samuel Adewola Ezekiel**

Université Félix Houphouët-Boigny de Cocody-Abidjan

soupe_lou@yahoo.fr

ade7nissi@gmail.com

Résumé

Au théâtre, le héros demeure le rouleau compresseur au centre des péripéties. Depuis l'exposition au dénouement en passant par le nœud, le héros possède un discours qui influence la progression dramatique. Les divers paradigmes du héros qui ont existé depuis l'Antiquité grecque jusqu'à nos jours mettent en lumière une rhétorique de l'héroïsme. Cependant, la grammaire dramaturgique contemporaine présente une déconstruction du héros au point qu'il est impossible de le reconnaître compte tenu de sa polyphonie. À cet effet, l'étude que nous entamons sur « l'héroïsme juvénile dans Le bruit des os qui craquent » de Suzanne Lebeau garde tout son intérêt. Car, la figure du jeune héros exposée dans cette œuvre suscite de nombreuses interrogations. Il s'agit ici de s'attarder sur les traits distinctifs du héros dans la pièce théâtrale de Suzanne Lebeau. Mais surtout de voir en quoi, la polyphonie descriptive du héros lebeauien relève d'un travail esthétique significatif. La sociocritique comme principale méthode d'investigation pour cette recherche apparaît opportun. L'approche notionnelle et la typologie du héros constituent la trame de notre première partie. Ensuite, une démarche synchronique et diachronique du héros lebeauien fera aboutir notre réflexion sur l'idéologie du héros chez la dramaturge québécoise.

Mots clés : héros dramatique, héroïsme juvénile, enfant soldat, dramaturgie, liberté

Abstract

In the theatre, the hero remains the steamroller at the center of the adventures. From the exposition to the denouement through the knot, the hero has a discourse that influences the dramatic progression. The various paradigms of the hero that have existed from Greek antiquity to the present day highlight a rhetoric of heroism. However, contemporary dramaturgical grammar presents a deconstruction of the hero to the point that it is impossible to recognize him given his polyphony. To this end, the study that we are beginning on "juvenile heroism in The noise of the cracking bones" by Suzanne Lebeau retains all its interest. Because the figure of the young hero exposed in this work raises many questions. This is to dwell on the distinctive features of the hero in the theatrical play by Suzanne Lebeau. But above all to see how the descriptive polyphony of the Lebeau hero is a significant aesthetic work. Sociocriticism as the main method of investigation for this research seems appropriate. The notional approach and the typology of the hero constitute the frame of our first part. Then, a synchronic and

diachronic approach of the Lebeanian hero will lead our reflection on the ideology of the hero in the Quebec playwright.

Key words : *dramatic hero, youthful heroism, child soldier, dramaturgy, freedom*

Introduction

La théâtralisation du héros revêt bien souvent un caractère multiforme et protéiforme. Le héros et son action intègrent parfois des paradigmes hermétiques qui rendent son herméneutique difficile. Cerner les différents faisceaux sémantiques sur le héros relève souvent d'une gageure. Le héros est représenté dans toutes les couches sociales, évolue dans toutes les classes d'âge et appartient tant au sexe masculin qu'au sexe féminin. De ces catégories, émergent des figures de jeunes qui marquent par l'éclat et la justesse de leurs actions.

Dans sa pièce intitulée *Le bruit des os qui craquent* qui fait l'objet de cette étude, la Québécoise Suzanne Lebeau rend compte de ce type de personnage singulier. La dramaturge s'inspire des guerres fratricides des régions d'Afrique pour rappeler à partir du parcours d'une enfant soldat de treize ans nommée Elikia, les affres des conflits armés. Réfléchir sur le thème de l'héroïsme juvénile revient à décrypter les différentes perceptions du héros du drame contemporain. Quelles sont les différentes acceptions de l'héroïsme ? Comment Elikia, devient-elle une héroïne ? Quel est le message dont la jeune fille est-elle porteuse ? La sociocritique qui constitue une voie de compréhension du texte en en révélant la part de socialité ainsi que les outils de l'analyse dramaturgique sont les approches par lesquelles la présente étude sera menée.

La réflexion s'organise autour de trois axes. Le premier porte sur le cadrage conceptuel du lexème héros. Dans une perspective synchronique, le second évaluera les ancrages du héros juvénile dans la pièce de Suzanne Lebeau. À terme, cette étude décryptera les implications idéologiques des tribulations du héros juvénile.

1- Le cadrage conceptuel du mot héroïsme

L'histoire révèle des hommes et des femmes aux parcours extraordinaires. Par la portée lumineuse et le caractère messianique de leurs actions, ces Hommes élevés au rang de héros se sont imposés

comme tels souvent à l'occasion de crises socio-politiques. Parce qu'il élève la société et les individus, tous les domaines d'activité et notamment de l'art et de la littérature ont intégré l'héroïsme comme moteur de l'action qui porte en avant. Pour éviter toute équivoque, il est nécessaire de cerner le concept avant son identification dans *Le bruit des os qui craquent*.

1- 1. De la question du héros

L'héroïsme est le caractère propre au héros qui l'amène en conscience ou non, à accomplir des actions héroïques. Aussi l'analyse des contours du terme héroïsme ne saurait elle s'appréhender sans la compréhension du mot héros dont le sens a véritablement évolué au cours de l'histoire. M. Corvin (1998, p.794) donne la définition du concept de héros en ces termes :

« Étymologiquement, héros désigne en grec le chef militaire doté de capacités supérieures à celles du soldat ordinaire, et de là celui qui s'élève au-dessus des simples mortels (donc le demi-dieu), qualifiant ainsi aussi bien les grands chefs de la guerre de Troie que les acteurs des grandes gestes mythologiques ou légendaires. »

Le héros mythique apparaît comme un personnage hors du commun, un défunt chef héroïsé à l'allure d'un demi-dieu qui se distingue par ses qualités. C'est là, un premier niveau de compréhension qui renvoie à la dimension référentielle du mot. En référence aux mythes anciens, au caractère exceptionnel de leurs actions et de leur naissance d'une lignée humaine et d'une lignée divine, ces héros ont pour nom, Agamemnon, Ulysse, Achille, Héraclès, Œdipe. Guerriers rusés de la guerre de Troie, artisan des douze travaux, vainqueur du Sphinx de Thèbes, ces actions confèrent leur héroïté à ces personnages mythiques, porteurs de valeurs positives. Héros des cycles légendaires de la mythologie grecque (P. Commelin : 1956, pp.242-400), ces figures transcendent de simples valeurs pour symboliser des vertus. Cette approche situant le concept dans le champ des valeurs fonde profondément l'idée d'héroïsme que les œuvres littéraires exploitent à profusion.

Aussi dépassant la dimension référentielle, le concept connaît-il une extension sémantique pour être associé à la fonction de personnage de fiction. M. Corvin (1998, p.794) souligne cette seconde acception :

« Sur le plan fonctionnel, héros en est venu à désigner le principal personnage de l'œuvre, quelles que soient ses qualités référentielles (ou si l'on veut humaines) : peu importe qu'il soit noble ou obscur, beau ou laid, jeune ou vieux, courageux ou lâche, coupable ou innocent, qu'il soit un personnage de tragédie ou de comédie. »

Le héros devient une catégorie textuelle, un personnage dont la construction et le faire donnent forme à l'imagination de l'auteur qui rend compte par son canal, de l'état de la société dans laquelle il vit. Le contenu notionnel du mot s'organise ici autour des diverses représentations littéraires d'un personnage jouant surtout un rôle de premier plan de la fable. Il en est ainsi des héros de toute œuvre littéraire comme Antigone dans la pièce éponyme de Jean Anouilh, Ewadi dans *La complainte d'Ewadi* d'Élie Liazéré. Le héros en est arrivé à quitter la sphère des dieux pour revêtir les habits de simples mortels, puis de personnage de littérature. Ce qui a pour conséquence l'affaiblissement de l'idée que l'on se fait du héros désormais plus proche du lecteur-spectateur.

Dans le cadre de cette appréciation fonctionnelle, le concept prend une autre dimension avec les nouvelles orientations de la littérature contemporaine qui permet de découvrir des héros de toute autre nature. Selon P. Pavis, (1996, p.159). « Le héros est tantôt négatif, tantôt collectif [...], tantôt introuvable [...], tantôt sûr de lui-même et lié à un nouvel ordre social ». Le nouveau théâtre présente des héros absurdes en total contradiction avec le héros traditionnel. Déconstruit, le héros moderne en proie à une forme de masochisme, victime des contingences sociales desquelles, il demeure prisonnier, est comme le héros artaudien, souvent soumis à la cruauté. Ce personnage qui n'est plus tellement un héros mais qui pourrait être vu comme un personnage principal ou essentiel est soit désincarné, soit dissolu comme le fait remarquer R. Abirached (1994, 281-318). J-P. Sarrazac (2012, p.183) évoque une forme d'impersonnage.

On le voit, la notion de héros se complexifie. S'il existe, le héros qui, par principe est le contraire d'un médiocre, perd son héroïté et devient un anti-héros, porteur de valeurs négatives qu'analyse P. Pavis (1996, p.160). Ce héros négatif, parce qu'il abandonne ou conteste les valeurs collectives, met souvent à nu les profondes contradictions du héros positif et éclaire ainsi d'un jour nouveau la perception de ce personnage important.

Au final, le faire d'un personnage le mène à l'héroïsme qui se traduit par des valeurs de courage, de force d'âme. Face à certains périls, l'héroïsme amène à agir avec fermeté. L'héroïsme est une qualité, une vertu qui incite à l'action. C'est sans doute pourquoi P. Brunel (2000, p.3.) définit l'héroïsme comme le « symbole par excellence de la jeunesse dans la mesure où il incarne la force, la vaillance, l'esprit d'entreprise qui ne doute de rien et qui triomphe de tout ». L'héroïsme pousse l'individu ou un groupe d'individus à réaliser des actions salutaires en faveur de la communauté. S'il faut le rappeler, Elikia est une enfant soldat. Elle délivre un autre enfant de huit ans du camp des rebelles qui lui faisaient subir des atrocités. Les agissements d'Elikia lui confèrent le statut d'héroïne qui peut être pris en compte dans différents types d'héroïsme.

1-2. Typologie du héros du texte dramatique

Pour faire fonctionner l'imaginaire, à partir d'indices précis, la littérature se sert du héros. C'est pour cette raison que le héros circonscrit et définit le genre du texte. Dans l'espace littéraire la notion de héros revêt plusieurs types. Ces héros sont représentatifs d'une époque, d'une aspiration et s'inscrivent dans des courants littéraires reflets de la société qui les a vus naître. En dramaturgie, deux grands genres survivent au temps et rendent compte de l'époque antique : la tragédie et la comédie. Le troisième genre, le drame naît au XVIII^{ème} siècle notamment avec le drame bourgeois et se développe au XIX^{ème} siècle avec le drame romantique pour être identifié sous le nom de drame contemporain au XX^{ème} siècle. Au cours de son évolution, plusieurs genres théâtraux ont ainsi émergé. J. Champonnier et G. Pauly (2021, pp. 67-124) présentent, à travers une analyse diachronique une série de ces genres dramatiques parmi lesquels l'on observe la tragédie, la tragi-comédie, la comédie, le drame, le vaudeville, la farce. Selon qu'il s'adresse à la noblesse, à la bourgeoisie ou au petit peuple, les formes de théâtre sont orchestrées par un type de héros. Toutes les formes énumérées ci-dessus peuvent être ramenées à trois majeures qui sont la tragédie, la comédie, le drame, à partir desquels, le théâtre présente trois principales catégories de héros : le héros tragique, le héros comique, le héros dramatique.

La construction du héros, les fonctions qu'il occupe dans une pièce caractérisent le type de héros qu'il incarne. Dès qu'il entre en scène le héros n'est ni tragique, ni comique, ni dramatique. Il le devient selon

les faits et gestes et la prestation d'ensemble que le dramaturge lui confère.

La spécification du héros tragique est tributaire des principes liés à la tragédie telle que codifiée par Aristote (1990, 216 p). Ici, nous référons aussi bien à la tragédie grecque qu'à la tragédie classique qui s'en inspire.

Issue du dithyrambe, un long chant lyrique, la tragédie est caractérisée par l'idéal de perfection esthétique incarné par un héros sorti de l'univers de la mythologie et de la légende. De la théorie aristotélicienne, il ressort que deux fonctions caractérisent la tragédie à savoir, la catharsis et l'identification. Tandis que la catharsis est la purgation du sentiment de peur ou de pitié suscité par l'émotion du spectateur, l'identification repose sur un effet purement psychologique par lequel le spectateur se projette dans les personnages. D'après une constante observable dans la description du héros tragique, il est mi-coupable, mi-innocent pour que le lecteur-spectateur puisse le craindre et se prendre de pitié pour lui. Pour que cela fonctionne, le malheur du héros doit être immérité et ne résulter ni de la méchanceté, ni du vice. Marqué par l'*hybris* ou la démesure, le héros tragique antique court nécessairement à sa perte puisque par son entêtement, il déclenche la punition divine. Ce qui pose la problématique du destin et de la liberté telle qu'abordée par J-M. Domenach (1967, pp.33-45). Il en est ainsi d'Edipe qui, oubliant sa propre histoire, cherche ailleurs, des solutions introuvables et s'engage dans un conflit insurmontable.

Le XVII^{ème} siècle s'inspire de la tragédie antique pour permettre au théâtre français de retrouver la grandeur du théâtre antique. À partir d'une réflexion théorique conduite par Boileau, un ensemble de codes sensés nourrir la création théâtrale va s'imposer. Ils s'articulent autour de cinq points : l'imitation des anciens, la séparation des genres, la vraisemblance, la bienséance et la règle des trois unités. Certaines habitudes s'installent comme les cinq actes, le texte en vers, le langage soutenu. L'identification et la purification font également partie de ses objectifs. Les héros raciniens et cornéliens sont les principaux archétypes du héros de la tragédie française. Englué dans un mécanisme de la fatalité qui, inéluctablement le conduit aussi à la mort ou à la catastrophe, le héros tragique classique est un homme qui, par sa faute, devient malheureux puisqu'il s'engage presque toujours dans une voie sans issue

(A. Couprie, 2001, p.15). Au fil du temps, la tragédie désigne un genre soumis aux règles classiques auquel est souvent opposée la comédie.

Le genre comique qui naît et évolue dans l'antiquité gréco-romaine a également sa plus belle expression au XVII^{ème} siècle notamment avec Molière. Il faut se référer à Aristophane dans l'Antiquité grecque mais aussi à Plaute chez les Romains. La comédie présente les sujets sur un ton plaisant. Elle relate en général, l'histoire des individus et non des peuples. Le héros de la comédie dénonce des travers sociaux par le rire. Trois critères définissent la comédie, la condition modeste des personnages, le dénouement heureux et le rire provoqué par les actions. Le héros comique sera théâtralisé par différents registres : le comique de geste, de mots, de caractère, de situation. Ainsi vont apparaître, à travers lui des quiproquos, des grossièretés. Des types comme Harpagon, Tartuffe vont incarner ce héros comique et révéler des stéréotypes de l'avare, de l'hypocrite. De là surgiront des caricatures par l'exagération que le lecteur-spectateur des temps modernes distinguera dans quelques traits du héros dramatique.

Le héros dramatique apparaît avec le drame bourgeois qui met en scène un événement dramatique dans la vie quotidienne d'une famille bourgeoise et s'impose comme un personnage pertinent avec les héros romantique et contemporain. L'esthétique du drame bourgeois et du drame romantique a pour fondement, la contestation du modèle classique dont plus que Diderot, Victor Hugo (2001, 174p) établira les principales composantes dans la *Préface de Cromwell*. Lorenzaccio de Alfred de Musset est souvent présenté comme le prototype du héros romantique. Selon É. Duchâtel (1998, p.73) le drame représente un type de héros tourmenté par des forces contradictoires, par sa marginalité sociale et pourtant marqué par sa noblesse profonde. Être complexe à l'identité incertaine, P. Pavis (1996, p.159) le présente comme « un être métaphysiquement désorienté et sans aspiration ». Sous cet aspect, il est observé dans les pièces contemporaines *En attendant Godot* (1952) de Samuel Beckett, *La Cantatrice chauve* (1950) d'Eugène Ionesco. R. Abirached (1994 :180-244) énumère également des catégories de personnages qui apparaissent dans les œuvres théâtrales de la fin des années 50 jusqu'à nos jours. Tantôt désincarné, dissolu ou troublé, le héros du drame contemporain se décline parfois en personnage grotesque qui frise l'antihéros.

Contrairement au héros tragique dont le destin est déjà scellé, celui du héros dramatique est à construire. Elikia, personnage de premier plan dont la faiblesse sociale est l'une des caractéristiques principales, coche des cases relatives à ces types de héros.

2- L'héroïsme lebeautien, caractérisation et traçabilité discursive

Une lecture des personnages de Suzanne Lebeau dans *Le bruit des os qui craquent* laisse entrevoir des caractéristiques particulières. Ils sont tous des personnes vulnérables, traumatisés. Paradoxalement, ses trois personnages principaux ne s'avouent pas vaincus. Ils posent des actions qui pourraient être qualifiées d'héroïques, chacun selon son niveau de responsabilité et de maturité.

2-1. Caractérisation de l'héroïsme d'Elikia : entre fragilité et force de caractère

L'analyse des couches didascaliques et dialogiques révèle que le paradigme du personnage d'Elikia offre diverses facettes. Elikia est une enfant fragilisée. Après avoir assisté au massacre de son frère José et de son père ainsi qu'au viol de sa mère (Troisième comparution, p.30-31), elle est enrôlée à l'âge de dix ans par les rebelles bourreaux de sa famille. Elle subit des agressions sexuelles et est choisie pour être la compagne de Rambo, le chef de la bande. Durant les trois ans qu'elle passe dans la rébellion, elle voit des enfants affluer et traités avec une violence insupportable. Bien que la guerre l'ait transformée en « bête sauvage » (Quatrième comparution, p.35), elle se prend de pitié pour le petit Joseph qui arrive dans les mêmes conditions qu'elle et pareillement maltraité. Ce regard posé sur cet enfant innocent acte l'héroïsme d'Elikia.

Le caractère héroïque du personnage d'Elikia peut se lire sous le prisme des actions qu'elle pose en faveur des enfants soldats. Deux personnages nous la font découvrir un peu plus. Les histoires racontées par Joseph et l'infirmière Angelina à propos de l'adolescente se rejoignent en effet au sujet de sa capacité et de sa prédestination à porter assistance. Elikia pose des actes sous la forme de phénomènes extraordinaires. Elle est une enfant de treize ans, victime elle-même d'agression depuis l'âge de dix ans. Mais avec une force mentale surprenante, elle prend efficacement soin des autres comme le rapporte l'infirmière :

En trois ans, je ne l'ai jamais vue dormir une nuit entière. Elle berçait les bébés qui pleuraient, elle les faisait boire avec une patience que je n'avais plus. C'était l'ange gardien des petits malades. Ils l'adoraient. (Cinquième comparution, p.41).

Ce témoignage explique le caractère presque divin de la mission d'Elikia, celle de se mettre au service des enfants et de la communauté. Elikia réussit également à soigner au bout de trois jours, les plaies aux pieds de Joseph avec « les feuilles de baobab » (Scène 3, La rivière, p.25) pendant leur fuite comme si, elle était dotée d'un pouvoir surnaturel qui lui conférait un caractère mystique. À ce niveau, s'il fallait identifier les traits distinctifs d'un héros au sens étymologique du terme, avec le témoignage d'Angelina, il apparaît que la conscience collective élève l'adolescente au rang de personnage extraordinaire, capable de poser des actes uniques. L'héroïsme auquel appelle Suzanne Lebeau s'apparente à un déterminisme biologique puisque Elikia a des aptitudes naturelles qui l'amènent à prendre soin des enfants et à les défendre au prix de sa propre vie.

Malgré son jeune âge, Elikia agit avec finesse et intelligence. Elle s'interpose entre Joseph et Killer qui, sous le prétexte que l'enfant a crié et l'a regardé, menace de lui couper la main (Scène 2, La rencontre, p.21). Elikia pose surtout un acte héroïque lorsqu'elle décide de quitter la rébellion et d'échapper ainsi à ce type de « famille de substitution » évoquée par D. Nyela et P. Bleton (2009, p.239). Elikia accède au statut d'héroïne par ce choix décisif et courageux de sauver cet enfant et par conséquent de se sauver elle-même. L'arrivée de Joseph apparaît comme l'élément déclencheur de son projet de partir. Pour atteindre son objectif elle a « mis du chanvre dans le riz » de ses ravisseurs, n'a pas servi de repas pour l'enfant et l'a roué de coup pour ne pas éveiller les soupçons (Scène 1, La Fuite, p.11). Après trois années passées à jouer le rôle d'épouse de Rambo dans la rébellion, Elikia leur échappe à la suite de cette stratégie. Fuir un camp de rebelles est en soi un acte d'héroïsme. Cet acte est donc surévalué quand Elikia entraîne dans son projet un autre enfant soldat. Pour avoir vécu les situations comme le meurtre de Justice éventré pour un soupçon de vol de diamants, (Scène 4, Cette guerre-là, pp.33-34.), Elikia connaît les risques encourus. Cependant, elle surmonte ses peurs, ses doutes et prend ses responsabilités, celles de changer son histoire et de réécrire celle du petit innocent.

La dimension héroïque des actions de l'adolescente, en plus de libérer Joseph des griffes de la rébellion, est d'avoir réussi à convaincre ses parents de l'inscrire à l'école. L'infirmière insiste sur cet aspect qui constitue un vrai motif de satisfaction.

ANGELINA. Vous savez, ce dont Elikia était le plus fière, c'était d'avoir convaincu les parents de Joseph de l'envoyer à l'école. (Cinquième comparution, p.41)

Retourner à l'école, c'est une décision importante qui va contribuer à la reconstruction de la famille de Joseph et à la réinsertion du petit garçon.

L'héroïsme d'Elikia émerge de la combinaison des facteurs socio-militaro-politiques. Son héroïsme naît aussi des contradictions d'un monde engagé dans les crises armées complexes et incapables de protéger les populations et surtout de leur assurer la réinsertion. S. Bodineau (2019, 472p.), dans son analyse sur la question des enfants soldats en République Démocratique du Congo, montre comment ces enfants à la fois victimes et bourreaux se retrouvent confrontés à des situations de vulnérabilité malgré la présence humanitaire. La discussion commencée à ce propos à la scène 4 intitulée « Cette guerre-là », trouve son aboutissement à la scène 8 ayant pour titre, « Se méfier de tous ». Elikia tente de dévoiler les subtilités de la guerre et ses compromissions à Joseph.

JOSEPH (la voix étouffée par la main d'Elikia). C'est l'armée, Elikia. Je reconnais les couleurs.

ELIKIA. L'armée ! Qu'est-ce que tu crois ? L'armée est plus dangereuse que les rebelles.

JOSEPH. Mon frère est dans l'armée, il va nous protéger.

ELIKIA. L'armée, les rebelles, c'est pareil. J'ai vu des rebelles brûler des villages. J'ai vu l'armée brûler des villages. J'ai vu les rebelles fêter avec l'armée ... (Scène 8- Se méfier de tous, p.43.)

Avec la répétition anaphorique à valeur d'insistance de « J'ai vu », elle essaie d'expliquer ces contradictions à Joseph qui reste incrédule. La caractérisation métaphorique, « la fille aux bottes » et « Ange gardien » résume parfaitement l'ambiguïté et l'incongruité de la situation de ces enfants.

Du point de vue axiologique, l'héroïsme de Elikia relève des valeurs positives qu'elle incarne dans sa communauté et de la légitimité que celle-ci lui confère. Son héroïsme se forme dans sa résilience, dans

sa capacité à transformer ses souffrances en force motrice. Elikia a compris très tôt qu'elle est l'architecte de sa vie dans son combat pour surmonter les obstacles qui sont en même temps des étapes de son initiation, si l'on tient compte de la fonction dramatique de la forêt et la rivière, perçues comme des espaces de formation.

À la lumière de son parcours, le lecteur-spectateur comprend que le statut d'héroïne d'Elikia relève de la reconnaissance de la communauté symbolisée par l'infirmière. Angelina a ici le double statut de confidente et de porte-parole d'Elikia. Répondant aux questions des membres invisibles et inaudibles de la commission chargée de faire la lumière sur les événements tragiques occasionnés par le conflit armé, son témoignage constitue une forme de reconnaissance des actions d'une petite fille victime de guerre qui trouve pourtant la force de se rendre utile.

2-2. Traçabilité discursive de l'héroïsme d'Elikia

En tant que signes majeurs au théâtre, le héros et les personnages intègrent tout un faisceau d'ensembles paradigmatiques et syntagmatiques. Ils se meuvent dans un espace donné. Ce qui, par leur relation avec les autres signes, peut se développer en indice de mobilité qui dépend de plusieurs facteurs. Au théâtre, elle sera définie à partir des liens sémiologiques décodés ou encodés avec les autres signes théâtraux. Un personnage ou un héros ira d'un espace à un autre en fonction de la densité du conflit. Selon P. Hamon (1984, p.69) il tend alors à s'identifier « trop automatiquement comme participant aux multiples « crises » de l'œuvre ». La praxis descriptive du personnage ou du héros montre que celui-ci apparaît au centre d'une « surfonctionnalité » narrative (P. Hamon : 1984 : 62). Par ailleurs, le héros se fera remarquer par son taux de présence (F. de Chalonge : 2002 : 339). P. Hamon (1984, p.69) évoque ici l'« effet de présence d'un personnage par rapport à d'autres ».

Dans sa volonté de montrer la dimension héroïque d'Elikia, Suzanne Lebeau procède par une division et un fonctionnement dramatique selon le modèle d'un témoignage. Elle précise au niveau de la didascalie initiale (p.10) que « pour marquer le passage de la parole-récit à la parole directe, les dialogues entre Elikia et Joseph sont en gras italique ». En effet, *Le bruit des os qui craquent* comprend vingt et une (21) séquences. Le découpage de la fable dramatique fait alterner des scènes présentées sous deux aspects (la parole-récit et la parole directe) et des

comparutions. Ainsi a-t-on dix (10) scènes et onze (11) comparutions. L'on remarque que la parole directe est à la fois en concurrence avec la parole-récit et les comparutions. Cette déconstruction du texte théâtral avec la superposition des événements présentant directement le quotidien des deux protagonistes (Elikia et Joseph) ainsi que ceux passés non représentés sur scène et vécus sous la forme de flash-back cinématographique, s'attachent à mettre en évidence la confusion inhérente à la situation de guerre.

La polyphonie narrative observée indique diverses instances narratives. Toutes les scènes vécues dans le camp des rebelles sont présentées sous la forme de la parole-récit tandis que celles montrant les deux protagonistes dialoguant sur scène correspondent à la parole directe. Quant aux comparutions à partir desquelles l'histoire des deux enfants est racontée par Angelina, pour schématiser, elles montrent l'infirmière en situation de narratrice intra et extra diégétique. « Quand elle est arrivée à l'hôpital, la première chose qu'on a essayé de faire a été de lui enlever son arme, elle se roulait en boule et rugissait comme une bête sauvage. » (Quatrième comparution, p.35). Il n'y a pas *a priori* de dialogue comme on le voit systématiquement dans les scènes. La dramaturge semble faire osciller ici son œuvre entre le discours narrativisé (parole) et le psycho-récit (pensée). (J. G. Tamine et M-C. Hubert : 2004 : 63). Tantôt Angelina lit le cahier d'Elikia qui est en fait un journal intime qu'elle renseignait pour expliquer son passage chez les rebelles. Tantôt, Angelina raconte de petites anecdotes avec Joseph et Elikia. « Je connais les conditions de vie des filles dans les camps de rebelles par le cahier d'Elikia, mais c'est difficile de résumer » (Septième comparution, p.53). Dans *Le bruit des os qui craquent*, la parole directe contient une pertinence par laquelle le dialogue se développe. Aussi, les polyphonies énonciatives énumérées ci-dessus font surgir la question de la parole-acte au théâtre.

Dans cette déconstruction à valeur de romanisation du texte dramatique, l'indice de mobilité du personnage d'Elikia, analysé à travers la parole directe, lui confère le statut d'héroïne. Elle se démarque en effet par certains lieux d'évaluation axiologiques comme le taux de présence et l'indice de mobilité. Réfléchir sur la mobilité d'Elikia permet de mettre en lumière un personnage-héros suffisamment « surfonctionnalisés » du point de vue dramatique par son effet de présence en lien avec d'autres personnages. Elikia est dans la fable avec Joseph et Angelina. Aussi

remarque-t-on qu'elle apparaît dans dix (10) scènes de la pièce de même que dans onze (11) comparutions. Elle surpasse en taux de présence tous les autres personnages avec qui elle est en concurrence.

Ainsi, il apparaît que le personnage « dispose de la faculté de se déplacer dans l'espace, c'est-à-dire d'une mobilité topologique qui ne le confine pas dans un lieu pré-déterminé. » (P. Hamon, 1977 : 155). Elikia bénéficie d'une mobilité topologique qui fait qu'elle est successivement au village jusqu'à sa capture par les rebelles, sa fuite et la traversée d'une rivière, d'une forêt et l'arrivée à l'hôpital où elle meurt.

Son héroïsme est démontré par ses déplacements, son omniprésence dans le texte et sa qualité de personnage central autour duquel gravitent les autres personnages. Elikia apparaît dans toutes les séquences qu'elle soit un personnage actant ou évoqué. Elle a une étendue de parole supérieure à celle des autres personnages. Dans le cadre de la parole directe, elle prend précisément la parole quatre-vingt-dix (90) fois principalement en donnant la réplique à Joseph qui intervient quatre-vingt et une (81) fois.

Cette étude statistique montre que Suzanne Lebeau focalise le projecteur sur Elikia pour maintenir l'attention du lecteur-spectateur sur l'héroïne. Mais, aussi bien dans les scènes que dans les comparutions, l'on a des personnages évoqués : Killer, Small Soldier, Rambo, Justice dont les noms sonnent comme des sociogrammes liés à l'univers des rebellions. L'on pourrait conclure à un taux élevé de présence d'Elikia. Ce qui permet de comprendre que sa psychologie « est tributaire d'une forme de bi-partition de l'espace (dedans-dehors) (...) d'une bi-partition fonctionnelle (autochtone-intrus/s'intégrer-être expulsé) ». (P. Hamon, 1977 : 82). D'un point de vue sémiotique, *Le bruit des os qui craquent* fait d'Elikia, la figure principale dont l'évolution dramatique permet de découvrir, puis de suivre la progression de la fable. M. Corvin (1998, p.794) qualifiera ce héros de « personnage principal doté de qualités suffisantes pour permettre une identification de la part du spectateur ». Le rôle secondaire joué par Joseph n'a dans ce cas de sens que parce qu'il légitime le jeu d'Elikia, une héroïne sensible aux valeurs de fraternité et de liberté.

3- Enjeux idéologiques de la représentation de l'héroïsme juvénile

Parcourir cette pièce de théâtre de Suzanne Lebeau, reflet d'une Afrique en crise, permet de découvrir plusieurs idéologies dont celui de la dénonciation de la guerre. En effet, pour Elikia, le témoignage dans ce carnet a un objet précis, celui de « couper la chaîne de la violence qui appelle la violence. » (Après la dernière comparution, p.69). Le tableau sombre de la vie d'Elikia montre à quel point la guerre est dévastatrice et cause de nombreux traumatismes dans la société dramatisée.

3-1. Dépérissement notionnel chez Suzanne Lebeau

Dans sa pièce, la Québécoise semble promouvoir une forme de féminisme. La défense des droits de la femme paraît probable avec le rôle que joue l'infirmière qui, en lisant les propos d'Elikia, à l'air de faire le procès des hommes qui, surtout en temps de guerre, assujettissent la femme à de multiples exactions : viol de la mère d'Elikia, (Troisième comparution, p.31) ; viol d'Elikia et de celles de ses quatre autres camarades filles (Septième comparution, p.53). Le corps est ici mis à rude épreuve pour exprimer une perte d'humanité en certains hommes (massacre du père d'Elikia devant elle, viol de sa mère, Justice, le rebelle éventré par Rambo pour du diamant (Scène 4, Cette guerre-là, p. 33). L'obsolescence de la corporéité met en lumière la tyrannie du corps. « Elikia avait le corps couvert de cicatrices ... Elle se couvrait quand on la soignait » (Septième comparution, p. 53).

Elikia Mandoke paraît hantée par sa propre personne. C'est pourquoi à la vue de son image dans la glace, elle lui tire dessus comme pour nier cette image (Scène 10, p. 65). Sa hantise peut trouver son fondement dans le traumatisme de la guerre. Il y a comme une partie d'elle qui refuse sa vraie identité. Elle avait, ainsi qu'elle l'affirme, peur de voir les yeux des petites filles dans ses yeux (Scène 10, p. 65). Elle souligne, à propos : « Les rebelles n'ont jamais eu mon âme. Ni Killer, Small Soldier, ni Rambo, même quand il m'a donné mon arme. » (Scène 5, Les cauchemars d'Elikia, p.38). L'on pourrait dire qu'il y a un fantôme intérieur que cache Elikia, cette part de férocité en elle témoigne d'une « résistance comme (on en a) rarement vu chez une enfant » (Neuvième comparution, p. 63). Chez Lebeau, l'on observe ce que Sarrazac appelle « le devenir fantôme du personnage » tel qu'on peut le remarquer chez Genet (J-P. Sarrazac : 2012 : 195).

Ainsi présenté, l'héroïsme d'Elikia est moins le résultat d'une action d'éclat, que d'une œuvre de longue haleine. Loin d'être un exemple hérité des filiations héroïques traditionnelles, l'héroïsme d'Elikia renvoie plutôt à la notion de sacrifice subi. Elikia a les traits d'une victime. En ce sens, elle symbolise toutes les victimes anonymes, surtout celles qui refusent la stigmatisation et la résignation. Si au final, elle a été vaincue par la maladie, elle représente par sa ténacité et sa générosité, l'espoir d'un renouveau incarné dans ce qu'est devenu Joseph : un écolier qui peut rêver d'un avenir meilleur. Elikia est une figure morale du bien. Elle défend des valeurs de fraternité. Son acte est d'autant plus héroïque qu'il émerge dans un univers phallocratique et de violence. Sa collaboration avec Angéline et le témoignage de celle-ci est révélatrice de l'attention portée aux victimes. Avec son rôle à l'hôpital, Elikia devient un acteur héroïsé du monde humanitaire et incarne une combattante en lutte contre les forces du mal. Son statut d'enfant soldat est mis à distance et même oublié pour être présentée comme un ange. Ce qui reflète le rejet des valeurs de domination au profit des vertus plus pacifistes. Le dépérissement du personnage lebeauvien s'inscrit dans une volonté de la dramaturge de mettre en évidence « cette coexistence des possibles contradictoires : passivité active ou action passive » (J.-P. Sarrazac : 2012 : 201). À terme, la quête lebeauviennne dénote d'une possible inaccessibilité qu'annule la volonté de transmettre.

3-2. Le témoignage comme acte de résistance et de liberté

La guerre est nocive. Elle l'est d'autant plus qu'elle détruit des vies, désagrège le tissu social et déshumanise. Par ses méthodes et par l'ampleur de ses conséquences dévastatrices, la guerre est anxiogène et criminogène. Elle devient un fait social qui s'impose à l'individu et à la société. Entretenir la mémoire collective par le témoignage peut contribuer à la récréation du lien social. C'est pourquoi, la dimension testimoniale de la pièce de Suzanne Lebeau qui fait en sorte selon Jacques Le Goff cité par J. Semujanga (2008, p.22) que « la mémoire collective serve à la libération et non à l'asservissement » comme l'a souhaité son héroïne disparue à seulement « quinze ans » (Onzième comparution, p.70), est une œuvre de haute portée sociologique.

Vouloir que la guerre finisse, rechercher la fin des violences faites aux femmes ou aux enfants relèvent d'une utopie car la capacité de nuisance des forces du mal demeure intacte. Au fil des ans, celle-ci va

croissant de façon sournoise, subtile. La structure de la pièce de Suzanne Lebeau apparaît comme un désir d'exorciser les démons de la guerre, de la cruauté par le témoignage. C'est pourquoi, après leur départ du camp des rebelles, Elikia a consigné son histoire.

Elle écrivait dans un cahier pour s'assurer qu'elle n'oublierait rien et pour dire ce qu'elle n'osait pas dire à voix haute. Elle disait que les mots de la bouche ne peuvent pas tout raconter, qu'ils sont trop près de la haine et de la vengeance (pp. 17 18).

Je veux que mes souvenirs soient utiles... Je veux dire à ceux qui font la guerre que si le fusil tue le corps de celui qui a peur, il tue l'âme de celui qui le porte (p.18).

Les circonstances de cette écriture, les raisons et les objectifs montrent qu'elle peut avoir valeur d'histoire à cause de l'effort déployé pour rester au plus près de la réalité et de la vérité. Elikia comprend qu'elle a vécu une situation exceptionnelle. Elle se considère comme un témoin dont la responsabilité est d'informer l'opinion sur la tragédie des enfants en temps de guerre, de sensibiliser les populations sur les attitudes à adopter. Consigner son expérience dans un cahier devient un acte de résistance et de libération. Résistance parce qu'il s'agit ici de dévoiler les méthodes de tous ceux qui portent les armes : armée régulière et rébellion ; dénoncer les hypocrisies, les compromissions et les barbaries. Libération parce qu'il ne faut jamais renoncer à s'indigner et continuer à entreprendre les luttes diverses pour la liberté des peuples et des individus. La résistance et la libération, lorsqu'elles aboutissent, elles créent une purgation des passions, un état cénesthésique euphorique qui permet à l'homme de rechercher le bien, le beau, le vrai. C'est pourquoi le processus de construction de l'image d'héroïne d'Elikia est porté par Angelina à travers le discours relayé par le cahier-journal de la jeune fille. Le cahier est le vecteur de l'héroïsation. Ces interventions sont une forme de leçon d'histoire. La structuration de la pièce entre parole directe et parole récit rappelle justement l'univers mémoriel dans lequel l'héroïne déploie ses actions et illustre la porosité entre réalité et fiction par l'utilisation dramatique des flashbacks. Le cahier qu'elle tient dès qu'elle lâche son arme entretient dans une certaine mesure, sa mémoire héroïque.

Écrire pour Elikia, c'est guérir de la souffrance pour espérer, vivre et faire vivre. La dramatisation du témoignage d'Angelina par ses références constantes au « cahier », la mise en voix de la vie trop courte de cette fillette, les opinions qu'elle partage et ses réactions face à

L'attitude des membres de la commission, font du journal d'Elikia, une chronique de l'itinéraire et de la vie d'une enfant soldat. Cette chronique est informative, didactique, formative et surtout cathartique car, elle s'apparente à une mise en scène géante d'une délivrance collective des déshumanisés représentés en partie par cette commission inaudible. Les prénoms Joseph, Angelina, Elikia, choisis par Suzanne Lebeau porte en eux les germes d'une espérance nouvelle, d'une renaissance. Si comme le rappelle P. Aron et *al* (2002, p. 603) la tragédie « donne à voir le malheur des grands pour assumer plus lucidement la condition humaine » cependant, la pièce donne à voir le malheur des petits pour obliger ces grands à assumer leur responsabilité d'hommes de pouvoir.

Par le jeu du dédoublement, en référence au miroir ; Joseph perçu comme un autre Elikia ; Angelina, la voix d'Elikia, qui la fait découvrir dans toute sa dimension ; le théâtre dans le théâtre rendu possible par l'alternance de la parole-récit et la parole-directe ainsi que les comparutions, cette œuvre est une sorte de pièce palimpseste. Elle fait se rencontrer le passé et le futur, l'absent et le présent, les victimes et les bourreaux. Cette pièce mise en abîme est une métaphore évoquant le parcours initiatique de tout jeune qui vit dans un univers familial ordinaire et paisible mais qui est confronté à un bouleversement déchirant. Après un long séjour dans un monde de violence à distance de son quotidien, Elikia traverse des crises violentes pour enfin envisager le mouvement de retour vers son passé. Elikia n'y parvient pas puisqu'elle reste dans l'hôpital qui l'accueille sans jamais revoir aucun membre de sa famille. Mais la reconstitution de la famille qu'elle s'est choisie à travers Joseph constitue en quelque sorte une illustration de sa victoire. Elikia devient une martyre, une figure héroïque, un modèle d'exemplarité et d'excellence qui incarne d'une certaine manière les contradictions inhérentes aux conflits militaro-politiques de l'Afrique post indépendance.

Conclusion

Au terme de cette analyse, il ressort que l'héroïsme juvénile chez Lebeau Suzanne obéit au principe d'individuation du personnage. Le héros juvénile n'a pas de caractéristiques spécifiques. Il évolue selon le contexte global rattaché aux divers types d'héroïsme. Sauf qu'englué dans une psychè nauséuse, le héros juvénile est comme happer par

l'irréversibilité de sa condition humaine. Quand bien même, son héroïté proclamée par certaines actions, le personnage principal lebeauien demeure soumis aux contingences humaines implacables. Si, tiraillé entre les valeurs auxquelles il croit et celles véhiculées par la société à laquelle il appartient, le héros dramatique se débat en général pour trouver un sens à sa vie, Elikia a des traits caractéristiques du héros dramatique. La pièce de Lebeau partage avec celle Koffi Kwahulé, intitulée *Bintou*, le thème de la jeune fille esseulée malgré la pléthore de personnes qui l'entoure. Elle rejoint également le roman de Tahar Ben Jalloun, *Le miel et l'amertume* dans lequel la petite Samia possède un cahier contenant tous ces ressentis. L'œuvre de Suzanne Lebeau est un prétexte pour la dramaturge afin de dénoncer les affres de la guerre, s'opposer à toutes les formes de violences faites aux innocents, aux personnes vulnérables. Sa pièce peut être considérée comme un plaidoyer pour l'intégration des personnes marginalisées.

Références bibliographiques

Abirached Robert (1994), *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Éditions Gallimard.

Aristote (1990), *Poétique*, Paris, Librairie Générale Française.

Aron Paul, Denis Saint-Jacques et Viala Alain (Dir.) (2002), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France.

Bodineau Sylvie (2019), *Droits de l'enfant en praxis : la protection des enfants kadosos en République démocratique du Congo*, Thèse de Doctorat en anthropologie Philosophiæ doctor (Ph. D.), Québec, Canada, Université Laval.

Brunel Pierre (2000), *L'héroïsme*, Paris, Librairie Vuibert.

Champonnier Julie et Pauly Geoffrey (2021), *Les genres littéraires*, France, Ellipses.

Commelin Pierre (1956), *Mythologie grecque et romaine* (Paris), Éditions Garnier Frères.

Corvin Michel (1998), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre L-Z*, Paris, Larousse-Bordas.

Coupré Alain (2001), *Lire la tragédie*, Paris, Nathan/VUEF.

Domenach Jean-Marie (1967), *Le retour du tragique*, Paris, Éditions du Seuil.

Duchâtel Éric (1998), *Analyse littéraire de l'œuvre dramatique*, Paris, Armand Colin/Maison.

Gardes Tamine Joëlle et Hubert Marie-Claude (2004), *Dictionnaire de critique littéraire*, France, Armand Colin.

Hamon Philippe (1984), *Texte et idéologie*, Paris, Presses Universitaires de France.

Hamon Philippe (1977), « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, France, Seuil.

Hugo Victor (2001), *Préface de Cromwell*, Paris, Petits Classiques Larousse.

Lebeau Suzanne (2009), *Le bruit des os qui craquent*, Montréal, Lemeac Editeur / Suzanne Lebeau.

Nyela Désiré et Bleton Paul (2009), « Quand les enfants font la guerre » in *Lignes de fronts. Le roman de guerre dans la littérature africaine*, Montréal, Les Presses Universitaires de Montréal.

Pavis Patrice (1996), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod.

Sarrazac Jean Pierre (2012), *Critique du théâtre 2, Du moderne au contemporain, et retour*, Pologne, Circé.

Semujanga Josias (2008), *Le génocide, sujet de fiction ? Analyse du massacre des Tutsi dans la littérature africaine*, Paris, Éditions Nota Bene.