

Anne SCHNEIDER
Université de Caen, Lettres, Arts du Spectacle, Langues Romaines (LASLAR)

Écrire la guerre en littérature de jeunesse : Représentations, adaptations, transpositions à l'intention des enfants

ARTICLE

On a coutume de croire que les productions pour la jeunesse sont soumises à des filtres (censure de la part des éditeurs ou autocensures de la part des auteurs) en ce qui concerne les évocations des guerres et des conflits génocidaires. Comme si les écritures de la guerre, avec leur lot de violence, de barbarie et d'horreur devaient être soumises à des effets d'atténuation ou de gommage et devaient rester un sujet tabou pour les enfants. Non seulement, il n'en n'est rien, mais de plus, à cet imaginaire fondé sur une vision protectrice de l'enfance se substitue en réalité une très large production souvent prolixe, hyperréaliste, à forte charge émotionnelle, qui évoque tous les conflits sous bien des aspects.

L'écriture de la guerre est un sujet massivement investi par la littérature de jeunesse, sous toutes ses formes : romans, albums, albums documentaires, bandes dessinées, livres-CD, livres-DVD et les publications actuelles, apparaissant au gré des commémorations officielles, sont exponentielles dans ce domaine. Des maisons d'édition se spécialisent par le biais de certaines collections, telle Oskar avec sa collection « Histoire et société », Rue du Monde avec « Histoires d'histoire » ou Nathan avec « Les romans de la mémoire » dans des productions toujours en lien avec l'écriture de l'histoire. De nombreux auteurs n'hésitent pas à évoquer de façon très précise la guerre, y compris pour de très jeunes enfants, comme Tomi Ungerer avec *Otto* ^[1] par exemple ou Elzbieta avec *Flon-Flon et Musette* ^[2]. Toutes les guerres et notamment majoritairement de très nombreux grands conflits contemporains : la Première et la Seconde Guerres mondiales, la guerre civile espagnole, la guerre d'Algérie, le génocide rwandais, la guerre en Yougoslavie sont fréquemment abordées en littérature de jeunesse sous différents aspects. Le discours véhiculé aux enfants emprunte différentes trajectoires, entre histoire événementielle, aspect mémoriel et construction de modèles héroïques. Ce n'est pas tant la description de la guerre en elle-même qui est au cœur des récits pour enfants que les leçons citoyennes que celui-ci doit pouvoir en tirer. L'enfant placé au cœur du dispositif fictionnel devient passeur de mémoire, chargé de relier le passé et le présent, de reconstruire les blessures. Personnage principal des fictions de guerre en littérature de jeunesse, il est à la fois témoin et acteur, réécrivant l'histoire, parfois avec mythification et reconstruction fantasmatique.

Afin de montrer les différents aspects que prend l'écriture de la guerre en littérature enfantine, sans bien sûr en épuiser les

possibles, nous montrerons quelques caractéristiques qui nous semblent évoquer la spécificité de l'écriture pour la jeunesse. Ainsi, nous nous intéresserons à l'écriture de la barbarie : comment l'enfant est-il plongé dans une réalité historique qui n'occulte rien de la violence et « des horreurs totalitaires du XX^e siècle ^[3] », puis, nous analyserons la place de l'enfant dans l'écriture de ces conflits, entre témoin et passeur, place centrale qui permet l'identification du lecteur, enfin nous évoquerons le parti pris de la stylisation et de la transposition que prennent certains auteurs dans l'écriture de la guerre qui s'avère parfois relever d'une réécriture fantasmagorique et hagiographique, chargée d'inscrire l'enfant dans un devoir de mémoire.

L'écriture de la barbarie

Loin d'offrir une vision édulcorée de la réalité, la guerre est souvent évoquée dans ses détails les plus sordides et les plus violents. Ainsi, les premiers récits autobiographiques sur la guerre d'Algérie datent des années quatre-vingt et sont le fait de pieds-noirs ou de harkis qui ont été les protagonistes du conflit. Teintés du sentiment de « nostalgie » selon la définition de Benjamin Stora ^[4], ils relatent une réalité cruelle, violente, qui résume le tragique du conflit. Ainsi, dans *L'Algérie ou la mort des autres* de V. Buisson ^[5], le roman se termine sur une scène de meurtre où la jeune fille de quinze ans assiste, impuissante, à l'assassinat de son jeune ami qui agonise dans ses bras. « Ils sont arrivés tout près. Tu es tombé devant moi, le sang a giclé de ta gorge. Tu n'avais plus de regard ^[6]. »

Le rythme se fait haletant à la fin du roman et l'écriture hachée se déploie par groupes de phrases laconiques : « Femmes éventrées, blessées, achevées ; enfants égorgés ; corps torturés, les derniers moments de la France en Algérie me rentrent dans le corps ^[7]. »

Dans le roman du harki S. Ferdi, *Une enfance dans la guerre d'Algérie* ^[8], c'est le sentiment d'incompréhension et le témoignage de la barbarie qui prédominent, l'enfant se trouvant enrôlé de force dans l'armée française, témoin et acteur de combats violents : « Je vis de mes yeux une dizaine de cadavres complètement déchiquetés par les balles et brûlés par le napalm. Ces visions horribles me firent vomir toute la journée ^[9]. »

Ce qui frappe dans ces deux récits et qui les rend complémentaires, c'est le statut de la parole de l'enfant, à la fois chaîne et relais des voix des adultes rendues dans leurs brutalités guerrières, et « témoignage muet », parole brisée, qui dit elle-même en creux la parole indicible des adultes. La voix enfantine, prise en charge à la première personne dans le cadre de deux témoignages mais frappée de dépersonnalisation, se situe dès lors encore dans la tradition de la littérature maghrébine de langue française qui fait effraction dans le roman français d'abord par l'autobiographie. Il est à noter que ces deux ouvrages ont d'abord été publiés dans une collection pour adultes, puis « récupérés » en littérature de jeunesse, selon l'expression de Denise Escarpit ^[10], ce qui veut dire que les enfants sont susceptibles de lire la même chose que leurs aînés.

L'impression d'absurdité et « le tragique du trop tard ^[11] » sont les sentiments les plus forts qui vont accompagner l'exil des protagonistes du conflit. Cependant, ces témoignages d'horreur se retrouvent dans toute la production contemporaine à destination des enfants. L'image du sang qui coule est fréquente. Dans le roman *Les yeux de Moktar* ^[12], le vieil Algérien qui

raconte la manifestation du 17 octobre en France précise : « Au moins trois cadavres, oui, balayés par une rafale de mitraillette... Balafrés de sang, pieds nus, vestes déchirés ^[13] ».

Dans d'autres romans, comme *Un été algérien* de Jean-Paul Nozière ^[14], la même image est mentionnée à propos de l'attaque de la ferme du colon, la ferme Barine : « Son corps qu'éclairaient les lueurs fantasmagoriques de l'incendie se vida d'un sang clair qu'aspira goulûment la terre sale ^[15] . »

Mais la dimension d'horreur dans l'écriture de la guerre peut aussi se lire dans les albums où l'interaction texte-image acquiert une très grande force expressive. Ainsi, la violence du trait d'aquarelle bleu nuit et noir choisi par Gilles Rapaport dans *Grand-père* ^[16], récit sur la déportation, confine à une pesante angoisse tant la couleur souligne les détails odieux de la Shoah : les pyjamas rayés des déportés, le camp, les bottes des nazis, le visage sans œil du grand-père sur la première de couverture. L'écriture de la guerre, ici des atrocités nazies, est amplifiée par la forme graphique, mais aussi par des détails du texte qui forment le summum de l'horreur : « Quand grand-père est rentré par la porte du camp, tous lui ont dit qu'il en sortirait par la cheminée ^[17] . » Cette phrase dont on peine à croire qu'elle figure dans un livre pour enfant acquiert son paroxysme d'horreur justement parce qu'elle figure dans un livre pour enfants. En effet, l'image métaphorique du Père Noël, personnage de la mythologie païenne fortement emblématique de l'enfance est convoquée pour signifier la mort et l'absence. Le choc de cette référence : « Cette nuit, Grand-père a prié pour ne jamais sortir par la cheminée ^[18] » provient du déplacement du contexte et l'effet de décalage produit une écriture teintée d'horreur, tout à fait perceptible par les enfants.

Même sentiment d'horreur dans *La Mémoire trouée*, récit d'Elisabeth Combres ^[19] sur le génocide rwandais. Le texte liminaire écrit à la première personne revient sur le meurtre de la mère auquel Emma a assisté, cachée derrière un fauteuil.

Ils sont là.

Derrière la porte.

Ils hurlent, ils chantent, ils frappent, ils rient.

Maman a les yeux agrandis par la peur.

Tout à l'heure, elle ne sera plus que souffrance sur le sol.

Découpée et sanglante.

Puis enfin délivrée par la mort ^[20] .

Cette scène, qui va hanter la petite fille qui vit une sorte de sidération et qui, recueillie par une femme hutu alors qu'elle est

tutsi, cherche à survivre, est commune à d'autres enfants victimes, comme elle, de ces meurtres. Le jeune Nodli qu'elle va rencontrer est lui aussi porteur de scènes traumatiques indélébiles qui entrent en résonance avec la sienne. Cette scène inaugurale est au fondement même de la difficulté à vivre l'après-génocide. Les fragments du texte vont orchestrer un ensemble de temps du récit : temps du génocide, temps du souvenir, temps de l'après montrant pour ces enfants traumatisés le bouleversement radical que constitue le génocide.

Cette parole impossible de l'enfant victime et cette reconstruction identitaire nécessaire sont au fondement des récits pour enfants mettant en scène des guerres. C'est pourquoi il convient de s'interroger sur le statut de l'enfant, sur la place que les auteurs lui assignent dans les romans de guerre. Victime innocente, témoin muet et dépossédé de sa parole, il est au cœur de l'histoire et son rôle est de devenir un passeur de mémoire.

L'enfant, victime innocente et passeur de mémoire

Dans *C'était pas la guerre*, d'Alexandrine Brisson ^[21], remarquable récit, scénarisé à partir d'un film, la petite fille ne comprend ce qu'il lui arrive que lorsqu'elle part. Le reste est matérialisé dans le film comme dans le livre par des bruits de porte, des mouvements la nuit, des comportements anormaux des adultes, des valises posées dans le couloir d'entrée. La barbarie est fort heureusement occultée dans cet ouvrage, mais l'esthétique du flou permet de faire comprendre que la construction mémorielle de l'enfant se fait à partir de sensations et que son statut d'enfant le laisse perméable à celles-ci. Dans *C'était pas la guerre*, tout est orchestré pour taire la guerre, mais elle intervient par soubresauts dans le récit. Le jeu entre les dits et les non-dits des adultes se mesure à l'implicite du titre. Ce qu'énoncent les adultes est placé sous le signe du soupçon, l'enfant accepte de faire semblant pour raconter ensuite sa vérité, sa perception plus fine et plus juste d'un conflit qui fait irruption de façon détournée dans le quotidien. Dans ce texte, nulle violence ou description de la guerre, l'enfant absorbe les ondes de choc du conflit et l'intériorise de façon intime et permanente. Le déni des parents face à cette guerre que l'on cherche à oublier à l'intérieur du foyer – lorsque le cadavre d'un soldat se trouve jusque devant sa porte, la mère exhorte les filles à remonter vite à l'intérieur de la maison – et qui y est pourtant constamment présente produit un travail psychique indélébile dont l'enfant porte les stigmates : il est traversé par les secrets et les non-dits et subit la guerre, non pas de plein fouet, mais de façon brouillée, détournée. Ce texte, par la position étonnée de l'enfant, pose la question de la transmission familiale et du statut de l'enfant dans cette passation, lui-même étant à la croisée entre le dehors et le dedans, la mère et le père, la guerre et la paix.

Ainsi, l'enfant acquiert une place de témoin ou d'acteur, parfois bien malgré lui. Il est souvent traversé par des questions dont Annette Wierwarka soulignait qu'elles rejoignent celles des adultes. Dans *Auschwitz expliquée à ma fille* ^[22], celle-ci relève : « Ce qui m'a frappé, quand j'ai tenté de répondre à Mathilde pour lui expliquer ce qu'était Auschwitz, c'était que ses questions étaient les mêmes que celles que je me posais moi-même indéfiniment ^[23] ». Parce que l'enfant est lui-même installé par son jeune âge dans une filiation, il est d'autant plus évident de devoir lui répondre sur le plan de la transmission mémorielle jusqu'à faire de lui même ce que j'appellerai « un sillon mémoriel » ou, pour reprendre le titre de l'émission télévisuelle « C'est dans l'air ^[24] » à propos des témoins de la guerre de 14-18, un « veilleur de mémoire ». Cette place qui lui est assignée en littérature de jeunesse se voit nettement dans les récits à destination des tout-petits qui sont porteurs d'une mémoire. L'exemple d'*Otto* de Tomi Ungerer ^[25] est tout à fait emblématique de cette vision.

En effet, Tomi Ungerer, fortement marqué par la Seconde Guerre mondiale qu'il a connue dans son enfance et qu'il évoque dans son autobiographie *À la guerre comme à la guerre*^[26], à propos de laquelle il déclare : « Nous avons survécu à un régime totalitaire normalisé par le quotidien^[27] », propose dans *Otto* un récit sur la déportation qui sépare deux jeunes enfants, David et Oskar, à l'époque nazie. L'auteur, qui avoue volontiers « qu'il faut traumatiser les enfants^[28] », dessine dans bon nombre de ses albums des scènes de guerre dans lesquelles les champs de bataille sont jonchés de jouets cassés ou de landaus qui côtoient des cadavres de soldats ou de civils sur fond de bâtiments qui brûlent et de chaos. Le texte aussi est très précis et n'édulcore en rien les détails sordides de la guerre, particulièrement les atrocités de la Seconde Guerre mondiale et celle du Vietnam.

Sont évoqués dans *Otto* : « les juifs, l'étoile jaune, les ruines, les tanks, les fusillades » ou encore « la déportation » : « David et ses parents avaient été déportés dans un camp de concentration^[29] », évocation gommée de la réédition française de l'album en 2010, dans laquelle, étonnement, ne figure plus que le mot « prison^[30] ». Pourtant, les mots « déportés, camp de concentration, bombardements, chambre à gaz^[31] » du texte de 1999 correspondent bien au projet de Tomi Ungerer, qui avoue être « devenu un pacifiste à (s)a façon^[32] » et qui dit à propos de la guerre « avoir cru assister, avec le détachement de l'enfance, simplement à un spectacle, comme de nos jours les enfants regardent la télévision^[33] ». La volonté pédagogique et le poids du vécu de Tomi Ungerer s'allient dans l'écriture de la guerre, reliant fonction didactique et testimoniale. Cependant, dans *Otto*, l'effet d'atténuation de la cruauté de l'histoire se fait par la présence d'un ourson, médiateur de l'amitié entre les deux enfants, ce qui facilite l'identification du jeune enfant à cet objet transitionnel. Toute la charge émotionnelle du récit est prise en charge par l'ourson devenu un héros et même un auteur après avoir été une victime innocente de la guerre : tâché d'encre, abandonné, troué par une balle, recousu, décoré, puis câliné, à nouveau battu : « À moitié aveugle, un œil arraché, meurtri, déchiré par endroits, couvert de boue, j'atterris dans les ordures^[34] ». Le vécu de cet ourson, ses aventures extrêmes ne pourraient être pris en charge directement par un héros enfantin sous peine de le choquer, l'ourson permet de mettre à distance cette histoire. Il a surtout une fonction réparatrice compensant la perte des parents morts dans un camp et sous les bombardements. La dernière image le montre cravaté, portant de petites lunettes rondes devant sa machine à écrire, avec, à sa gauche, une bulle qui montre un immeuble qui brûle, symbole de ce qu'il n'oublie pas et qu'il se doit d'écrire et de transmettre. Bel exemple de résilience comme le dirait Boris Cyrulnik^[35], dans cette trajectoire d'enfance qui se termine par un happy end et par laquelle Ungerer universalise le statut particulier de l'enfance en temps de guerre. Ce procédé, qui s'apparente à une forme d'atténuation, est également présent par une esthétique de la stylisation où la métaphore permet d'évoquer des sujets graves, tout en prenant en compte le jeune âge des enfants.

Stylisation et transposition

Dans *Flon Flon et Musette* d'Elzbieta, même stylisation par le biais des personnages et de la symbolisation, où les deux petits lapins, fille et garçon, sont séparés par un barbelé qui symbolise les déchirements de la guerre, la séparation et leur amitié détruite. Pourtant, la première de couverture ne laisse en rien présager qu'il s'agit d'une histoire sur la guerre, mais laisse plutôt entendre la possibilité d'une histoire d'amitié : on voit les deux petits lapins, au manteau bleu et au cache-nez rouge, nez contre nez, se tenir la main.

Malgré l'utilisation du mot *guerre* dès la page six, malgré l'évocation du départ du père pour la guerre, d'une charge et d'un champ de bataille, le discours sur la guerre se concentre sur la présence du motif du barbelé, mot qui ne figure jamais dans le texte, où il s'agit bien plutôt d'une « haie d'épines ». En effet, les dessins pastel, presque floutés et le motif du barbelé dessiné en superposition sur de petites fleurs rouges, dessin rappelant les frises et les dessins d'enfants dans les cahiers d'écolier, offrent une image atténuée de la guerre. L'effet est double : concentrant le motif de la guerre en un seul élément marquant, la haie d'épines, métonymie de la guerre, lui donnant ainsi toute sa force d'universalité, le motif atténué la douleur de la guerre et en même temps la rend puissamment évocatrice ^[36]. On peut se rappeler le motif floral lui aussi évoqué dans l'album *Rose Blanche* d'Innocenti ^[37], fondé sur l'histoire du réseau de Résistance « Die Weisse Rose » créé en 1942 à Munich. Dans cette histoire, la petite fille meurt laissant à sa place pousser des roses blanches, symboles du renouveau après la guerre. La poésie du dessin et du texte d'Elzbieta font de cette histoire de guerre une histoire intense et symbolique sans jamais pourtant signifier trop lourdement ses détails sordides. L'accent est mis sur la position subie par les enfants, leur incapacité à dire ce qui leur arrive, leur attente interminable, les difficultés des adultes à leur parler, leurs tristesses et leurs espoirs : « Les enfants sont trop petits pour réveiller la guerre », leur dira la maman ^[38].

Dans ce même registre de dénonciation de l'absurdité de la guerre, l'album *L'ennemi* de Davide Cali et Serge Bloch aux éditions Sarbacane en 2007 propose une confrontation absurde entre deux soldats ennemis – dont on ne sait jamais s'ils sont allemands et français, ni s'ils sont présents à l'époque de la guerre de 14-18 – chacun dans leur tranchée, l'un et l'autre vivant la même histoire, les mêmes sensations, les mêmes sentiments. L'album est une réflexion sur la stupidité des préjugés et sur l'absurdité des crispations des points de vue identitaires : la guerre est d'abord le fait d'humains qui vivent la même horreur. Pendant toute l'histoire construite sur cet effet de symétrie, sur le rejet d'une position manichéenne de la guerre, le narrateur dans sa tranchée devra réviser son jugement, sortir de l'endoctrinement militaire (« L'ennemi n'est pas un être humain ^[39] ») et évoluer jusqu'à envisager l'autre dans son humanité : il a une famille et souhaite l'arrêt de la guerre comme lui. Les dessins de petits bonshommes kakis, minuscules êtres réduits à des vermicelles dans un trou, se détachant sur de grands fonds blancs isolent les personnages et montrent leur petitesse dans l'immensité, leur isolement, leur solitude. À la fin, chacun des protagonistes lance une bouteille à l'autre contenant un message de cessez-le-feu. Ce qui est intéressant dans cet album, c'est à la fois le cheminement philosophique du narrateur qui doit sortir de son ethnocentrisme pour entrer dans un vrai rapport à l'altérité et le système de confrontation duelle proposée par l'image qui symbolise la rigidité des positions et la symétrie des ressentis. Cette combinaison texte-image offre un plaidoyer efficace et engagé contre la guerre.

D'autres récits illustrés à destination des tout-petits fonctionnent sur ces effets de symétrie qui ont pour visée pédagogique d'annuler les méfaits de la guerre. Replaçant la guerre dans un contexte mémoriel du passé, assumé au présent, l'album *Wahid* de Thierry Lenain et Olivier Balez ^[40], fonde ce propos sur une parabole centrée sur la naissance d'un enfant, Wahid, fruit du couple mixte de ses parents, symbole de l'immigration réussie de ses parents et de la guerre d'Algérie enfin dépassée. La fiction se veut suture des blessures de l'Histoire et mémoire retrouvée. « Le territoire romanesque est une réinvention de la filiation », écrit Nabile Farès ^[41]. C'est la fonction de cet album. La guerre est certes mise en scène dans sa brutalité et dans son absurdité mais elle est désamorcée par le syllogisme qui introduit un rapport de similitude du vécu des protagonistes :

Il y avait un pays : l'Algérie

Il y avait un pays : la France

Il y avait un homme : Habib

Il y avait un homme : Maurice ^[42]

Alors que sur une double page au fond rouge sang où sont dessinées des silhouettes noires en pleine course portant des fusils et des infirmiers qui tirent des brancards, on trouve un groupe ternaire sur la page de gauche :

Ce fut la guerre.

Il y eut des tués, des torturés, des blessés ^[43]

Auquel répond une structure en chiasme sur la page de droite :

Habib tira peut-être sur Maurice.

Maurice tira peut-être sur Habib ^[44]

Dès lors, le croisement des imaginaires français et algériens devient le propos du livre qui par un jeu de symétries dépasse la problématique mémorielle en introduisant le présent comme non plus ancré dans un passé fratricide mais dans un dépassement de l'Histoire. L'objet du livre est de parvenir à raconter la grande Histoire aux tout petits et à la symboliser dans une mystique religieuse – l'iconographie de la piéta est fortement représentée – qui devient discours citoyen sur la tolérance. Ce double discours, mémoriel et citoyen est à l'origine de bien des projets en littérature de jeunesse où la visée éducative est largement dépassée par des effets graphiques de stylisation.

Dans l'album *Missak, l'enfant de l'affiche rouge* ^[45], mêmes effets de grossissement, de stylisation et de discours sur les valeurs citoyennes. Dans l'album illustré par Laurent Corvaisier, un procédé d'analepse met en superposition deux temporalités qui invitent le lecteur à être en empathie avec ce héros de la Résistance ^[46]. Le récit est celui autobiographique de la vie de Manouchian, de son parcours et de ses choix politiques, de son engagement en tant qu'Arménien pour la France : « Le soir où je me trouve, je m'endors au cœur du plus beau paysage du monde : le village d'Adiyaman, là où je suis né, il y a trente sept années », mais il se croise également avec le monologue intérieur du personnage quelques heures avant sa mort, fusillé par les nazis. L'album est, par sa structure, particulièrement réussi : ajout d'un dossier documentaire à

valeur métatextuelle séparé du corps du récit ; contrastes de couleurs entre le noir et le blanc qui intensifient le tragique et présence du rouge comme fil conducteur de l'album ; livre à rabats qui offre des lectures complémentaires, métaphores de l'oiseau et de la fleur de coquelicot présentes à chaque page qui symbolisent la liberté, l'envol et l'espoir ; mise en scène de la lettre écrite à sa femme Mélinée quelques heures avant sa mort, photographiée et reproduite intégralement sous la forme d'un document d'archive ; éclairage historique et ancrage didactique autour de l'Affiche Rouge, mais surtout changement de point de vue pour produire un récit d'enfance à deux volets : temps du récit de captivité de Manouchian, composé lors de l'emprisonnement quelques jours avant d'être fusillé, en noir et blanc, caché par des rabats sur lesquels s'offre en contraste le temps du récit autobiographique fictionnel de l'enfance, cette fois-ci en couleurs.

L'accent est mis sur l'hyper-héroïsation, c'est-à-dire sur la mise en scène d'un héros qui superpose plusieurs niveaux de lecture : à la manière des stoïciens, Manouchian affronte la mort dignement, il la regarde en face, ne la redoute pas, ne regrette rien. Son héroïsme est fait de son éthique particulière, de son absence de rancune par rapport au peuple allemand. Cette intégrité se lit dans la lettre, particulièrement lyrique qu'il écrit à sa femme avant de mourir, en particulier par ces mots : « Au moment de mourir, je proclame que je n'ai aucune haine contre le peuple allemand et contre qui que ce soit ^[47] . »

L'héroïsation devient construction d'un mythe ; en effet, l'Histoire est revisitée en fonction de ce que l'époque attend comme engagement. L'enfant de l'affiche rouge se situe en effet du côté des récits exemplaires, à l'instar des héros que Plutarque exalte dans *Les Vies des hommes illustres*, lu par des générations de jeunes ^[48], comme le rappelle par exemple Rousseau dans le chapitre 1 des *Confessions*, fortement influencé et passionné par ces lectures, chargées d'éduquer les enfants à l'héroïsme, aux valeurs de dignité face à la mort, dans la pure tradition stoïcienne. En effet, la valeur éducative de l'ouvrage double le propos de deux affirmations ; l'une, s'adressant aux enfants plus jeunes, est que des résistants se sont engagés pour sauver la France et sont des héros ; l'autre, pour les plus grands voire les adultes, est que ces immigrés doivent être reconnus comme des héros parce qu'ils sont migrants et que leur engagement est à ce titre doublement remarquable, ce qui constitue une argumentation ciselée par l'auteur en ce temps d'interrogation sur les politiques nationales d'immigration, en particulier celles de la France ^[49]. En ce sens, Didier Daeninckx rejoint l'éditeur militant Alain Serres. La collection, intitulée « Portraits de grands hommes » trouvera d'ailleurs sa vitesse de croisière avec le second album intitulé *Mandela, l'africain multicolore* ^[50]. Par le biais de ces hagiographies laïques, les héros s'offrent aux enfants comme des modèles et la guerre est bien souvent abordée par ces figures héroïques, non plus comme une histoire événementielle mais une histoire d'hommes qui ont su résister.

Pour Didier Daeninckx qui dit « écrire l'Histoire à vif ^[51] », l'écriture de la guerre ne peut se passer d'une contextualisation importante, passée et présente. Elle en dit autant sur l'époque passée que sur nous-mêmes. Tout projet politique d'écrire la guerre a pour lui une fonction mémorielle. Son travail consiste non seulement à se replonger en temps de guerre grâce à son travail d'historien qui se penche sur des sources, des archives, des photographies, des témoignages, mais aussi de mettre à jour les blancs de l'histoire. Car l'écriture de la guerre participe de la création d'un roman national, voilà pourquoi ses enjeux sont si importants et parfois sources de polémiques. L'article du *Monde des Livres* du 15 avril 2011 intitulé « Quand la Résistance électrise le présent » insiste sur cette tendance très contemporaine où « le passé est une ressource-clé quand le futur paraît si opaque... Le passé est en effet actualisé, il est refabriqué loin d'une forme nostalgique... L'esprit

de la Résistance est alors un ingrédient parmi d'autres pour composer un présent qui ne soit pas de soumission. »

L'exemple qui nous paraît le plus emblématique de ces réécritures nationales réelles voire fantasmées est celui du roman publié chez Gallimard Jeunesse en 2008 *La guerre au bout du couloir* de Christophe Léon ^[52]. Il s'agit d'un roman qui pousse jusqu'au bout ce fantasme de la réconciliation dans une histoire qui fait se croiser, en temps de guerre, deux protagonistes totalement éloignés l'un de l'autre et façonnés par de sévères préjugés. Fondé sur une rencontre improbable entre un indigène, Imran, et deux très jeunes enfants pieds-noirs esseulés, Maurice et Alain, le premier protégeant les deux autres en pleine guerre d'indépendance, le récit oscille entre humour et gravité. Sa tonalité particulière est révélatrice de ce changement de perspectives. Même si le récit demeure incongru (un paysan « récupère » les deux enfants menacés et les emmène chez lui en pleine montagne), la tendresse qui s'échappe de cette narration, la volonté ethnographique de l'auteur de raconter le pays en profondeur, vu par les Algériens, est somme toute le signe qu'une page est tournée. Inspiré sans doute par *Le Fils du pauvre*, de Mouloud Feraoun ^[53], l'auteur se penche sur les coutumes, la vie difficile de ce paysan et de sa famille et offre un plaidoyer vibrant et amusant à la fois sur l'Algérie. D'ailleurs, le titre, évocateur par son écho de proximité, *La guerre au bout du couloir*, invite à renverser les codes : de l'autre côté du couloir (du miroir) une réalité qui est intéressante à découvrir et qui va introduire un rapport à l'altérité. Cette expérience interculturelle, qui jette le soupçon sur les préjugés de départ et les gomme, est une tentative de panser les plaies. Ce n'est donc plus un récit de guerre ni une énième tentative de raconter l'enfant dans la guerre, motif finalement très lointain dans le livre, mais un récit dont le fonctionnement narratif repose sur un renversement des valeurs. À ce titre, on ne sait plus très bien qui est le personnage principal, du jeune Momo ou du paysan, distant mais bon à l'égard des enfants. Là encore, les personnages n'ont pas l'épaisseur de leurs actes, ils ne se construisent pas de façon romanesque, ils sont représentatifs de clans, de données sociologiques. On retrouve ce fantasme de la réconciliation qui consiste en une réécriture quasiment erronée de l'histoire dans *Midi Pile l'Algérie*, album de Jean-Pierre Vittori et Jacques Ferrandez aux éditions Rue du Monde ^[54], qui met en scène une réconciliation en France de deux anciens combattants de la guerre d'Algérie, un ancien appelé et un ancien du FLN. Leurs retrouvailles ont lieu sous le regard perplexe des enfants du quartier, ce qui est certes une façon de relire la guerre de façon idéalisée mais aussi une forme de déni historique. L'écriture de la guerre se trouve fortement gommée dans sa réalité historique pour ne garder que cette possible réconciliation qui relève davantage du fantasme que de la réalité.

L'écriture de la guerre est fortement soumise à des enjeux idéologiques profonds. Qu'elle soit présentée sous la forme la plus stylisée possible, souvent dans les albums, pour ne pas heurter le jeune enfant ou avec force détails historiques, à l'aide d'annexes documentaires, pour les plus grands, elle n'en reste pas moins le témoignage d'une époque qui relit son passé.

Quelle que soit sa forme, dénonciatrice et réaliste par l'écriture de la barbarie, hagiographique par l'écriture de figures historiques modélisantes à visée didactique, mémorielle par l'écriture fantasmagorique de situations de guerre impossibles, elle met en scène des enfants qui subissent la réalité de la guerre, mais ne la comprennent pas, des enfants qui semblent totalement oubliés dans les jeux et enjeux des adultes.

Beïda Chikhi le rappelait dans *Les écrivains francophones interprètes de l'Histoire* : « C'est l'Histoire, dynamique structurante ou déstructurante, progressive ou régressive, qui nous enchante et nous façonne... » ; « L'écrivain scripteur et interprétant est celui qui semble avoir la capacité d'éclairer la part d'ombre du passé, et duquel on attend une intervention quasi-

intuitive dans l'Histoire du temps présent ^[55] . »

NOTES

[1]

Tom Ungerer, *Otto*, Paris, L'École des Loisirs, 1999.

[2]

Elzbieta, *Flon-Flon et Musette*, Paris, L'École des Loisirs, Pastel, 1993.

[3]

Ernst Nolte, « Vergangenheit, die nicht vergehen will », in *Historikerstreit*, Piper, Munich, 1987, p. 45, cité par Enzo Traverso, *L'histoire comme champ de bataille, Interpréter les violences du XX^e siècle*, La Découverte Poche, 2012, p. 55.

[4]

Selon les propos de Benjamin Stora dans « La solitude des incomprises : la guerre d'Algérie dans les écrits de femmes européennes (1960-2000) », *Expressions maghrébines*, vol. 1, n°1, été 2003, *Histoire(s)*, p. 51.

[5]

Virginie Buisson, *L'Algérie ou la mort des autres*, Folio Junior, 1981, réédition 2011.

[6]

Ibid., p. 93.

[7]

Ibid., p. 86.

[8]

S. Ferdi, *Une enfance dans la guerre d'Algérie*, Seuil, « Point Virgule », 1981.

[9]

Ibid., p. 82

[10]

Denise Escarpit, *Guide des auteurs du livre de jeunesse français*, Paris, Édition du cercle de la librairie, 1989, p. 16.

[11]

Concept développé par A. Schneider, *La littérature de jeunesse migrante, Récits d'immigration de l'Algérie à la France*, L'Harmattan, 2013, désignant le sentiment d'arrachement des pieds-noirs quittant à jamais l'Algérie, p. 68.

[12]

Michel Le Bouhris, *Les yeux de Mokthar*, Syros Jeunesse, 2003.

[13]

Ibid., p. 130-131.

[14]

Jean-Paul Nozière, *Un été algérien*, Gallimard, Coll. Page Blanche, 1990.

[15]

Ibid., p. 114

[16]

Gilles Rapaport, *Grand-père*, Circonflexe, 1999.

[17]

Ibid., p. 22.

[18]

Ibid., p. 22.

[19]

Elisabeth Combès, *La Mémoire trouée*, Gallimard, « Scripto », 2007.

[20]

Ibid., p. 14.

[21]

Alexandrine Brisson, *C'était pas la guerre*, Livre DVD, coll. Ado, ciné-roman, 2007.

[22]

Annette Wieviorka, *Auschwitz expliqué à ma fille*, Seuil, 1999.

[23]

Ibid., p. 10.

[24]

Émission « 14-18 : les veilleurs de mémoire », « C dans l'air », la Cinquième, 11 novembre 2014.

[25]

Tomi Ungerer, *Otto*, *op. cit.*

[26]

Tomi Ungerer, *À la guerre comme à la guerre*, *Dessins et souvenirs d'enfance*, La Nuée bleue, 1991.

[27]

Ibid., préface.

[28]

« Le dessinateur Tomi Ungerer : Il faut traumatiser les enfants », *Télérama*, 24 mai 2008.

[29]

Tomi Ungerer, *Otto*, *op. cit.*, p. 32.

[30]

Voir notre article sur ces questions d'écarts de traduction : Anne Schneider, « Écarts de traduction et interculturelité : *Otto* version anglaise, allemande et française » in Virginie Douglas, dir., *État des lieux de la traduction pour la jeunesse*, PURH, 2015.

[31]

Tomi Ungerer, *Otto*, *op. cit.*, p. 32.

[32]

Tomi Ungerer, *À la guerre comme à la guerre*, *op. cit.*, préface.

[33]

Ibid.

[34]

Tomi Ungerer, *Otto*, *op.cit.*, p. 27.

[35]

Boris Cyrulnik, *Un si merveilleux malheur*, Odile Jacob, 1999.

[36]

Sur cette question de la vision de la guerre chez Elzbieta, voir Isabelle Lebrat : « *Flon-flon et Musette, une vision cryptée de la guerre* » in Anne Schneider, dir., *La littérature de jeunesse, veilleuse de mémoire. Regards français et européens*, PURH, à paraître, 2016.

[37]

Roberto Innocenti, Christophe Gallaz, *Rose blanche*, Script, 1985

[38]

Elzbieta, *Flon-Flon et Musette*, *op. cit.*, p. 33.

[39]

Davide Cali, Serge Bloch, *L'ennemi*, Sarbacane, 2007, p. 26.

[40]

Thierry Lenain, Olivier Balez, *Wahid*, Albin Michel jeunesse, 2003.

[41]

Propos tenu au colloque international de l'Université de Strasbourg, 28-31 mai 2002 sous la direction de Beïda Chikhi : « Des destinées voyageuses de la littérature francophone : la Patrie, la France, le Monde », Presses Universitaires de la Sorbonne, 2006.

[42]

Thierry Lenain, Olivier Balez, *Wahid*, *op. cit.*, p. 1 et 2.

[43]

Ibid., p. 7.

[44]

Ibid., p. 8.

[45]

Didier Daeninckx, ill. Laurent Corvaisier, *Missak l'enfant de l'affiche rouge*, Rue du monde, 2009.

[46]

Voir notre article « Des immigrés entrent en Résistance : Missak Manouchian raconté par Didier Daeninckx », Libre Parcours, « Écrire et représenter la guerre », *Revue des livres pour enfants*, n° 276, avril 2014, p. 159-167.

[47]

Lettre à Mélinée, dossier documentaire, *op. cit.*

[48]

Ainsi que le *De viris illustribus urbis Romae* de l'Abbé Lhomond en usage pour l'éducation des jeunes gens jusqu'à la Révolution française.

[49]

Cette deuxième argumentation n'est pas repérable pour des élèves plus jeunes, comme le montrent les expérimentations faites dans deux classes de CE2 (école élémentaire Jacques Sturm, novembre 2009, Strasbourg).

[50]

Alain Serres, *Mandela l'africain multicolore*, Rue du monde, 2010.

[51]

« Didier Daeninckx, entretien : Tombé sur des histoires à faire bouquiner », *Fenêtres sur cour*, Université d'automne 2009, La Londe, Hebdomadaire du syndicat National Unitaire des instituteurs, p. 91-98.

[52]

Christophe Léon, *La guerre au bout du couloir*, Thierry Magnier, 2008.

[53]

Mouloud Feraoun, *Le Fils du pauvre*, Points Seuil, 1954 (1950).

[54]

Jean-Pierre Vittori, Jacques Ferrandez, *Midi Pile l'Algérie*, Rue du monde, 2001.

[55]

Beïda Chikhi, Marc Quaghebeur, *Les écrivains francophones interprètes de l'Histoire, Entre filiation et dissidence*, Bruxelles, Peter Lang, 2006, p. 536-537.

POUR CITER CET ARTICLE

Anne SCHNEIDER, "Écrire la guerre en littérature de jeunesse : Représentations, adaptations, transpositions à l'intention des enfants", in M. Finck, T. Victoroff, E. Zanin, P. Dethurens, G. Ducrey, Y.-M. Ergal, P. Werly (éd.), *Littérature et expériences croisées de la guerre, apports comparatistes. Actes du XXXIXe Congrès de la SFLGC*, URL :

<https://sflgc.org/acte/anne-schneider-ecrire-la-guerre-en-litterature-de-jeunesse-representations-adaptations-transpositions-a-lintention-des-enfants/>, page consultée le 28 Novembre 2022.



Télécharger l'article