

Remerciements

Le colloque « guerre, imaginaire et dépassement » constitue le couronnement des efforts conjugués de nos différents partenaires à Beni-Mellal. En effet, sans l'implication du GRAIP, de l'Université Sultan Moulay Slimane, de la Faculté des lettres et des sciences humaines, l'appui de la Wilaya de la région Tadla-Azilal, de l'Académie régionale de l'éducation et de la formation, sans la contribution de la direction régionale du ministère de la culture, du Makatib Benkhaldoun, du Conseil municipal de la ville, le soutien du Centre régional d'investissement, cette manifestation grandiose n'aurait pas connu un grand succès. Il est vrai que la tenue de cet événement concrétise l'efficacité de l'approche participative et de l'ouverture de toutes ces institutions sur la société civile représentée par l'association OCADD. Nous tenons également à souligner l'apport important de tou(te)s les intervenant(e)s, venu(e)s souvent de très loin pour nous éclairer de leurs lanternes sur un sujet malheureusement toujours d'actualité, tant les guerres n'ont cessé de déchirer notre planète. Nous nous félicitons de cet esprit d'ouverture, de responsabilité, de considération mutuelle qui a prévalu durant la préparation et le déroulement de ce colloque. Galvanisés par la réceptivité dont ont toujours fait montre nos partenaires et le retentissement positif de cette activité, nous nourrissons l'espoir de nous voir bientôt fédérés autour d'autres projets prometteurs. A eux tous, nous exprimons nos remerciements.

Aicha Aitberri (OCADD)

Avant-propos

Le colloque « Guerre, Imaginaire et dépassement » ayant réuni en mars 2010 des chercheurs venus d'une dizaine de pays, a permis des réflexions et des échanges sur les conflits aussi bien anciens que récents. Les nombreuses communications ont souligné les différentes abordages (corps meurtri, pays ravagés, écriture cathartique, nouvelles formes d'écriture) employées par des écrivains et des artistes pour dénoncer les horreurs des guerres tout en mettant en exergue des exemples de dépassement. Nous avons opté pour une classification géographique selon les continents : une entrée révélatrice des peuples exposés plus que d'autres à des conflits meurtriers. Le Moyen-Orient, l'Afrique, l'Europe et l'Asie sont les régions les plus citées dans les différentes communications.

GUERRE AU MOYEN ORIENT

LA PÉNINSULE ARABIQUE

La plupart des interventions se sont focalisées sur les guerres ayant secoué ce qu'on appelle aujourd'hui le Moyen-Orient (La péninsule arabique). Dans sa réflexion, Kamal Ismail, interrogeant un corpus littéraire et religieux, remonte aux origines de la guerre, au premier crime de l'histoire : Caïn tuant son frère cadet Abel. Il passe ensuite en revue une série de conflits, depuis les guerres tribales, « Dahess ou Alghbra », « Harb al bassous », avant l'avènement de l'Islam, en passant par les croisades, jusqu'aux conflits de l'histoire contemporaine. L'auteur s'appesantit sur le conflit Israélo-arabe, la question palestinienne, en particulier. On parle de guerre juste et de guerre injuste, de l'éternel conflit entre le bien et le mal (un renvoi à l'axe du mal vs l'axe du bien), retraçant ainsi les véritables enjeux de la guerre, notamment au Moyen-Orient. Jacques Levrat s'est penché, lui aussi, sur la violence et la non violence à partir des textes sacrés, la Bible et le Coran en s'attardant sur le récit de deux frères jumeaux : Esaü et Jacob. La violence de l'aîné, opposée à la douceur du cadet, permet de démontrer, au sein du conflit entre le bien et le mal, qu'il faut placer sa confiance en Dieu plutôt qu'en sa force physique.

La générosité et la non violence de Jacob ont permis la réconciliation en neutralisant la haine et la force. A son tour, Mohamed Amili remonte l'Histoire et retrace les retombées historiques et géostratégiques *des croisades*, une vaste guerre, aussi bien dans le temps

que dans l'espace. Il met l'accent sur l'horreur, les génocides, la famine, générés par la machine infernale. Ce qui a façonné la carte politique, économique et démographique du bassin méditerranéen. Les rapports entre le monde musulman et l'Occident chrétien en portent la marque : les conflits actuels, dans certains cas, ne sont que le prolongement *des croisades*.

LE MOYEN-ORIENT

Maya Hanna consacre sa communication à Salah Stétié, poète et écrivain libanais qui analyse les conflits déchirant en permanence le bassin méditerranéen. L'auteur, sensible aux injustices qui ont frappé des personnages et des peuples à travers l'histoire, focalise son attention sur le cas de Hallâj qu'il transpose dans ses poèmes pour dénoncer les guerres. Il s'agit d'accéder à une « sagesse méditerranéenne ». Le silence du désert exprime la raucité du roc et du paysage dans la poésie de Salah Stétié qui procède à des jonctions différentes (deux temporalités, deux lieux, deux langues et des formes d'écriture). L'écriture sonore et vibrante est là pour ébranler les « consciences frappées de surdité ». Il adopte deux tentatives de communication entre Orient et Occident en traçant d'abord un itinéraire allant de Bagdad à New York, deux villes touchées par la barbarie. La seconde tentative réside dans la technique de collage du poème de Hallâj sur la poésie de Salah Stétié, alliance du passé et du présent. Le poète oppose la poésie à la guerre. La langue (poésie) devient un espace de rencontre, un lieu de dialogue entre l'Orient et l'Occident

Danièle Sayegh, Badia Mezboudi, Najet Tnani, Mohamed Al Oraybi, Youssef Abouali, nous replacent en particulier dans l'époque moderne à travers le conflit arabo-israélien. Danièle Sayegh procéda à une synthèse de plusieurs romans libanais d'expression française de l'après-guerre. Après avoir défini le concept de « violence », elle révèle que la guerre civile libanaise (1975-1990), oubliée par les Occidentaux, a été abordée par la littérature locale en essayant de dégager l'efficacité de l'écriture de la violence de la guerre et de comprendre l'évolution de cette violence dans le Liban déchiré par des luttes intestines. La réponse à cette question s'est faite à travers la position des romanciers libanais sur ce sujet et à travers l'étude d'un corpus de romans contre la guerre. Pour Elias Khoury, le roman libanais est né de la guerre et l'Etat libanais est constitué sur l'oubli du passé et sur la création du mythe : « Le Liban terre

d'amour et de fraternité ». Il s'agit pour lui de dénoncer la guerre ; la mémoire devrait semer l'amour et non la haine. Abbas Beydoun et Rachid El-Daïf, quant à eux, prônent l'oubli, mais pas l'amnésie. Imane Humaydane-Younes vise à extirper la violence enfouie en elle et dans les milices. Pour Mohamed Abi Smara, la conscience des romanciers libanais s'est forgée dans la guerre. La jeune génération de romanciers ayant subi cette guerre dans leur enfance s'interroge sur la violence du conflit ayant un impact sur leur enfance et leur éducation. Ces derniers ne trouvent personne qui leur explique la guerre. Le silence des adultes est incompréhensible. Cette écriture est un témoignage contre le chaos, une tentative de décrire/écrire leur expérience dans une tentative de tourner la page, contourner la haine et déboucher sur une compréhension mutuelle, sur le respect de l'Autre. La communication de Badia Mezboundi, qui ne s'écarte pas de la même aire géographique, est une analyse des répercussions de la guerre sur le Liban à travers, encore une fois, le roman d'Elias Khoury « *Le parfum du paradis* ». Le roman rapporte, par le truchement de l'histoire d'un employé des PTT, Khalil Ahmed Jâber, assassiné et jeté au milieu des ordures, la guerre civile et son impact sur la population démunie soumise aux exactions des différentes milices. Cette histoire sera relatée par différents personnages par souci de saisir tous les détails possibles. Les différents procédés techniques (retours en arrière, différents angles de vue, récits répétitifs) expliquent la déstructuration du récit. Le roman révèle les espoirs et les désillusions des combattants souhaitant s'enrichir, la désorganisation spatiale et sociale de la ville de Beyrouth tenue en otage par des milices qui font la loi. C'est la perte des repères dans cette ville chaotique (prostitution, agressions, viols des patientes, pillages, avortements, formation des médecins sur des corps vivants) où des personnages sombrent dans la folie. Toutefois les combattants, jeunes pour la plupart, finissent par découvrir l'absurdité de la guerre, financée par l'argent du pétrole. Cet argent devient le moteur qui fait durer la guerre qui s'accompagne, entre autres, de l'odeur de putréfaction et de décomposition des corps, c'est le parfum de la ville, d'où le titre ironique du roman *Le parfum du paradis*.

Par l'étude et l'analyse de quelques œuvres théâtrales des frères Rahabani, artistes et dramaturges libanais, en l'occurrence, *Allayl wel kandil* (La nuit au fanal) *Ayyam Fakhreddine* (L'ère de Fakhreddine) *Sahh en-nom* (Bon réveil à vous !) *Nass min warak* (Gens de papier), Mohamed Al Oraybi, étudie les thèmes intrinsèques à cette production artistique foisonnante. Comédies musicales, chants de Ferouz, célèbre cantatrice libanaise, autant de représentations festives, souvent dans le cadre d'un festival, abordant la vie sociale, politique. Un nouvel éclairage des spécificités et de la complexité de la société libanaise moderne : luttes intestines, déchirements, guerre civile. Najet Tnani, comme Mohamed Al Oraybi, a approché dans sa communication les procédés artistiques mis en œuvre par Jean Genêt dans *Un Captif amoureux* pour dépasser l'inhumain que la guerre

engendre. La guerre est rendue par des métaphores des éléments sonores et visuels (bruits de fusillades et parfois d'obus, échanges de tirs, présence des tanks- mais aussi par des genres artistiques et littéraires (musique, théâtre, danse, poésie). Le recours au lexique théâtral renforce les stratégies fondées sur l'artifice et la mise en scène, initiées par les Israéliens, qui passent pour les maîtres dans le domaine, puis par les Palestiniens qui finissent par en apprendre les techniques, quoique avec des moyens modestes. Genêt multiplie les références mythologiques souvent invoquées par les Israéliens pour justifier leur colonisation. Genêt souligne aussi les valeurs guerrières des combattants palestiniens en usant d'un lexique relatif au genre épique. Il entame, par l'écriture et par la fonction de dépassement de la mort et de soi, dans *Un Captif amoureux*, une réflexion sur la guerre en établissant un rapprochement entre politique et poétique. La littérature et l'art sont conçus comme un moyen d'agir sur le monde et sur ses représentations. Dans *L'Attentat*, de Yasmina Khadra, traitant du conflit israélo-palestinien, comme dans *Un Captif amoureux*, Youssef Abouali examine comment les belligérants engagés dans une guerre chaotique, s'appuient, chacun de son côté, sur des légitimités historiques, voire métaphysiques. Il étudie à travers *L'Attentat*, la part de la fiction au regard d'une réalité beaucoup plus complexe.

GUERRE EN AFRIQUE

Le continent africain est comme le Moyen-Orient, il n'a pas pu échapper aux guerres dévastatrices. L'Afrique subsaharienne et le Maghreb ont connu et continuent à connaître des conflits meurtriers sans fin.

L'AFRIQUE SUBSAHARIENNE

Cinq communications nous emmènent vers l'Afrique subsaharienne. *Le Cul de Judas* (2005), roman d'António Lobo Antunes adapté à la théâtralisation par Lobo François Duval fait l'objet d'étude de la part de Duarte Mimoso qui s'arrête sur la guerre en Angola, colonie portugaise. C'est une guerre où se trouvent impliqués l'Union Soviétique et les Occidentaux par des mouvements d'indépendance adverses interposés. Le narrateur, médecin enrôlé dans les forces armées portugaises rapporte les atrocités d'une guerre absurde. Ses lettres pour sa femme et sa fille pas encore née révèlent les souffrances aussi bien physiques que psychologiques qu'il a vécues, mais également des atrocités commises contre les autochtones. L'écriture est vécue par le narrateur comme une catharsis. Alors qu'il ne peut contester, il parle des traumas et des syndromes du soldat rapatrié, de la beauté des espaces ravagés, des milliers d'hommes massacrés ou blessés. L'écriture est une tentative de dépassement des horreurs de la guerre. Des guerres du Portugal, il en est aussi question dans la communication de Claude Gurémy qui s'est penchée sur la bataille des trois rois qui s'est déroulée à Ksar El Kébir dans le Nord du Maroc. La défaite de l'armée portugaise et la mort de son roi Don Sébastien dont le corps n'a jamais été retrouvé ont donné naissance à un mythe, le sebastianisme. En l'absence d'un héritier, les différents

successeurs ne règnent pas longtemps ; puis la défaite face à l'Espagne annexera le pays durant soixante ans. Les Portugais nourrissent alors le mythe du retour de Don Sébastien sur un cheval blanc qui rendra sa gloire au peuple. Ce mythe ressurgit dans les productions littéraires et artistiques chaque fois que le peuple traverse une crise. Claude Guméry explique la survie du mythe par des raisons religieuses - le Portugal a contribué à l'expansion de la foi chrétienne - et historiques : vieille nation qui a conservé ses frontières en dépit des tentatives d'annexion par ses voisins. Aujourd'hui encore, le Portugal nourri du mythe sébastianiste souhaite jouer un rôle de locomotive en raison de sa situation géographique entre l'Afrique et l'Europe. De même que le mythe s'est forgé pour dépasser la cuisante défaite de Ksar-el-Kébir, sa survivance a contribué à renforcer l'identité portugaise chaque fois que le pays a dû dépasser une crise. Antoine Bouillon aborde dans sa communication à partir du roman, *Disgrâce* de J.M.Coetzee, prix Nobel de littérature en 2003, une autre forme de violence. David Lurie, professeur d'Université, couche avec une de ses étudiantes une première fois ; la seconde, l'union sexuelle avec cette même étudiante, Mélanie, est vécue comme un quasi-viol. Suspendu de ses fonctions, David Lurie, tombé en disgrâce, se rend au Cap chez sa fille Lucy vivant dans une ferme ; il lie connaissance avec les voisins de sa fille, en particulier Pétrus qui vit avec l'une de ses deux épouses dans une ancienne étable et travaille une terre voisine. Ce dernier sert d'assistant, de jardinier et de gardien de chien. Lucy est agressée par trois individus ayant enfermé son père auparavant dans les toilettes et abattu tous ses chiens. Le butin est emporté dans la voiture de son père. Comment survivre à ce traumatisme et comment le dépasser. Ce crime se passe dans un contexte politique agité vieux de plusieurs siècles entre les noirs habitants du pays et les colons. Les événements se passent dans la période post apartheid avec la récupération des terres. Dans ce contexte, la violence s'accroît (viol, vol, tentatives de meurtres). David et Lucy s'aperçoivent que le viol n'est pas dû à des motifs de lucre, mais il s'agit d'un acte d'humiliation qui s'explique par l'Histoire collective, il s'agit d'une vengeance. Lucy se demande si elle doit partir ou rester en se rendant à son ennemi (fuite ou reddition ?), puis elle propose d'abandonner sa terre à Pétrus et de devenir sa troisième épouse officieuse (car elle refuse le mariage). Cette disgrâce est une manière de dépasser la guerre qui continue malgré la fin de l'apartheid. Son acte est ainsi politique. Le viol d'une femme blanche par des noirs est une revanche sur l'Histoire. Son enfant à naître - ni assez blanc ni assez noir- fruit du viol et de la guerre, qui vivra dans le nouveau foyer (Petrus/Lucy) sera rejeté par les uns et les autres, mais l'espoir de dépasser ce rejet demeure. Il n'y a pas d'altérité indépassable pour l'homme. Dans sa lecture d'*Ethiopiennes*, Aberrahman Turchli aborde le combat de L.S.Senghor contre toutes formes d'humiliation, celle de l'Occident, en particulier. Le poète, défenseur de la négritude, dans un entre-deux culturel et linguistique, à l'instar des étudiants africains et des Caraïbes de l'époque, Aimé Césaire,

Edouard Glissant, nous livrent une œuvre percutante, miroir d'un patrimoine collectif nourri de mythes, de rites et de chants. Karima Bouhassoune, dans sa communication, analyse les horreurs de la guerre en Afrique subsaharienne, à travers *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma et *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi. Si le premier roman se focalise sur les enfants-soldats enrôlés de force, le second s'attarde sur un conflit opposant un régime dictatorial et des dissidents. Les deux camps recourent à des armes aussi variées que destructrices telles que les mouches fabriquées en laboratoire pour affronter le Pouvoir. Les guerres tribales et fratricides sont racontées avec une tonalité humoristique dans les deux romans. Quatre autres communications se focalisent sur le Maghreb.

LE MAGHREB

Bernadette Rey Mimoso nous rappelle la guerre d'Algérie à travers le roman *Mon Père, ce harki* de Dalila Kerchouche. Après un cadrage historique qui évoque l'histoire des Harkis, des Algériens qui ont combattu aux côtés de l'armée française, Bernadette Rey Mimoso montre à travers ce roman de la seconde génération des Harkis qui s'est emparée du problème dans une tentative de démêler le vrai du faux par l'écriture. La narratrice vit cette situation de fille de harkis comme une honte car son père s'est rangé du côté de l'occupant avant de la revivre comme un honneur. La narratrice s'arrête sur l'identité bafouée des harkis en France par la négation du nom et de la religion, puis sur le racisme et la marginalisation dont font objet les harkis et leurs enfants sur le sol français. La narratrice entame un voyage dans le pays d'origine de ses parents pour reconstituer l'Histoire à partir des témoignages sur place : des vérités contradictoires sur le rôle des harkis, les exactions de l'occupant, l'aide des harkis aux rebelles, la protection des milliers de harkis par des rebelles, le peuple algérien dont les richesses sont spoliées par le nouvel occupant (le FNL). D'où une série de nuances permettant de discréditer certains préjugés collectifs et d'élucider certains faits historiques, des traditions charriant des vérités incomplètes et incertaines. Latifa Sari s'attarde, elle aussi, sur l'Histoire de l'Algérie violente et sanglante des dernières décennies à travers *Oran, langue morte* d'Assia Djebar. Celle-ci rapporte dans ce recueil les itinéraires, la souffrance et la mort des femmes algériennes. Elle analyse les stratégies de l'écriture empruntées par l'auteure pour transmettre au lecteur un passé/présent tragique ancré dans la mémoire orale des femmes cloîtrées. La mémoire orale est transcrite dans une autre langue (la langue française), d'où la création d'un espace/exil où se fait entendre la voix des femmes : un chant d'amour contre les guerres sanglantes dans une tentative de dépassement du présent avec ses blessures.

Comme dans la précédente communication, Rahma Barbara analyse dans la sienne comment certains genres de la tradition orale (proverbes, chants, contes) sont exploités, entre autres, comme armes puissantes, lors de la résistance marocaine contre les forces

d'occupation (française, espagnole, portugaise). Dans le même ordre d'idées, Mohamed Ben Lahcen, dans son intervention « La conquête du Maroc dans la littérature française », par l'analyse de quelques textes littéraires, démontre qu'à l'instar des écrivains de l'époque médiévale, ceux de la période précoloniale et coloniale restent fidèles aux schèmes et aux préjugés légués par le Moyen-âge et entretenus par les croisades. Une écriture qui développe un exotisme qui n'a rien à envier à la littérature médiévale axée sur le mépris et le dédain du musulman en en citant en exemple le Maroc.

Lafkyh Idrissi remonte le temps et s'arrête sur deux grandes batailles qu'a connues le Maroc au 16^{ème} et au 19^{ème} siècles. La bataille des Trois Rois déjà évoquée par Claude Guméry (appelée aussi bataille de l'oued al-Makhazin) où le Maroc remporte une victoire éclatante sur l'armée portugaise. La seconde bataille est celle d'Isly où le Maroc a subi une défaite face aux armées françaises. Ces deux batailles – Victoire et défaite – ont, d'une part, façonné l'imaginaire collectif des Marocains et celui de l'élite au pouvoir makhzénien, et ont, d'autre part, déterminé le rapport du Moi à l'Autre et la construction de la symbolique de la victoire masquant les causes de la défaite.

GUERRE EN EUROPE

GUERRE DE RELIGIONS

Olfa Abrogui nous plonge dans la guerre de religions du XVI^{ème} siècle à travers deux poètes de la Pléiade, Ronsard et d'Aubigné. Après une période de renaissance prospère où les poètes chantaient la paix, surviennent les guerres de religion qui ont déchiré la France et l'Europe et ont détruit les certitudes humaines (foi en l'homme et en la chrétienté). A travers certains exemples tels que les massacres de Wassy, le massacre de la Saint-Barthélemy, et certains bourreaux (Caïn et Néron), les deux poètes dans un effort de persuasion du lecteur chez qui ils souhaitent créer un effet cathartique, recourent au texte biblique, aux genres épique et baroque, tout en associant mythes et Histoire. Les descriptions des corps sur les champs de bataille rendent compte des horreurs de la tragédie des guerres fratricides en France. L'écriture et la poésie deviennent des armes pour dénoncer la guerre et pour heurter la sensibilité du lecteur. Les différentes scènes d'horreur devront servir de leçons. Vincent Combe nous livre, dans le même contexte historique que celui abordé dans la communication précédente, une réflexion fort intéressante, interrogeant *Les Tragiques*, écrit par Agrippa d'Aubigné et publié en 1616. Après avoir élucidé les deux notions de « martyr » et de « tolérance », il rapporte les attitudes contrastées de deux camps adverses (catholiques et protestants). Il s'agit d'un témoignage littéraire majeur du traumatisme des guerres de religions qui sévirent en France de 1562 à 1598, envisagé du côté opprimé, celui des protestants. Mounir et Amal Oussikoum, dans une réflexion commune traitent de la question de la représentation de la guerre dans *le Cid* de

Corneille. L'analyse dramaturgique de quelques scènes, en particulier, celle de la confrontation, met en relief l'intelligence, la ruse, la bravoure des espagnols face à la bêtise, l'ignorance des maures. Dans une deuxième partie, on retrace l'image équivoque et ambivalente de Rodrigue (*Le Cid*, *Sayed*, en arabe, le maître, le chef) véhiculée par diverses ressources documentaires.

GUERRE MONDIALE

Hajer ben youssef, Sabah Filali Belhaj et Martine Carré nous introduisent dans des réflexions sur les désastres des deux guerres mondiales. Hajer ben youssef a interrogé *Le Coup de grâce* (de Marguerite Yourcenar) dans lequel amour, passion, se mêlent à la guerre. Le champ de bataille est les pays baltes ravagés par les envahisseurs allemands et par les camps opposés de la guerre civile en Russie entre les antibolchéviques et l'armée rouge. La résistance lettonne incarnée par une femme (Sophie) se déroule dans des conditions climatiques horribles. L'aboutissement est tragique : le corps, comme le pays, est meurtri par la guerre. C'est dans ce (con)texte que se tissent des relations amoureuses entre les personnages (Sophie, Eric et Conrad). L'amour est néanmoins retenu pour la sensibilisation du lecteur aux tragédies de la guerre. Le langage de la guerre et celui du corps meurtri en outre par la passion se côtoient. L'écriture est conçue par Marguerite Yourcenar comme une arme idéologique pour la paix : le langage de l'amour contre celui de la guerre. Sabah Filali Belhaj nous fait découvrir l'expérience de Giono, enrôlé dans l'armée, comme tous les jeunes de sa génération. Giono raconte cette expérience de la guerre vécue (1916-1918) dans *Le Grand Troupeau*. L'auteur s'efforce de percer les mystères qui font déchaîner les violences meurtrières chez les peuples. Le roman est un cri de dénonciation des horreurs de la guerre rendues par les images des paysages et des corps atrocement défigurés. W. G. Sebald, dans *Austerlitz*, tel que l'analyse Martine Carré, procède à un travail sur la mémoire aussi bien individuelle que collective à travers des narrateurs vivant en exil, comme l'auteur, et s'efforçant de décrire l'histoire de la destruction lors de la seconde guerre mondiale. Ce texte relate la rencontre d'un narrateur allemand et d'Austerlitz, juif pragois envoyé, enfant, au pays de Galles pour échapper aux persécutions nazies. Jacques Austerlitz a, par précaution, été privé des indices identitaires. En apprenant son véritable nom, ce dernier se lance dans une enquête pour élucider ce mystère. A Prague, il rencontre Vera, une amie des parents. Celle-ci lui permet à travers ses récits de reconstituer les fragments d'une enfance traumatisée et l'Histoire de l'époque.

GUERRE EN ASIE

L'Asie n'est pas épargnée par des guerres comme le montrent les deux communications de Marielle Chauvin et de Nicolas Nercam. La première aborde la guerre d'Afghanistan à partir d'un tableau photographique intitulé *Dead Troops Talk* de Jeff Wall, artiste canadien.

Ce tableau montre un champ de bataille où des corps disloqués de soldats de l'armée rouge reconnaissables à leur uniforme parlent. Ce tableau est un montage réalisé en studio. Il montre treize « morts-vivants » de l'armée rouge et un résistant afghan, lui-même reconnaissable à sa tenue, qui lui ne semble pas du tout mort ni même blessé. C'est la guerre médiatique à laquelle se livre le cinéma américain contre l'URSS engagée dans le borbier afghan. Nicolas Nercam traite des retombées des guerres indo-pakistanaïses sur la production artistique contemporaine indienne. Les conflits entre le Pakistan et l'Inde, depuis 1948, dépassent le simple antagonisme territorial (pomme de discorde autour du Cachemire) et revêtent un caractère spécifique dans l'imaginaire collectif, de part et d'autre de la frontière. En Inde, le thème de la guerre est exploité au sein de la production artistique contemporaine (arts plastiques, cinéma, théâtre). Cette thématique se décline, principalement, selon deux acceptions. La première, globale, dénonce l'horreur de la guerre, de tout temps et en tout lieu. La deuxième, locale, dénonce quant à elle les haines communautaires et les profonds troubles sociaux que la guerre occasionne dans le contexte particulier de l'Asie du Sud.

GUERRE ET GÉOGRAPHIE

Dans une sorte de synthèse, Mohammed Mayoussi présente une Lecture de l'ouvrage d'Yves Lacoste : *La géographie ça sert d'abord à faire la guerre*. Ce dernier distingue entre deux types de géographie : celle qui permet d'élaborer des stratégies de guerres militaires en s'appuyant sur des cartes, et celle qui permet de faire la guerre contre le sous-développement (famine, pauvreté, analphabétisme...) pour la construction de l'avenir.

GUERRE ET DIALOGUE

La communication d'ILhem Serir (présentée lors du colloque en arabe et rédigée en français pour la publication) précise que le développement économique inégal et inéquitable, l'exploitation des femmes et des enfants, entre autres, engendrent la méfiance et la peur et voit dans le dialogue interculturel une manière de dépasser les conflits issus des divergences culturelles et des systèmes de croyances.

Mohamed Bahi

Sommaire

- 1 Remerciements
AICHA AITBERRI (OCADD)
- 3 Avant-propos
MOHAMED BAH I
- 18 مواقف وأقوال في مسألة الحرب والسلام
كامل اسماعيل
- 19 Une approche de la non-violence : Jacob et Esaü
JACQUES LEVRAT
- 26 جوانب من العلاقات بين المسلمين والمسيحيين زمن الحروب الصليبية
ذ. محمد العاملي
- 27 Salah Stétié : *Pour une Méditerranée créée*
MAYA HANNA
- 31 Guerre, mémoire et identité : Le roman libanais
d'expression française de l'après-guerre
DANIÈLE ISSA-SAYEGH
- 37 L'Inéluctable descente aux enfers, dans *Un Parfum de paradis* d'Elias Khoury
BADIA MAZBOUDI
- 56 ثقافة التفاهم
محمد العريبي
- 57 Guerre et création artistique dans *Un Captif amoureux* de
Jean Genet
NAJET LIMAM-TNANI
- 65 La littérature dit-elle mieux la vérité de la guerre ? Le cas
de *L'attentat* de Yasmina Khadra
YOUSSEF ABOUALI
- 69 La guerre coloniale des Portugais en Angola : l'exemple
de l'adaptation théâtrale de François Duval *Le Cul de Judas* (2005) d'après le roman de António Lobo Antunes
(1979)
DUARTE MIMOSO-RUIZ

- 75 **Le Sébastianisme au Portugal: le dépassement d'une défaite et l'identité portugaise**
CLAUDE GUMÉRY
- 83 **Il y a l'enfant à naître : Lecture de Disgrâce de J.M. Coetzee**
ANTOINE BOUILLON
- 89 **Afrique et Occident : vers le dépassement des conflits dans *Ethiopiennes* de Léopold Sédar Senghor**
ABDERRAHIM TOURCHLI
- 93 **La guerre entre le tragique et le fantastique dans le roman négro-africain**
KARIMA BOUHASSOUNE
- 99 **Quand la guerre dissout l'identité : Dalila Kerchouche *Mon Père, ce harki***
BERNADETTE REY MIMOSO-RUIZ
- 105 **Une mémoire défaite ou la parole ravivée dans l'écriture djebarienne**
LALIFA SARI MOHAMMED
- 111 **Oralité marocaine ou mémoire d'une colonisation**
RAHMA BARBARA
- 115 **La conquête du Maroc dans la littérature française**
MOHAMED BEN LAHCEN
- 132 **بين معركتي وادي المخازن ووادي إسلي: قراءة في متخيل النصر والهزيمة
ذ.الفيقيه الإدريسي**
- 133 **Mimésis de la guerre chez deux poètes français de la Renaissance : Ronsard et d'Aubigné**
OLFA ABROUGUI
- 139 **Les représentations du martyr protestant pendant les guerres de religion, en France, dans les tragiques d'Agrippa d'Aubigné**
VINCENT COMBE
- 147 **L'image du guerrier dans le Cid de Corneille entre réel et fabulation**
MOUNIR OUSSI KOUM, AMAL OUSSI KOUM
- 155 **Amour et guerre dans le coup de grâce de M. Yourcenar**
HAGER BEN YOUSSEF

- 161 **La guerre, un théâtre de la cruauté pour J. Giono**
SABAH FILALI BELHAJ
- 167 **W. G. Sebald exécuteur testamentaire de Jean Améry**
dans *Austerlitz*
MARTINE CARRÉ
- 173 **La fausse photographie de guerre *Dead Troops Talk* de**
Jeff Wall
MARIELLE CHAUVIN
- 179 **Art contemporain indien : une représentation de la guerre**
et des antagonismes communautaires.
NICOLAS NERCAM
- 187 **Lecture de l'ouvrage d'Yves Lacoste *La géographie ça***
sert d'abord à faire la guerre
MOHAMMED MAYOUSSI
- 189 **D'un dialogue des civilisations à un dialogue global**
ILHEM SERIR

الهوامش

وردت هذه المقولة، أو النظرية في كتابه الشهير moV geirK، وأصبحت موضع اهتمام القادة السياسيين والعسكريين في أوروبا والعالم.

الزوزني – المعلقات السبع – منشورات مكتبة المعارف – بيروت – بدون تاريخ.

جاء في مجمع الأمثال للميداني: «بينهم عطر مُنثِم» ونقل عن الأصمعي قوله: مُنثِم (بكسر الشين) اسم امرأة عطارة كانت بمكة. وكانت خزاعة وجرهم إذا أرادوا القتال تطيبوا من طبيها، وإذا فعلوا ذلك كثرت القتلى فيما بينهم: فكان يقال: «أشأم من مُنثِم» يضرب في الشر العظيم.

الميداني، أبو الفضل: مجمع الأمثال – المجلد الثاني ص 011 رقم المثل 5292.

المرجع السابق – المجلد الأول ص 473 رقم المثل 8202.

المرجع السابق – المجلد الأول ص 412.

المرجع السابق ص 602.

وردت هذه الأرقام في مقالة للدكتورة منى الياس منشورة في صحيفة تشرين السورية – العدد: 72701 تاريخ 81 شباط (فبراير) 0102.

انجيل متى. الفصل الخامس.

هذه الأمثال الشعبية منقولة عن عدة مجموعات منشورة حول هذا الموضوع، منها:

طه، جمانة – الجمان في الأمثال – دراسة تاريخية مقارنة – دمشق 1991.

الفقيه، تيسير ومصطفى، محمود: الأمثال والحكايات الشعبية الحورانية. دمشق 6991.

عبيد، سلامة – أمثال وتعبير شعبية من السويداء – سورية – منشورات وزارة الثقافة السورية – دمشق: 5891.

شيخاني، محمد فيصل: بعض الأمثال الشامية في منطوقها الحمصي – منشورات وزارة الثقافة السورية – دمشق 1991.

<p>ما يغسل الدم إلا الدم عدو جدك مابؤدك مو (مش) رمانة. قلوب مليانة* مجنون رمى حجر ببير مي. مية عاقل ما شالوه** العين بالعين والبادئ أظلم</p>	<p>صلح خسران خير من قضية كسبانة العفو من شيم الكرام العفو عند المقدرة عفا الله عما مضى المسامح كريم اللي فات مات العفو أشد أنواع الإنتقام أشرف الثأر العفو الصلح سيد الأحكام اللي بشوفني بعين بشوفو بعينتين*** اعمل خير وارم بالبحر عدوك صبحو ومسيه واللي بقلبك خبيه**** اصنع المعروف ولو في غير أهله اللي ما يعذر الناس ما هو من الناس لحية المغلوب في الجنة ضع ايدك في عينك، مثل ما بتوجعك بتوجع غيرك. صافي يا لبن*****</p>
--	---

ومن خلال هذه العينة من الأمثال الفصحى والعامية في مسألة الحرب والثأر من جهة، والسلام والتسامح من جهة أخرى نجد أن الكفة تميل لصالح السلام والتسامح، أي إلى ثقافة التجاوز والتعالي على الأذى وعدم الإندفاع في إذكاء نار العداوات بل تجاوزها قدر الإمكان.

بالتي هي أحسن إن ربك هو أعلم بمن ضل عن سبيله وهو أعلم بالمهتدين» (النحل 521)

«يا أهل الكتاب تعالوا إلى كلمة سواء بيننا وبينكم» (آل عمران 46)

«وإن جنحوا للسلم فاجنح لها وتوكل على الله إنه هو السميع العليم» (الأنفال 16)

«وعباد الرحمن الذين يمشون على الأرض هوناً وإذا خاطبهم الجاهلون قالوا سلاماً» (الفرقان 36)

ولنا في سلوك رسول الله (ص) أسوة حسنة في التسامح والعفو عند المقدرة. فلما فتح الله عليه مكة ودخلها المسلمون منتصرون على عتاة قريش الذين آذوه وأخرجوه من دياره ولم يبق أمامهم إلا الاستسلام. قال لهم وقد أصبحوا بمثابة أسرى لديه: «يا معشر قريش! ما ترون أني فاعل فيكم. قالوا: خيراً، أخ كريم وابن أخ كريم. قال: اذهبوا فأنتم الطلقاء».

وقبيل تلك اللحظات الحاسمة في تاريخ تثبيت أركان الدين الجديد عندما كان المسلمون على أبواب مكة وأصبحت أبوابها مفتوحة أمامهم. نادى المنادي: من دخل الكعبة فهو آمن ومن دخل داره فهو آمن. في تلك الأثناء لم يعد أمام أبو سفيان وهو الخصم اللدود والقوي للرسول الكريم إلا أن يدخل الدين الذي حاربه بكل قوته العسكرية والمالية. وبدلاً من عقابه جزاء أفعاله أمر الرسول المنادي أن يضيف عبارة: ومن دخل دار أبو سفيان فهو آمن. وهكذا كانت معاملته لألد أعدائه وأشد خصومه.

أما الأمثال العربية. الفصحى منها والشعبية فقد عالجت مسألتني الحرب والسلام بعبارات تعكس المواقف المتباينة. مثلها مثل معالجة أمور الحياة الأخرى التي تخضع لمقاربات مختلفة باختلاف الأهواء والقدرات والمعتمدات.

ففي حين قيل «أخذ الثأر يضيع العار» قيل أيضاً «بات مغلوب ولا تبات غالب» وقيل أيضاً «البدوي يأخذ ثأره بعد أربعين سنة» وفي المقابل قيل «بات حزاناً ولا تبيت ندمان». وأمثال أخرى منها:

أنفسهم أوصياء على الدين والعباد احتكروا العقيدة وطيعوها لأهوائهم وأمعنوا في قتل وتكفير كل من يخالفهم التفكير، بدءاً من أخوتهم في الوطن والعقيدة.

وفي المقابل أيضاً لم تكن الحروب الصليبية من أجل «على الأرض السلام وفي الناس المسرة» ولم يكن غزو العراق من قبل الولايات المتحدة تنفيذاً لأمر رباني نزل على رئيس الولايات المتحدة كما قال أمام وسائل الإعلام. لأن المسيحية رسالة حب وسلام ولا يخلو قداس في أية كنيسة مسيحية من تكرار عبارة «المجد لله في العلا وعلى الأرض السلام وفي الناس المسرة».

وكانت دعوة المسيح بن مريم عليه السلام إلى السلم والصفح والعفو والتجاوز واضحة بقوله: «قد سمعتم أنه قيل العين بالعين والسن بالسن. أما أنا فأقول لكم لا تقاوموا الشرير، بل من لطمك على خدك الأيمن، فحوّل له الآخر. ومن أراد أن يخلصك ويأخذ ثوبك فخلّ له رداءك أيضاً... إلى أن يقول: «قد سمعتم أنه قيل أحبب قريبك وأبغض عدوك. أما أنا فأقول لكم أحبوا أعداءكم وأحسنوا إلى من يبغضكم...» وقبل ذلك قال بوذا: «الحقد لا ينهي الحقد في هذا العالم. وحده الحب قد ينهي الحقد».

أما في التاريخ الإسلامي والعربي فنجد تارة دعوة إلى الحرب، إن لم يكن من ذلك بد لكي تستقيم الأمور، ودعوات إلى السلام واستخدام الحكمة والموعظة. وقد تناولت دراسات كثيرة هذه المسألة بعضها يلتزم بالموضوعية وبعضها بالذاتية تنقلها المواقف المسبقة من الإسلام وعدم محاولة فهمه، فالإنسان كما يقال «عدو ما يجهل».

لكن بشكل مختصر نقول إن كلمة «السلام» هي إحدى أسماء الله الحسنى التسعة والتسعين. وهي التحية الرسمية في الإسلام. ففي عبارة «السلام عليكم» يبدأ وينتهي أي لقاء أو أي خطاب أو أية كتاب. ولو لم يكن للسلام هذا الموقع لما كان لهذه العبارة كل هذه الأهمية التي يبدأ وينتهي بها كل خطاب. فهي عبارة تعني الطمأنة وحسن النية وهو الأهم في أية علاقة بين الناس.

وفي القرآن الكريم فيض من الآيات التي تدعو إلى السلام نذكر منها:

«ادع إلى سبيل ربك بالحكمة والموعظة الحسنة وجادلهم

تتخذ أشكالاً عديدة حسب التشكيلة الديموغرافية والقومية والدينية والمذهبية بل حتى القبلية والعشائرية عملاً بالمقولة الاستعمارية التقليدية التي نعرفها جميعاً وهي «فرق تسد». وكأننا عدنا إلى الصراعات القبلية الماقبل إسلامية. وعادت داحس والغبراء بصيغة أخرى، حتى بصيغة مباراة كرة قدم بين دولتين عربيتين شقيقتين، كادت أن تشعل حرباً بينهما، رغم كل تبجحات وسائل الإعلام بالتضامن العربي والأخوة العربية وغير ذلك من مفاهيم أفرغت من مضامينها. وسائل الإعلام هذه تساهم كل الإسهام في تأجيج أوار الصراعات هذه بلا ضوابط أو حدود. ولا أدل على ذلك من خبر بثته إحدى القنوات الفضائية «العربية» جاء تحت عنوان: مصر تسحق الجزائر – عندما تغلب فريق كرة القدم المصري على نده الجزائري. وكأن الطرفين يخوضان حرب وجود. إننا في المشرق العربي نعيش يوماً الجو المشحون بالتوترات والنزاعات القائمة فعلياً وتلك التي يمكن أن تقوم في أية لحظة وتحت أية ذريعة وأية أعبوة خبيثة إن لم ينتصر العقلاء للحيلولة دون المزيد من الولايات وقطع الطريق على مدبري ومنفذي الفتن.

إن الإحتكام إلى الفعل هو الذي يحقق السلام، بينما الإستسلام للغرائز هو الذي يشعل نار الحروب.

فلنعزف أنشودة السلام بدلاً من أن نقرع طبول الحرب. فما أكبر الفرق بين العزف والقرع.

لو ألقينا نظرة سريعة على تراث الإنسانية والأديان من إسلامية ومسيحية وبوذية وغيرها لرأينا أن الدعوة إلى الخير والسلام والتسامح واللاعنف وقبول الآخر تشكل عماداً أساسياً من أعمدة هذه الديانات أو الرسالات السماوية. فهي في الكتب المقدسة والاحاديث والكلمات المأثورة، وفي سلوك وأقوال أصحاب هذه الديانات، كما في الثقافات الشعبية من حكم وأمثال ونصائح ووصايا وغيرها.

لكن آراء البعض وتفسيرهم وتأويلاتهم واجتهاداتهم وتنصيب أنفسهم قيمين على أمور العباد أبعدهم عن جوهر العقائد التي يتكلمون باسمها وجعلتهم أقرب إلى أي شيء منه إلى ما يدعون تمثيله. هذه الجماعات جعلت قسماً كبيراً من العالم ينظر إلى الإسلام نظرة عداً واتهامه بأنه يدعم الإرهاب بل يدعو إليه. وأصبحت عبارة «إسلام فويبا» من العبارات الجديدة في عالم اليوم، لأن بعض من جعلوا من

تتجاوز 5% من إجمالي عدد المصابين لكن هذه النسبة ارتفعت إلى 05% في الحرب العالمية الثانية. أما اليوم فقد وصلت هذه النسبة إلى 08% وهذا سببه التخلي عن أبسط المبادئ الأخلاقية للحرب (إن كانت هناك مبادئ أخلاقية) وهي استخدام أسلحة الدمار الشامل التي لا تفرق بين مقاتل وغير مقاتل ولا بين ذكر وأنثى أو طفل أو امرأة. وحسب تقارير منظمة الأمم المتحدة للطفولة (FECINU): إن حروب نهايات العقد الماضي قد أدت إلى قتل أكثر من 1,5 مليون طفل وإعاقة 4 ملايين نتيجة بتر أعضائهم، أو تلف أدمغتهم، أو فقدان السمع والبصر، أو الألغام الأرضية أو التعذيب، وحولت خمسة ملايين طفل إلى لاجئين في المخيمات. كل ذلك حصل في حروب أطلق عليها أصحابها اسم (حروب السلام) أو «الفوضى الخلاقة» التي أراد الأميركيان خلقها في مشرق الوطن العربي عقب غزو العراق.

أصبحت الحروب الاستعمارية القديمة في ذمة التاريخ وكذلك أيضاً ما سمي في النصف الثاني من القرن العشرين بالحرب الباردة. ولم تختلف سخونة الحرب القديمة عن برودة حرب تلك المرحلة إلا نتيجة توازن القوى. ولكن سرعان ما انتهى هذا التوازن لصالح طرف منه حتى اندلعت حروب ساخنة عديدة في مناطق متفرقة من العالم كان لمنطقتنا العربية النصيب الأكبر من ويلاته وخسائره ودماره وعدد ضحاياه، وكان لمثيري الحروب والفتن أكبر الأرباح في مبيعات السلاح وتجربتها والتأكد من فعاليتها التدميرية على البشر والحجر على السواء. والأمثلة على ذلك مازالت منطقتنا العربية تعاني تحت وطأتها، خاصة في فلسطين والعراق.

وقد فتقّ الذهن الاستعماري الغربي عن نظرية جديدة في إثارة الفتن والصراعات الإقليمية والمحلية عن طريق وكلاء وعملاء يقومون بالتنفيذ نيابة عنهم فخلقوا الفتن الإثنية والدينية والمذهبية والطائفية وبعثوا بالعصبيات الثأرية القبلية وكل ما يمكن أن ينفخ في الجمر من تحت رماد التاريخ. وبذلك يتحقق لها ما تريد دون أن تخسر شيئاً، بل لتسويق منتجاتها التدميرية والسيطرة على مصادر الثروات في هذه المنطقة أو تلك.

في المنطقة العربية الآن حروب مشتعلة وأخرى خامدة. وضع لم تعرفه المنطقة من قبل. أمس في لبنان واليوم في العراق وباكستان وأفغانستان واليمن والصومال. كلها حروب محلية

إن ما عبر عنه زهير بن أبي سلمى قبل ما يقرب 0051 عام شعراً عن أهوال الحرب وما تخلفه من تداعيات وأهوال وأحقاد بلغة العصر الذي عاش فيه، ثم مدحه لمن كان لهما الفضل في إخماد نار الفتنة وتحقيق السلام، نرى شبيهاً له في القرن العشرين، ولكن هذه المرة ليس بالشعر، بل باللوحة الفنية، أو باللوحتين الفنييتين اللتين عرض فيهما الفنان العالمي المبدع بيكاسو أهوال الحرب في لوحة «غورنيكا» 7391 ثم «حمامة السلام» 7491.

وفي المقابل هناك من وجد فوائد للحرب بقوله أنها بالإضافة إلى الكوارث الطبيعية من فيضانات وزلازل وبراكين وسقوط الطائرات وحوادث السير تخفف من الانفجار السكاني في العالم.

عاشت الإنسانية فترات عصيبة من الحروب والنزاعات القومية والعرقية راح ضحيتها الملايين ومعظم ضحايا هذه الحروب ليسوا من المقاتلين أو من يشعلون أوزار الحرب، بل عامة الشعب الذين لا ناقة لهم ولا جمل في صراع المصالح الكبرى، لا في الانتصار ولا في الإنكسار. فالمنتصر هو الذي يصيب الغنائم، إن كانت هناك غنائم، لأن المستفيدين من الحروب ليسوا وقوداً لها. أما عامة الشعب فهي التي تتغنى بانتصاراته وتنصب له أقواس النصر وتزين رأسه بأكاليل الغار وهي التي تهتف باسمه وتنصب له التماثيل في الشوارع والساحات.

عاشت الإنسانية حروباً ساخنة غيرت من جغرافية العالم السياسية ومن توازناته وتوجهاته، نشأت عنها آلام تحملتها الشعوب كافة، سواء المشاركة فيها بشكل مباشر أو غير مباشر. وهذه الآلام ازدادت بمتواليات هندسية من حرب إلى أخرى خلال القرن العشرين.

جاء في أحد الأمثال العربية «الحرب مأيمة» أي: يُقتل فيها الأزواج فتبقى النساء أياماً لا أزواج لهن. وقيل أين «الحرب غشوم» لأنها تنال من لم يكن له فيها جناية، وربما سلم الجاني. ولكن في حروب النصف الثاني من القرن العشرين وبداية القرن الحادي والعشرين تغيرت الصورة ولم تعد الحرب مجرد «مأيمة» أي تقتل الزوج المحارب وتبقى على زوجته وأطفاله بل أصبحت تطال الجميع دون تمييز.

فحسب الأرقام الصادرة عن منظمة الأمم المتحدة كانت نسبة المصابين من المدنيين في الحرب العالمية الأولى لا

وق تعددت وتنوعت الأدبيات التي تتحدث عن الحرب حسب مصادرها من فن تشكيلي وأشعار وأغاني ونظريات في الاستراتيجية والتكتيك الحربيين والاقتصاد.

القائد العسكري البروسي الشهير كارل فون كلوزيفتس IraC ztiwesualC nov رأى في الحرب مجرد «استمرار للسياسة بوسائل أخرى».

أما الشاعر العربي زهير بن أبي سلمى فقد رسم بالكلمات لوحة تمثل أهوال الحرب في معلقته الشهيرة بقوله:

وما الحرب إلا ما علمتم وذقتم
وما هو عنها بالحديث المرجم
متى تبعثوها تبعثوها ذميمة
ضريتموها فتضرم

وتضمر إذا

و تَلْفَحُ

فتعركم عرك الرحي بثقالها
كشافاً ثم تنتج فتنتم

كأحمر عاد

فتنتج لكم غلمان أشأم كلهم
ثم ترضع فتقطم

بعد هذا الحديث عن أهوال وويلات الحرب ينتقل الشاعر إلى مدح من كان لهما اليد الطولى في إنهاء هذه الحرب الضروس وهما هرم بن سنان الحارث بن عوف بقوله:

تداركتما عبساً وذبيان بعدما
ودقوا ببينهم عطر منشم

تفا نو ا

وقد قلتما أن ندرك السلم واسعاً
بمال ومعروف من القول نسلم

والحرب التي يعيها الشاعر هي حرب قامت بين قبيلتين عربيتين هما عبس وذبيان، والتي سميت باسم فرسين تراهن عليهما شخصان من هاتين القبيلتين أيها تسبق الأخرى، استمرت هذه الحرب وتفاعلاتها حسب الروايات مدة أربعين عاماً. حتى ذهبت مثلاً إذ قيل «قد وقع بينهم حرب داحس والغبراء» وأصبح هذا المثل يضرب للعداوات التي تقوم لأسباب تافهة وتدوم طويلاً.

وعلى نفس المنوال ولأسباب مشابهة كانت الحرب التي أطلق عليها اسم حرب البسوس التي تتحدث عنها السير الشعبية العربية حتى ضرب المثل بالبسوس عند الحديث عن الشؤم فقيل «أشأم من البسوس».

مواقف وأقوال في مسألة الحرب والسلام

كامل اسماعيل

دمشق

بالنسبة للطرف الآخر. ولكل منهما أسبابه ومبرراته بغض النظر عن أخلاقية هذه الحروب من وجهة نظر محايدة، إن كانت هناك مثل هذه النظرة.

لكن وانطلاقاً من نظرية ألا عداوات دائمة ولا صداقات دائمة، بل مصالح دائمة، يمكن لأطراف متحاربة أن تنسى عداواتها وأعدائها، وينقلب صديق اليوم إلى عدو الأمس، وبالعكس. ويمكن للعداوات أن تختفي، أو تخف حدتها، بالاتفاقيات الموقعة بين أطراف النزاع أو زوال أسباب النزاع، لكن طالما أن هناك ظالم ومظلوم – وهذه أيضاً أمور نسبية – فيمكن للنزاعات أن تخف أو تختفي في مرحلة ما لتعود مجدداً عند بروز معطيات جديدة.

لكن نظرة إلى كتب التاريخ في كل بلدان العالم تكاد تعطينا فكرة أن تاريخ العالم هو تاريخ حروب ومعارك وأهوال، منهم من يصفها بالانتصارات إن كان عدد قتلاه أقل من عدد قتلى الخصم، وإن كانت كمية دمار البنى التحتية أقل منه عند العدو. أخيراً نقول إن الحرب خسارة للطرفين والسلام منفعة للطرفين. ولكن عندما نتحدث عن السلام فإننا لا نعني به وقف العمليات القتالية فقط لفترات قد تطول أو تقصر، بل إن السلام المنشود هو السلام العادل، وليس السلام المفروض بالقوة. فالعدالة شرط أساسي للسلام، وهنا يتعلق الأمر بإزالة الأسباب التي تؤدي إلى الحروب، وبخاصة احتلال الأرض وطردها سكانها منها. والأدلة على ذلك ماثلة أمام أعيننا في شرقنا العربي منذ عشرات السنين. إذن عندما ندعو إلى ثقافة السلام يجب ألا تغيب عن أذهاننا فكرة متطلباته الشرعية والقانونية التي تكفل تحقيقه وديمومته.

بدأت الحروب والنزاعات مع بدء البشرية الأولى، حتى قبل التجمعات البشرية التي تدرجت من القبيلة إلى الدولة إلى التجمعات القبلية والدولية والأحلاف والتكتلات تحت مختلف التسميات والدوافع والايديولوجيات والمنطقات، فحتى في أصغر خلية إنسانية على وجه الأرض، حسب الموروثات الدينية، بدأ الصراع بين ولدي آدم، أي قابيل وهابيل انتهت بقتل أحدهما، واعتبر هذا القتل انتصار الشر على الخير، أو انتصار نمط اقتصادي معين على نمط آخر ليحل محله. ومهما كانت رمزية هذا الصراع إلا أنه يبقى في نهاية الأمر صراعاً بين قطبين، لكل منهما دوافع وأهداف ومبررات يصوغها حسب أهدافه ويضع أخلاقياتها حسب مقاييسه التي يرى فيها الحق المطلق مقابل الشر المطلق عند الخصم. وكذلك الأمر بالنسبة لهذا الخصم، سواء أكان قبيلة أو حزباً أو دولة أو أي تنظيم عسكري أو ديني أو غير ذلك. وهكذا عاصرت الحروب كل المجتمعات الإنسانية منذ بدء الخليقة، وكان مصالح طرف من الأطراف لا تتحقق إلا بتحطيم مصالح الطرف المقابل. وهكذا قامت الامبراطوريات لتنتهز أخرى حتى يومنا هذا. وقد تتخذ الحروب أشكالاً متنوعة بدءاً من الصراع المسلح وما يصاحبها من قتل وتدمير إلى مختلف أنواع الصراعات الدينية، أو تحت ستار الدين، والأخرى الاقتصادية التي تهدف إلى التوسع والسيطرة على ثروات الشعوب الأخرى تحت مختلف الحجج والأهداف.

من الساسة وأصحاب الايديولوجيات من يتحدث عن حروب عادلة وأخرى ظالمة. والفرق بينهما يمثل رأي الأطراف المتنازعة، فما هو عادل بالنسبة لطرف يمثل قمة الظلم

Une approche de la non-violence : Jacob et Esaü

Jacques LEVRAT

Depuis de nombreuses années je réfléchis sur la violence et la non-violence... Ce thème, en effet, me tient à cœur car j'ai vécu une part importante de mon enfance durant la Seconde Guerre mondiale. Mes premiers souvenirs sont souvent des scènes de violences ! Plus tard mon activité intellectuelle sera orientée, sur la question de la violence. Mais également et en même temps sur le dialogue, la voie qui permet de résoudre les conflits sans recourir à la violence physique.

C'est ainsi que j'ai déjà écrit, entre autres, un article dans la Revue de la Faculté des lettres de Beni Mellal qui a pour titre : *Violence, religion, spiritualité*¹. Un article qui est, en quelque sorte, une synthèse de ma réflexion, de croyant, sur ce thème. L'intervention d'aujourd'hui, portera sur un point précis qui se situe dans ce même cadre.

*

La Bible et le Coran nous disent que, dès le début de l'histoire humaine, deux frères se trouvent en situation de rivalité. Cette rivalité se terminera par l'élimination du rival : Caïn tue son frère Abel. Un meurtre fondateur qui nous invite à réfléchir très sérieusement sur la violence qui travaille notre monde²...

Plus tard, la Bible nous présente un conflit qui oppose deux jumeaux. Ce conflit va retenir notre attention car il se termine sans effusion de sang, même si il ne permet pas une véritable réconciliation... Une

1 Revue de la Faculté des Lettres, Beni Mellal, n° 7, 2006, pp. 165-173..

2 Dans l'article cité, je fais allusion à la réflexion sur la violence dans les traditions orientales dont nous pourrions apprendre beaucoup, mais ici je me limite délibérément aux traditions abrahamiques. Je tiens cependant à citer ce texte de Gandhi que j'ai découvert récemment : « C'Est pour œil et le monde deviendra aveugle »!

demi-mesure en quelque sorte, mais qui est, cependant, une étape vers ce que l'on nomme aujourd'hui la non-violence : la recherche d'une solution permettant de sortir d'un conflit, sans recourir à la violence physique.

Une non-violence qui sera, longtemps plus tard, clairement affirmée par la vie de Jésus de Nazareth et son enseignement. Et qui sera aussi clairement affirmée dans au moins quatre versets du Coran : sourate 5, 45 ; sourate 16, 126-127 ; sourate 41, 34 ; sourate 42, 40.

Un éminent intellectuel Marocain Abdelkebir Khatibi, qui nous a quittés il y a quelques années a très bien analysé et traduit un de ces versets dans son article 'Politique et tolérance'³ : « *Rends le bien pour le mal et tu verras ton adversaire se changer en ami sûr* » (sourate 41,34). Un très beau texte, avec un beau commentaire d'Abdelkebir, à qui je suis heureux de rendre hommage.

*

Le récit de la rivalité qui oppose Jacob et Esaü sur lequel nous allons maintenant porter notre attention est un récit que l'on peut qualifier de mythique. Il a certes un aspect historique, un lien avec l'expérience humaine de l'époque, mais il est mythique car il ajoute une dimension symbolique à l'histoire, lui donnant une dimension universelle, intemporelle. Si l'histoire vise d'abord l'exacte description des événements et des comportements humains, le mythe se propose d'en dégager le sens, il laisse donc place à l'imaginaire et invite à la réflexion.

Ce récit commence au chapitre 25 du livre de la Genèse. Il nous rapporte qu'Isaac, un des deux fils d'Abraham, épousa sa parente Rebecca. Celle-ci, après une longue période de stérilité, attendit des jumeaux dont nous allons observer le comportement.

Le texte nous dit : « *les enfants se heurtaient en elle* » (25,22). En quelques mots, le thème de la rivalité est joliment introduit !

Lorsque arrive le moment de la naissance, le texte rapporte qu'Esaü, dont nous découvrirons par la suite le caractère violent, vient au monde en premier, ce qui n'est pas étonnant : il s'impose déjà par la force... On peut alors imaginer qu'il est heureux d'être débarrassé de son encombrant voisin. Mais le récit poursuit : « *Ensuite sortit son frère et sa main tenait le talon d'Esaü ; on l'appela Jacob* » (25,26). La suite du texte le présente doux, mais rusé, c'est ainsi qu'il pourra s'affirmer ; mais la main qui tient le talon montre que l'on ne se débarrasse pas facilement de son frère !

Le texte ajoute que le père, Isaac, préférait Esaü 'car il était habile à la chasse et que le gibier était de son goût'... Mais la mère, Rebecca, préférait Jacob 'qui était un homme tranquille, demeurant sous la tente'.

Esaü, venu au monde le premier, avait, selon la tradition, le droit d'aînesse. Or, un jour, revenant affamé de la chasse, il est attiré par le plat de lentilles que Jacob prépare, il se précipite donc chez lui. Jacob le voit venir,

³ « Politique et tolérance » in *Empreintes, Mélanges offerts à Jacques Levrat*, El Assas / La Source, Salé, 2000, p. 15-26, ici p. 19.

il saisit l'occasion pour lui demander, qu'en échange de ce plat, il lui cède son droit d'aînesse ; ce que, sans bien réfléchir, Esaü accepte ! Leurs relations en seront gravement perturbées...

Ainsi, lorsque Isaac, à la fin de sa vie, veut transmettre à Esaü, son 'aîné', la bénédiction reçue d'Abraham, Jacob, avec la complicité de sa mère, se déguise et se présente à son père en se faisant passer pour Esaü ; ce stratagème lui permettra de recevoir cette bénédiction ! Une bénédiction, empreinte d'une forte charge symbolique, elle est irrévocable !

De retour de la chasse, Esaü découvre la ruse de son frère. Il est furieux et se dit en lui-même : « *Proche est le temps où l'on fera le deuil de mon père. Alors je tuerai mon frère Jacob* » (23,41).

Rebecca, qui se souvient de la lutte de ses enfants en son sein et qui a pu observer leur rivalité permanente, a conscience de la gravité de la situation. Elle invite donc Jacob à fuir au loin, chez son oncle Laban qui demeure sur l'autre rive du Jourdain...

Jacob s'éloigne donc, se rend chez Laban et là il vit de nouveaux événements familiaux toujours sur le thème de la rivalité. Ils sont présentés avec la même saveur et le même humour. J'en souligne un seul : Jacob est amoureux de Rachel, la seconde des filles de Laban ; le mariage est célébré, mais Jacob découvre que celle qui le rejoint sous sa tente n'est pas Rachel, sa bien aimée, mais la fille aînée de Laban, Léa ! Grande déception sentimentale de Jacob, qui expérimente, à ses frais, l'ambiguïté de la ruse !

Sept ans plus tard, à force de labeur et de patience, il réussit à épouser aussi Rachel la préférée. Et, en même temps, il parvient, encore par ruse, à accumuler un patrimoine considérable de têtes de bétail. Et la vie continue marquée de nouvelles rivalités entre les épouses, leurs servantes, leurs troupeaux... Ces nombreuses incises donnent une grande place à l'imaginaire et confirment la cohérence de ce récit sur la rivalité, je vous en fais grâce !

Dans ce contexte de rivalité permanente, la relation entre Laban et Jacob se dégrade, elle aussi. Finalement elle oblige Jacob à fuir au loin avec femmes, enfants, servantes et troupeaux... Il choisit alors de revenir chez les siens. Mais il sait qu'il va devoir affronter son frère Esaü, de l'autre côté du Jourdain. Une rencontre décisive, car sa propre vie est en jeu !

*

Le récit devient alors plus grave. Jacob réfléchit et prie longuement, il comprend que ce n'est plus le moment de ruser, il doit être vrai, réaliste. Il met donc de côté, une part importante de son troupeau qu'il confie à ses serviteurs en vue de l'offrir à Esaü. Il fait traverser discrètement le Jourdain à cette part du troupeau, puis à ses épouses et à leurs onze enfants, ainsi qu'aux servantes et enfin au reste du troupeau. Il sait que son frère, informé de ce retour, l'attend de pied ferme sur l'autre rive ; il a, nous dit le texte, « *400 hommes avec*

lui » (32,7).

Jacob se retrouve donc seul, dans la nuit, en silence ; il vit alors un moment d'intériorité, propice à la réflexion, au dialogue intra-personnel. C'est là que se situe, selon la tradition, « le combat de Jacob ». Non pas le combat contre son frère, mais le combat avec lui-même. Le texte le décrit ainsi : « *Et quelqu'un luttait avec lui jusqu'au lever de l'aurore* » (32,25). Ce 'quelqu'un' anonyme, permet diverses interprétations : il peut être Dieu lui-même, ou bien un 'ange', ou encore la conscience de Jacob... Et même tout cela confondu... Le texte permet ces diverses interprétations. Au terme de ce combat Jacob est blessé à la hanche, blessure très symbolique : Jacob est fragilisé, il boîtit, il doit marcher autrement pour affronter Esaü. Jacob est affaibli, mais ne se dérobe pas, et ne ruse plus... Et, insiste le texte, son frère l'attend sur l'autre rive « *accompagné de 400 hommes* » (33,1).

Au terme de cette nuit de lutte, Jacob a mûri sa décision. Il se met en route, traverse le Jourdain et va à la rencontre d'Esaü. Le texte nous décrit alors cette rencontre bien réfléchie : « *Jacob se prosterna sept fois à terre avant d'aborder son frère. Mais Esaü courant à sa rencontre le prit dans ses bras, se jeta à son cou et l'embrassa en pleurant* » (33, 3-4).

- Jacob a mis sa confiance en Dieu et s'est bien préparé à cette rencontre : il a été vrai, modeste, il a manifesté un grand respect pour son frère ; il a su, également, partager son patrimoine avec lui.

- Esaü, qui mettait sa confiance en la force physique de ceux qui l'accompagnaient, a été profondément touché par l'attitude humble, généreuse, non-violente, de son frère. Cette attitude l'a ému, elle a permis ce geste de réconciliation fraternelle. Ainsi la haine et la violence ont été neutralisées, il n'y a pas eu de sang versé !

*

Après cette embrassade et un long moment d'échanges fraternels, Esaü invite son frère à le suivre. Jacob réfléchit et lui répond que ses épouses, ses enfants et le troupeau sont fatigués par le voyage, qu'ils ont besoin de repos. Il propose donc de le rejoindre plus tard il laisse donc Esaü s'éloigner.

Le lendemain Jacob et sa suite se remettent en route, sur cette même rive du Jourdain, mais dans une direction opposée à celle de son frère ! C'est là un choix qui témoigne que la méfiance n'a pas disparu : on ne peut, en effet, effacer une longue, profonde et douloureuse rivalité par un seul geste, en si peu de temps... Ce n'est donc pas encore une véritable réconciliation qui aurait permis d'apurer et d'assumer le passé et de repartir sur des bases nouvelles.

Ce récit, lourd de sens, marque une étape importante dans la tradition abrahamique. Je la résume en une phrase : pour sortir de la rivalité, le combat que nous avons à livrer est d'abord avec nous-même, et non pas contre notre frère.

*

D'autres belles pages sur ce même thème seront encore écrites dans cette tradition abrahamique ; elles montrent de nouveaux dépassements ; elles permettront d'aller plus avant dans la voie de la non-violence, jusqu'à celles - évangélique et coranique - que j'ai évoquées au début de cette intervention.

A partir de ces textes de nos Ecritures, notre réflexion doit se poursuivre. Il reste, en effet, beaucoup à faire pour bien comprendre, la lumière que ces livres sacrés nous donnent sur le problème de la violence, de la guerre, pour en saisir le sens profond, y adhérer librement, consciemment.

Les situations de rivalités sont, aujourd'hui encore, nombreuses, difficiles à dépasser... Cette lumière, à découvrir mieux, nous permettra de nouveaux progrès vers un monde plus fraternel... Ainsi, peu à peu, pourrait se construire la paix.

هذا الله صغير” تعالى الله عما يقول الكافرون علوا كبيرا” (ابن منقذ ص 432-532).

وهناك صور أخرى تتحدث عن التطبيب، و الأخلاق، و التدخين، والارتداد وعن بعض العادات الأفرنجية الغربية عن المجتمع الثقافة الإسلاميين والتي لم تلق استحسانا لدى الفقهاء والرحالة المسلمين ، لكن ذلك لم يمنعه من تسجيل بعض الملاحظات التي يفهم منها أن طول إقامة الإفرنج في بلاد المسلمين تصلح حالهم “ذلك أن من الإفرنج قوم تبلدوا وعاشروا المسلمين فهم أصلح من القريبي العهد ببلادهم، لكنهم شاذ لا يقاس عليه” ابن منقذ ص 442

سأختم بمسألة خلال هذه الفترة “ كان بإمكان الأسير افتداء نفسه مقابل مبلغ محدد وحدث أن طلب فارس إفرنجي وقع في أسر صلاح الدين الأيوبي افتداء نفسه ، وبما أنه كان مفلسا اقترح على السلطان السفر إلى فرنسا لكي يأتي بمبلغ الفدية وحين وصل إلى بلاده وجد ثروته وأملاكه قد بددت (شأنه في ذلك شأن مجموعة من الصليبيين) ، فرجع عند السلطان صلاح الدين وفضل أن يعود إلى الأسر لكن السلطان الذي أعجب بمروءته وشجاعته منحه حريته وفي المقابل تعهد الفارس أنه يحمل الابن الأكبر من العائلات المنحدرة من سلالة اسم صلاح الدين nidalaS . وبعد مرور ثمانية قرون ما زال هذا التقليد متبعاً لدى هذه الأسرة في فرنسا ولا زال اسم السلطان صلاح الدين خالداً في نفس البلاد التي تزعمت الحملة الصليبية.

لكي يتعرف كل واحد على الآخر. ذلك إنه بالرغم من التجاور على مستوى المجال كان هناك تباعد روحي ومعنوي وثقافي. لقد استفاق سكان بلاد الشام صبيحة يوم من أيام يونيو 9901م على جحافل وهي تحاصر بيت المقدس وكان ذلك أول اتصال وأول احتكاك للمسلمين مع الإفرنجية. وبعد عملية الاستيطان الصليبي بدأ المسلمون يكتشفون ذلك الآخر، وبدأت تتكون لدى المسلمين صورة الغازي ، وجاءت الصورة مشبعة بالحمولة الثقافية والدينية المختلفة عن ما هو سائد لدى المسلمين في البلاد الإسلامية. دعونا نذكر بعض الأمثلة التي تبين الصورة التي رسمها المسلمون لجيرانهم الإفرنجية في بلاد الشام خلال هذه الفترة.

-من ذلك ما ذكره الأمير أسامة بن منقذ الكناني في كتابه “ الاعتبار” : سبحان الخالق البارئ إذا خبر الإنسان أمور الإفرنج سبح الله تعالى وقدمه. ورأى بهائم فيهم فضيلة الشجاعة والقتال لا غير. كما في البهائم فضيلة القوة والحمل” (ابن منقذ صص 822-922) .

-صورة أخرى تتحدث عن انعدام النخوة عند الصليبيين “ وليس عندهم شيء من النخوة والغيرة. يكون الرجل منهم يمشي هو وامرأته يلقاه رجل آخر يأخذ المرأة. ويعتزل بها. ويتحدث معها. والزوج واقف ناحية ينتظر فراغها من الحديث. فإذا طولت عليه خلاها مع المحدث ومضى” (ابن منقذ ص 532)..

-صورة أخرى تجسد قصر نظرهم وعقولهم واختلافهم مع المسلمين في بعض أمور الدين “ رأيت واحدا منهم جاء عند والي دمشق رحمه الله في جامع الصخرة ببيت المقدس. فقال له : “ تريد أن تبصر الله صغيراً؟ قال الأمير نعم. فمشى بين أيدينا حتى أرانا صورة مريم. والمسيح عليه السلام صغيراً فقال: “

“الاتفاق بينهم والاعتدال في جميع الأحوال. وأهل الحرب مشتغلون بحربهم. والناس في عافية. والدنيا لمن غلب” (ابن جبير ص 532)

يقارن بعد ذلك ابن جبير بين طريقة وأسلوب عمل موظفي جمرك الإسكندرية وجمرك عكا ، عن الخشونة التي يعامل بها التجار المسلمون الواصلون لميناء الإسكندرية والعبث بتجارتهم وبمتاعهم ، في حين أن الأمر مختلف في جمرك عكا إذ يتم تفتيش السلع برفق وتودة (ابن جبير ص 842) . إن المعلومات التي دونها ابن جبير في رحلته ، بالرغم من أهميتها فإنها يجب أن لا تدرس بمعزل عن سياقها التاريخي ، خصوصا وأن الفلاحة والتجارة هما أساس الحياة الاقتصادية، والصور التي قدمها عن علاقة الإفرنجية بالمزارعين وبالتجار المسلمين، والتي قد تبدو من أول نظرة أنها صورة سلبية، قد تجد تفسيرها في قلة اليد العاملة وفي حاجة الصليبيين إلى مزارعين متمرسين لتوفير المواد الفلاحية الأساسية للمدن الخاضعة لسيطرتهم، وكذلك لتوفير الأموال اللازمة لتأدية نفقات الجيش والموظفين والخدم. في حين نجد أن التشدد مع الفلاحين والتجار في البلاد الإسلامية ارتبط ، من جهة بخوف أولياء الأمر من تسرب المنتجات إلى العدو بطرق غير قانونية؛ كما ارتبط التشدد أثناء التفتيش في الجمارك الإسلامية بحرص الأنظمة الإسلامية من جهة على مراقبة حدودها خصوصا وأنها كانت في حالة حرب، ومن جهة أخرى حرصها على احتكار التجارة في بعض المواد كالحديد والخشب والقطران والتي كانت ضرورية للدور الصناعة الحربية.

تبين هذه المعلومات، باللموس، أن ارتكاز منظري الحملات الصليبية على الدوافع الدينية لم يكن سوى غطاء لدوافع أخرى من بينها الدوافع الاقتصادية و أن الصورة التي تقدمها بعض المصادر والدراسات عن العلاقات بين المسلمين والصليبيين والموسومة بالحرب والصدام المسلح لم تكن طابعا غالبا، ولم تحل دون قيام علاقات تجاور، وتعاون، واقتباس ، وبيع، وشراء، وتبادل.

المحور الثاني: صورة الصليبيين لدى المسلمين.

كانت الحروب الصليبية ، التي فرضت على المسلمين ولم يسعوا إليها، مناسبة للمسلم والمسيحي

كما تحدث ابن جبير عن التعاون الحاصل بين المسلمين والفرنجة لاستغلال أراضي مدينة بانياس وهي من المدن التي استرجعها نور الدين سلطان بلاد الشام من الإفرنجية

“ هذه المدينة ثغر بلاد المسلمين مجاورة لحصن بيد الإفرنجية يسمى هونين ... وعمالة تلك البطحاء بين الإفرنج والمسلمين. لهم في ذلك حد (عرف) يعرف بحد المقاسمة. فهم يتشاطرون الغلة ومواشيهم مختلطة ولا حيف يجري بينهما...” ص 642

إلى جانب المقاسمة أو المشاطرة المطبقة في استغلال المجالات الزراعية بين المسلمين و الإفرنجية نجد بالمناطق الساحلية الخاضعة لسيطرة الصليبيين نوعا آخر من المعاملات الضريبية فعلى سبيل المثال كان السكان المسلمون المالكون للضياح والبساتين المجاورة لمدينة عكا يؤدون للإفرنجية نصف الغلة عند حصادها ، وضريبة على كل رأس (دينار وخمسة قراريط) (92 قيراطا) ، إضافة إلى ضريبة خفيفة يؤدونها على ثمر الشجر “ وباستثناء مسألة الضريبة لا يتدخل الإفرنجية في شؤون المسلمين مساكنهم بأيديهم وجميع أحوالهم متروكة لهم” (ابن جبير، ص : 742)

ويبدو أن أحوال المسلمين في هذا الجزء من بلاد الشام الخاضع للسيطرة الصليبية أثار اهتمام وانتباه الرحالة ابن جبير الذي قارن بين وضعية العمالة الإسلامية في بلاد المسلمين ونظيرتها في المنطقة الخاضعة للإفرنجية . يقول ابن جبير “ سكان هذه المناطق كلهم مسلمون. وهم مع الإفرنج في حالة ترفيه. نعوذ بالله من الفتنة” . ويضيف ابن جبير

“ وقد اشربت الفتنة قلوب أكثرهم لما يبصرون عليه إخوانهم من أهل الرساتيق المسلمين وعمالهم. لأنهم على ضد أحوالهم من الترفيه والرفق. وهذه من الفجائع الطارئة على المسلمين أن يشتكي الصنف الإسلامي جور صنفه المالك له. ويحمد سيرة ضده وعدوه المالك له من الإفرنج. وبأنس بعدله. فإلى الله المشتكى من هذه الحال” (ابن جبير ص. 742)

أما بخصوص التجارة والتجار فقد كان هناك على ما يبدو اتفاق بين المسلمين والنصارى يقضي بعدم التعرض للقوافل التجارية وهكذا نجد أن اختلاف القوافل من القاهرة ودمشق على المدن الخاضعة للسيطرة الصليبية غير منقطع، وكذلك تجار النصارى لا يمنع أحد منهم ولا يعترض “ ويختتم ابن جبير حديثه بقوله:

مناسبة اكتشفت من خلالها الأطراف المتحاربة بعضها البعض ، وتعرفت على هوية وثقافة وأسلوب حياة الطرف الآخر والمستوحى من طبيعته وبيئته.

بالرغم من ظروف الحرب الطويلة وضراوة المعارك ، فإن ما توفر لدينا من معلومات يوحي أن الحرب التي كانت رحاها، في الأغلب الأعم، تدور خارج أسوار المدن ، غالبا ما كانت تترك مكانها لقيام علاقات اجتماعية واقتصادية و إنسانية بين المسلمين والمسيحيين وفق أعراف وتقاليد محددة. سأحاول رصد بعض هذه الجوانب من خلال محورين:

المحور الأول : العلاقات الاقتصادية بين الجانبين في بلاد الشام.

المحور الثاني :صورة الصليبيين من خلال الرحلة الإسلامية. وسأتطرق إلى هذين المحورين من خلال ما دونه بعض الرحالة المسلمين الذين زاروا بلاد الشام خلا الثاني عشر الميلادي القرن الذي شهد أوج الصراع بين المسلمين والصليبيين ، وعرف مشاركة أبرز ملوك أوربا. كما شارك عن الجانب الإسلامي مجموعة من الأمراء عن بقيادة الأمير صلاح الدين الأيوبي سلطان مصر والشام. ونظرا للحصة الزمنية المخصصة سأقتصر على رحلتين على أن يرجع لبقية الرحلات عندما تطبع أعمال الندوة إن شاء الله

المحور الأول :العلاقات الاقتصادية

تكشف المعلومات المستقاة من "رسالة اعتبار الناسك في ذكر الآثار الكريمة والمناسك لصاحبها الفقيه الأندلسي محمد بن أحمد بن جبير الذي زار المنطقة في أواسط الثمانينيات من القرن الثاني عشر الميلادي عن أنه بالرغم من مناخ الحرب المخيم على سماء بلاد الشام يسود نوع من التعايش والتعاون والتكامل ، وهذا ما يستفاد من كلام ابن جبير:

"ومن أعجب ما يحدث به أن نيران الفتنة تشتعل بين الفئتين مسلمين ونصارى، وربما يلتقي الجمعان ويقع المصاف بينهم ورفاق المسلمين النصارى تختلف بينهم دون اعتراض عليهم" ص 432

قال ابن جبير

"من أعجب ما يحدث به في الدنيا أن قوافل المسلمين تخرج إلى بلاد الفرنج وسيبهم يدخل إلى بلاد المسلمين"ص.542

بالحاضر والمستقبل ولا ينتمي إلى الماضي إلا من حيث موضوعه . وأن الإنسان هو الخاسر الأول حينما تفرغ طبول الحرب" (قاسم عبده قاسم، الوجه الآخر للحروب الصليبية...دموع المعتدين ومخاوفهم، ص 651)

بعد هذه المقدمة التي حاولنا من خلالها ربط الماضي بالحاضر أشير إلى أن الحروب الصليبية حظيت باهتمام الدارسين وأفرزت العديد من الدراسات والأبحاث التي حاولت:

-الكشف عن الأسباب والعوامل التي دفعت الأوروبيين إلى اعتناق، وبسهولة، الأفكار التي روجت لها البابوية في النصف الثاني من القرن الحادي عشر الميلادي .

-الكشف عن نتائجها وأبعادها السياسية والدينية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية والفكرية سواء بالنسبة للغرب المسيحي أو العالم الإسلامي.

جاءت الصور المرسومة إما مغلوبة يشوبها تحريف للوقائع (تغطية الحرب بغطاء ديني صرف) أو ناقصة (إغفال دافع من الدوافع المحركة لهذه الحرب كالدافع الاجتماعي أو الدافع الاقتصادي).

لن أحاول في هذه المداخلة البحث عن أسباب هذه الحرب ولا تتبع مراحلها الطويلة ، ولن أعالج ردة الفعل الإسلامية لمواجهة جحافل الصليبيين فهناك العديد من الدراسات و الأطاريح التي تزخر بها رفوف المكتبات والخزانات الإسلامية والأجنبية والتي تتحدث عن الحملات والحروب وعن حصار المدن وعن المواجهات الطاحنة بين المسلمين والمسيحيين، وكلها مشاهد كئيبة وحزينة تختلط فيها الدموع بالدم الذي كان يجري في أزقة مدن القدس وعكا وصور ويفا وعسقلان . على العكس من ذلك اخترت رصد جوانب من العلاقات بين المسلمين والمسيحيين زمن هذه الحرب. لماذا؟

بالرغم من التجاور الجغرافي بين العالمين الإسلامي والمسيحي، هناك تباعد على المستوى معرفة كل طرف بالطرف الآخر : تباعد تعكسه الصورة التي رسمها لنا الرحالة المسلمون عن عادات وتقاليد الصليبيين الذين استقروا ببعض مدن بلاد الشام . إن الحرب الصليبية كانت

جوانب من العلاقات بين المسلمين والمسيحيين زمن الحروب الصليبية

د. محمد العاملي

جامعة السلطان مولاي سليمان، بني ملال

الحرب أسبابها ونتائجها ومخلفاتها

بدوري سأساهم إلى جانب هذه الكوكبة من الباحثين بهذا الموضوع الذي اخترت له عنواناً "جوانب من العلاقات بين المسلمين والمسيحيين زمن الحروب الصليبية" أما البواعث التي كانت وراء اختيار الموضوع فتجد تفسيرها ومبرراتها في كون الحروب الصليبية :

-تعد بشهادة المؤرخين والمهتمين من أطول الحروب التي شهدت الإنسانية عبر تاريخها الطويل

-طغيان العنف والدمار والتشريد والقتل والإبادة الجماعية على مختلف مراحل هذه الحرب.

-الأثار الوخيمة الاجتماعية والنفسية لهذه الحرب الطويلة على شعوب الطرفين المتحاربين ، وكذا انعكاساتها على ملامح الخريطة السياسية والاقتصادية و الديموغرافية في حوض البحر الأبيض المتوسط ، دون أن ننسى أثارها الاجتماعية والنفسية على الطرفين المتحاربين سواء تعلق الأمر بالصليبيين أو بالمسلمين.

-الامتدادات السلبية للحروب الصليبية وإنتاجها لخطاب سياسي وإيديولوجي توسعي عدواني هو أهم ما ميز العلاقة بين العالم الإسلامي والغرب المسيحي منذ سقوط عكا سنة 1921م في يد مماليك مصر(ناصر الدين قلاوون) إلى يومنا هذا ما فتئت بعض الأوساط السياسية والدبلوماسية الغربية المسيحية تعيد إنتاج الخطاب السياسي والإيديولوجي التوسعي الذي كان سائداً زمن الحروب الصليبية :

-الحملة الصليبية البرتغالية على المغرب معركة وادي

المخازن

-الحملة الصليبية التي قادها نابليون على مصر

-التوسع الاستعماري في القرنين 91 و02

-الاستيطان اليهودي

-حرب الخليج الأولى والثانية

-تصريحات بعض السياسيين والدبلوماسيين الغربيين التي تذكر بالخطابات التي سادت زمن الحروب الصليبية ، وخير مثال تصريحات الدبلوماسي الانجليزي وليام هيلاري في النصف الثاني من القرن التاسع عشر الداعية إلى شن حملة صليبية على المشرق الإسلامي

-تصريحات الرئيس الأمريكي جورج بوش الابن بعد أحداث شنتبر 1002 الداعية إلى شن حرب صليبية على الإرهاب

-الحرب في أفغانستان....

نفس المنحى نرصده في كتابات بعض الباحثين والمفكرين أمثال برنار لويس وصامويل هنتنغتون توجه موسوم بنزعة تفوق الحضارة الغربية وضرورة حماية هذه الحضارة من الخطر المحدق بها . والنتيجة الحتمية لمثل هذه التصريحات هي الزج بالعالم في حرب صليبية جديدة مدمرة للإنسان والمجال. أمثلة ونماذج تذكرنا أن التاريخ "على حد قول أحد الدارسين" يرتبط ارتباطاً وثيقاً

Salah Stétié : *Pour une Méditerranée criée*

Maya HANNA

UNIVERSITÉ STENDHAL, GRENOBLE 3, CENTRE DE RECHERCHES SUR L'IMAGINAIRE

SOMMAIRE

- 67 Présentation du poète
- 67 Justification du choix
- 68 Problématique
- 68 *La voix du silence***
- 69 L'écriture sonore
- 69 Le dépassement et la réconciliation

PRÉSENTATION DU POÈTE

Ambassadeur et poète libanais, Salah Stétié est avant tout un poète et écrivain méditerranéen. Sa méditerranéité ne tient pas seulement à ses essais consacrés à l'imaginaire du *mare nostrum*, tel *Culture et violence en Méditerranée*¹. Mais elle se déduit surtout de son statut d'« homme de double pays »² qui, à l'instar de cette mer, constitue un pont entre deux univers opposés, l'Orient et l'Occident ; deux civilisations, l'islamique et l'europpéenne ; deux langues, l'arabe et le français. Un autre compromis s'établit en filigrane : ce poète libanais est surtout diplomate. Il a plusieurs fois été ambassadeur de son pays, notamment au Maroc, et à l'Unesco. Et c'est en cette qualité de diplomate qu'il va tenter de réconcilier ces deux univers opposés, en leur forgeant un langage qui leur soit commun. L'espace de rencontre sera le creuset du poème.

JUSTIFICATION DU CHOIX

Il convient de souligner que Salah Stétié n'est pas pour la poésie engagée dans les conflits et les idéologies. Pourtant, un poème premier fait défaut : *Pluie sur la Palestine*³, lancinant, dédié à Mahmoud Darwich.

Dans *Culture et violence en Méditerranée*, le poète libanais se situe objectivement au seuil de l'Occident et de l'Orient, en parcourant les grands mythes fondateurs jusqu'aux drames politiques et conflits ethniques et idéologiques actuels : Galilée et Socrate

1 Salah Stétié, *Culture et violence en Méditerranée*, Actes-Sud / Imprimerie Nationale, Paris, 2008.

2 Salah Stétié, « L'homme du double pays », in *Hermès défenestré*, José Corti, Paris, 1997.

3 Salah Stétié, *Pluie sur la Palestine*, avec une lithographie de Rachid Koraïchi, éditions Al Manar, Neuilly-sur-Seine, 2002.

condamnés, Jésus crucifié, l'impasse israélo-arabe, l'éclatement de la Yougoslavie, etc.

Le poète ne saurait se tenir muet devant tant d'iniquités. Bien avant l'injustice palestinienne, Salah Stétié fut très tôt sensible au martyr de Hallâj, qu'il découvrit à travers la gigantesque thèse de son maître, le grand arabisant et savant orientaliste Louis Massignon⁴. C'est la scène de son supplice à Bagdad, et la prière qu'il fit avant d'être crucifié, que Salah Stétié transpose dans son poème épique intitulé : « Remémoration de Mansour Hallâj à Saint-Patrick »⁵.

Dans son introduction à *Hallâj : chant d'amour* du calligraphe Henri Renoux, Salah Stétié évoque le supplice de Hallâj dans les termes de la cruauté et de l'iniquité les plus horribles : « il aura été tout à tour suspendu au gibet, intercis, puis brûlé, ses cendres étant par la suite dispersées sur le Tigre sous le regard interdit, angoissé, du peuple pieux de Bagdad »⁶.

« Le gibet de Hallâj n'a pas été démonté, qu'on sache. L'interdit n'est pas levé »⁷. Par ce constat, Salah Stétié clôt son livre intitulé *L'Interdit*, élargissant ainsi le champ de la barbarie jusqu'à nos jours, quelle que soit la forme qu'elle revêt.

Nous allons nous interroger sur les raisons de cette transposition et son rapport avec la guerre et le dépassement comme sagesse méditerranéenne.

PROBLÉMATIQUE

Cette introduction nous a permis de repérer un chant de refus parmi les poèmes de Salah Stétié qu'on aurait crus uniquement centrés sur quelques mots essentiels⁸ – qu'il désigne par les permanences. Donc il arrive au poète de se révolter, de crier, de laisser imprégner sa poésie de la violence de l'événement.

Lui qui s'est engagé dans la seule cause de la poésie, le voici qui projette de faire entendre le cri âpre, « *les rochers, les cris durcis, la raucité* »⁹ devant un monde devenu sourd. D'ailleurs, il le dit dans « Remémoration de Mansour Hallâj à Saint-Patrick » : « *Et je mendiais à des portes de rêve un peu de beauté pour les aveugles / Un peu de justice pour les sourds* »¹⁰.

Le poème qui précède cette « Remémoration » a pour titre « Raucité ». Notre objectif est de montrer comment, à travers ces deux poèmes, la poésie méditerranéenne devient une violente réponse à la guerre et une forme de dépassement, voire de réconciliation.

4 Louis Massignon, *La Passion de Hallâj*, trois volumes, Gallimard, Paris, 1975.

5 Salah Stétié, « Remémoration de Mansour Hallâj à Saint-Patrick », in *Fluidité de la mort*, Fata Morgana, Saint-Clément, 2007.

6 Salah Stétié, « Comme sur une aile d'ange », in *Hallâj : chant d'amour*, calligraphies posthumes de Henri Renoux, éditions Sables, Toulouse, 2009, p. 8.

7 Salah Stétié, *L'Interdit*, José Corti, Paris, 1993, p. 53.

8 Cf. Salah Stétié, *La Nuit de la substance*, Fata Morgana, Saint-Clément, 2007, p. 33.

9 Salah Stétié, « Raucité », in *Fluidité de la mort*, op. cit., p. 48.

10 Salah Stétié, « Remémoration de Mansour Hallâj à saint Patrick », in *Fluidité de la mort*, op. cit., p. 49.

Autrement dit, nous chercherons les dimensions et les portées de ce « pacte »¹¹ que Salah Stétié établit « *entre Méditerranée et poésie* ».

LA VOIX DU SILENCE

Dans ce récent recueil, *Fluidité de la mort*, il arrive rarement au poète de chanter l'amour ou la beauté. Avec l'avancée dans l'âge et dans l'expérience, il semble, comme aurait dit Rimbaud, « rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre »¹².

Et quelle réalité ! « Raucité » condense un rivage méditerranéen marqué par la souffrance, celle d'après le ravage : « *mille épées dans le nid* ». Le paysage est déserté : « *nid brûlé* », « *oiseaux disparus* », avec des traces de « *sang dans le jour* »...

Malgré le silence de la désertion, le dernier vers du poème évoque la raucité de la voix et du paysage. De même que chez Rimbaud « les rauques musiques »¹³ du monde grincent suite à la désillusion du poète devant une beauté inaccessible, de même la voix rauque gronde face au massacre de la vie :

*Puis soudain comme un peu de sang dans le jour
Les rochers, les cris durcis, la raucité.*

La poésie méditerranéenne, du moins telle que la pense Salah Stétié, est une réponse à la mort. Ce n'est pas gratuitement qu'il voit cette poésie « *comme une pierre levée sur le rivage* »¹⁴, signalant donc un défi. La statuaire, les basaltes et les marbres dressés constituent, pour lui, une image du salut de l'homme incarné dans l'éternité de la pierre : « *il n'y a de salut pour l'homme, matière périssable, que dans la pierre, qui est la chair des dieux* »¹⁵.

Contrairement à ce que pense Bachelard¹⁶ du mutisme de la pierre, le paysage poétique stétien est tellement attaché au sol méditerranéen, à sa « réalité rugueuse », que la raucité se fait entendre. Les cris durcis semblent liés à l'état solide du roc. Le silence du désert méditerranéen est parlant, voire criant. L'allitération en « r », aussi bien dans le poème de Rimbaud que dans le vers de Salah Stétié, met en relief l'âpreté de la tâche que s'impose le poète : il lui faut désormais se confronter à « la cruauté du monde »¹⁷.

Les cris durcis semblent liés à l'état solide du roc. Plutôt qu'une rêverie du repos, la matière rocheuse décline

11 Salah Stétié, « La poésie, justement », in *Culture et violence en Méditerranée*, op. cit., p. 31.

12 Arthur Rimbaud, « Adieu », in *Une saison en enfer*, Œuvres complètes, Gallimard, Paris, 1972, p. 116.

13 Cf. Arthur Rimbaud, « Being Beateous », in *Les Illuminations*, Œuvres complètes, op. cit., p. 127 : « Et les frissons s'élèvent et grondent, et la saveur forcenée de ces effets se chargeant avec les sifflements mortels et les rauques musiques que le monde, loin derrière nous, lance sur notre mère de beauté, – elle recule, elle se dresse ».

14 Salah Stétié, « La poésie, justement », in *Culture et violence en Méditerranée*, op. cit., p. 33.

15 *Ibid.*

16 Cf. Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté, essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, Paris, 1947.

17 Arthur Rimbaud, « Nuit de l'enfer », *Une saison en enfer*, Œuvres complètes, op. cit., p. 101.

une rêverie qui est de l'ordre de la volonté. Elle n'appelle pas la passivité de l'imagination, mais suscite l'action et délivre la violence refoulée. Cet espace pierreux est ainsi l'image première de la poésie active, participante. Il s'agit de fixer la réalité fugueuse du rêve – « l'Imagination ne secrète que de l'imaginaire, c'est-à-dire de l'irréel, du mythique, du merveilleux, de la fiction, etc. »¹⁸ selon le philosophe Henry Corbin – dans cette « réalité rugueuse » du roc.

Tout se mobilise pour faire écho à cette résistance cosmique. Dans « Remémoration de Mansour Hallâj à Saint-Patrick »¹⁹, nous pouvons entendre par-ci par-là retentir les « coléoptères » et les « hélicoptères » dans « *le ciel bourdonnant* », monter « *avec la nuit le cri fulgurant des mouettes* », ou le « *roucoulement mental d'une colombe* ».

L'ÉCRITURE SONORE

Mais ce n'est pas tout. Le devenir sonore de l'écriture s'affirme à travers un autre registre, celui du collage de la prière de Hallâj, en italique, sur un poème qui se veut descriptif. Ce rassemblement est, certes, inédit. Mais d'autres jonctions sont également repérables dans ce poème où Salah Stétié semble réunir les extrêmes, à l'instar d'Hermès, ce dieu méditerranéen qui, entre Grèce et Égypte, a réussi à recoudre les deux rives de la Méditerranée.

Hormis les deux temporalités et les deux lieux réconciliés, cette poésie établit la jointure entre deux formes d'écriture. Avant d'expliquer ce triple liage, nous en déduisons une éventuelle réconciliation des extrêmes, malgré le conflit spirituel qui les sépare. Quoique les critiques se soient concentrés sur le schisme Occident / Orient dans cette remémoration, nous adoptons, loin de tous préjugés, le parti de soumettre les antinomies au « *feu de ralliement* »²⁰ hermétique par quoi se définit le projet méditerranéen de Salah Stétié. D'ailleurs, le dialogue que la Méditerranée propose est intimement lié à « *cet échange, à la fois confus et précis, entre la mer et la pierre* »²¹, que Salah Stétié repère, entre autres, dans *Le Cimetière marin*.

1. La première tentative de communication est l'importation de Hallâj aux États-Unis américains. Salah Stétié trace un itinéraire poignant qui va de Bagdad jusqu'à New York : « *La douleur est sur les Twins. La douleur est dans le temps. / La douleur est à Bagdad. Elle est à Jérusalem* »²². Il n'y a pas de lieu qui soit privilégié, dispensé d'injustice. Si bien des villes orientales souffrent de la barbarie américaine, New York n'en est pas moins touchée, subissant alors la tragédie du 11 septembre. Certes, d'autres indices dans le texte témoignent du

18 Henry Corbin, « Pour une charte de l'Imaginal », in *Corps spirituel et terre céleste*, éditions Buchet / Chastel, Paris, 1979, p. 8.

19 Salah Stétié, « Remémoration de Mansour Hallâj à Saint-Patrick », in *Fluidité de la mort*, op. cit., pp. 50-51.

20 Salah Stétié, « Question sur un très vieux rivage », in *Les Porteurs de feu*, Gallimard, coll. « Les Essais », Paris, 1972, p. 139.

21 Salah Stétié, « La poésie, justement », in *Culture et violence en Méditerranée*, op. cit., pp. 33-34.

22 Salah Stétié, « Remémoration de Mansour Hallâj à Saint-Patrick », in *Fluidité de la mort*, op. cit., p. 53.

dégoût éprouvé par le poète face à « un présent déserté par l'esprit »²³. De là découle la convocation d'un passé porté par le tremblement extatique de l'amour. Ce rassemblement dans le creuset de la langue est le comble de la communion et de la fraternité.

2. La deuxième opération de jonction consiste dans cet alliage façonné de poésie descriptive et du collage du poème de Hallâj. Salah Stétié met sa langue à contribution et enfrent les limites des genres d'écriture. De même qu'il mélange poésie et discours, de même New York reconnaîtra Bagdad et vice versa. Du fait que la langue poétique reçoive le collage d'un autre poète, et que le présent admette un temps mythique, la réconciliation hermétique entre les nations et les hommes devient possible. D'ailleurs, « *la cité des nations sans hommes* »²⁴ finit par embrasser celui qui se voyait un autre Fils de l'homme²⁵.

Le martyr de l'Islam n'a pas la bouche bâillonnée. Son cri résonne dans la ville de New York qui, dans l'imaginaire de Salah Stétié, accueille la prière du mystique. La description poétique s'ouvre également à ce rêve hallucinatoire, subissant l'infraction pacifique du chant hallâgien.

LE DÉPASSEMENT ET LA RÉCONCILIATION

Salah Stétié traverse un *interdit* par cette jonction-là. Il faut beaucoup d'audace pour oser rassembler ces extrêmes. Par une langue qui va au-delà de bien des interdits, et qui ne connaît pas de frontières, jusqu'à intégrer un poème de Hallâj au cœur d'un poème descriptif, Salah Stétié fait de la page la matrice d'un nouveau monde. La poésie devient sonore. L'écriture vibre, déchire la page et secoue les consciences frappées de surdité. La poésie n'est pas un chant serein, elle est une musique rauque. Salah Stétié n'écrit-il pas que : « *Dans écrire, il y a crier et il y a rire* »²⁶ ?

La poésie descriptive de « Remémoration de Mansour Hallâj à Saint-Patrick » se trouve coupée par l'intrusion du chant de mort de Hallâj. La voix de Hallâj vient rompre le cours normal de la vie, du récit poétique, et ainsi se fait-elle entendre. Ainsi se veut le dernier distique :

*La ville en bas est quadrillée comme un cahier d'enfant
Comme une cage grillagée avec mon vieux cœur
dedans*²⁷.

23 Paule Plouvier, « Au seuil de tout », in *Nunc*, revue passagère, numéro 15, éditions Corlevour, mars 2008, p. 137.

24 Salah Stétié, « Remémoration de Mansour Hallâj à Saint-Patrick », in *Fluidité de la mort*, op. cit., p. 49.

25 Dans « Comme sur une aile d'ange », in *Hallâj : chant d'amour*, calligraphies posthumes d'Henri Renoux, éditions Sables, Toulouse, 2009, Salah Stétié de la Passion de Hallâj comme de la Passion du Christ (p. 17). Pour Hallâj, l'amour devait aller jusqu'à la croix, comme le Christ. Il voyait alors en son martyre l'accomplissement de la religion mohammadienne, demeurée inaccomplie par le non-sacrifice du Prophète. Cf., également, Louis Massignon, *La Passion de Hallâj*, thèse publiée en trois volumes, Gallimard, Paris, 1975.

26 Salah Stétié, « Signes et singes », in *Carnets du méditant*, recueil d'aphorismes, Albin Michel, Paris, 2003, p. 38.

27 Salah Stétié, « Remémoration de Mansour Hallâj à Saint-Patrick », in *Fluidité de la mort*, op. cit., p. 53.

De la double comparaison et du jeu des allitérations résulte l'identification entre le cahier et la cage, où nous pouvons facilement introduire le mot « page ». La page connaît une nouvelle secousse qui la fait sortir des normes, et par laquelle Salah Stétié affirme le devenir sonore de son écriture. Greffée sur le tronc desséché du monde contemporain, la voix de Hallāj invite à effacer les murs de séparation.

Il n'est pas fortuit que le poème qui précède la remémoration soit « Raucité », et qu'il ait paru dans une série de « Cinq poèmes pour une Méditerranée crieée »²⁸. La poétique de la voix sonore non seulement se déduit du titre, mais elle s'incarne aussi dans le durcissement des éléments qui se pétrifient comme les oiseaux d'Uccello :

*Uccelli ! Autour de vous l'éclat
Du lieu sans clé avec ses chambres de verdure*

*Puis soudain comme un peu de sang dans le jour
Les rochers, les cris durcis, la raucité*²⁹.

Mais au-delà de la raucité, ce poème évoque le « lieu sans clé ». Nous tenterons d'y réfléchir. Dès le début de cette étude, nous avons insisté sur le statut double de Salah Stétié, ainsi que sur la dissolution des extrêmes dans le creuset hermétique de sa langue. En fait, sa langue est en elle-même la croisée de l'Orient et de l'Occident, comme la Méditerranée. D'origine arabe et musulmane, non seulement il choisit d'écrire en français, la langue du colonisateur, mais il entend faire connaître l'orient et l'islam à un monde où ces derniers sont méconnus et souvent mal compris. La ville américaine reconnaît Bagdad, mais où ? dans le lieu-creuset du poème où Mansour Hallāj sillonne New York « de sa voix brûlée d'ange »³⁰.

Le « lieu sans clé », sans frontières, où les extrêmes communient et communiquent, est celui du poème, imaginé par un poète méditerranéen, dont le bilinguisme apporte une semence salvatrice dans le réceptacle du monde occidental et de sa langue, la française.

*

En réponse à l'injustice et à la violence, la poésie méditerranéenne se fait dure et âpre. Salah Stétié, comme l'a très bien décrit Mohammad Boughali, est un poète « vêtu de terre »³¹, oint du sel méditerranéen de cette terre. D'une part, son poème est vêtu du sol pierreux et semble résonner de sa « raucité ». D'autre part, il est habité de l'équilibre du sel méditerranéen – « les équilibres du sel »³² dans « Raucité » –, le sel étant le principe hermétique où les opposés, soufre et mercure, se rejoignent. C'est pourquoi la voix poétique, comme les rochers, est crieée, et c'est ainsi qu'elle s'achemine vers le devenir sonore de l'écriture. Celui-ci culmine dans la prière de Hallāj qui brise autant les grillages de la

28 Salah Stétié, « Raucité », in *Nunc*, op. cit., p. 143.

29 Salah Stétié, « Raucité », in *Fluidité de la mort*, op. cit., p. 48.

30 Salah Stétié, « Remémoration de Mansour Hallāj à Saint-Patrick », in *Fluidité de la mort*, op. cit., p. 51.

31 Mohamed Boughali, *Salah Stétié, un poète vêtu de terre*, éditions Publisud, Paris, 1996.

32 Salah Stétié, « Raucité », in *Fluidité de la mort*, op. cit., p. 48.

page que les murs de séparation entre les hommes. Par cette prière, ferment d'or et sel de la terre, les extrêmes s'équilibrent, les antinomies se dissolvent, de l'Orient et de l'Occident.

La Méditerranée est en soi réconciliatrice. Elle signifie en arabe la mer intermédiaire. Mais elle n'est réconciliatrice qu'au travers et au-delà du cri qu'elle proclame.

Ni moralisatrice ni engagée, la poésie est raucité, un chant envahissant, une musique âpre (« les rauques musiques » de Rimbaud), mais une musique quand même ! « *La musique brûle nos endroits* »³³, formule Salah Stétié dans *Fourmilière détraquée*, paru précisément le 11 septembre 2001. Elle est aussi « *le seul lieu indéterminé des transparences* »³⁴, note-t-il dans le même recueil.

Par le fifre du berger qu'il inventa pour lui-même, Hermès rassemble le troupeau vers les « *chambres de verdure* »³⁵ de ce « lieu sans clé », lieu communiel, brûlé, indéterminé, sorte de *mare nostrum*, « lieu sans lieu de la poésie »³⁶, creuset du poème, « *ce non-lieu, ce lieu intermédiaire* »³⁷ où il brandit son passeport :

*Souvent, face à la mention « signe particulier » portée sur le passeport, le fonctionnaire de service inscrit : « néant ». Me comprendront et suivront mon Hermès ceux pour qui le Néant s'écrit toujours avec une majuscule*³⁸.

33 Salah Stétié, *Fourmilière détraquée*, éditions La Pierre d'Alun, Bruxelles, 2001 ; « Fourmilière détraquée », in *Carnets du méditant*, op. cit., p. 109.

34 Salah Stétié, « Fourmilière détraquée », in *Carnets du méditant*, op. cit., p. 125.

35 Salah Stétié, « Raucité », in *Fluidité de la mort*, op. cit., p. 48.

36 Salah Stétié, « La poésie, justement », in *Culture et violence en Méditerranée*, op. cit., p. 31.

37 Salah Stétié, *Arthur Rimbaud*, Fata Morgana, Saint-Clément, 2006, p. 12.

38 Salah Stétié, « Le passeport d'Hermès », *Culture et violence en Méditerranée*, op. cit., p. 126.

Guerre, mémoire et identité : Le roman libanais d'expression française de l'après-guerre

Danièle ISSA-SAYEGH

UNIVERSITÉ TORONTO

SOMMAIRE

- 72 I- La question de la violence dans le roman libanais.
73 II. Des romans contre l'oubli de la guerre

La violence est un concept difficile à cerner en raison de son omniprésence dans nos sociétés dominées par l'actualité politique et les moyens de communication. Dans notre monde contemporain la violence revêt des formes variées et diverses : attentats, génocides, émeutes pour n'en citer que quelques unes. Par bien des aspects, notre quotidien est bombardé d'images violentes véhiculées par les mass médias et par la production littéraire. Du fait de sa présence non décriée dans de nombreuses situations ordinaires, la banalisation de la violence est dangereuse car elle nous empêche de l'identifier là où elle commence dans nos sociétés. Aussi, la vision que nous avons de la violence nous oblige à rester vigilants et à en dénoncer ses manifestations. Il en résulte, cependant, que parfois nous révoquons la violence sans hésiter lorsqu'il s'agit de conflits armés contestables dans certaines parties du monde et la réprouvons vivement quand les détenteurs du pouvoir de ces régions utilisent la force physique ou idéologique pour gouverner. La violence se conçoit comme toute manifestation qui détruit l'être humain en le blessant, en le méprisant, en le diminuant dans sa dignité d'homme et dans son droit à la vie, au respect et à la liberté. La violence identifiée comme telle est, depuis ses origines, un thème majeur de la littérature du Moyen-Orient et son importance tient sans doute à la place qu'elle occupe dans l'histoire de cette partie du monde, aux guerres et invasions successives dont certains pays de la région ont été le théâtre. Les conflits du Moyen-Orient et plus particulièrement ceux livrés dans l'espace libanais entre 1975-1990 ont été l'occasion d'un déchaînement de violences atroces et sont relatées principalement dans la littérature du pays en question. Si nous, Occidentaux, avons oublié la guerre du Liban qui a duré une quinzaine

d'années, parce que des guerres sévissent en ce moment dans d'autres régions du Moyen-Orient, la littérature, en revanche, ne l'a pas oubliée. Il s'agit dans ce travail de tenter de dégager l'efficacité de l'écriture de la violence de la guerre et de comprendre l'évolution de cette violence dans ce petit pays dont l'environnement est miné par les tensions entre groupes rivaux. Il est communément admis qu'il y a guerre civile lorsqu'un pays se scinde en factions rivales qui revendiquent le pouvoir et que la discorde engendre la violence civile. « Les guerres dites « civiles » découlent du fait que l'accession au pouvoir n'est pas forcément un préalable à la guerre : elle peut en être l'objectif... la guerre est considérée comme le produit d'un ensemble de causes environnementales, économiques ou sociales ayant tendance à se manifester inégalement dans le temps et dans l'espace. »¹ L'État exerce alors une violence qu'il justifie de légitime puisqu'il s'agit de restaurer la sécurité du pays et de sortir le pays du chaos dans lequel il se trouve. Dans bien des cas, une situation chaotique et injuste se trouve être à l'origine de la violence civile, celle-ci étant récupérée par une idéologie pour rassembler un groupe autour d'une cause ou d'une doctrine. Dans ces conditions, étudier la violence dans la littérature libanaise d'expression française c'est s'interroger sur la manière dont les romanciers libanais utilisent la violence de la guerre comme une forme de contre-pouvoir, une arme importante entre les mains des plus démunis et sans pouvoir. La littérature libanaise a fait de la violence son thème privilégié et pour comprendre la place qu'occupe la guerre civile libanaise dans la production littéraire de ce pays nous avons cherché dans un premier temps à connaître la position des romanciers libanais sur ce sujet et dans un deuxième temps nous nous sommes intéressée à l'étude d'un corpus de romans contre la guerre.

I- LA QUESTION DE LA VIOLENCE DANS LE ROMAN LIBANAIS.

S'il est aujourd'hui communément admis que la littérature définit l'identité d'un peuple, il n'en demeure pas moins que son évocation en arabe, en anglais ou en français par les écrivains libanais se fait tantôt avec amour et passion mais aussi, parfois, avec haine et dédain. Ainsi, dans l'ouvrage des Belles étrangères paru en 2007 de même que dans le DVD, intitulé « *Écrire le Liban à jamais* », produit par Online productions en novembre de la même année, plusieurs écrivains donnent leur point de vue sur la guerre civile qui a endeuillé le Liban entre 1975 et 1990. Notre attention s'est tout particulièrement portée sur leur conception du roman libanais en général et plus spécialement sur la relation des romanciers avec la guerre. Tous s'entendent pour dire que la guerre civile a donné une nouvelle impulsion au roman libanais. Ainsi, pour le romancier Elias Khoury le mouvement romanesque libanais est né de la guerre qui a contribué à l'effondrement des tabous de la société et de la culture libanaise du 20^{ème}

siècle. L'écrivain prétend que l'état libanais s'est constitué sur l'oubli d'un passé honteux par rapport à la longue guerre civile qui a eu lieu au 19^{ème} siècle et dont il existe peu de traces dans la littérature libanaise d'expression arabe ou française. Il postule donc que l'état libanais s'est constitué d'une part sur l'oubli d'un passé et d'autre part sur la création du mythe « *le Liban terre d'amour et de fraternité* » à tel point que les romanciers de l'époque n'osaient attribuer de prénoms à leurs personnages de peur de révéler leur appartenance à telle ou telle confession. Au dire du romancier la guerre qui a pris fin dans les années 90 engendre la même idéologie de l'oubli qui consiste à imputer la responsabilité de la guerre à des tierces personnes comme si les Libanais étaient innocents et n'avaient point pris part au conflit. Selon l'écrivain, la mémoire de la dernière guerre civile se retrouve aujourd'hui essentiellement dans la littérature et un peu dans les romans historiques. Le roman occupe un rôle fondamental dans la mémoire de ce conflit d'un point de vue culturel et politique, dont l'objectif est de dénoncer la guerre pour qu'elle soit jugée par les gens qui y ont participé afin que celle-ci ne se reproduise plus car ce fût une expérience barbare et destructrice. Il ne s'agit pas de se souvenir de la guerre pour nourrir la haine mais plutôt comme le préconise Elias Khoury dans son roman « *La Porte du Soleil* » de montrer l'amour car pour lui la mémoire est fruit d'amour et non de haine ou de rancune. Quant au deuxième écrivain que nous avons retenu à savoir Abbas Beydoun sa position est un peu plus nuancée, dans ce sens qu'il prône le droit à l'oubli mais pas à l'amnésie, car sinon il n'y aura aucune transmission du passé aux générations futures à propos de leurs propres expériences. D'ailleurs, l'écrivain Rachid El-Daif se fait aussi l'écho de cette position, en condamnant les partis politiques qui se portaient en martyrs dès qu'ils essayaient un mort et en dénonçant la légèreté avec laquelle le Liban s'est fourvoyé dans la guerre comme s'il prenait part à un festival ou à un carnaval et « *qui croyait en entrant en guerre vivre son mai 68* »². Par contre, la romancière Imane Humaydane-Younes nous dit qu'elle a écrit « *Ville à vif* » pour expurger toute la violence contenue dans son corps ainsi que pour épurer ce qu'elle a vu et plus particulièrement les humiliations des miliciens sur les barrages. Quand elle se remémore ces instants elle ressent une profonde colère et se demande encore pourquoi elle n'a pas su réagir aux humiliations endurées par son peuple pendant quinze ans de guerre. Elle pense qu'aujourd'hui elle garde encore en elle toute la violence de cette guerre en raison de l'autocensure dont elle a été victime lors de l'écriture de son roman. Le plus grand regret de l'auteur est d'avoir effacé toutes les mentions de violence dans les pages qu'elle avait écrites, comme si elle ne voulait pas que cette violence refasse surface, sous prétexte que la guerre était finie et que tout cela relevait du passé. Elle poursuit son entretien en disant que parfois elle pense que le Liban va devenir comme tous les autres pays arabes où le système et l'expression de pensée seront uniques, mais le Liban se doit de trouver à l'heure actuelle une solution afin que la guerre et la violence ne s'avèrent

1 N.Journet, *Aux origines des guerres*, in *Les mécanismes de la violence*, Éditions Sciences Humaines, 2006, p.23.

2 Mohamed Kacimi, *Les Belles Étrangères*, 2007, p.13.

inutiles. Depuis plusieurs années, Imane Humaydane Younes mène une étude sociologique sur les disparus de la guerre, qui a mis son pays à feu et à sang pendant quinze ans. Toujours dans ce film, Mohamed Abi Samra déclare que la guerre a eu une influence décisive dans la constitution de sa mémoire et qu'il se considère être un homme libre parce qu'il écrit. Il affirme aussi que la conscience romanesque des nouveaux romanciers libanais est une conscience qui s'est forgée pendant la guerre. Il poursuit en disant que la guerre a causé une rupture avec le temps d'avant et que toute brisure, toute rupture comme l'exil constitue l'acte d'écriture et que sans cette rupture le roman est impossible. La rupture de l'auteur ou d'un être par rapport à son enfance, à sa terre natale nécessite une certaine distanciation qui permet au roman de voir le jour. Au Liban les gens, selon lui, ont le sentiment que le temps s'est arrêté en 1975 et qu'ils vivent un temps suspendu et attendent le moment qui les ramènera aux temps d'avant la guerre. Sentiment qu'il qualifie d'illusoire et d'irréel. L'horreur de la guerre a cessé laissant place au vide, au cloisonnement des communautés, des classes et des générations. Les Libanais se débattent avec leurs souvenirs et selon la fondatrice de l'association Mémoire d'avenir, Amal Makarem : « *Nous avons chacun nos souvenirs mais ce n'est pas la mémoire. Vivre et non se contenter de survivre, exige un vrai travail. Il faut établir publiquement les faits et les responsabilités afin que ce souvenir reste dans le passé et ne nous suive pas dans le présent. Un crime est un acte immoral, seul le travail de mémoire peut restituer au temps présent la moralité perdue* ».

D'après ces témoignages, l'originalité de la littérature libanaise de l'après-guerre, réside donc dans son art de saisir tous les aspects de la tradition et de la culture en une symbiose très particulière avec le vécu quotidien et les problèmes sensibles de la société pris dans les vertiges de la mémoire et de l'imaginaire. Son univers romanesque est peuplé d'enfances « saccagées », d'immigrés, de fous, d'hommes et de femmes et de bien d'autres figures livrées à l'errance. Ces spécimens de la société sont refoulés dans le silence ou l'indifférence et présentent une silhouette à la fois singulière et étrange. Selon Kadhim Jihad Hassan³ pour « *Yumnâ al-'Id*⁴ le personnage principal de tous les romans ou presque n'est plus un héros capable de faire face à un ennemi localisé et connu : lui-même bourreau et victime, émetteur et récepteur, il n'a plus à nous offrir que le spectacle désolé de sa dislocation ».

II. DES ROMANS CONTRE L'OUBLI DE LA GUERRE

La guerre civile libanaise n'en finit pas de susciter engouement, ferveur et polémiques chez les romanciers vivant au Liban ou à l'étranger. Si les historiens ont peu fait pour la découverte de la mémoire de la guerre, les écrivains par contre y contribuent largement. Cette

³ Kadhim Jihad Hassan *Le roman arabe (1834-2004) : bilan critique*, Actes-Sud/ Sindbad coll. « la collection arabe », *Série Hommes et Société*, Avril 2006, Arles.

⁴ Yumnâ al-'Id « Le Personnage dans le roman libanais de la guerre », in revue *Al-Tariq*, No 1, 60^e année, Beyrouth, 2002.

littérature, qui commence avec la fin de la guerre civile, est marquée par la publication de plusieurs textes romanesques écrits en langue française. À la fin des années quatre-vingt-dix les conflits du Proche-Orient deviennent incontestablement un nouveau sujet d'inspiration de la littérature libanaise, et une nouvelle génération d'écrivains qui ont subi la guerre pendant leur enfance et/ou adolescence s'interrogent sur la violence des hostilités et les raisons du vent de folie qui a soufflé sur leur pays ainsi que sur les ravages causés par cette guerre fratricide. La violence de guerre si elle est avant tout une expérience personnelle elle est pour ces romanciers une façon de refuser et de contester leur éducation puisqu'elle coïncide avec la fin de leur adolescence. Un des auteurs de cette génération, Alexandre Najjar, né à Beyrouth en 1967, auteur de plusieurs romans dont notamment *L'école de la guerre*, s'exprime comme suit :

La guerre du Liban a été pour moi un cauchemar, mais aussi - comment le nier ? - une école de vie. Hemingway disait que « toute expérience de la guerre est sans prix pour un écrivain ». Je veux le croire. Sans la guerre, j'aurais été un autre homme. Toute ma vie, je regretterai sans doute de ne pas avoir eu une jeunesse paisible (j'avais 8 ans quand la guerre a éclaté, 23 lorsque le canon s'est tu). Mais ces regrets, ces épreuves, m'ont donné du bonheur un autre goût.

Pour sa part, Wajdi Mouawad s'exprime ainsi :

Je n'ai rencontré aucun Libanais qui soit en mesure de m'expliquer la guerre du Liban clairement. D'ailleurs quand j'étais petit et que je posais la question : « Qui tire sur qui ? » personne ne pouvait me répondre. Ce point est important : la guerre est difficilement racontable aux générations qui l'ont subie. Mon père ne peut pas m'expliquer pourquoi je parle français et pourquoi je vis au Canada. Il l'explique parfois de manière partisane. D'autres fois il refuse d'en parler, car cela lui fait trop mal. En fait, il préfère me demander d'oublier. Les enfants nés après la guerre nous posent également la question : « De quelle guerre parlez-vous ? » Il y a donc un vide. La guerre n'a pas existé pour les jeunes et elle est trop douloureuse à raconter pour les anciens. En tant qu'écrivains, nous pourrions contribuer sur ce sujet et re-raconter ce qui s'est passé par la fiction, par l'histoire de la pensée. Il ne faut pas arrêter de raconter la guerre à nouveau, même si cela fait mal et que c'est humiliant. L'humiliation est très présente dans la guerre et je ressens encore de l'humiliation lorsque mes amis me parlent du Liban. Cette situation est la même lorsque nos parents divorcent et que quelqu'un nous le fait remarquer : c'est humiliant d'avoir sa vie exposée. Quoiqu'il en soit, la parole est importante et il faut raconter encore et encore.⁵

Chaque communauté reste enfermée dans sa propre narration partisane de la guerre civile et l'oubli devient la politique du pouvoir. La violence dans ce cas, se traduit par un refus du conformisme et des traditions par « le refus de respecter la loi du silence, en écrivant

⁵ D'encre et d'exil 6, *Le Liban, entre rêve et cauchemar*, Bibliothèque Centre Pompidou, Paris 2007, p.105-106.

aussi sur ce qu'il ne faut pas dire »⁶. Quant à Barbara Khoury⁷ elle affirme que :

la guerre libanaise a provoqué une nouvelle manière de s'exprimer et un engagement plus fort. Cet engagement en littérature est devenu possible, sous forme de romans consacrés à la guerre du Liban, avec des auteurs comme Leyla Chamas «*Leyla* », Wajdi Mouawad «*Visage retrouvé* », ou encore Regina Sneifer «*J'ai déposé les armes* », Yasmine Char «*La main de Dieu* », Najawa Barakat, «*La locataire du Pot de Fer* » Marilyne Jallad «*L'instant ravageur* » et Oliver Rohé «*Défaut d'origine* » qui prennent la parole et racontent encore et encore cette guerre. Les auteurs cités sont ceux qui contribuent à alimenter la mémoire du peuple libanais et à éviter l'amnésie collective puisqu'ils ont vécu entre l'âge de 3 à 12 ans l'entrée en guerre de leur pays et les ravages que celle-ci a entraînés. Leurs personnages sont confrontés de la même façon à ce moment historique auquel eux-mêmes ont participé. C'est pendant ces années de guerre qu'ils s'initient à la vie, à l'amour, à la vie d'adulte. A travers l'histoire d'une guerre qui les a touchés personnellement de très près les romanciers et romancières veulent parler d'eux-mêmes et de tous les hommes et femmes issus de catégories sociales, religieuses et ethniques différentes. Leur but ultime dans l'écriture de la violence de la guerre est de transgresser tabous, traditions et toutes formes d'enchaînement ou d'enfermement imposés par la religion ou par l'idéologie politique. Confrontés à la brutalité de la guerre les auteurs racontent le Liban avec ses folies, ses désordres, ses révoltes et ses violences tout en dénonçant et contestant une situation jugée inacceptable. Ils se veulent être le miroir d'une société sur laquelle ils portent un regard inquiet et accusateur. Ils racontent le Liban de l'avant-guerre, le Liban de la guerre et le Liban de l'après-guerre. Ils expriment leurs sentiments contradictoires, leur attachement au Liban dans leurs témoignages et espèrent contribuer à un nouvel ordre plus représentatif de toutes les couches de la société dont l'identité n'est pas une entité uniforme mais plurielle. Leurs romans traitent aussi de l'exil et du thème de l'après-guerre

« un stade qui est encore plus volatile que la guerre, ce stade entre la mort et le renouveau, le passé et le présent qui ne se concrétise pas ... ce stade hybride de l'identité des lieux, des personnes et de la mémoire »⁸

Il nous est apparu important d'étudier ce corpus de romans d'expression française pour les raisons suivantes : tout d'abord, ils sont l'œuvre d'une nouvelle génération d'écrivains qui expérimentent pour la première fois l'écriture romanesque en français sous une nouvelle forme d'écriture qu'on peut caractériser d'écritures de la violence puisque ces romans font de la violence leur thème privilégié, ensuite ils examinent la situation de certaines catégories sociales, impliquées dans le

conflit qui oppose l'Etat libanais aux groupes armés et finalement parce que quelques uns de leurs auteurs se sont physiquement impliqués dans le conflit alors que les autres ont subi les conséquences de celui-ci et la violence de la guerre qui en a résulté. Dans ces conditions, il est plus que nécessaire d'essayer de déterminer la part de fiction et/ou de réalité et la part de subjectivité des auteurs en question. La question de la violence de la guerre constitue donc un sujet extrêmement délicat à aborder mais fondamental dans l'évocation de la guerre du Liban. Pour les romanciers mentionnés ci-dessus la violence, infligée ou subie, demeure avant tout une expérience personnelle évoquée parfois avec réticence et pas facile à relater qu'il s'agisse d'un témoignage vécu dans les milices libanaises, les massacres dans les camps palestiniens ou les souvenirs d'un attentat traumatisant dans un Beyrouth en guerre. Ainsi, la violence au-delà de la brutalité des faits comme expérience individuelle renferme de nombreuses significations politiques, morales, sociales et nous donne l'occasion de mieux connaître le Liban, ses secrets et son identité.

En raison du temps qui nous est imparti pour cette communication, nous ne rentrerons pas en détails dans l'analyse des romans écrits par les auteurs du corpus. Pour justifier le choix de nos romans rappelons que ces romans sont très largement autobiographiques et que le **défi pour ces auteurs consistait à raconter la violence du réel et à rendre compte de l'indicible. Ces années traumatisantes de l'histoire du Liban qui ont marqué leur vie personnellement les ont obligées à inventer des formes et des écritures nouvelles, se situant entre le témoignage et la réalité, l'urgence et la patience.** Ces jeunes auteurs ont décidé à leur manière, de parler, de rompre le silence et d'écrire, pour ne point être complices de cette page sombre de leur histoire. Ainsi, la conscience romanesque de cette nouvelle génération de romanciers libanais émane de la rupture avec le temps d'avant 1975. Rupture par rapport à l'enfance, à la terre natale à sa condition d'être, aux valeurs sociales contraignantes qui pèsent sur l'individu. Rupture aussi sur le plan linguistique puisque les écrivains en question choisissent « la langue française comme refuge idéal à leurs mots et comme expression idéale de leurs maux » Nous pourrions également nous poser la même question que Najwa Barakat : « Je me suis souvent posé la question : « Pourquoi des auteurs comme Kadaré ou Kundera ont-ils décidé un jour de passer au français ? « Peut-être par lassitude de leur passé associé à leur langue-mère, de leur pays natal et de tout ce qui en découle. Une façon de vouloir faire peau neuve. »⁹ Pour trouver la mémoire de la guerre au Liban, il faudra donc, désormais, regarder du côté des témoignages de ces jeunes écrivains francophones qui essaient d'écrire et de décrire leur expérience de la guerre barbare et destructrice de leur pays afin de tourner une page sur la guerre pour que celle-ci ne se reproduise plus. Il n'est point question pour cette génération de se souvenir de la guerre pour susciter rancœur et haine mais plutôt d'instiller une compréhension mutuelle, le respect et

⁶ Madeleine Borgomano, *Calixthe Beyala, une écriture déplacée, Notre Librairie*, 125, 72-74, 1996.

⁷ Barbara El-Khoury, *L'image de la femme chez les romancières francophones libanaises (1975-1992)*, L'Harmattan, 2004

⁸ Tmirarace Fakhoury, iloubnan.info

⁹ Entretien avec Najwa Barakat à propos de son seul roman écrit en français. Propos recueillis par Axel Maugéy

l'appréciation de l'Autre en tant qu'être différent de soi, autrement dit, ils lancent une invitation à s'ouvrir à l'Autre dans sa diversité et sa ressemblance. Leurs écrits deviennent : « la distance entre le moi et l'autre moi, la conscience et l'autre conscience. »

Les romanciers que nous avons mentionnés dans notre travail posent la problématique de l'écriture au temps de la mort gratuite : ils se veulent donc une écriture d'urgence et un témoignage contre le chaos. Quand l'écrivain ou l'intellectuel en général est victime d'assassinat (Samir Kassir, Gibran Tuéni, Georges Hawi) et paye de sa propre personne, il n'a d'autre recours que sa plume et son écriture pour affronter cette situation suffocante et horrifiante. Son écriture devient un cri de rage face au silence mortel, une contestation du crime et de ses auteurs.

L'Inéluctable descente aux enfers, dans *Un Parfum de paradis* d'Elias Khoury

Badia MAZBOUDI

UNIVERSITÉ LIBANAISE 1

SOMMAIRE

142	I- Aperçu historique
142	II- Les instances narratives et le système des personnages
143	III- La guerre comme mythe et comme réalité
143	1- Les grands espoirs de la guerre
143	2- Les désillusions
144	2-1-La ville
144	2-2- La démystification humaine et sociale
144	2-2-1- Les vols et les crimes
145	2-2 2- L'aliénation
146	3- La démystification des combattants
148	IV- L'odeur
149	Conclusion
149	Bibliographie

Lorsque, à la fin d'*Un Parfum de paradis*, le narrateur avoue jovialement que ce qu'il a voulu, en racontant cette histoire, c'est amener le « divertissement, le plaisir et l'agrément »¹(314) dans le cœur du lecteur, celui-ci ne peut qu'écarquiller les yeux devant cette boutade ironique, tant elle paraît inconcevable devant le tas de misères et de malheurs qu'il doit affronter. Mais l'auteur libanais n'est pas à sa première ironie, il a côtoyé la guerre de près, et en a tiré une certaine sagesse qui lui est propre. A vrai dire, Elias Khoury a consacré à la guerre une place prédominante dans l'ensemble de son œuvre. Auteur chrétien et Libanais, il se rend, à l'âge de 20 ans, en Jordanie, découvre les camps palestiniens et se range derrière les fedayins de l'OLP, en 1975, il participe à la guerre libanaise aux côtés des Palestiniens et risque de perdre la vue. Il travaille aussi avec Mahmoud Darwich à Shu'un falastinya (*Les Questions palestiniennes*), revue politico-littéraire. Il a également dirigé la page culturelle d'As-Safir, avant de se rallier au quotidien *An Nahar* où il vient d'être démis de ses fonctions. Ecrivain engagé, militant de gauche, il s'est démarqué de l'Intelligentia chrétienne libanaise puisque très tôt il affiche son adhésion à la cause palestinienne, qui sera auréolée par son roman *La Porte du soleil* (1998) qui retrace avec beaucoup de vérité le massacre et l'exode des Palestiniens de 1948, période tragique qu'on appelle aussi la nakba. Khoury figure également parmi les romanciers libanais d'expression arabe dont l'œuvre a été traduite en différentes langues. Observateur vigilant, fin analyste, il note les débordements et le chaos dus à la guerre civile libanaise qui le laissent bredouille. Dans *La Petite montagne* (1977) préfacée dans sa version anglaise par Edouard

1 - Désormais, les notes se réfèrent à l'édition Actes Sud d'*Un Parfum de paradis* d'Elias Khoury, Arléa, 1992, suivies de la page.

Saïd, il exprime son indignation devant les exactions commises par les deux camps, ahuri devant l'ampleur du crime et des massacres perpétrés au nom de tel ou tel principe. Dans son second roman sur la guerre, *Un Parfum de paradis* (1981), il réitère son dégoût devant une situation où l'individu est pris dans l'engrenage d'une guerre stupide et sans issue. Cependant, il se concentre davantage sur la vie quotidienne des Libanais qu'il suit pas à pas, à travers l'histoire d'un meurtre que son narrateur tente de démêler. Mais quel intérêt peut-on accorder à un crime au milieu d'une kyrielle d'assassinats, d'exécution sommaire, où le meurtre est devenu monnaie courante ? Devant cette banalisation de la violence, nous sommes portés aussi à nous poser la question sur le sens de la guerre, telle que la conçoit Khoury : quelles sont ses répercussions sur les Libanais et comment ces derniers la vivent-ils ? Le roman prend l'aspect d'un témoignage sur la vie des gens durant la guerre civile. Khoury n'essaie ni de l'expliquer ni de la justifier : il veut la raconter.

I- APERÇU HISTORIQUE

Pour bien comprendre les événements qui se déroulent dans ce roman, il faut rappeler certaines dates fatidiques, mentionnées par le narrateur et qui expliquent le déroulement des faits. Le narrateur-journaliste a situé le début de son action un « 13 nissan (avril) 1980 », cinq ans, jour pour jour après le début de la guerre civile libanaise. Le choix de ce jour n'est pas fortuit : il est un mauvais présage, le mauvais sort qui s'abat sur une ville déjà assez éprouvée. Un corps vient d'être trouvé, dans le quartier de l'Unesco, à Beyrouth Ouest, d'un homme, anodin, sans histoires, sans passé, sans problèmes, assassiné et jeté dans les ordures. Il s'appelle Khalil Ahmed Jâber. En suivant cette piste, le lecteur sera introduit chez la femme du défunt, ensuite chez la concierge, le voisin, l'éboueur qui a trouvé le corps, le milicien qui l'a entraperçu une fois dans les bureaux de la milice, la fille de Khalil, etc... chacun va relater à son tour son histoire avec cet employé au ministère des PTT, et témoigner de son expérience de la guerre. En fait, l'histoire de Khalil devient un prétexte pour donner la parole aux gens qui tous, bon gré mal gré, ont connu la guerre, et dont aucun n'est sorti indemne. Chacun témoigne de la décadence, de la perte, de la corruption, de la désillusion qu'il vit. Le choix de l'année 1980 n'est pas non plus par hasard : Le Liban, divisé en deux parties, chrétienne et musulmane, connaît une période de répit, les personnages dans le roman parlent de la fin de la guerre. Le narrateur cite en filigrane les grands événements qui ont jalonné les années 1975-76, à commencer par le bus de Ain El Remmaneh, les massacres de Tel Al Zaatar, la Quarantaine, Nabaa, qui ont vu la naissance de l'enclave chrétienne, la bataille de Sannin, tournant décisif de la guerre qui a nécessité l'intervention des troupes syriennes puis arabes pour empêcher les Palestiniens et leurs alliés d'entrer dans Beyrouth Est. Il mentionne aussi l'invasion des troupes israéliennes dans le sud Liban. Mais l'important n'est

pas tant de raconter les victoires ou les défaites que de révéler l'impact de ces guerres sur les petites gens, sur ceux qui ont fui d'une région à l'autre. Et Khoury ne ménage ni les susceptibilités des Chrétiens ni celles des Musulmans pour raconter ce que les deux communautés ont dû endurer. C'est ce qui l'intéresse en fait : le détail des vies anodines, celles qui n'ont suscité l'intérêt de personne, celles qui ne comptent pas, car elles n'ont ni piston, ni soutien. Après que les grands se sont partagé le pays, c'est au tour des petits de ramasser les miettes : si les Libanais ont cru que la guerre était terminée, ce n'est qu'un leurre, ils sont désormais devenus la cible des miliciens des quartiers qui vont mettre la main sur leurs biens. On comprend dès lors pourquoi à la suite de la parution de ce roman, Khoury sera arrêté puis relâché par les fractions palestiniennes.

II- LES INSTANCES NARRATIVES ET LE SYSTÈME DES PERSONNAGES

Ce roman prend l'allure d'un reportage qu'un journaliste a décidé de faire, remontant la pente pour découvrir les soi-disant assassins de Khalil. Chaque personnage interrogé prend la parole et donne sa version des faits. Au début de chaque chapitre, le narrateur présente le personnage interrogé, en italique, écriture qui rappelle les indications scéniques, le personnage emploie le style direct sans formule introductive ni guillemets, car c'est une conversation prise sur le vif ; parfois il recourt au style indirect libre. Ainsi, la femme du défunt, Noha, entame le récit de sa mort, puis vient l'ingénieur Ali Klakch, qui l'a également connu, puisque Khalil se réfugiait dans son immeuble et faisait peur à sa fille, puis Fatima Fakhro la concierge qui lui a donné à manger, le combattant Fahd qui l'a entraperçu dans les locaux des forces communes, etc. Pas de sommaire ni commentaire, mais une volonté de coller aussi près que possible à l'événement.

À l'intérieur de chaque entité, il intervient pour nous mener vers une autre histoire, en rapport avec la guerre, changeant de personnage, employant l'analepse qui généralement remonte au début de la guerre libanaise, faisant coïncider les tourments **des** Libanais avec le début de cette date fatidique. Ainsi, à titre d'exemple, dans le chapitre II, Ali Klakch apporte son témoignage et explique les circonstances qui l'ont amené à connaître la victime, mais cette histoire lui rappelle **une** autre, celle du docteur arménien Khatchadourian trouvé assassiné dans son appartement avec sa femme par des voleurs. Mais c'est l'occasion de rappeler un autre vol, survenu avec le malencontreux médecin, au début de la guerre, la parole est alors donnée à celui-ci qui va à son tour, et par un flash-back nous faire revivre le premier vol ainsi que son expulsion de son appartement à Kantary pour aller ensuite louer à Hamra. Le narrateur reprend la parole pour annoncer qu'ils allaient se faire cambrioler une seconde fois, puis c'est Ali qui relate le meurtre du médecin et le viol de sa femme de 65 ans, avant que l'assassin Assem âgé de 19 ans ne prenne la parole, change dans la version des faits (le narrateur

précise que Harout est mort en essayant de se lever du lit, alors que les journaux et l'assassin disent qu'il a été tué dans la cuisine, en essayant de s'enfuir.) Bref, ce mode répétitif (raconter plusieurs fois ce qui s'est passé une fois), cette polyphonie discursive, cet enchaînement d'une histoire dans l'autre, ce mélange temporel qui nécessite une grande attention pour pouvoir suivre les faits témoignent du chaos dans lequel est imbriqué le récit, relatif au chaos que vit le personnage dans cette atmosphère de violence. Les instances narratives se multiplient ainsi pour varier les points de vue et proposer une représentation en kaléidoscope de l'univers du récit. Ils permettent aussi au narrateur d'établir des rapprochements inattendus, de mêler surtout le fictif au réel, car comme il le dit au début du roman :

-Mais il se trouve que cette histoire est une histoire vraie ; réellement. (7)

Le narrateur a-t-il vraiment besoin d'aller puiser dans le fictif lorsque les exemples d'assassinat, de cambriolage se ramassent à la pelle ?

Parfois, le narrateur évoque rapidement un fait dans un chapitre, il le reprend en détails dans un autre, il multiplie les différents angles de vue : Ainsi, par exemple, il relate rapidement dans le chapitre 2 que la femme du médecin l'envoyait à Kantary pour s'enquérir de son appartement pillé ; dans le chapitre 3, Fatima relate aussi cet événement survenu avec son mari Mahmoud puisque le médecin lui demandait de garder l'appartement. D'une part, les destins s'entrecroisent, se lient, d'autre part, nous avons évoqué l'écriture dramatique, il s'agit davantage d'une écriture filmique où nous voyons se dérouler des destinées plusieurs fois visualisées, même si parfois c'est par une brève apparition dans la séquence. Cette technique permet de relativiser la vérité que nous observons, celle-ci est donnée par bribes qu'il faut reconstruire. Chaque témoin apporte sa pierre à l'édifice qui se construit devant nous, au lecteur de tirer les conclusions, de se faire une idée sur la vérité. Il lui est impossible aussi de se faire une vision globale du fait qui reste très subjectif. La déconstruction du récit, telle qu'elle est pratiquée ici nous entraîne dans les dédales de la mémoire. Elle accompagne la destruction de la ville, de ses repères. Chose étrange, le narrateur évoque très peu le Beyrouth d'avant-guerre__ à part quelques allusions au passé d'Ahmed avant de devenir combattant, de Moussa Kinj, l'éboueur Zein Aloul, du médecin Bitar__ comme si les personnages avaient perdu tout contact avec le passé heureux, la mémoire ne restitue leurs vies qu'à partir de 1975. Cette situation précaire et temporaire semble une éternité que rien ne peut altérer. Ainsi la structure du roman est bâtie sur une complexité qui traduit le tourbillon d'une réalité fuyante.

III- LA GUERRE COMME MYTHE ET COMME RÉALITÉ

La guerre n'a pas été vécue de la même manière par toutes les fractions de la population libanaise. Certains ont misé sur elle, croyant pouvoir sortir de leur état misérable vers un monde meilleur. Il s'agit surtout des

combattants.

1- LES GRANDS ESPOIRS DE LA GUERRE

A vrai dire, de nombreux slogans sont cités par les combattants de Beyrouth Ouest, tous azimuts, espoirs d'une jeunesse qui croyait pouvoir changer le monde, reprendre à leurs ennemis chrétiens les rennes du pouvoir. Ainsi, nous répertorions des formules toutes faites, brillantes :

-La guerre, c'est pour la révolution. C'est pour changer cette situation où nous sommes. C'est pour les pauvres, pour les gens comme toi qui n'ont rien et qui vivent dans la pauvreté et la misère. (107-108)

Phrase dite par un jeune combattant, qui se fera abattre quelques secondes plus tard, Fahd aussi entonne un refrain :

...j'allais revenir pour porter le ciel comme nous le criions lorsque nous emplissions les rues de nos manifestations tumultueuses, quand nous proclamions notre volonté de retourner la terre entière pour labourer à nouveau ; quand nous proclamions que nous étions nous-mêmes cette nouveauté radicale que nous attendions tous depuis mille ans... (200)

Les thèmes de la germination, de l'invincible force, du renouveau qui se prépare ont accompagné durant ces années la jeunesse militante, combattante. Plus loin, il lit un texte sur son expérience de combattant :

-Je suis Mohammed al Sayyed, combattant des forces communes de la révolution palestinienne et du Mouvement national libanais. Nous combattons pour l'arabité du Liban, pour son indépendance et son unité ainsi que pour la libération de la Palestine, et contre l'impérialisme, le sionisme, le fascisme et la réaction. Voyez les crimes des fascistes. (203)

Et les noms de Mao, de Pol Pot « qui avait supprimé les villes et libéré l'imagination » (224), avec insistance sur les termes comme « la guerre populaire, la révolution, la libération » qui reviennent souvent dans leurs discours reflètent le bourrage de crâne dont a été victime cette jeunesse qui revendiquait une certaine idéologie socialiste et communiste et qui s'était jetée avec beaucoup d'enthousiasme dans une guerre dont elle ne connaissait ni les véritables instigateurs ni les enjeux. Ces slogans sont devenus des passe-partout, permettant même aux voleurs, violeurs et contrebandiers de toutes sortes de les utiliser le cas échéant. Chaque camp campait sur ses positions, était une forteresse refusant l'Autre, parlait de deux pays qui leur étaient devenus différents. Et même si les slogans des phalangistes ne figurent pas dans ce roman, on réalise cependant le fossé creusé entre deux rivaux qui semblent à vrai dire combattre pour des causes si différentes qu'on croirait qu'il s'agit d'un malentendu.

2- LES DÉSILLUSIONS

A vrai dire, ce thème est récurrent dans tout le roman,

pour ne pas dire dans toute l'œuvre de Khoury. Aucun personnage, pas même les combattants ne sort de cette guerre sans séquelles. Il est important de préciser qu'au moment où débute l'histoire, c'est-à-dire en 1980, la guerre connaît un nouveau tournant, elle se passe surtout entre les différentes fractions de chaque camp— Gemayel et Chamoun à l'Est, les Mourabitouns, les Saikas, l'OLP, etc... à l'Ouest². Elle s'est déplacée vers le sud et vers Zahlé. Et ce sont les rappels incessants du passé proche et les bombardements sporadiques qui perpétuent sa continuité. Beaucoup se posent des questions sur l'utilité de ces bombardements, puisque la guerre était finie, que les « armées du monde » (116), à savoir les armées syriennes, israéliennes, les casques bleus de la FINUL comprenant les Français, les Irlandais, etc... avaient foulé le sol libanais, implantées ici et là. En fait, elle avait pris d'autres allures, elle détruisait les structures internes de chaque camp après avoir réduit les deux Beyrouth en ghettos.

2-1-LA VILLE

En effet, la ville ne cesse de rétrécir d'abord : La division de Beyrouth, ville assez petite en deux a entraîné aussi l'évacuation de certains quartiers jugés dangereux comme Kantary, proche de la ligne de démarcation vers d'autres plus sécurisants comme Hamra, Mazraa. L'espace de liberté ne cesse de se réduire devant les habitants de la ville qui se trouvent pris au piège dans une prison de plus en plus contiguë, entravant leurs mouvements, resserrant l'étau sur eux.

D'autre part, les conditions de vie sont aussi infernales, à la moindre alerte, tout peut basculer dans la violence, et pour sauver sa peau, il faut courir :

-... dans l'aéroport, tout le monde courait et se bousculait ; on entendait des bruits d'obus ... (201)

Sans aucune explication, les bombardements peuvent reprendre à n'importe quelle heure, puis s'arrêter, la ville et ses habitants dépendent de l'humeur des miliciens pointés de chaque côté de la ligne, ils sont à leur merci. Ces bombardements doivent rappeler que la guerre est là, même si elle a diminué d'intensité, mais elle n'est pas finie.

Sans oublier le manque d'eau et d'électricité, les ordures entassées ici et là : « ville noyée sous les ordures » (14), les quartiers abandonnés « les rues vides » (122) ressemblent à des villes « fantômes » :

-Devant la porte, il y a du verre brisé, de toutes les couleurs, répandu sur l'asphalte du trottoir, des carcasses de voitures percées de trous semblent abandonnées sur la chaussée, comme des cadavres. (122)

La mort rôde sur cette ville, la vision est apocalyptique, cauchemardesque, vision d'une ville en pleine décomposition, déserte, mais qui ne l'est pas puisque ses habitants sont là, tapis dans les abris comme des rats, terrifiés, horripilés, attendant la fin des hostilités pour pouvoir remonter et reprendre leur vie comme si de rien

² - FISK Robert, *Liban, nation martyre*, Paris, A&R éditions, 2007, p. 215.

n'était. D'ailleurs, même les rats attaquent les habitants, car les cadavres sont jetés dans la mer :

-Les rats sortent de la mer ; c'est à peine croyable ! Ils arrivent en nageant jusqu'au rivage... C'est dangereux maintenant de manger du poisson, parce que les rats mordent les poissons et ils sont pleins de microbes ; et les gens mangent les poissons et tombent malades. » (150)

S'ils arrivent à échapper à un obus, ou un meurtre, les habitants ne seront pas épargnés par une autre forme de mort qui les attend inéluctablement, et les rats prennent l'allure, eux aussi de miliciens qui les torturent, qui les encerclent par la mer, ne leur laissant aucune marge de liberté, de fuite. On essaye sur eux différentes formes de mort, celles lentes et celles beaucoup plus rapides : mais le résultat est le même. Et comme le dit Issa Makhlouf :

-« La mort est devenue routinière et le cadavre objet de consommation courante ».³

2-2- LA DÉMYSTIFICATION HUMAINE ET SOCIALE

2-2-1- LES VOLS ET LES CRIMES

Même si les Libanais ne semblent pas comprendre l'intérêt de ces bombardements : « la guerre est finie, mais pas les bombardements » (133), dit Fatima, mais à lire de près, l'on se rend compte qu'après chaque bombardement, les vols sévissent de plus en plus, comme s'ils étaient un prétexte pour que les habitants descendent aux abris et que les voleurs aient le champ libre. Le narrateur s'attache à montrer ce côté de la guerre qui touche et qui concerne les biens des gens, Il suffit de jeter un coup d'œil sur un exemple ou deux pour mesurer l'ampleur du désastre :

-Les immeubles brûlaient... Le gardien se tenait devant son immeuble et voyait qu'on emportait tout, absolument : réfrigérateurs, télévisions, canapés. [...] Puis les miliciens partirent, tous. La rue se vida complètement. Il n'y avait plus de guerre, à Kantary... car elle s'était déplacée dans le quartier commercial, à ce qu'on lui avait dit. (112)

Le rapport entre la guerre et le pillage est évident, celle-ci favorisant celui-là, mettant en cause tous les slogans et les revendications qui l'avaient défendue, battant en brèche toutes les idéologies, rappelant aussi que le début de la guerre libanaise a commencé dans le grand centre commercial de Beyrouth qui s'appelait à l'époque les Souks. La guerre devient un mensonge, d'autres enjeux semblent poindre à l'horizon, autres que ceux pour lesquels les Libanais se battent, même les miliciens apparaissent comme des marionnettes aux mains des plus forts qui les guident dans leurs vols.

Toujours est-il que le pillage suit un ordre précis.

-Au premier, il vit la porte du palier ouverte ; il entra dans l'appartement ; il était vide, il ne restait plus que le carrelage du sol et des inscriptions sur le mur. (125)

³ -MAKHLLOUF Issa, *Beyrouth ou la fascination de la mort*, Paris, Les Editions de la passion, 1988, p.35.

Mahmoud remarque dans un autre immeuble où il est concierge : « on a pillé partout mais il reste encore beaucoup de choses... je veux vivre... » (123)

En fait les pillages se font par ordre d'importance, comme dans la loi de la jungle, après que lion a dévoré la proie, viennent les hyènes, les vautours, etc...qui à leur tour vont achever la bête. Dans ce chaos, tout le monde peut prétendre à la panacée, encore faut-il avoir les prétextes nécessaires : lorsque les jeunes ont tué le médecin arménien pour voler les bracelets de sa femme, ils expliquent leur geste par le fait « qu'ils sont pauvres et tout le monde est devenu riche autour d'[eux]. » (61) Manque de chance, la loi s'applique sur eux car ils ne sont pas assez puissants pour être couverts. Mais ceci montre la banalisation du crime, de la violence qui est devenue le pain quotidien des Libanais. Tour à tour sont employées toutes formes d'intimidation pour amener les gens à obtempérer : Mahmoud, le concierge, a une arme sur son flanc droit, Abou Saïd, le boucher du quartier et son gang terrorisent son quartier :

-La guerre, ils la font seulement là où il y a des choses intéressantes à prendre : des réfrigérateurs, des canapés, des cuisinières, ou même de l'or et de l'argent... (257)

Nadim se vante d'avoir un ami comme lui, « un malin » au sens libanais du terme mais qui était sur le point de tuer deux Chrétiens avant que la milice ne l'arrête. La dégénérescence est vite atteinte, tout le monde se croit capable d'imiter le plus fort, se croit être en l'espace de quelques temps le caïd de la région, apte à faire régner la terreur, à faire appliquer sa propre loi. Ce qui surtout semble horrifier Khoury c'est la vitesse à laquelle l'homme perd son humanité et se transforme en un monstre pour l'homme. Mahmoud est arrêté à Achrafieh et faillit y passer, les milices chrétiennes étaient cagoulées car il aurait très bien pu reconnaître l'un d'eux, puisqu'il vivait dans le même quartier. Même Fadi à l'apparence angélique, s'avère être leur chef. On exécute sommairement sans la moindre compassion, le jugement est catégorique, du moment que le sang a coulé, tout peut justifier du meurtre. Durant la bataille de Sannin, un jeune milicien chrétien est capturé et toutes les tentatives faites par Fahd pour lui laisser la vie sauve s'avèrent inefficaces :

-Est-ce que tu as oublié ce qu'ils ont fait à Saïd ? Comment ils l'ont capturé, blessé, près de Borj el-Nassara, à Achrafieh ? Comment ils l'ont attaché, vivant, à un Land-Rover et traîné dans les rues sous les regards des gens... (222)

Dans ce cercle infernal c'est la vengeance qui prévaut, la première goutte de sang dégénère en un lac de sang, une boule de neige qui ne cesse de grandir devant les haines des uns et des autres. Toujours est-il que Khoury présente la mort de chaque individu dans ce roman comme un crime : que ce soit celui des pauvres gens, ou celui des combattants entre eux, il montre les tueurs d'abord dans leur humanité avant de l'ôter sous nos yeux, et il représente leurs victimes humiliées, agenouillées dans un état d'imploration pour qu'on

leur laisse la vie sauve. La raison réside dans le fait que ceux qui s'entretuent sont d'abord des frères, ont le même sang qui coule dans leurs veines. Les hommes peuvent devenir les bourreaux de leur semblable, pire « ils prennent plaisir à le tuer » (50). Un sadisme se lit dans leurs gestes et attitudes, injustifié sauf peut-être que la mort leur procure une certaine jouissance, un sentiment de supériorité. Comme le dit Roger Caillois :

-« La jouissance semble la plus grande pour l'homme quand il abîme son semblable... Il l'avoue et s'en vante ».

Le narrateur note aussi avec quelle vitesse le crime s'est répandu durant ces années de guerre :

-Mais comment se fait-il que l'on soit incapable de maîtriser la criminalité... Le crime se répand comme une épidémie, comme une peste qui nous dévore tous... C'est cette décomposition sociale qui accompagne toujours les guerres civiles. (50)

C'est une autodestruction que pratiquent les habitants d'un seul et même pays à l'encontre de l'autre, aucune raison invoquée n'est apte à justifier la guerre en fait, la guerre civile est une guerre d'extermination que se font les peuples à l'encontre d'eux-mêmes.

2-2 2- L'ALIÉNATION

Devant autant de violence et de chaos, les gens perdent aussi leurs repères, ils semblent entraînés dans le tourbillon de la guerre. Il y a un relâchement, une forme de libéralisation effectuée sur les instincts de mort, les instincts de destruction qui népargnent aucun d'eux. Chacun a son histoire avec la guerre, même s'il croit profiter d'elle, c'est en fait elle qui profite de lui, qui l'aliène et qui le détruit. Ali Klakch se met à fréquenter les bordels entraîné par Moussa Kanj qui se saoule, Fatima perd son fils et son mari, son second fils se met à la battre, ses disparitions deviennent fréquentes, attiré semble-t-il par les prostituées, Nadim transforme son magasin en un fumoir de haschich où tous les voyous du coin, les hommes en mal d'héroïsme se réunissent chez lui pour exhiber leur prouesse minable, il déserte peu à peu sa maison, rentre saoul, bat sa femme pour la première fois etc... Même les médecins sont immoraux : les étudiants en médecine sont formés sur des corps vivants, pratiquant « les trépanations » (179), le fils du médecin légiste Ghassan, gynécologue, est beaucoup plus riche que son père grâce à l'avortement qu'il pratique dans son cabinet et quand son père lui demande de se marier, celui-ci répond pour justifier son célibat:

-Je couche avec toutes les femmes ! Avec une patiente, dès que je l'ai anesthésiée, avant l'opération, je couche avec elle. Médicalement parlant, ça aide... Je fais l'amour avec une femme enceinte avant l'avortement, ça aide... (177)

La répétition du verbe « aider » deux fois est pour faciliter l'opération. Aucun sentiment de regret, de dégoût, de faute, tout est justifié du moment que le plaisir et l'argent se conjuguent ensemble, du moment

que chacun est libre d'appliquer la loi qui lui convient.

Mais l'exemple le plus dramatique est celui de Khalil, qui, d'un homme normal devient un débile mental après la mort de son fils Ahmed. La descente se fait brutale : du jour au lendemain, il bascule dans la folie : d'abord il s'enferme des jours entiers dans sa chambre, refusant d'aller travailler, de manger, de se laver. Puis il se met à effacer les articles des journaux avec des gommes, du vernis à ongles blancs, à découper les photos et les enduire de blanc, puis les articles et les affiches sur son fils martyr, puis le portrait d'Ahmed, les yeux, le menton, et le nez. Il quitte son appartement et erre dans la ville, à la recherche d'affiches sur lesquelles figurent les portraits des combattants tués, il les enlève, enduit les murs de solution chaulée, mâche les papiers comme s'il tentait d'effacer le mensonge sur lequel avait été bâtie la guerre, il l'efface de sa mémoire dans une ultime tentative de la refuser, de refuser que son fils ait été tué pour rien, de refuser ses slogans... Il essaie de purifier cette ville, il nie la guerre, le temps, la mort de son fils, son mariage. Lorsque Fatima lui demande ce qu'il fait, il répond :

-Les draps blancs, a-t-il dit, il faut que le lit soit peint en blanc, et que dessus, on mette un drap blanc. Puis on mettra une couverture, blanche elle aussi, pour dormir... on remontera la couverture jusqu'aux yeux et l'on ne verra plus que la lumière, répandue partout en une infinité de taches blanches... (117)

Il témoigne de son refus de voir le réel comme pourrait le signifier cette couleur blanche qui symbolise l'opposition totale au réel sinistre, de n'accepter que le rêve. Il est le seul dans cette ville à manifester un refus quelconque à la guerre. Ce qui finira par irriter les miliciens qui l'arrêteront et l'interrogeront, peut-être parce son apparence, ses gestes, son physique, son odeur sont devenus louches, ressemblant à un « des mendiants dont la ville était peuplée » (189), et dont beaucoup se sont avérés être des espions israéliens. Fahd fait planer le doute sur les véritables auteurs du crime :

-Je suis persuadé d'ailleurs que les milices ne lui ont rien fait ; ils ont mené une petite enquête à son sujet, puis l'ont relâché... Se pourrait-il que... ? Non, ce n'est pas possible. Qui donc l'a tué ? Et si c'était... ? Non, ce n'est pas possible non plus... (227)

Les miliciens ne sont sûrement pas étrangers à son meurtre puisqu'ils contrôlent la ville mais par delà l'identité du criminel, ce qui semble le plus important c'est la valeur symbolique du geste de Khalil qui fut refusée : cette forme de contestation minime à la guerre n'a pas été tolérée.

3- LA DÉMYSTIFICATION DES COMBATTANTS

Le narrateur ne place pas tous les combattants au même pied d'égalité. Ils ne sont pas tous des voyous ou des tueurs qui veulent à tout prix s'enrichir. Mais tous vivent la même désillusion, l'abattement devant une guerre qui semble leur échapper. Pour la plupart, ce sont des jeunes tout juste sortis de l'enfance avec des rêves pleins

la tête mais qui vont buter devant un réel trop dur et difficile à assumer : les massacres qu'ils perpétuent ou qu'ils subissent ne sont pas de leur ressort, ils se croient libérateurs mais les méandres de la guerre civile les laissent pantois : ils deviennent un état à l'intérieur d'un état usé, limé, avili par son impuissance mais finissent eux aussi par subir le même sort : un lourd fardeau que subissent continuellement les populations locales à cause de leurs exactions, de leurs débordements, de leur impuissance à gérer le pays. On vient de voir l'exemple de Khalil et beaucoup d'autres sont également cités : ils battent, tuent, font régner la terreur en toute impunité... Et comme le dit Issa Makhoul :

-Le guerre au Liban est un délire collectif renforcé par l'émulation des combattants.⁴

L'exemple le plus typique est celui d'Abou Jassem, alias Samir Amr, Palestinien, fedayin, personnalité réelle, héros de la résistance palestinienne, entraîné au camp d'el Hama, en Syrie sous les ordres d'Abou Ali Iyad, de son vrai nom Walid Nimr, ayant participé au septembre noir de 1970 en Jordanie au cours duquel il perdit son bras, qui a subi avec un courage et une patience exemplaires tous les coups et blessures, les tortures, la mutilation exercée sur lui et sur son corps par l'armée libanaise, jordanienne et israélienne. Un Spartacus des temps modernes, que Fahd qualifie de « légende » (233), Dans les années 60, il est emprisonné au Liban après une opération manquée dans les territoires occupés, blessé grièvement, il est emmené de force de l'hôpital où il était soigné et jeté par l'armée libanaise en prison, dans laquelle on le laisse croupir sans le soigner, gisant dans ses excréments, en espérant le liquider. Mais l'homme y survécut, se releva de sous les cendres, reprit son activité au sein de la résistance palestinienne. Il est désormais « responsable important » (240) de Beyrouth Ouest durant ces années de guerre. Devant un tel palmarès, la fonction d'Abou Jassem semble dérisoire. Il faut dire que la guerre libanaise a démuni tout homme de son humanité, tout héros de son héroïsme. Il est présenté comme un homme intègre, qui ne s'est pas enrichi, qui refuse le faste à portée de mains pourtant, mais il semble incapable de maîtriser ses miliciens, leur avidité, il est débordé par les différentes responsabilités qu'il doit assumer mais qui ne sont pas faites à sa mesure. Homme d'action, de combat, il se trouve en train de gérer une ville, et malgré toute sa bonne volonté, il n'arrive à convaincre personne de l'intégrité ou de la probité des combattants, encore moins de l'utilité de cette guerre (342-343). Il n'y a ni cause ni principes qui tiennent devant une guerre d'usure qui a pour unique fonction de rendre ses belligérants perdants.

Fahd est également un combattant déçu par le tournant qu'a pris la guerre. Blessé au cours de la bataille de Sannin à l'œil — comme Khoury d'ailleurs, il raconte son voyage en Espagne pour être soigné, occasion d'écouter les autres combattants comme lui, blessés, raconter Tel el Zaatar :

⁴ -MAKHOUL Issa, *Beyrouth ou la fascination de la mort*, op. cit., p.21.

-La ville était pleine de réfugiés ; comme un bocal où se seraient pressés des poissons trop nombreux. (198)

Le déplacement des populations à l'intérieur de leur propre pays, qui était devenue habitude des guerres civiles montre le désarroi, la peur, de ces gens obligés à vivre entassés les uns sur les autres, à la recherche d'un havre de paix, d'un semblant de sécurité et comme le dit Nabil le combattant :

-Tu sais, lorsqu'on est en plein combat, on ne voit rien, on ne peut rien voir... Mais là j'ai vu ; et moi aussi j'ai senti la peur... (198)

Nabil se trouve confronté à la réalité que vivent les habitants de la ville : il n'est plus seulement un combattant mais redevient homme avec ses craintes, sa panique, etc... Il faut dire aussi que la vision est elle-même tellement horrible, la fuite des populations, la peur des massacres... Ce n'est pas une guerre entre deux armées, c'est chaque armée qui se venge sur la confession de l'autre. En fait, la véritable guerre est là : elle n'est pas entre les belligérants mais contre la population qui est constamment prise à parti ; désemparée elle ne cesse de fuir : c'est cela surtout la guerre civile.

Fahd se souvient lui, de son ami Samih, blessé et abandonné dans les montagnes enneigées à qui il n'a pas pu porter secours car le lieutenant ne peut pas faire marche arrière et sauver la vie de ses combattants, la guerre ne connaît pas de pitié, car dans la guerre, « il faut faire des sacrifices » (213). Chaque souvenir, chaque contact avec la guerre sont teintés de tristesse, de déception. Les principes pour lesquels ils combattaient se sont effilochés les uns à la suite des autres :

-Ne m'a-t-il pas promis que j'allais toucher le ciel de mes mains ? Mais le ciel est bien loin, et mon dos, à tout moment, risque de céder... (231).

Ce qu'il en tire, c'est un bilan négatif, une mutilation corporelle, une vie vide sans diplôme ni métier ni famille ni amour. Il se sent inutile, même pour le combat, la seule chose qu'il sait faire, on se passe de ses services à cause de son œil. Tous ses amis sont morts : Talal, Samih, etc... Il réalise que la guerre n'a produit autour de lui que des gens durs : le meurtre du jeune phalangiste encore imberbe, la dureté des miliciens avec Khalil qu'ils maltraitent, humilient, « ils tournent autour de lui comme des bourdons » (218), l'intolérance de Samar incapable d'écouter l'autre, d'avouer ses fautes, alors que Fahd lui disait qu'eux aussi avaient commis des erreurs, défendant la révolution à cœur et à sang, le targuant de « petit bourgeois, pusillanime et irrésolu » (217) mais finissant par se marier avec un « gros commerçant très riche ». En fait, toute la cause défendue semble un langage destiné à donner de l'importance, de l'importance, du panache, mais chacun bute dans l'application car au fond, il n'est pas vraiment convaincu de ce qu'il revendique. Plus elle dure, et plus cette guerre apporte avec elle son lot de misères, d'injustice et d'incompréhensions. Pour qu'elle soit vraiment vécue comme une révolution, elle n'aurait pas dû s'étendre, comme l'a très bien compris Abou Jassem :

-Pendant la guerre civile libanaise, il devint nerveux. Lors des combats de la Montagne, c'était un ardent défenseur de la guerre à outrance... jusqu'à la victoire. Mais comme chacun sait, il n'y a pas eu de décision ; il y a eu l'intervention des armées arabes puis celle des armées internationales... Abou Jassem, aujourd'hui, dit que tout cela est un piège, qu'ils veulent nous étourdir et nous égarer avant de nous exterminer... (240)

Abou Jassem a très bien compris la finalité de cette guerre civile : en laissant les milices maîtres de Beyrouth, on accélère leur désintégration, leur anéantissement. Plus ils sont en contact avec la population, et plus ils deviennent haïs, ils doivent faire respecter l'ordre qui devient un désordre : ce sont eux qui effectuent les interrogatoires (avec Fatima Fakhro, avec Ali l'ingénieur), ils font régner une ambiance de terreur dans la ville. L'éboueur Zein note :

-Le plus grand problème, c'était que désormais, les miliciens tiraient au moindre geste, sans chercher à comprendre ni même à écouter ce qu'on leur disait... D'où venaient-ils donc ? On eût dit que la terre les avait fait pousser, soudainement, hors de son sein. C'étaient tous des caïds, on ne voyait plus que cette espèce d'hommes dans la ville ; mais Zein Aloul n'était pas un caïd ; il n'aimait pas ce genre de comportements qui produisait sans cesse des choses affreuses. (164)

Ils ne mesurent pas la gravité de la situation, heureux qu'ils sont de passer pour des héros, de porter des armes, d'être objet de crainte des gens : soudainement ils deviennent valorisés, mesurent leur importance, ils arborent leur image avec fierté :

-... tous les gens du quartier s'étaient mis en kaki ; comme c'était beau ! Ahmed me dit qu'il voulait faire sa préparation militaire. (19)

La guerre séduit en fait une jeunesse qui à cet âge, recherche une certaine reconnaissance de ses capacités. Ahmed est tenté par la guerre, il voit les jeunes gens de son quartier et veut les imiter. Devenu combattant, il regarde dans la glace, « son uniforme et ses chaussures militaires, en palpant son arme » (20), attitude fière d'un adolescent plus que d'un homme heureux de symboliser la force, le courage. En fait, ils jouent avec la mort, comme on joue avec un ballon, se croyant invincibles, étant dans la force de l'âge. Mahmoud ne comprend pas comment ces jeunes « vont à la mort si facilement... la mort c'est quelque chose de difficile... » (123) Eux, semblent inconscients de sa gravité. La mort du jeune homme blond est d'un pathétique rimbaldien :

-Il danse le jeune homme blond, il danse... Et puis, voici que sa tête repose maintenant sur le sol... Ses cheveux se collent, ils semblent se coaguler, ils prennent une couleur poussiéreuse... Mais il continue à danser, ou plutôt, ses deux pieds, près du sol tressautent encore... Le jeune homme blond s'est endormi. Il est tout seul, personne ne s'est approché de lui. Il dort paisiblement et son corps semble se rapetisser. Son pantalon kaki et ses chaussures militaires paraissent faire partie de son corps... Ses deux mains sont étendues, comme pour

faire signe au loin... L'arme est tombée, seule, de son côté, sur la chaussée. (109)

Ce jeune combattant vient de tomber en pleine bataille, et la séquence est prise sur le vif, le narrateur rapporte les différentes étapes de sa chute, comme au ralenti, il reçoit les balles mais ses mouvements ne peuvent être ceux de quelqu'un qui meurt mais de quelqu'un qui danse. Le verbe « endormi » employé comme euphémisme est pour bien marquer la jeunesse de ce garçon, de son visage, il ressemble au Christ avec mains étendues, toute l'innocence doit se dégager de cette description alors qu'il est resté sans identité.

Même constat que Fahd :

-Ils portaient fièrement leurs armes, comme nous le faisons nous-mêmes, avant ; ils parlaient de la guerre sans savoir ce que la mort voulait dire. La mort, c'est quelque chose d'affreux, et eux, ils en parlaient comme de quelque chose de beau... (201)

Preuve d'abord que ces jeunes imitent leurs aînés ou les Rambos des films, ils ont des stéréotypes d'hommes herculéens, d'autre part, ils ignorent la mort, trop jeunes encore pour se soucier d'elle ou des blessures qu'ils risquent d'avoir, mais parce qu'ils vivent leur histoire en tant que film, en tant que conte ou mythe, « comme quelque chose de beau », ils croient qu'ils sont invincibles. De plus, on leur fait miroiter une fin glorieuse, s'ils meurent, ils seront des martyrs, ils iront au paradis. Et le terme de martyr revient dans le roman à tort et à raison, chaque mort a le droit à ce titre, avec tous les égards qui lui sont dus : photos sur les murs de la ville, cérémonie d'adieu avec coups de feu tirés en l'air, argent versé aux parents, etc... Même Khalil devient un martyr alors qu'il n'est pas mort au combat. Les miliciens achètent le silence des gens, leur résignation, leur impuissance, d'autre part, ils décident même de la place qu'ils vont occuper dans l'au-delà. Ils pratiquent en fait la propagande, l'intoxication pour justifier de leur impunité. La guerre manipule la tentation, et une fois qu'ils sont dedans, ils ne peuvent plus s'en sortir, pris dans son piège. C'est une forme de vice aussi, que le combattant attrape, sans pouvoir s'en défaire, une drogue en quelque sorte.

Une autre tentation est également présente, qui les attire comme des aimants, c'est le pouvoir de l'argent. En effet, comme dit l'adage, « l'argent est le nerf de la guerre », et dans les guerres civiles en général, il y a toujours des subventions louches. Nous ne désignons pas ici les butins que les miliciens tirent de leurs combats— question qu'on a déjà soulevée précédemment, mais de l'argent qui finance ces combattants. L'argent du pétrole, « qui s'est répandu un peu partout » (241), « Beyrouth ruisselle d'argent » (247), « le pétrole finance la guerre de toutes les façons possibles » (247) montrent l'ampleur de l'argent qui a déferlé sur Beyrouth, accompagné des armes, rendant les banques libanaises unes des plus riches du Moyen-Orient durant ces années difficiles. Ceci prouve une chose : c'est que Libanais et Palestiniens étaient payés pour s'entretuer. En fait, c'est l'argent qui

va faire durer la guerre, car des intérêts régionaux et internationaux voulaient que la situation reste telle quelle. Il est en fait le seul à tirer son épingle du jeu ; bien caché, sans avoir de véritable visage bien qu'il ait une identité, il est le grand gagnant de la guerre civile libanaise. Les combattants comme la population sont les grands perdants : les premiers s'embourgeoisent, s'habituent à manier les billets verts, à connaître un certain train de vie auquel ils ne pouvaient aspirer avant la guerre et veulent conserver leurs privilèges coûte que coûte, alors que la population, de plus en plus pauvre, vivant dans la corruption et le manque n'a d'autre alternative que la fuite. Une fois qu'ils se seront massacrés, l'argent viendra.... pour tout reconstruire.

IV- L'ODEUR

Nous ne pouvons pas terminer cette étude sans parler d'un thème récurrent dans ce roman et qui est l'odeur. La traduction française du roman a en effet insisté sur cette notion : Un parfum de paradis, bien qu'il n'y ait aucun parfum mais au contraire une odeur horrible qui se dégage de la ville à cause de la poubelle entassée, de l'être humain, mort ou vivant. Celle-ci correspond à l'odeur de la mort, de la putréfaction, de la décomposition des corps. Elle se dégage en effet des corps de l'Arménien et de sa femme retrouvés jetés dans la loge du gardien, celle du jeune phalangiste tué. Ces odeurs se dégagent car les corps n'ont pas encore été enterrés. Mais celle qui semble surtout incompréhensible est celle de Khalil, qui depuis qu'il est devenu débile mental, porte en lui cette odeur. Sa femme dit en parlant de sa chambre à coucher :

-J'y sens l'odeur du sang, mêlée à celle du chat... C'est peut-être le sang des photos... Une hallucination ? peut-être... En tout cas, je sens l'odeur du sang. (46-47)

Comme si Khalil portait sur lui l'odeur de ceux qui ont été tués injustement, idée suggérée par « le sang des photos » qu'il a déchirées en mille morceaux. Toujours est-il que cette odeur ne va plus le quitter « odeur puissante » dit Fahd, « de quelqu'un qui ne s'est pas lavé » (218) mais c'est aussi l'odeur d'un corps en décomposition (224) alors que Khalil est encore vivant. Fatima et Fahd la sentent aussi; le jour de son enterrement, il secrète cette odeur « intolérable » (274) Khalil devient comme un mort-vivant qui a perdu la vie depuis que son fils est mort. Cette putréfaction de cet homme rappelle celle de toute une ville en train de mourir à feu doux, en train de se décomposer socialement, familialement, économiquement, etc... Khalil est à l'image de Beyrouth, errant à la recherche d'un sauveur, capable de le laver, de le libérer de tous les miasmes qu'il porte en lui, à la recherche en vain d'un parfum de paradis. L'odeur reste également gravée dans la mémoire, elle échappe au temps, on la retrouve plusieurs années après l'avoir perdue, reconnaissable, tout peut disparaître après une guerre car tout peut être reconstruit, mais l'odeur reste inoubliable et la guerre libanaise a une odeur, la putréfaction est son parfum.

CONCLUSION

Les guerres civiles, qui se sont multipliées depuis la seconde guerre mondiale comme des champignons ont pour unique souci de limer le pays de l'intérieur pour que les grands aient les mains libres sur **les** richesses ou sur leurs positions stratégiques. N'importe quelle révolution, quelle cause, quel principe, aussi noble soit-il, lorsqu'il se trouve confronté à la guerre civile, est condamné à disparaître, à séffriter, à pourrir. Cette guerre civile est un borbier, comme on aime à la désigner, celui qui tente d'y fouler les pieds sort avili. A travers tous les enjeux géostratégiques qui se tramaient dans cette région du monde, Khoury n'a retenu que des faits divers, vrais pour leur immense majorité, qu'il a tissés pêle-mêle, car ce qui l'intéresse c'est le destin des gens anonymes, leur rapport à la guerre, leur souffrance, leur continuelle lutte pour rester en vie dans leur course effrénée contre la mort.

Même si on ne les cite pas dans les livres, les gens font partie de l'Histoire, oubliée certes, car ils ne constituent pas des intérêts ou des enjeux, mais ce sont eux les principaux actants de cette guerre et ce sont eux qui méritent d'être propulsés au premier rang.

Et cette guerre peut ressembler à toutes les guerres civiles, en enlevant un nom et en y ajoutant un autre car ce sont eux la cible mais ce sont leurs enfants qui la font. C'est pourquoi, Khoury n'a ôté l'humanité à aucun de ses personnages : ni les innocents ni les combattants qui sont tous pris dans son engrenage, qui tous mesurent à un moment de l'histoire l'inanité de leur action. Mais il montre avec quelle rapidité l'homme peut perdre son humanité.

On se doute bien que ce roman n'a pas eu pour objectif de raviver les luttes intestines entre les Libanais ni d'ouvrir les blessures des uns et des autres, mais bien de les fermer. Il est avant tout la mémoire de la guerre, ce qu'elle a été pour les uns et pour les autres, vécue comme un cauchemar. Et écrire sur la guerre et ses horreurs sert à rappeler aux Libanais qu'ils ont été eux d'abord et eux surtout les premiers à payer le prix cher de la haine. Ecrire serait donc une manière d'empêcher qu'elle ne se reproduise, que la mémoire garde intacte ce spectacle désolant pour ne plus jamais le revivre, pour ne plus jamais le renouveler. Il dépend de la volonté de chacun d'éviter l'enfer, une seconde fois.

BIBLIOGRAPHIE

- KHOURY Elias, *Un Parfum de paradis*, Arléa, Actes Sud, 1992.
- DARWICHE JABBOUR Zahida, *Littératures francophones du Moyen-Orient. Egypte, Liban, Syrie*, Aix en Provence, Les écritures du Sud, 2007
- La Littérature francophone du Machrek, Anthologie critique*, sous la direction de Katia Haddad, Beyrouth, PUSI, 2000.
- FISK Robert, *Liban nation martyr*, Paris, A&R Editions, 2007.
- GENETTE Gérard, *Discours du récit*, Paris, Ed, du Seuil, Essais, 2007.

-JOUVE Vincent, *La Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, Campus, 2001.

-MAKHOLOUF Issa, *Beyrouth ou la fascination de la mort*, Paris, Ed. de la passion, 1988.

SARKIS Jean, *Histoire de la guerre du Liban*, Paris, PUF, perspectives internationales, 1993.

-SCHMIDT Julia, « La guerre du Liban dans la littérature francophone », in *La République des Lettres*, 1^{er} mai 1994.

شعوب الأرض، على أن تكون هذه الألفية مفعمة بطيب الوئام والسلام، ما يكفي لنسيان مآسي الحربين الكونيتين وقلق الحرب الباردة وتجاذبات القطبين المتناقضين، الرأسمالي والاشتراكي.

لكن ما نشهده من قصف مباشر مدمر وعابر عالي السخونة وشظايا دماء القلب والأطراف تغشي العيون تدفع إلى القول:

عفواً فوكوياما. نصحت الأقوياء في 21 أيلول أن لاتكون ردة الفعل على 11 أيلول باتجاه المهاجرين المقيمين رعناء، ونصحتهم بأن لا تكون الحرب على أرضهم وقد اكتسوا بجلباب خديعة جديدة اسميتها الحوار وغايتها قبول الآخر، لكن ليست لعبة الحوار الهادف إلى قبول الآخر تقتضي القابل والمقبول؟ فمن القابل ومن المقبول؟ وهل سمح للقابلين أن يقبلوا بعضهم البعض الآخر.

وعذراً هنتنغتون، فأبي عقائد وأديان تتصارع؟ فتمائيل بوذا التي استيقظت في أفغانستان كانت نائمة راضية مرضية. وقد ولى تصارع الآلهة منذ زمن، بعد مغادرتها الأرض، ولكن تنين المال برؤوسه النووية وانتفاخ جذعه بالمال المتعدد الجنسية الذي حل محلهم لا تشعبه المآذن والأجراس. إنه هائج في طريقه إلى قدر محتوم.

ربما كان التفاهم، هو الذي يدجن التنين ويرفع الخوف عن أكتاف الجايين ...

إذا ملكوكي .. ملكي بالمحبة

وإذا حكمتي .. أحكمي بالعدل

(ومضى الملك مع عسكره للقتال)

ويبلغ الحوار المسرحي ذروته عند لقاء ملكة بترا مع رؤساء القوافل الذين أتوا لإيداع أموالهم وأشياءهم الثمينة في خزانة بترا لثقتهم بأنها ستكون بأمان، بعدما تفاقم الخطر على قوافلهم من جيوش روما التي كانت تنقض على القوافل وتسلبها الأموال لترسلها إلى القيصر نيرون الذي شرع ببناء قصر له، قصر الذهب. وهذا اللقاء تم قبل إختطاف «بترا» (الإبنة الصغيرة للملكة) من قبل جواسيس رومان تزويوا بزوي تجار من صور.

تستقبل الملكة القوافل الوافدة من الشرق والغرب على الطريقة اللبنانية:

أهلاً فيكم أهلاً أهلاً

بلدنا بلدكم ... بالأمان بيو عدكم

الوزير .. يعرف بالتجار

الملكة تقدم مملكة بترا وتكشف عن أطماع روما تقول:

الملكة: مملكتي أنا .. قنديل المظلومين .. والنجمة الوحيدة السهرانة بليل الشرق الحزين

مملكتي أنا .. مملكة الموعودين، بالحب وبالفرح اللي جايي، مع الناس اللي جايين..

لأجل السعادة .. لأجل الأطفال .. والشمس والمزارع..

لأجل الحقيقة والإنسان اللي بلا خوف .. بلدنا عمبتدافع

يتقدم الجاسوس الروماني بسؤال الملكة: معنا ثروة جمعناها بالتعب جايين نودعها عندكن، بس الحرص بيدفع الإنسان يسأل: شو السياسة اللي خلتكن تفتحوا خزنتكن لودايح كل الناس

الملكة: لأنك غريب لح جاوب .. نيرون سيد روما عمبيعمر قصر، قصر الذهب. بترا كل عمرا خزانة لودايح القوافل .. بيدفعوا صداقة ، بياخدوا أمان

اليوم في عدو كبير اسمو روما

الجاسوس: شو دخل روما

الملكة: روما بدا تسرق كنوز الشعوب .. وبترا ما بدا تخلي الشرق يفرغ من حضارتو

من المال .. من الجواهر .. من التماثيل اللي نحتها نبوغ الإنسان

لها السبب فتحنا خزنتنا .. حتى تقدر المناطق الخاضعة للحكم الروماني تهرب كنوزها لعنا ..

خزانة بترا صارت التحرر .. وصارت المعركة

الجاسوس: يعني القضية سياسية؟

الملكة: قضية حضارية

وبعد

ما تزال صورة التحضيرات، في أرجاء المعمورة، لاستقبال الألفية الثالثة ماثلة في الأذهان. إذ الآمال كانت معقودة، لدى

بترا، مدينة تعيش في التاريخ، شرقية، لعلها صور أو صيدا، أو بيروت لبنان، أو تدمر الشام، أو أي مدينة في الشمال الإفريقي كالاسكندرية أو المنصورة أو القاهرة، أو قرطاجة هنيبل، أو الجزائر أو طنجة أو فاس أو الرباط، أو أي مدينة من مدائن المعمورة التي اختارت الاستقرار والأمن والسلام لأهل حاضرها ولأجيال مستقبلها.

روما الرمز، وبترا الرمز، كانا، مع «الأخوين رحبان» واقعة، حركة مغناة، أوبريت، راقصة، وحوار مسرحي متقن، مبحر في الوجدان البشري السابح إلى مطلق أمن في فضاءات الأزمنة.

تحملنا مسرحية «بترا» إلى الزمن الروماني الذهبي العابق بالدم والنار، إلى عهد الطاغية نيرون (الذي إستمتع بحرق مدينته).

يقرر ملك بترا الدفاع عن مملكته والخروج بجيشه لوقف الزحف الروماني للقضاء على حضارة الشرق وسلبه خيراته، ونجح ملك بترا، بمعونة الملكة في الداخل والعسكر في التصدي، في تحقيق النصر. إلا أن هذا النصر كلفه على الصعيد الشخصي، له وللملكة، التضحية بابنتهما التي أختطف من قبل جاسوسين رومانيين. وتبرز قوة الحوار في ثلاثة مشاهد تعبّر عن حالتي روما وبترا والمواجهة الشرسة بينهما، بين هذين الرمزين.

في المشهد الأول يقف ملك بترا أمام شعبه ويطلق قراره بالخروج إلى الحرب للدفاع عنهم، ويكشف لهم عن طبيعة روما العدوانية، يقول بلهجة منبرية:

الملك: يا أهالي بترا .. روما جايي تخضعكم ... جايي تنهبكم .. تاخذ نسوانكم سبايا وولادكم عبيد..

إنتوا رفضتوا وصاية روما .. إنتوا رفضتوا تكونوا روما

يا شعوب الأرض .. يا كل المقهورين

يللي عمبتجروا عربيات القوات .. إنتوا اللي ما إلكم أسامي ومنسيين

صرخوا ع العالي .. ودوا أصواتكم بالرعد وبالبرق .. بالموت وبالريح

قولو لروما .. للدول القوية

قولولهم في بلدان بترفض العبودية

بدها تربي أطفالها ع الشمس، وع الحرية

وعند تسليم مقاليد المملكة للملكة

الملك: من أجل التاريخ .. والمدن القديمة ..

وتراب الوطن الغالي

أنا الملك قررت الدفاع .. ورايح مع جيشي ت رد العدوان

الكورس: حبيب الشعب .. وحمي الناس

الملك: بموجب الأحكام الموروثة .. ملكة بترا بتستلم السلطة بغياب الملك

ليوم رجوع الملك

(الملك يسلم السيف)

أذكري يا ملكة بترا .. يللي لح تحكم بغياب الملك

عطر الليل: دبكة لبنان بالمئقي دبكة شَيْل السَّوَاعِدُ
نزلو الفرسان ع الحاتقة والسيف الأبيض واعد
ضاق الميدان

الفرقة: بضيوفو (من الفلاحين تغطهم الحياة الجديدة وخيرها)

عطر الليل: والملعب لان (ساحة الوطن)

الفرقة: لسيوفو(فخر الدين)

عطر الليل: طئو الغزلان تيشوفو والسَاعِدِ يشبُّك ساعد

الفرقة: دبكة لبنان بالمئقي

ويصف الكورس فخر الدين بـ «الشمس النجاي من البحر

الشمس النجاي من الليل»

وعندما سأله صديقه خاطر وضباطه الإستمرار في القتال(ليش عملت هيك؟ خاينا نقاتل يا مير)، جاوبهم

لأ.. ما بدنا نهبط باللي عمرناه..

واللي بدنا نقتولو قئناه !!

وعرفو بيانو لبنان كان.. وصار.. وبدو ييقي

لبنان انبى.. وهلق المفاوضة صارت عليي أنا

شد الشيخ خاطر، ومن بقي من زملائه الضباط، الرّحال، وقد حلّ اليأس فيهم محلّ الأمل (تأخّر الشّتي.. الهيئة مش رح

بتشّتي). وكسرت المفاجأة قلب عطر الليل، وكأنها لا تكاد تصدّق أنها في نهاية ملحمة البطولة، وتسأل نفسها: (معقول

تكون النّهاية ؟؟ وهيك بيخلصو الأبطال!!)

يأتيها صوت الأمير: إذن صار بقدر روح

أنا شو بيهم بقتت أو ما بقتت..

هووي بيبنقي

ولن تنسى قوله لها:

الأمير: أنا السيف وإنّتي الغنية(عنصر اللحمة الشعبية والثقافة الوطنية)

وإذا انكسر السيف (القائد) بتبقى الغنية(العنصر الحي الذي يديم ثقافة التفاهم على البقاء).

قمة المواجهة والصراع لمعت في حرب "بترا" وروما الأمس.. (آخر الأمبراطوريات القديمة والتي قد تكون أية

امبرطورية أو دولة أو منظومة إقتصادية سياسية اجتماعية حاضرة، أو طاغية).

روما ... "الوحش الذي لا يشبع" .. "نبح العسكر الذي لا ينضب" (إللي ما بيخلص)، الممسكة بشروق الشمس وغروبها.. اللي

ضو الشمس ما بيكفي أرضها.. روما الحرب، القتل، الحرق، التدمير.. روما الصلب والقهر.. لونت جيوشها بدماء الشعوب.

وبعد كل الذي كان، حصدت الخيبة وسقطت، ونامت في عقر دارها، في قلبها، عام 014 إلى الأبد، لأن الحياة أوسع وأبقى.

روما هذه، تلك، كان لها مع «بترا» حكاية.

ويتابع المسرح الرحباني عرضه للأفان الاجتماعية والسياسية التي تولدت عن ضعف السلطة واستئراء الفساد كما في مسرحيتي «صح النوم» و«ناس من ورق».

ففي مسرحية صح النوم (1791) تناول الرحابنة فساد السلطة الحاصل من كونها قوة تدبير لشؤون الناس وتنظيم معاملاتهم الحياتية، إلى قوة تعطيل وتأخير المعالجات المستعجلة التي لا تحتمل التأجيل، وهذه حالة تعم الإدارات الرسمية في كل دول العالم الثالث لفرط المزاجية الشخصية عند المسؤولين وأصحاب القرار التي تمثلت هنا بالوالي الذي إعتاد النوم الشهر بكامله ولا يستيقظ إلا ليوم واحد يقوم فيه بتوقيع معاملات الناس التي تكسبت على مدى الشهر كله. تسرق «قرنفل» الختم وتقوم بختم المعاملات لتسيير أمور الناس. تقزم المسرحية هنا شخص الوالي وقيمه الإنسانية والإدارية في الختم، وهذا يمكن تشغيله من أي كان. فالحل هو وضع الأمور في أحجامها الطبيعية، وإيقاظ الإدارة من ثباتها، وتصحيح مفهوم الولاية حيث هي منصب خدمة وتسيير أعمال الناس وليس إستخدامهم (كما يعرفها ابن خلدون في مقدمته).

وعالجت مسرحية «ناس من ورق» (2791-) الخلل السياسي الناتج عن هشاشة ممثلي الشعب في المجالس النيابية والشعبية، فهؤلاء عبارة عن أوراق قصت على نحو ما وسميت «ناس» وأن إرادة الناس أقوى (كما جاء أيضاً في مسرحية الوصية)، وإن مارسوا ألعابهم البهلوانية وخذعوا الناخبين ووصلوا إلى السلطة، فهذا لن يعفهم من صفة الغباء التي يمارسونها على الناس الطيبين (كما سمعت من المسرحي المغربي الشاب). وتظهر المسرحية إبتار الناس لإحتفالات الفرع على تظاهرات الدعاية الإنتخابية، وخوف السياسيين من مشاعر الفرع، مع ما يحمله من حب، ومحاولة كبته للحفاظ على مواقعهم، الهزيمة والمفرغة من أي معنى. وهذا ما نراه في إستدعاء أحد المرشحين للإنتخابات النيابية للصبية «قرنفل» (قرنفل هنا لها رمزيتها لجهة أن أحد رؤساء وزراء لبنان في الفترة التي عرضت فيه المسرحية كان يتباهى بقرنفة يضعها في عروة سترته) التي كانت قد حضرت إلى ساحة البلدة وباشرت التحضير لإقامة إحتفال غنائي، وطلبه إليها بأن تعود عن قرارها، لأنه وجد في إحتفالها تهديدا لبرنامج الذي يزمع عرضه في نفس الزمان والمكان. رفضت قرنفل الطلب وأصرت على موقفها.

أما مسألتي بناء الوطن والزود عنه فكان تناولهما في مسرحيتي «أيام فخر الدين» و«بترا».

فالأمير فخر الدين المعني يعتبر المؤسس لمشروع الكيان اللبناني السياسي الذي صار عليه سنة 3491 والجامع لأطرافه المتنازعة في عهد الامبراطورية العثمانية (التي بسقوطها كانت النهاية لآخر الامبراطوريات القديمة في أوروبا والشرق الأوسط)، وقد عرف بحسه الوطني أن لا قيمة للأرض، في نهاية المطاف، من دون شعب يعمرها ويحافظ عليها. إذ أن الباب العالي العثماني كان قد منح هذا الأمير مهمة حكم منطقة الشوف في الجبل اللبناني وفق شروطه والطرق التي اعتمدها في السيطرة من خلال بث الفرقة بين الطوائف والعائلات والعشائر لما قد يشكل إتفاق هؤلاء من خطر على استقرار الامبراطورية وقوتها.

أبرز الرحابنة في «فخر الدين» دور السيف وما يعنيه من قوة إرادة وتصميم، والأغنية، بمعنى ثقافة الإنتماء الوطني. ظهر ذلك في إصرار فخر الدين على جمع الأطراف بقوة السيف، وتوجت هذه المحاولة بانتصاره في «معركة عنجر» (2261) الذي أثار حفيظة الباب العالي في اسطنبول مما جعله يطلب من فخر الدين الذهاب إلى اسطنبول لمعاقبته على فعلته، وترسل والي عكا لمحاصرته في مغارة إختبأ فيها، ويرفض حماساً مناصريه للدخول في مغامرة القتال في معركة خاسرة، ويسلم نفسه لوالي عكا شرط ذهابه إلى السلطان ومرافقة حراسه، و «الأبواق تعزف قدامنا». وفي الحوار الذي دار بينه وبين عطر الليل (ابنة جندي من جنود الأمير الذين استشهدوا في إحدى المعارك) عندما قبل أمر السلطان كي لا يدفع الوطن ثمن الحرية والمنعة التي تحققت.

اجتمع الشبان في الساحة وقاموا بديكة جماعية مترافقة مع إيقاع موسيقي تحدثه ضربات الأكف (التصفيق) وإنشاد من الفرقة (الكورس) المتناغمة والمتكاملة في تحاورها مع عطر الليل:

فأظهرت له مواهبها في التمثيل والغناء، فغنت في حضرته، أملة بعقوبة أخف. أعجبه صوتها لكنه، مع ذلك، أمرها بأن تعمل في جمع الحطب.

سعى «جاد» الحكيم إلى إقناع الملك بأن الضرائب باتت ثقيلة وأن نتائج ذلك قد تكون خطيرة، لكن الملك كان عنيداً، ولكي يثبت للحكيم سيطرته على الأمور يستدعى صديقاً قديماً له ليركع أمامه. وعندما رفض أمر بسجنه هو وأبنائه الثلاثة لمدة 52 سنة. وقام بتصرفات جنونية بعيدة عن المنطق. أنهت زاد الخير عمل السخرة، وعادت لتجد الناس المثقلين بالأعباء قد تجمعوا بقيادة بربر وقرروا الرحيل عن بيوتهم، وعندما رفضت الرحيل معهم أستودعوا وتركوا مفاتيح بيوتهم معها.

أمر الملك بأن تزيّن الشوارع والساحات وأن يحضر جميع الناس بدون استثناء، لاستقبال الملكة العائدة بعد غياب شهر عن المملكة. طبعاً لم يكن هناك أحد ليطيع الأمر، وصلت الملكة لتحظى باستقبال رسمي من قبل الحراس الملكيين فقط. فوبّخت الملك الذي أخذت رعيته بزاد الخير التي أوضحت له أنه بدونها لن يبقى هناك من يحكمه، ولن يستطيع حبسها أو قتلها، وأنه إذا جرّب أن يمارس خداعه عليها ستهجر هي الأخرى. وهنا انقلبت الأدوار وملكت زاد الخير القرار. إضطر الملك عندئذٍ إلى إطلاق سراح جميع المساجين، ليصبح لديه مواطنين يحكمهم، لكن هؤلاء أيضاً فروا تاركين الملك لزاد الخير. فيدرك الملك أن المملكة بدون الناس الذين هربوا من طغيانه وظلمه لا معنى لها، وفعل تهديد زاد الخير بالرحيل فعله لأن تنفيذه سيتركه بدون رعية. فنزل عن عرشه وهرع يقرع أبواب البيوت المهجورة متوسلاً لهم أن يعودوا. وتنتهي المسرحية بعودة الناس إلى بيوتهم، وإلى حكم أكثر عدلاً.

وعلى نفس النمط والإيقاع في إعادة العدل إلى جبال الصوان، سوف يعود المال إلى أصحابه في مسرحية «الليل والقنديل» وينسحب السارق معلناً إنتصار «منتورة» ومتابعة عملها في بيع القناديل الكاشفة، وفي حراسة غلال أهالي القرية والقرى المجاورة.

فمسرحية «الليل والقنديل» تحكي قصة «منتورة» (صبيبة قروية) تبيع القناديل التي يصنعها أهالي قريتها إلى أهالي القرى المجاورة. ولأن منتورة كانت موضع ثقة فقد كان الأهالي يأتونها بالغلل كوديعة، وكانت تصر على وضعها في كيس أبيض وفي مكانٍ بادٍ للعيان، يقتسمونها فيما بينهم في نهاية الموسم بمراسيم احتفالية.

«هولو» لص خطير من القرية المجاورة وصاحب مشاكل، كان يتحين الفرصة المناسبة ليغير على القرية، هو ورفيقه خاطر. قرر أهالي الضيعة أن يتم تعليق قناديل كبيرة على مفارق الطرق، ليضيئها في الليل. وفي أثناء محاولة للإمساك بهولو، فرّ هذا الأخير ليصل إلى خيمة منتورة، وطلب حمايتها، فلبت طلبه من دون أن تعرف هويته الحقيقية، فأوته، وكان ممثلاً لها. وهولو هذا تحوّل إلى حياة اللصوصية والإجرام بسبب رفضه مشاعر التودد التي أبدتها «نجمة» (إمرأة شرسة وحاقدة) التي قامت بالانتقام منه فاتهمته بمحاولة الإعتداء عليها، فرفضته القرية ونبذته، فالشر الذي يمثله هولو وليد الظروف وليس الفطرة.

عاد هولو وصديقه خاطر لزيارة منتورة وحاولا التفاوض معها، كل على حدة، وإقناعها بالتوقف عن تعليق القنديل الكبير على مفارق الطرق، لأن العتمة هي أساس عملهما. أخبرتهما أن هذا ليس قرارها لوحدها، وأن الغرض من القنديل هو إرشاد المسافرين إلى الضيعة. كما أخبرت هولو أنها لم تندم على إيوائه عندها وأنها تتمنى عليه أن يعود إلى جادة الصواب. هدد خاطر وهولو منتورة بتحطيم القنديل الكبير، لكن هولو المتأثر باهتمامها لم يوافق على فكرة تحطيم القنديل لكنه إقتنع بسرقة كيس الغلة من خيمة منتورة، وهكذا كان. وفي ليلة الإحتفال بتوزيع الغلة، إكتشفت منتورة أن الكيس مسروق، سرقه هولو. غضب الأهالي وسألوا منتورة كيف لهم أن يعيلوا عائلاتهم وأطفالهم، وقد ضاعت ثمرة جهدهم طوال العام. فقررت منتورة، التي غمرها الخجل والشعور بالذنب، الرحيل، وأطفأت قنديلها.

وعندما علم هولو بالأمر، ندم على فعلته، وأعاد كيس الغلة، وأضاء القنديل الكبير، الأمر الذي أعاد البهجة والسرور إلى الأهالي واستمروا بالأحتفال.

والتفاهم، الذي نبحت عنه لا يعني، في مسرح الرحابنة، بحال من الأحوال، التنازل أو المساومة، أو الامعان في الضعف والإضعاف، أو القوة والإستقواء. إنه النديّة في تقاسم الخيرات والرفاه، وتحمل النكبات والازمات على مختلف المستويات، والإقرار بحق عام يحفظ الوجود والكرامات بغض النظر عن تعداد وغنى الجماعات أو الدول والمؤسسات. وإتساع الدول من حيث هي أشكال تنظيم وإدارة سياسية للجماعات لا يبرر التعدي من أي نوع كان. فتعداد السكان وسعة الأوطان، إقتضتها الظروف والإرادات الطارئة، ولو شاء ربكم لجعلكم أمة واحدة، ولكن تعددية الأمم والشعوب ما كانت للتصادم والإلغاء، وإنما للتعارف، والتعارف بداية التفاهم على التعاون والتحاب. إنطلاقاً من قناعة بأن خيرات الأرض وإنجازات الفكر البشري لكل أهل الأرض.

تعالج مسرحيات «الأخوين رحباني» أشكالاً مختلفة من المواجهات، المواجهات الشخصية الوجدانية المتمثلة بالحب (كما في حكاية الإسوارة، وجسر القمر)، والمواجهات السياسية الاجتماعية (كما في أيام فخر الدين وناطورة المفاتيح) والحضارية (كما في بترا) تعريها وتكشف الدفائن المستورة فيها وتخرجها إلى السطح، تتدرج من المواجهات التي تنشأ عن خلافات بسيطة في القرية أو الحي والمناطق، وبين الدول والامبراطوريات، وما قد ينتج عنها من صراعات وحروب. وتوقف عند موضوعات بعض المسرحيات وطريقة الخروج منها لكون جميع المسرحيات يسدل الستار فيها على نهايات سعيدة، مع الإشارة إلى أن الأغنية والدبكة والرقص الشعبي (الدبكة) هي جزء لا يتجزأ من الحوار وفي خدمة الفكرة، وكعنصر متمم للتفاهم القائم على الحب والفرح.

وقد تجلى دور الفرحة كعنصر سلمي في مواجهة «غربة» لـ «فاتك المحتل» في مسرحية «جبال الصوان» (قدمت في قلعة بعلبك - لبنان ودمشق 9691) التي تتناول قضايا سادت في جميع العصور كاحتلال الأرض والظلم والبطولة والشجاعة في طلب الحرية وبذل النفوس من أجلها. فبعد مئة يوم من الصمود والقتال تسقط «جبال الصوان» في يدي فاتك المحتل والمتسلط. وعندما رفض مدلج (زعيم القرية) الانصياع والتذلل للنجاة، قتله فاتك عند بوابتها. الناجون إنقسموا إلى فرقتين: واحدة لاذت بالفرار، والثانية بقيت وتابعت العيش في جو من الرعب والخوف على أمل الخلاص مما هي فيه على يدي واحد من ذرية مدلج. وبعد عشر سنوات تظهر فتاة «غربة» حاملة إشارة تدل على أنها ابنة مدلج أتت لتحررهم وتحرر الضيعة. تدعوا الأهالي أولاً إلى نزع ثياب الحداد والحزن وإستبدالها بثياب الفرحة لأن الحزن يحبط العزائم ولا يحرر الناس وأيقظت فيهم روح الشجاعة، وتدعوهم ثانياً إلى إقامة عيد وهمي كسابق عهدهم بالفرحة. فعدقوا حفل زفاف (عرس) للخروج من حالة الكآبة وصلّت الله لكي يمنحها القوة (اللجوء إلى قدرة غيبية) وغنت فيهم أغنية «ساعدي يا نبع الينابيع».

يجد فاتك في تصرفات «غربة» تحدياً لسلطته، فيدعو الأهالي للإحتفال بمناسبة إنتصاره، وعندما رفضوا، أجبرهم على المشاركة بقوة السلاح، فأصاعوا له ولكنهم نظموا أغنية تمجد مدلج وغربة، الأمر الذي أغضب مدلج. فدعا غربة وهددها بالقتل ودار بينه وبينها حوارات. أبرز هذه الحوارات مخاطبة غربة لفاتك، بفخر، أنها مؤمنة على أرض جبال الصوان من قبل أبيها، وأنه (والدها) ترك هذه الأرض لأنها لا تتسع له وللإستبداد، وأوضحت له بأن الناس قرروا الإنتقام منه، وأنه ليس المهم ما قد يقتل منهم لأنه خلف كل صخرة، وتحت كل شجرة وبقيء كل بيت سيخلق ولد لمدلج، وأنهم سوف يقاتلون حتى النهاية لاسترجاع حريتهم. قتل فاتك غربة في نفس المكان الذي قتل فيه مدلج، ولكنه أدرك أن كلمات غربة والثورة التي بثتها في الأهالي سوف تطارده، فجمع جنوده وترك جبال الصوان، وكان النصر للذين قاتلوا ووهبوا حياتهم للحرية.

وفي مسرحية «ناطورة المفاتيح» (قدمت في بعلبك ودمشق عام 2791) تناول الرحابنة مفهوم الملك بجديّة ليثبتوا أن المُلْك الحقيقي يكون بنشر العدالة وليس بالظلم الذي يفقد الملك رعيته، وأن لا ملك بدون رعية. فملك «سيرا» يعلن عن ضريبة جديدة سماها «حصّة الملك»، تخوله الحصول على نصف ممتلكات وأرزاق رعيته، إضافة على الضرائب العادية المفروضة عليهم سابقاً. ومن لا يذعن للأوامر يؤخذ للعمل بالسخرة حتى يتمكن من دفع «حصّة الملك».

وقعت المشكلة عند مقاسمة زاد الخير التي تملك خمس دجاجات وعنزة واحدة، إذ اقترحت أن يأخذ الملك دجاجتين ونصف، ونصف العنزة لأنها لا تملك المال. لم يقبل الحراس. فطلبت مقابلة الملك، وعرضت عليه المأزق. وحاولت تليين الموقف

كانت نظرية كيسنجر وزير خارجية الولايات المتحدة في السبعينات) التي جعلت الشعوب قاطبة ترزح تحت وطأة الأزمات المالية والعسكرية والسياسية، وصار كل فرد، أينما كان، على مرمى الأزمات المتلاحقة، وفي حالة قلق وجودي دائم .

وكتابات «الأخوين رحباني» لم تبنّت في فراغ، فهي تنتمي إلى أرض وشعب، وتفاعلات حضارية. فاللبنانيون يعانون، كغيرهم، من المآسي الناتجة عن التحولات في المجالات الإنتاجية والإقتصادية والتحالفات السياسية، والقفزات العلمية والتقنية المتلاحقة بوتيرة عالية من السرعة تفوق قدرة الأذهان على الإستيعاب، وإرتدادات هذه جميعاً على العلاقات الاجتماعية والنظم القيمية والأخلاقية.

فلبنان المقيم، منذ ما قبل حضوره على الخارطة ككيان سياسي مستقل عام 3491، على فوهة بركان حي من داخل لتعددية الطوائف والمذاهب الدينية والفكرية (81 طائفة معترف بها)، ويستقبل حمم براكين المعمورة من خارج. فهو محطة عبور الغزاة الوافدين من وإلى الشرق والغرب. هذا الوطن هو عينه الذي يفتح أبناؤه الشماسي إذا ما أمطرت في موسكو، أو إشتد القيق في إفريقيا الجنوبية أو صحراء الربع الخالي في شبه الجزيرة العربية. وهو أيضاً البلد الذي يتنادى أهله من جميع الملل والمذاهب، لإقامة مراسم صلاة الإستسقاء إذا ما رُسم ثقب أسود في أوزون السماء تحاشياً للتصحّر. وعندما لمعت مؤشرات المواجهة بين الدول الغنية والقوية المالكة للطاقة الذرية والرؤوس النووية، وتلك الساعية لإملاكها، لبس اللبناني عدّة الحرب التي لا بد أنها، إن وقعت، ستمر على أرضه وجثث أهله. وهل نسي اللبناني أن تسوية كعب ديفد، التي كانت تقضي بتنظيف حدود إسرائيل الشمالية من البندقية الفلسطينية كلفت لبنان مشقة الإقتال بين أبنائه في حرب عبثية، لمدة عشرين سنة، حصدت ما حصده من القتلى (الشهداء) وخلفت ما خلفته من الدمار، والاجتياحات المتكررة، ومعارك التحرير وتصفية الحسابات مع الإسرائيليين (القذائف والقنابل التي سقطت على جزء من الأرض اللبنانية في حرب تموز 6002 تعادل قوة تدميرية أكبر من قوة قنبلة ذرية).

ويبدو أنه كلما كبرت النظريات وعظمت في تجاوز الحروب المتجددة باستمرار، وإن بصيغ وأنماط مختلفة، كلما زادت المآسي المتأتية من الحلول المزعومة لوقف الحرب والتصورات المغلوطة للسلام كغاية قصوى للشعوب قاطبة. وبتنا لا نرى في النظريات الكبيرة إلا مخادعة ووسيلة لتمرير مشاريع تدبير لأشكال جديدة من القهر.

فروسو (uaessuoR)، الذي تألم بصدق لما صارت إليه البشرية في عصره (القرن الثامن عشر) من حالة بائسة مخزية بحيث «لم يعد مباحاً للمرء أن يكون إنساناً وأن يدافع عن قضية الإنسانية. إذ يجب إخضاع العقل والحقيقة لمصالح من هم أشد قوّة» وباتت هذه الحالة قاعدة سارية المفعول في كل مكان. ولرفع هذا الواقع المأساوي يقترح، في كتابه «مشروع لسلام دائم»، قيام دولة ديمقراطية، لأن «الشعب الذي لا ينتهك أصول الحكم لا يمكن أن يُنتهك».

ولم تنفع دعوة كانط (tnaK) (إلى إعتقاد علمانية قادرة على حل الصراعات الدينية والمذهبية، والتي قد تسمح بتخطي الشعوب للحروب والنزاعات، من حيث هي مصدر الشرور والالام للبشرية، والوصول إلى السلام الحقيقي المنشود على الصعيدين: الشخصي الفردي والسياسي الاجتماعي. ولا يكون السلام مجرد هدنة تحضر لحرب جديدة. ولم تجد وصايا كانط الأذان الصاغية والنوايا الصادقة لتنفيذها، وهي: عدم تضمين معاهدات الصلح البنود الملوغمة التي تسمح بسقوطها عند أول فرصة، وعدم السماح بضم دولة إلى دولة بغض النظر عن كبرها أو صغرها، والعمل على نزع السلاح، لما يشكله من خطر على المجتمعات البشرية، وكف الدول عن الإستدانة، وعدم تدخل الدول بشؤون بعضها البعض الآخر الداخلية.

كما سقطت نظرية برتراند رسل (lessuR) حول السلام. فلا مؤسسته «للسلام» ولا «محكمته» نجحت في درء الخطر عن البشرية المهتدة بإمكانية إمتلاك نظام سياسي أرعن للقنبلة الهيدروجينية (كان في تصوره الاتحاد السوفياتي)، إذ أن نظريته مهدت الطريق للحروب المبعثرة على كامل الكرة من خلال تشريعه (كتابه هل للإنسان مستقبل؟) لحروب مبعثرة تقودها «حكومة عالمية» (المؤلفة حالياً من رؤساء الدول السبع الغنية) تحتكر السلاح المهم، وتتنظر في جميع الإختلافات بين الدول (باعتبارها تشكل الرأي الدولي) واقترح الحلول لها، وفرضها بالقوة عند الضرورة لكونها تمتلك قوة لا تستطيع أية دولة ثائرة مقاومتها.

ثقافة التفاهم

محمد العربي

بيروت

«الأخوان رحباني» ثنائي فني لبناني يجمع عاصي (انطلياس لبنان 3291) ومنصور (انطلياس 5291)، وهما من أبرز الموسيقيين العرب إضافة إلى كونهما شاعرين من الطراز الأول. تركا مجموعة رائعة من المسرحيات الغنائية مما جعل منهما الرواد الحقيقيين للمسرح الغنائي العربي.

إنضم، هذا الثنائي مع فريقه (وعلى رأسهم من الطربين الكبار فيروز، ووديع الصافي، ونصري شمس الدين)، باستحقاق إلى قافلة المبدعين الذين رفضوا الموت وتركوا أعمالاً أدبية وموسيقية ترقى إلى الخلود في ذاكرة الناس، وبشكل خاص في ذاكرة اللبنانيين وسائر الشعوب الناطقة باللغة العربية، باعتبارها من مكونات هذه الذاكرة في إندفاعها صوب آتٍ عابق بالأمل والحب، وواعد بحياة هائلة بالسلام والسعادة.

وقد يكون من المفيد، لما نحن فيه، من بحث عن الحرب والسبل الآيلة إلى تجاوزها، الدخول إلى رحاب مسرح «الأخوين رحباني» الذي انصهرت فيه الواقعية والرومنسية في بوتقة واحدة في تناوله قضايا إنسانية: شخصية فردية واجتماعية سياسية عامة، وتقديمه الإقتراحات لرفع المآسي التي تنخر الوجود البشري، إنطلاقاً من قناعة راسخة بحقيقة مثلثة الزوايا، يتربع على رأسها الله وما يمثل من غيب، وقدر، ورحمة ومحبة، وقاعدة تمثل الطبيعة في جمالات ترابها وصخورها وبحارها وشجرها وزهرها وعصفورها، وأخرى تحيط بالإنسان ومنازعه الفطرية الخيرة وإصلاح ما شز منها عن دروب التسامح، والتواصل، والتحاب. والإنسان في بعده: الإلهي الروحي، والأرضي الجسدي، سيكون اللاعب الأكبر على خشبة المسرح الذي يختصر الحياة، وتتقدم الأرض والبيئة المحيطة في موسيقاهم وشعرهم الغنائي، الذي صدحت به فيروز وثلة من المطربين الموهوبين، مفعمة بتجليات الله في جلاباب ديني (مسيحي إسلامي) صوفي شرقي محيط بكل خاطرة وفعل.

ودافعهم في كل إعمالهم، ما عاينوه من مشاكل نتجت عن تفتيت الحرب الكونية الثالثة وبعثرتها على كامل المعمورة (وهذه

- 1 مسرحيات وأعمال «الأخوين رحباني» الغنائية توزعت كالآتي: «أيام الحصاد» (بعلبك، 1957)، «عرس في القرية» (بعلبك، 1959)، «موسم العز» (بعلبك، 1960)، «البعلبكية» (بعلبك، 1961)، «جسر القمر» (بعلبك، دمشق، 1962)، «عودة العسكر» (مسرح سينما كابيتول، 1962)، «الليل والقنديل» (كازينو لبنان، دمشق، 1963)، «بياع الخواتم» (الأرز، دمشق، 1964)، «دواليب الهوا» (بعلبك، 1965)، «أيام فخر الدين» (بعلبك، 1966)، «هالة والملك» (البيكاديللي، الأرز، دمشق، 1967)، «جبال الصوان» (بعلبك، 1969)، «يعيش يعيش» (البيكاديللي، 1970)، «صح النوم» (البيكاديللي، دمشق، 1971)، «ناطورة المفاتيح» (بعلبك، 1972)، «ناس من ورق» (البيكاديللي، جولة في الولايات المتحدة، 1972)، «الحطه» (البيكاديللي، 1973)، «قصيدة حب» (بعلبك، 1973)، «لولو» (البيكاديللي، دمشق، 1974)، «ميس الريم» (البيكاديللي، دمشق، 1975)، «منوعات» (دمشق، عمان، بغداد، القاهرة، 1976)، «بترا» (عمّان، دمشق، 1977)، «بترا» (البيكاديللي، كازينو لبنان، 1978)، «المؤامرة مستمرة» (كازينو لبنان، 1980)، «الربيع السابع» (مسرح جورج الخامس، 1984)، بالإضافة إلى لوحات مسرحية ومنوعات كثيرة خلال رحلات عديدة خارج لبنان على مسارح العالم.

Guerre et création artistique dans *Un Captif amoureux* de Jean Genet

Najet LIMAM-TNANI

SOMMAIRE

- 134 1- La guerre et la métaphore de l'art :
136 2- L'art comme moyen de combat
138 3- *Un Captif amoureux* : livre de témoignage ou chant épique à la gloire des «guerriers-artistes»?

Engagé à 18 ans comme sapeur mineur en Syrie et au Maroc au moment de la colonisation, témoin en 1970 de la révolution des Black Panthers et de la lutte des feddayins contre Israël, Genet a donc eu, dès son jeune âge, une expérience effective de la guerre et ses œuvres narratives y sont, pour la plupart d'entre elles, associées. *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Miracle de la rose* ont été écrites au moment de la deuxième guerre mondiale et, dans les parties autobiographiques, l'écrivain rend compte des effets de l'occupation allemande sur sa vie de prisonnier et sur son travail de création.

Dans *Pompes funèbres*, il fait des acteurs de cette guerre les personnages principaux de sa fiction : Hitler, les SS, les miliciens sont impliqués de différentes manières dans l'histoire de Jean Decarnin, son jeune ami résistant dont il veut célébrer la mémoire. Les SS qu'il a fréquentés et surtout Hitler exercent d'ailleurs sur Genet une fascination particulière : le dictateur allemand est souvent évoqué dans ses œuvres et dans ses interviews et mêlé fantasmatiquement à sa vie ; sans doute parce que l'écrivain a le sentiment qu'Hitler a vengé ses humiliations d'enfant abandonné et maltraité, en infligeant une défaite à la France¹. C'est aussi sûrement parce que l'image de ce caporal autrichien aux origines obscures et au parcours ténébreux qui a accédé aux plus hautes fonctions de l'Etat et fait trembler le monde correspond par certains aspects à celles de Genet lui-même et de ses personnages. Qualifié par ceux qui s'y sont intéressés de «joueur de l'instant, d'individu sans passé, et sans destin», d'être «venant de nulle part et ne s'enracinant dans aucune tradition», Hitler est perçu par Bernanos comme «le soldat inconnu allemand»². C'est en

2 - Cf. Jean-Marie Domenach, «Hitler ou l'absence»,

tant que tel qu'à notre avis il a surtout marqué l'esprit de Genet et les relations de l'auteur avec ce personnage énigmatique de l'histoire, souvent réduites à une fascination morbide et ramenées à un antisémitisme primaire par ses détracteurs, méritent d'être examinées de près. Cependant, c'est au *Captif amoureux* que nous porterons plutôt notre attention dans cet article, car c'est là que s'exprime le mieux l'imaginaire génétien de la guerre et qu'apparaissent les moyens mis en œuvre par l'auteur pour dépasser l'inhumain qu'elle enfante.

Dans le combat des Palestiniens contre Israël, dans celui des Noirs américains contre l'impérialisme américain, Genet a pris part par ses écrits mais aussi par son action sur les lieux même des conflits et c'est aussi sa vision de la guerre qu'il nous communique dans son texte. Paradoxalement, la guerre n'y est pas unie seulement aux images convenues de sang et de cadavres grimaçants, mais à une sorte d'éclat de rire cosmique qui en fait un jeu libérateur et festif pour ces deux peuples opprimés. Le rapprochement entre guerre et jeu a été certes établi par d'autres penseurs : Huizinga³ a mis en lumière dans son essai *Homo ludens* le rôle du jeu dans le développement de la civilisation et la place qu'il a occupé jusque dans la guerre courtoise et Michel Plon a souligné l'importance de la théorie des jeux dans la politique moderne et dans les stratégies militaires américaines⁴. Cependant chez Genet, les rapports entre ces deux domaines divergents sinon antithétiques prennent une ampleur et une complexité rares et le jeu y acquiert une signification étendue, renvoyant au génie créateur et à l'art sous toutes ses formes. Une lecture attentive d'*Un Captif amoureux* permet en effet de relever des références récurrentes, aussi inattendues que déconcertantes, à la musique, au théâtre, à la poésie et à la danse. Tantôt introduits comme des métaphores et des renvois intertextuels par l'écrivain, tantôt utilisés comme des moyens de combat par des révolutionnaires souvent démunis, ces différents arts finissent, par leur présence constante et insolite, par modifier totalement aussi bien notre vision de la guerre que le genre déclaré de l'œuvre.

1- LA GUERRE ET LA MÉTAPHORE DE L'ART :

Durant son séjour dans les camps de réfugiés en 1970, Genet a été sollicité par Yasser Arafat pour écrire un livre de témoignage sur les Palestiniens. Cependant, ayant rompu avec l'écriture depuis déjà quelques années⁵,

Le Retour du tragique, éd. du Seuil, 1967, pp. 146, 164. Cette étude nous paraît tout à fait intéressante en l'occurrence parce qu'elle nous permet d'expliquer la fascination, longtemps jugée inexplicable, de Genet pour Hitler et de nous rendre compte des liens qui existent entre cette figure de l'absence et les personnages génétiens.

3 - Johan Huizinga, *Homo ludens. Essai sur la signification sociale du jeu*, trad. française par Cécile Seresia, Gallimard, 1951. Dans son livre Huizinga cherche à démontrer que l'homme qui fait la guerre est d'une manière générale un homme qui joue, un *Homo ludens*, cependant dans son analyse il n'aborde presque pas la guerre moderne.

4 - Cf. à ce propos son livre *La théorie des jeux : une politique imaginaire*, Maspero, 1976.

5 - En effet, après *Les Paravents*, Genet renonce à la littérature et se consacre à l'action politique. Certaines de ses déclarations

l'écrivain gardera longtemps le silence et ne commencera la rédaction de ce texte, qu'après les événements tragiques de Sabra et Chatila, survenus en 1982, alors qu'il était au Liban chez Leila Shahid. «Quatre heures à Chatila»⁶, le texte que lui inspirera la vue des massacres perpétrés par les israéliens, à travers les phalangistes, sur la population civile des camps, le fait revenir à l'écriture et constitue le noyau central à partir duquel va être conçu *Un Captif amoureux*. Cependant les deux textes se distinguent par un traitement différent de la guerre : réaliste dans l'un et symbolique dans l'autre.

Alors que dans son article, Genet procède à une description minutieuse, rappelant parfois celle d'un médecin légiste⁷, des cadavres qu'il a attentivement observés à Chatila, dans *Un Captif amoureux* il s'attarde peu sur les images de violence et de mort, et la guerre est introduite le plus souvent de manière suggestive, grâce à de multiples flashes descriptifs relatifs à des éléments sonores et visuels : bruits de fusillades et parfois d'obus, échanges de tirs⁸, présence des tanks jordaniens dans les camps au moment de Septembre noir ou israéliens à Beyrouth, image d'une «population hirsute, poussiéreuse, déshydratée fuyant les camps d'Amman, de Baqa, de Ghaza»⁹ etc., les disparitions successives des combattants qui jalonnent le texte sont souvent évoquées de manière laconique et pudique : «Abou Taleb est mort, tué sans doute par une balle jordannienne», «Abou Kassem ne revint jamais du Jourdain. Il avait vingt ans», les beaux soldats qui parcouraient la forêt d'Ajloun «presque tous moururent ou furent prisonniers et torturés»¹⁰ etc.. La représentation de la guerre est en outre continuellement dominée par la métaphore de

laissent supposer que le poétique et le politique s'opposent à ses yeux et que la littérature est inefficace. Ainsi, lorsque Michelle Manceaux lui parle de son théâtre, il lui répond par ces phrases : «Je crois que Brecht n'a rien fait pour le communisme, que la révolution n'a pas été provoquée par *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais. Que plus une œuvre est proche de la perfection, plus elle se referme sur elle-même.», «Entretien avec Michelle Manceaux», *L'Ennemi déclaré*, op. cit., p. 62.

6 - L'article a été écrit en septembre et octobre 1982, pour la *Revue d'études palestiniennes*, il sera publié de nouveau dans *L'Ennemi déclaré*, op. cit., pp. 243-264.

7 - Il y a sans doute déjà de l'écriture dans cet article mais Genet semble chercher à visualiser le spectacle des massacres et décrit avec une grande précision, ainsi que le montre cet extrait, la posture des cadavres, les blessures et les mutilations qu'ils ont subies, leur état de décomposition et leur couleur : «le corps d'un homme de trente à trente cinq ans était couché sur le ventre. Comme si tout le corps n'était qu'une vessie en forme d'homme, il avait gonflé sous le soleil et par la chimie de décomposition jusqu'à tendre le pantalon qui risquait d'éclater aux fesses et aux cuisses. La seule partie du visage que je pus voir était violette et noire. Un peu plus haut que le genou, la cuisse repliée montrait une plaie sous l'étoffe déchirée. Origine de la plaie : une baïonnette, un couteau, un poignard ?... Les mollets étaient nus, noirs et gonflés. Les pieds chaussés de brodequins noirs, non lacés, et les chevilles des deux pieds étaient serrés, et très fortement, par le nœud d'une corde solide... d'environ trois mètres de long.», «Quatre heures à Chatila», *L'Ennemi déclaré*, op. cit., pp. 245-246.

8 - A titre indicatif Cf. *Un Captif amoureux*, éd. Gallimard, coll. Folio, 1986, pp. 258 et 261. .

9 - Ibid., p. 256.

10 - Cf. Ibid., pp. 315, 360, 161. La liste de ces feddayins décédés est longue et la mort semble déjà faire partie de leur vie ainsi que le laisse entendre cette phrase de Genet sur l'un d'entre eux : «Abou Omar était dans la révolution, cinq ans avant sa mort en mer, déjà noyé», Ibid., p. 380,

l'art qui s'impose dès les premières pages du livre où les chants des soldats palestiniens, se répondant d'une colline à l'autre et se mêlant au murmure d'un ruisseau, sont comparés dans une métaphore filée à un opéra¹¹. Un parallèle est établi, plus loin, entre le bruit des soldats battant des mains sur le bois de cercueils et la «partie presque joyeuse du Kyrie dans le *Requiem* de Mozart»¹².

La métaphore de la musique se déploie tout au long du texte aussi bien à propos des bruits entendus que de la parole révolutionnaire des combattants, assimilée constamment à un chant subversif que l'écrivain dit vouloir imiter dans l'écriture de son livre. Ce n'est d'ailleurs pas la première fois que la musique est unie à l'histoire des Palestiniens : dans l'article qu'il leur consacre après son retour des camps en mai 1971, Genet introduit aussi une longue digression sur la musique et sur le rapport entre la révolution et la création musicale¹³. Cette association entre musique et Palestine semble être très ancienne chez l'auteur, celui-ci en explicite l'origine au début du livre et l'impute à un fait datant de la période de ses vagabondages en Espagne : en écoutant alors dans une église de Montserrat une messe de Palestrina, il fut transporté dans une rêverie sur la Palestine, paronyme du nom du compositeur italien et berceau du Christ¹⁴.

D'autres métaphores viennent s'ajouter à cette métaphore musicale et parfois se conjuguer avec elle. Ainsi, à plusieurs reprises, les gestes des feddayins sont comparés à une danse rituelle ou profane : la toilette minutieuse à laquelle se livrent les combattants avant de partir poser leurs bombes en Israël apparaît comme une danse funèbre accomplie pour apprivoiser la mort. Les mouvements des soldats de Fatah dans leurs tenues militaires font aussi penser l'écrivain à plusieurs «Nijinski en costumes tigrés et tâchés de feuilles mortes ou de mousse» prêts à bondir sur la scène¹⁵. Par ailleurs, certains personnages qui ont marqué Genet tels que Hamza et sa mère, deux figures clés auxquelles il va s'identifier, ou une paysanne jordanienne rencontrée lors d'une promenade à Ajloun, sont assimilés consécutivement les premiers à une pietà et la seconde à une statue grecque :

«Je remarquai, dit-il à propos de cette dernière, ses grands pieds nus mais en bronze sortant de sa large jupe noire à petits plis : l'aurige de Delphes venait de s'asseoir dans la bergerie»¹⁶.

Ces métaphores sont renforcées par de nombreuses références à des créateurs appartenant à différents

11 - Ibid., p. 67.

12 - Ibid, p. 297. Pour Genet le *Requiem* de Mozart paraît être une référence musicale essentielle. Il en parle à plusieurs reprises dans ses entretiens. Nous renvoyons à titre indicatif à son entretien avec Hubert Fichte, *L'Ennemi déclaré*, op. cit., p. 146.

13 - En effet dans son article intitulé «Les Palestiniens», Genet consacre une page entière à la musique : il y réfléchit sur la fonction de la musique guerrière dans l'armée coloniale et sur ce que devrait être la musique révolutionnaire. *L'Ennemi déclaré*, op. cit., p. 94-95.

14 - Cf. *Un Captif amoureux*, op. cit., p. 60 à propos de la paronymie entre Palestrina et Palestine et p. 65 concernant le rapport entre la Palestine et le Christ.

15 -Ibid, p. 232.

16 -Ibid., p. 118.

domaines de l'art : sculpteurs, peintres musiciens et écrivains, tels que Murillo, Giacometti, Delacroix, Cézanne, Mozart, Stravinski¹⁷, Shakespeare et Homère qui est évoqué plusieurs fois dans le livre¹⁸. Certaines de leurs œuvres sont citées : le *Requiem* de Mozart, *La Liberté...* de Delacroix, *Hamlet* de Shakespeare, *L'Iliade* d'Homère auxquels viennent s'ajouter *La Chanson de Roland* et *Le Cid*. Les noms de personnages littéraires appartenant à différentes cultures ponctuent le texte : les uns sont historiques comme le Cid et d'Artagnan, et d'autres mythiques comme Antar, héros d'une légende de la littérature Arabe anté-islamique ou Antigone, Iphigénie et Achille, qui font partie de la mythologie grecque¹⁹.

Avec la métaphore de la musique, c'est celle du théâtre qui est peut-être la plus fréquente dans *Un Captif amoureux* : le lexique théâtral est employé de manière massive et renvoie aux différents aspects de cet art, à l'aspect générique comme les termes : «drame», «comédie», «tragédie», «tragique», «rire»²⁰ etc., mais également à l'aspect scénique et ludique comme les mots «représentation théâtrale», «jeu», «mise en scène», «scénariste», «comédien», «costume», «accessoires»²¹, et bien d'autres encore. Nous relevons également certains substantifs relatifs au lieu lui-même tels que «théâtre», «coulisses», «salle», «rideau». Il arrive souvent que plusieurs de ces termes soient utilisés simultanément en une seule phrase comme dans cette métaphore filée déjà évoquée à propos des Palestiniens :

«La pièce -une annexe du bureau de Fatah- me faisait penser aux coulisses d'un théâtre où parmi cinq accessoires parisiens des Ballets russes de 1913, plusieurs Nijinski en costumes tigrés [...] attendaient, prêts à bondir pour le *Prélude de l'après-midi d'un faune*.»²²

Si la métaphore du théâtre est, ici, si importante c'est sans doute parce qu'elle constitue une image fédératrice susceptible de rassembler la plupart des arts auxquels réfère l'écrivain, comme le montre en partie la citation précédente. En outre, elle permet de faire le lien entre la vie et l'imaginaire et entre l'écrivain et les

17 - Cf. respectivement Ibid, pp. 19, 37, 151 et 382. Les noms de musiciens sont très nombreux dans le texte: outre ceux de Mozart et de Stravinski (pp. 89 et 68) on relève également ceux de Vivaldi (pp.70 et 126), de Boulez (p. 65) de Mahler (p. 126) et de bien d'autres encore. Le métalangage musical est également souvent utilisé de manière métaphorique : «trilles», «choristes», «vocalises» pp. 65, 66, «vibrato» pp. 67, mélodie p. 70 etc.. Les liens entre la musique et la révolution ne sont pas uniquement métaphoriques : selon Genet, ce sont des formations de jazz et des troupes théâtrales qui ont entre autres financé les Black Panthers, Ibid, p. 74.

18 - Indirectement à travers ses oeuvres ou directement. Cf. Ibid, pp. 14, 70, 210.

19 - Ibid, pp. 70, 326, 386, 395, 408, etc.

20 - Cf. Ibid., p. 139 où Genet parle de «drame» et de «théâtre» à propos des Black Panthers et p. 244 où il emploie le mot «comédie» à propos d'un épisode se situant au moment de l'occupation de Beyrouth par Israël.

21 - Nous renvoyons à titre d'exemple, à la page 106, où Genet utilise l'expression «représentation théâtrale» pour désigner la mise en scène dangereuse et risquée montée par les femmes des camps afin de sauver un prêtre français, et p. 141 et pp. 214 et 304 où le mot «jouer» est employé consécutivement à propos des Black Panthers puis à propos des Palestiniens.

22 -Ibid., p. 232.

révolutionnaires. Cependant, l'art n'est pas seulement une médiation entre Genet, les feddayins et les Noirs américains et un moyen de lecture de la révolution, il est aussi présenté dans le texte comme un instrument de guerre dont l'efficacité dépasse parfois celle des armes.

2- L'ART COMME MOYEN DE COMBAT

Genet insiste à plusieurs reprises sur la singularité de la situation des Palestiniens et des Noirs américains : «les uns et les autres sont sans terre dit-il. Proprement martyrisés, à partir de quel territoire vont-ils préparer la révolte ?»²³. Il souligne d'un autre côté le déséquilibre des forces entre eux et leurs adversaires : si les Israéliens disposent d'un armement américain sophistiqué et possèdent en tant qu'Occidentaux une grande expérience de la guerre et une longue pratique de l'art du faux et du masque, les Palestiniens, paysans sans malice pour la plupart d'entre eux, se battent avec des armes rudimentaires. Dans cette guerre peu conventionnelle et inégale, la résistance palestinienne, mais également les Israéliens et l'armée Hachémite qui va y être mêlée, seront obligés de recourir à leur imagination et d'être créatifs²⁴. Ainsi, si le camp d'Irbid s'est défendu plus longtemps que ceux d'Amman contre les Bédouins jordaniens c'est parce que ses habitants ont eu du «génie» et, connaissant l'heure à laquelle l'ennemi allait attaquer, ont fait leur réserve d'eau, de farine, et d'huile²⁵.

Cependant, l'imagination ne réside pas uniquement dans cet esprit d'anticipation des événements, mais aussi dans la conception de stratégies fondées sur l'artifice et la mise en scène. Initié par Israël, que Genet présente comme le maître de la simulation et de la dissimulation, cet art de la guerre qui fait appel aux ressources du théâtre va être imité par les Jordaniens et par les feddayins. Genet évoque quelques mises en scène spectaculaires et mémorables de Tsahal et du Mossad : deux d'entre elles le feront longuement rêvé. La première comporte plusieurs épisodes et peut être considérée comme une pièce en deux actes : en septembre 1982, après les massacres de Sabra et Chatila, l'armée israélienne organise dans les villages de la côte libanaise, ce que Genet appelle «les cérémonies de la cagoule». Lors de ces cérémonies, des soldats et des officiers israéliens font défiler la population du village devant un homme à la tête encagoulée qui désignait d'un doigt ganté, sans dire un mot, les coupables. Coupables précise Genet «d'être palestiniens, ou amis libanais des palestiniens, ou coupables de le devenir, ou capables de manipuler des explosifs»²⁶. La population affolée crut d'abord qu'il s'agissait d'un traître palestinien, cependant elle apprit plus tard que sous la cagoule se cachait un soldat israélien : celui-ci indiquait au hasard les suspects qui, effrayés, se taisaient. Le théâtre se poursuivit et ce premier acte fut accompagné d'un autre

plus violent, au cours duquel des civils et des soldats palestiniens entassés dans une pièce, furent contraints de participer au spectacle infernal de leur déroute. Tout à coup, à l'extérieur, ils entendirent «des cris de terreur, des plaintes en arabe, des pleurs [...] enfin des râles, et parmi eux des voix arabes qui s'inventèrent des crimes atroces, des vengeances contre d'autres Arabes [...] des feddayins accusant d'autres officiers, trahissant leurs camarades de combat, livrant des sources secrètes, militaires surtout»²⁷. Or, on s'aperçut quelque temps après que tout cela fut joué et répété par des soldats israéliens parlant en arabe et diffusé sur hauts parleurs, afin de semer la panique dans une population palestinienne déjà démoralisée. Ces voix off enregistrées sur bandes magnétiques, peut-être dans un studio de Tel-Aviv, rappellent à madame «Sh...» que les sionistes ont pu faire fuir les Palestiniens de Der Yassin «avec un camion et un haut parleur»²⁸.

La deuxième mise en scène fut élaborée dans un attentat contre trois membres importants du Fatah²⁹ : Kamel Adnouan, Kamel Nasser, Abou Youssef Nedja. Ceux-ci furent tués en même temps par de jeunes hippies parlant anglais et ayant des cheveux longs, blonds et bouclés : se tenant par le cou et échangeant de longs baisers, ces derniers s'approchèrent en riant des gardes du corps postés devant l'hôtel de Kamel Adnouan, ouvrirent le feu sur eux puis montèrent les escaliers et tuèrent le dirigeant palestinien. S'il évoque de manière laconique la mort de Kamel Adnouan, l'écrivain s'attarde longuement sur les performances des acteurs impliqués dans l'attentat.

Dans les deux exemples cités, Genet considère la guerre en dramaturge, et quoiqu'il condamne vivement ces actes terroristes commis contre les Palestiniens et qu'il en souligne toute la cruauté, il n'en demeure pas moins admiratif devant la perfection du jeu, l'importance des préparatifs et des efforts accomplis pour donner une crédibilité et une efficacité à ces mises en scène :

«J'avoue déclare-t-il avoir rêvé de ce metteur en scène ou chef d'orchestre, peut-être gradé de Tsahal faisant recommencer un cri, un rôle qui sonnait faux, avoir rêvé de ces répétitions en costumes arabes, afin de s'arracher des plaintes, des malheurs plus riches. Peut-être un grand metteur en scène du théâtre Habima, de Tel-Aviv ?»³⁰.

Contrairement aux Israéliens, les Palestiniens ne connaissaient pas l'usage de la feinte et du simulacre : «Il n'y avait chez les feddayins indique l'auteur, aucune tradition du faux : faux marbre pour du vrai, faux pathétique imitant la douleur»³¹. Cependant, par manque de moyens, ils finirent par employer, eux aussi, la ruse et par apprendre à jouer la comédie pour assurer leur

23 -Ibid, p. 142.

24 -Même si les raisons et les objectifs de cette créativité sont différents et même parfois opposés pour les Palestiniens et leurs adversaires israéliens et jordaniens.

25 - Ibid., p. 256.

26 - Ibid., p. 186.

27 -Ibid., p. 187.

28 -Ibid, p. 188.

29 -Ibid., p. 262.

30 -Ibid., p.188. Une mise en scène similaire avec hauts parleurs et amplificateurs fut montée par l'armée jordannienne en juin et juillet 1971 pour terroriser les Palestiniens, pp. 188-189.

31 - Ibid., p. 209.

survie³². Ce sont surtout les femmes qui y recourent et, le plus souvent, contre l'armée jordanienne et dans un but défensif : ainsi «pour masquer l'évasion - réussite d'un religieux chrétien et français», les femmes palestiniennes de Baqa montèrent un scénario : elles sortirent de leur camp, que les Jordaniens entouraient de leurs blindés, «décidées d'aller à pied, avec leurs enfants, chez elles, en Palestine», permettant, par cette diversion, au prêtre français de traverser les barbelés, déguisé en paysan³³. La ruse fut employée à d'autres moments de la révolution : les détournements d'un avion d'El Al par Leila Khaleb (sic) et d'un autre de la Swissair par Georges Habbache furent accompagnés d'une révolte palestinienne contre les chars jordaniens qui ont investi le centre d'Amman. Sortis dans les rues de la capitale jordanienne en criant «Yaya ! El Malek !», de jeunes palestiniens s'approchèrent des blindés en tendant des gerbes de fleurs aux soldats. Lorsque ceux-ci, contents, ouvrirent la tourelle, une jeune fille laissa tomber, aux pieds de l'équipage avec sa gerbe de fleurs, une grenade cachée qui fit éclater le char³⁴.

Réalisées avec des moyens plus modestes et moins sophistiqués que ceux des israéliens, ces mises en scène, souvent improvisées et collectives, émeuvent l'écrivain par leur minimalisme et les dangers qu'elles comportent. En outre, c'est avec les Palestiniens que le théâtre acquiert tout son pouvoir et toute sa force. Pour ces résistants sans terre et sans repères, chassés de partout et vivant à la marge du monde, dans une patrie fantasmagorique qu'ils sont tenus de recréer rituellement par l'imagination et le jeu, la scène se transforme en un lieu essentiel. Le théâtre leur permet de reconstruire leur identité et de retrouver ne serait-ce qu'illusoirement leur place dans le monde et devient la seule arme vraiment redoutable qu'ils possèdent contre l'ennemi³⁵.

La danse est aussi politique, chez Genet, comme le fait

32 - Appartenant à une culture qui valorise le courage et la fierté, les Palestiniens ont souvent du mal à se présenter et à se représenter comme des victimes et à reconnaître leurs défaites et leur impuissance face à Israël et aux forces occidentales qui le soutiennent. S'ils recourent à la guérilla c'est davantage par nécessité que par choix, tout en regrettant d'ailleurs de ne pas avoir les mêmes moyens que leurs adversaires : «Les Bédouins d'un côté, les Israéliens de l'autre tuent massivement, d'avions ou de chars, toute la population civile. Que cent guérilleros s'introduisent avec l'esprit de finesse en Israël, des raids d'avions bombardent les camps de population palestinienne». Ibid, p. 179.

33 - Ibid., p. 210.

34 - Ibid., p.191.

35 - «Aux instruments ultra-sensibles d'Israël», les Palestiniens opposaient selon Genet «des trouvailles totalement inefficaces mais distrayantes, souvent poétiques et dangereuses.» Ibid., p.68. Précisons cependant que ces trouvailles qualifiées de «totalement inefficaces» parce qu'elles ne permettent pas de gagner la guerre contre Israël, ni même de remporter des victoires ponctuelles susceptibles d'amener leurs adversaires à les considérer comme de vrais partenaires, apparaissent souvent essentielles dans le texte pour assurer la survie de la résistance et des feddayins eux-mêmes à leurs propres yeux et aux yeux du monde.

remarquer si justement Hadrien Laroche. Rappelons les propos de l'écrivain au sujet des événements de Mai 68 : «Les jeux nocturnes des rues relèvent plus de la danse que du combat»³⁶. Danse des manifestants noirs à Chicago et de Moubarek le soudanais dans les camps palestiniens en Jordanie. Parce qu'elle est mouvement «la danse circule dans le monde qu'elle fait bouger»³⁷ et parfois «craquer» et si en mai 1968, le soulèvement des étudiants mimait la danse, en 1970, la danse et la guerre finissent par se confondre. Ainsi, au cours d'une cérémonie de réconciliation entre Palestiniens et Jordaniens organisée par Hussein et Arafat, les Bédouins et les feddayins se livrèrent à des danses traditionnelles qui perdirent peu à peu au cours de leur exécution leur rôle pacificateur initial et firent de la fête le lieu d'un affrontement rythmé :

«Sur une cadence à deux temps [...] les Bédouins levaient très haut les genoux et ils criaient :

«Yaya El Malik !» (Vive le Roi !)

En face d'eux mais assez loin, les Palestiniens en civil imitaient avec maladresse la danse des Bédouins, et c'est en riant qu'ils répondaient par :

«Abou Amar !» (Yasser Arafat !)

[...] Plus qu'un hommage au roi leur «Yaya» était une insulte crachée sur les Palestiniens de plus en embarrassés dans leur maladresse – leur infériorité – dans le spectacle [...] Les Bédouins avaient vaincu par la danse»³⁸.

En janvier 1971, en route vers leurs nouvelles bases, les feddayins traversent les collines jordaniennes, partagés en trois groupes, improvisant des chants dans lesquels, se répondant de collines en collines, chaque groupe se moquait de l'autre. Si par le ton de leurs voix ces soldats ont essayé après la défaite de septembre noir de «prouver [...] leur valeur guerrière, leur bravoure, leur héroïsme»³⁹, par leur déploiement particulier dans l'espace, ils ont tenté de faire croire à l'adversaire que «les Palestiniens étaient partout et toujours», mettant ainsi le chant et la chorégraphie au service de la guerre⁴⁰. La révolution des Black Panthers fut également une danse frénétique et dangereuse sur une musique des Rolling Stones. Elle s'exprima par une recherche esthétique et se manifesta par l'invention d'un nouvel art vestimentaire et surtout capillaire (pantalons et chemises serrés aux couleurs criardes, cheveux en buissons ou en broussailles⁴¹) et par des innovations linguistiques et

36 - Ce rapprochement, il l'établit dans son article sur «Violence et brutalité», qui a servi de préface à l'ouvrage réunissant les écrits des membres du groupe allemand «Fraction Rouge», publié sous forme d'article le 2 septembre 1977, dans *Le Monde* et repris dans *L'Ennemi déclaré*, op. cit., p. 202.

37 - Hadrien Laroche, *Le Dernier Genet*, éd. du Seuil, p. 15. La réflexion d'Hadrien Laroche permet de comprendre la fonction politique de la danse chez Genet et le rôle qu'elle va jouer dans les conflits du Moyen-Orient.

38 - Ibid., p. 114-116.

39 - Ibid., p.66.

40 - En leur conférant une fonction tactique.

41 - Cf. Ibid., pp. 139 et 141 où Genet déclare : «C'est presque certain, les Panthères venaient de vaincre et

rhétoriques : la victoire de ce mouvement politique fut elle aussi, selon Genet, avant tout poétique⁴².

Cette intervention récurrente de l'art dans la guerre fait ainsi de la révolution noire américaine et davantage encore de la guerre israélo-palestinienne un spectacle total, mais un spectacle irrigué par une énergie sans cesse intensifiée par la présence de la mort et dont l'enjeu n'est autre que la vie de ceux qui y sont impliqués. Par ailleurs, elle invite à une nouvelle lecture de l'œuvre en remettant en question la fonction testimoniale et la valeur factuelle que lui attribue à plusieurs moments l'auteur.

3- UN CAPTIF AMOUREUX : LIVRE DE TÉMOIGNAGE OU CHANT ÉPIQUE À LA GLOIRE DES «GUERRIERS-ARTISTES»?

Lorsqu'ils lui demandèrent d'écrire un livre sur eux, les Palestiniens firent ces recommandations à Genet : «Dis exactement ce que tu as vu, ce que tu as entendu [...] tu es venu pour huit jours, pourquoi tu es resté deux ans»⁴³. En août 1983, l'auteur commence la rédaction d'*Un Captif amoureux*, en se fondant dans son travail, sur des notes prises sur le vif au moment de son séjour dans les camps, sur les articles politiques qu'il a écrits juste après son retour du Moyen-Orient. En outre, l'auteur ne cesse tout au long du livre de faire valoir son souci de vérité et d'affirmer son désir de faire revivre les images du passé avec leur cadrage initial et leur lumière originelle, et de les restituer non seulement avec leurs couleurs mais aussi avec leurs odeurs. Cependant, dès les premières pages du texte, histoire et mythe s'entrecroisent, et le chroniqueur se mue en barde, en rhapsode et son livre en un chant épique à la gloire des «guerriers-artistes»⁴⁴.

Genet ne se limite pas à la relation des faits qu'il a vus et entendus : la guerre israélo-palestinienne est relatée depuis ses débuts, avec ses différentes péripéties, ses rebondissements et ses différentes extensions dans le monde arabe ; de plus l'évocation de cette guerre est accompagnée d'une remontée dans l'histoire jusqu'aux temps des origines et d'une réflexion sur les questions de la généalogie et de l'héritage souvent invoquées par les sionistes pour légitimer la colonisation de la Palestine⁴⁵.

par un moyen qui paraît dérisoire : par le secours de soieries, de velours, de cheveux sauvages, d'images qui ont transformé le Noir et l'ont changé».

42 - Nous relevons un jeu d'échos entre cette déclaration sur les Noirs américains : «les Panthères ont vaincu grâce à la poésie» (Ibid., p. 143) et celle qui a précédé sur les Bédouins jordaniens.

43 - Ibid, p. 400.

44 - Genet présente son livre comme un livre de souvenirs mais aussi comme un chant épique célébrant la mémoire de tous ces feddayins morts à la fleur de l'âge rencontrés en Jordanie. Cette célébration se justifiait à ses yeux d'autant plus que la souffrance et l'héroïsme de ces Palestiniens étaient méconnus et que l'opinion mondiale les considérait comme des terroristes vils et inhumains. 45 - Cet argument de l'héritage et du retour à la terre des ancêtres sur lequel se fonde le sionisme (Cf. Martin Buber, *Une Terre et deux peuples*, trad. franç, Lieu commun, 1985) est remis en question, à plusieurs reprises dans le texte, par Genet mais

Les nombreuses références à la mythologie, à l'art, et à la littérature renforcent l'aspect mythique du texte. Par le jeu des figures et des associations, les personnages pourtant réels évoqués dans le livre se trouvent souvent projetés en dehors du présent, dans un temps archaïque, et mués en héros légendaires : c'est le cas de la paysanne jordanienne rencontrée sur les collines d'Ajloun qui se métamorphose devant nos yeux, suite à un effet de surimpression, en l'aurige de Delphes. C'est aussi le cas de Nabila Nashashibi⁴⁶ l'une des figures féminines les plus importantes du texte: en quittant en pleine nuit, sur les ordres du docteur Mahjoub, la base militaire où elle s'est rendue pour soigner les soldats et en se livrant aux dangers de la route, elle devient soudain pour l'écrivain une Iphigénie allant au supplice⁴⁷.

Très nombreuses dans le texte, les références à la mythologie grecque doublent ainsi l'espace réel de l'action, le Moyen-Orient contemporain, d'un espace imaginaire, la Grèce de l'antiquité, avec lequel il finit par fusionner, et c'est ce lieu de l'entre-deux qui devient le véritable lieu de l'écriture et c'est dans cet ailleurs que le lecteur est sans cesse transporté. Les choses et les êtres y apparaissent épurés de leur trivialité et transfigurés : les puits de pétrole d'Arabie se transforment en «puits des Danaïdes»⁴⁸, Israël peinte en noir par les Palestiniens sur la planisphère évoque «un lieu des ténèbres habités par les ombres»⁴⁹ et les plaintes des Territoires Occupés, sont «plus chants épiques que véritables hurlements»⁵⁰.

Le livre n'est pas seulement épique, par cette intrusion continuelle du mythe dans le récit mais aussi par son ton et par sa forme. Genet ne cesse d'exalter l'héroïsme des révolutionnaires, en utilisant le vocabulaire dithyrambique propre au genre épique. Les mots «gloire», «exploits», «courage», «bravoure», «noblesse», «héros»⁵¹, se succèdent et se répètent parfois dans le récit : celui-ci devient progressivement un chant métaphorique et une célébration poétique des vertus aussi par les Palestiniens eux-mêmes qui pensent, pour certains d'entre eux, être les descendants de Juifs islamisés. L'historien israélien Shlomo Sand confirmera cette remise en question en montrant le caractère mythique de l'héritage revendiqué par les sionistes et en dénonçant dans son livre *Comment le peuple juif fut inventé* (Fayard, 2008) la politique identitaire d'Israël.

46 - Nabila Nashashibi est évoquée, dès le début du texte, comme l'une des héroïnes de la révolution palestinienne. Elle appartient à l'une des familles les plus anciennes de la Palestine. Revenue des Etats-Unis où elle était mariée et médecin, elle s'engage auprès des révolutionnaires. Elle accompagnera Genet et le guidera dans ses déplacements entre les camps au cours de son séjour en Jordanie.

47 - *Un Captif amoureux*, op. cit, p. 395. Au début du livre, Genet la compare à cause de sa beauté, de ses longs cheveux noirs et de ses jeans à une héroïne de western, les cheveux noirs laissant supposer qu'elle y jouerait le rôle de l'indienne.

48 - Ibid, p. 166.

49 - Ibid, p. 176.

50 - Ibid, p. 241.

51 - Cf. à ce propos Ibid, pp. 174, 272, 273, 338, 371. Nous relevons en outre plusieurs occurrences des mots «héros» et «héroïsme» dans le livre pp. 327, 371, 373, 397. Genet construit d'ailleurs de ces résistants palestiniens que les médias occidentaux présentent comme de dangereux terroristes et dont les actes sont évoqués «avec effroi et dégoût», une image tout à fait paradoxale en utilisant à leur sujet des adjectifs appréciatifs tels que «rieurs», «sans cynisme», «doux», «rêveurs» (pp. 168, 169, 174) et en soulignant à plusieurs moments leur courage mais aussi leur «noblesse chevaleresque» et leur humanité (p. 144).

guerrières et du génie créateur des Palestiniens et des Noirs américains. Par la primauté accordée à la musicalité des mots, par la structure discontinue et tout en échos de l'œuvre Genet semble d'ailleurs chercher à faire de son texte un chant au sens propre du terme en lui donnant un rythme et une mélodie. En outre, Genet cite à plusieurs reprises *L'Iliade*, mais aussi *La Chanson de Roland* et la légende d'Antar et les présente explicitement, dans les parties métatextuelles de l'œuvre, comme les modèles qui lui ont servi dans la conception de son livre, révélant ainsi sa volonté de faire d'*Un Captif amoureux*, une épopée polyphonique et interculturelle.

Entre «Quatre heures à Chatila» écrit juste après les massacres des camps et fortement marqué par la violence des images perçues par l'auteur et *Un Captif amoureux*, où la guerre est sans cesse considérée à partir de l'art et qui se veut un chant à la gloire des révolutionnaires, nous relevons un décalage qui vient confirmer cette réflexion de Domenach : «le sang inspire les poètes mais à distance [...] Sur le moment, l'Histoire bouscule l'écrivain», puis «il y a [...] le souvenir et l'interprétation»⁵². C'est ce travail métamorphique de la mémoire et de l'écriture que souligne Genet dans ce livre, où les vaincus de Septembre noir et les morts sans sépulture de Chatila sont transformés en héros fascinants et créatifs et la guerre en un moment festif et joyeux. Par ailleurs, les nombreuses références à l'art et les associations multiples et complexes entre la création et la guerre introduisent dans le texte une réflexion tantôt indirecte tantôt directe sur la relation entre le politique et le poétique, qui prolonge celle des articles politiques et la récuse : en effet, contrairement à ces articles où il ne cesse de proclamer l'inefficacité de la littérature et de l'œuvre d'art d'une manière générale, Genet semble affirmer, dans *Un Captif amoureux*, par le retour à l'écriture mais aussi par la fonction de dépassement de la mort et de soi dont la création est investie, la force symbolique de l'art et sa capacité d'agir sur le monde et de le changer. En outre, bien qu'elle soit stimulée par la mort et mise jusque là au service de la guerre, l'inventivité à laquelle recourent les Israéliens, les Palestiniens et les Jordaniens finit par établir entre eux, par delà leur opposition et leur hostilité, un espace commun dans lequel se niche un espoir de paix et qui peut devenir un espace de rencontre et de vie⁵³.

52 - Cf. Jean-Marie Domenach, op. cit., p. 211.

53 - Ainsi que le confirment la création par Edward Saïd et Daniel Barenboim d'une fondation pour la promotion de la paix par le biais de la musique et l'[Orchestre Divan occidental-oriental](#), composé de musiciens israéliens et palestiniens qui en a résulté. A sa double nationalité argentine et israélienne, Daniel Barenboim va d'ailleurs, en 2008, ajouter la nationalité palestinienne. Bien que ces initiatives soient isolées, elles n'en sont pas moins importantes et significatives.

La littérature dit-elle mieux la vérité de la guerre ? Le cas de *L'attentat* de Yasmina Khadra

Youssef ABOUALI

MARRAKECH

Si l'on jette un coup d'œil du côté de l'histoire, on découvre vite que la violence a toujours existé dans la vie des hommes à telle enseigne qu'on pourrait la considérer comme un trait définitoire de l'espèce humaine. L'organisation au sein de groupes plus au moins étendus a amplifié les conflits au lieu de constituer une garantie pour la sécurité de tous. C'est au nom de cette sécurité parfois que des affrontements se déclenchent, mais les raisons sont beaucoup plus nombreuses et deviennent de plus en plus complexes avec l'évolution des sociétés. De nouvelles formes de guerre voient le jour et engendrent de nouvelles façons de résistance. Et comme tout phénomène global, il est difficile de le saisir tellement les intervenants sont multiples et enchevêtrés. Chacun des belligérants se réclame d'une légitimité, ou plusieurs ; et même s'il n'a aucune, il la crée de toutes pièces. Il est de la plus haute nécessité de donner de la solidité et du sens à sa lutte. L'étude d'un tel phénomène est donc loin d'être aisée. L'histoire tente de s'accaparer de lui, surtout s'il est reculé dans le temps, mais la littérature l'a toujours concurrencé sur ce terrain. *L'Attentat* de Yasmina Khadra nous en donne une démonstration intéressante. Ce roman traite en effet l'une des périodes importantes du conflit israélo-palestinien qui dure depuis plus de soixante ans ; une période pendant laquelle les attaques d'un côté comme de l'autre ont connu des mutations symptomatiques. Le fossé technologique sur le plan de l'armement n'a jamais atteint une telle envergure. Et face aux armes de pointe de l'armée israélienne se dresse une résistance qui mène une guerre avec les moyens du bord. Les attentats

(qualifiés par les Palestiniens d'opérations-martyrs et par les Israéliens d'attentats terroristes) permettent tant bien que mal de rééquilibrer l'équation. Mais cette forme de combat pose des obstacles sérieux à la compréhension, non seulement du côté de la situation explosive qu'elle mime et qu'elle engendre mais surtout du point de vue du fonctionnement de la psychologie des personnes qui divorcent d'avec la vie pour se lancer les yeux fermés dans une mort spectaculaire emportant dans leur course effrénée d'innocentes gens. La littérature, et plus particulièrement le roman, serait-elle capable de percer ce mystère ? Ses moyens spécifiques permettent-ils d'approcher plus et mieux la vérité ? C'est ce qu'on chercherait à savoir à travers une analyse dudit roman de deux angles différents mais complémentaires. On interrogera d'abord le compte rendu de la réalité qu'il nous propose pour voir ensuite que la dimension fictionnelle au lieu de compromettre la véracité recherchée la consolide davantage.

Le souci du réalisme est omniprésent dans ce roman. L'auteur lui accorde un intérêt tout particulier. Et comme dans tout texte réaliste, les références aux événements historiques aux personnalités politiques et aux lieux connus abondent. L'histoire s'ancre temporellement et spatialement dans le contexte postmoderne offrant au lecteur et au critique un grand privilège. En effet, loin de devoir prendre ce que dit l'auteur pour de l'argent comptant sans possibilité de vérification ou encore d'être obligé d'effectuer des recherches documentaires sur des périodes reculées

dans le temps avec toute l'incertitude que cela implique, on est face à des données qu'on pourrait confronter plus aisément au flux intarissable des images retransmises sur les écrans des chaînes de télévisions en provenance de la scène du conflit. Cela n'exclue aucunement la nécessité que Yasmina Khadra semble s'imposer, à savoir la représentation la plus fidèle de la réalité sur le terrain. La description des espaces traduit clairement cette préoccupation. Ainsi, on trouve des descriptions à la fois conventionnelles et singularisantes des villes israéliennes et palestiniennes. Tel-Aviv est montrée sous les signes de la modernité : des quartiers huppés, des buildings imposants, une infrastructure solide, des lieux de loisirs, une université ouverte sur le monde et la recherche scientifique, etc. Jérusalem est donnée à voir comme un espace respirant l'histoire, regorgeant des lieux saints des trois monothéismes, le Dôme du Rocher, le mur des Lamentations, la basilique du Saint-Sépulcre ; une ville défigurée par le mur de séparation construit par Sharon et livrée aux folies et à l'excès de zèle de ses rejets. Bethléem incarne la déréliction de ces « *cohortes de réfugiés désertant leurs contrées devenues des stands de tir [et la rejoignant] pour forcer la main à une absolue qui ne veut pas révéler ses codes* »¹. Enfin Janin, lieu en état de siège, espace où la déraison des hommes semble atteindre des limites inimaginables. Ces descriptions ne correspondent pas uniquement à l'impératif de la création d'une illusion référentielle, mais remplissent un rôle plus déterminant. Il s'agit de montrer les différences de niveau de vie entre deux sociétés voisines. Au moment où les Israéliens évoluent dans une société moderne et développée, les Palestiniens sont condamnés à vivre dans des conditions socio-économiques pour le moins difficiles ; ce qui pourrait justifier apparemment leur tendance à basculer dans la violence. Le roman démontre une hypothèse tout à fait opposée. Sihem, l'épouse du héros Amine Jaafari, un imminent chirurgien, naturalisé israélien depuis longtemps et jouissant d'une situation de choix à Tel-Aviv, cette femme choyée par son mari et aimée par tout le monde, incarnant avec son époux la plus parfaite des intégrations au sein de la société israélienne va dans la stupéfaction générale se faire exploser dans un restaurant bondé de la capitale. Même son mari est pris au dépourvu par cette action. Commence donc une recherche de la vérité qui tente d'élucider le mystère de cette femme qui n'a aucune raison pour se plaindre mais qui commet un acte visiblement incompréhensible. Plusieurs personnages prennent la parole pour donner des visions différentes du conflit. Et face aux accusations de terrorisme que développent la plupart des citoyens israéliens, le capitaine Moshé, les agresseurs du héros², les journalistes de l'Etat hébreux... se dressent une minorité d'Israéliens, d'intellectuels dénonçant le cercle vicieux de la violence dans lequel s'engouffre la région³,

1 Op. cit, p. 120.

2 Cf. la scène p. 64.

3 « *Les intégristes palestiniens envoient des gamins se faire exploser dans un abribus. Le temps de ramasser nos morts, nos états majors leur expédient des hélicoptères pour foutre en l'air leur tandis. Au moment où nos*

et les Palestiniens qui considèrent que la résistance et la riposte aux agressions est un droit, une question de vie ou de mort. En fait, l'attentat-suicide doit être envisagé dans un cadre global. D'un point de vue historique, ce genre d'attaques a pris naissance dans un milieu chiite lors de la guerre Iran-Irak quand de jeunes Basidji allaient se faire exploser sur les champs de mines irakiens la tête bandée d'un tissu où il est écrit Allah Akbar. Le passage de cet acte dans la sphère sunnite a pris du temps dans la mesure où la dimension suicide, considérée comme un péché capital, constituait un obstacle de taille. L'efficacité de l'opération a pris finalement le dessus dans l'absence d'une autre alternative. D'un autre côté, l'Etat d'Israël met en pratique ce que Wohlstetter a développé dans le cadre de sa réflexion au sujet des guerres du futur qui se base sur l'utilisation des armes de pointe, plus particulièrement les frappes aériennes ciblées qui visent à détruire la capacité défensive de l'ennemi et minimisent les dégâts lors des affrontements directs ultérieurs. Le texte khadraïen fait référence à l'utilisation de cette technique par l'armée israélienne d'une façon particulière. Le cheikh Yassine, l'un des leaders du mouvement Hamas entre beaucoup d'autres, a été tué par un missile téléguidé lancé d'un hélicoptère israélien le 22 mars 2004, un fait attesté. Cette atmosphère tendue impose des deux côtés de grandes mesures de sécurité. Les nerfs sont à fleur de peau et les gens essaient tant bien que mal de mener un rythme normal de vie, même s'il est difficile d'imaginer une adaptation à ce genre de situations. En fait, ce qui empêche les choses de prendre un cours normal, c'est la menace perpétuelle qui plane sur leurs têtes. La force de frappe de l'attentat réside dans son imprévisibilité, la terreur qu'elle provoque, et sa grande capacité de destruction. Mais pour guérir un mal, il faut d'abord le diagnostiquer. La psychologie de la personne qui se livre à ce genre d'actes n'est pas du tout facile à percer, comme le démontre le cas de Sihem. Longtemps considéré comme des « tarés », pour reprendre le jugement du capitaine Moshé, les « terroristes » font montre d'une lucidité phénoménale. Sihem est le dernier personnage qu'on pourrait qualifier de fou. Elle surprend par un parfait hasard la véritable identité de son hôte Adel, un militant au sein de la résistance palestinienne, et saute sur l'occasion pour rejoindre les rangs de la Cause. Tout le bonheur que lui offre son mari et les privilèges dont elle jouit n'ont pu occulter l'appel de sa partie meurtrie. Elle a toujours gardé, en son for intérieur, une préoccupation cuisante pour son peuple humilié et bafoué. Son époux, qui prend en charge la narration, le confirme en se rappelant que le regard de sa femme gardait quelque chose de mélancolique même dans les moments les plus joyeux de leur vie conjugale. A côté de cet exemple-limite, on trouve plusieurs personnages qui correspondent à une description plus ou moins conventionnelle du « terroriste suicidaire », Wissam, Faten, Adel... Le texte propose ces différents types pour faire le tour de la question. L'ambiguïté du cas de Sihem s'éclaircit non

gouvernants se préparent à crier victoire, un autre attentat remet les pendules à l'heure. a va durer jusqu'à quand ? » p. 72.

seulement par les nombreuses explications que donnent les représentants de la résistance au héros, plus particulièrement Adel qui l'a côtoyé de très près, mais surtout par la monstration d'un cas similaire, Faten en l'occurrence. En effet, elles sont toutes les deux des femmes d'origine palestinienne qui ont souffert l'humiliation et les misères auxquelles leur peuple est réduit. Certes Sihem était beaucoup plus chanceuse puisque son mari s'occupait merveilleusement bien d'elle et faisait tout pour la rendre heureuse avant qu'ils soient rattrapés tragiquement par le malheur qu'ils ont tenté de fuir, mais Faten aussi bénéficiait gracieusement de la chaleur familiale avant que la maison du patriarche qu'ils occupaient, elle et sa famille, ne soit démolie par les forces israéliennes. Cette destruction de la maison qui a abrité toute son enfance, tous ses souvenirs, ses petites joies et ses grands chagrins, bref toute sa vie, a constitué un véritable traumatisme pour le personnage qui s'est volatilisé juste après pour rejoindre les rangs de la résistance. Elle cherchait en fait à accomplir la même mission que Sihem. Textuellement, elle nous permet de mieux comprendre les motivations de cette dernière. Adel, lui, est le représentant le plus fidèle du martyr en instance. Il aurait pu faire fortune dans les affaires avec sa forte détermination, son dynamisme exceptionnel et son goût prononcé pour la prise de risque et l'investissement, mais il a choisi délibérément d'assumer sa responsabilité historique de prendre part à la lutte de son peuple pour la liberté et la dignité. Il vit pleinement le moment présent, ne rêve que du moment de son accession au rang de martyr. Le narrateur le décrit en ces termes : « *C'est évident, Adel ne relève plus de ce qui est vivant. Il a tourné irrémédiablement le dos aux lendemains [...] Il a choisi le statut qui, selon lui, adhérerait le mieux à son profil ; le statut de martyr. C'est ainsi qu'il veut finir, faire corps avec la cause qu'il défend. Les stèles portent déjà son nom, la mémoire des siens est jalonnée de ses faits d'armes [...] si la guerre est devenue son unique chance d'accéder à l'estime de soi, c'est qu'il est mort lui-même et qu'il n'attend que sa mise en terre pour reposer en paix* »⁴. On voit bien que la guerre cesse d'être dans l'esprit des combattants une réalité objective, elle est transmuée, subjectivée et sublimée à force de l'intervention de l'imaginaire.

Les puissances de l'imagination opèrent à deux niveaux différents dans ce contexte. Du côté des personnages qui saisissent cette expérience intérieurement et qui ne peuvent s'extraire ou prendre du recul par rapport à une situation dans laquelle ils sont engagés. Ils sont pris au piège de leur position qu'ils sentent dans la singularité de leur âme en faisant des rapprochements personnels avec d'autres situations vécues par eux seuls, et qui les empêche de se projeter dans celles de leurs adversaires, d'où le déclenchement du processus imaginatif généralement diabolisant l'autre. Du côté de l'auteur, la facture fictive du texte est mise en avant dès la couverture. L'indication paratextuelle « roman » est claire là-dessus. L'effet du réel produit par la surabondance des références spatio-temporelles, entre autres techniques, semble à première vue remis en

4 Op. cit, pp. 244-245.

question. En fait, la dimension littéraire, et donc fictionnelle, de l'étude proposée n'affecte aucunement son sérieux, voire sa capacité à livrer une certaine vérité des choses. Si l'auteur exhibe la part de fiction que contient son texte⁵, c'est qu'il est conscient que pour le lecteur, le vraisemblable, ce n'est pas forcément le vrai, mais c'est indiscutablement le cohérent. Et le roman en présence est d'une grande cohérence interne. Il est vrai que la situation privilégiée qu'occupe le couple Amine et Sihem Jaafari au sein de la société israélienne, étant tout simplement inimaginable dans la réalité, peut mettre de l'ombre à la véracité de l'approche, mais elle peut être justifiée par l'intention auctoriale. L'auteur semble en effet vouloir démontrer que les conditions actuelles et les mentalités des belligérants ne permettent pas la résolution du conflit présentement. La mort du héros, humaniste et rejetant la violence des uns et des autres en témoigne. C'est pourquoi le texte, au lieu de donner de faux espoirs ou d'avancer d'illusoire solutions, s'attache à lever le voile d'une façon convaincante sur un réel qui se refuse manifestement à toute explication logique. Le choix de l'enquête est révélateur à cet égard. Le héros refuse de croire au début que c'est bel et bien sa femme qui est à l'origine de l'attentat. L'enquête policière ne donne aucun résultat même si elle livre des informations importantes. La conception qu'ont les autorités israéliennes des kamikazes est donnée à voir à travers les discours provocateurs du capitaine chargée de l'enquête et ceux plus modérés de Naveed Ronnen. Les interrogatoires se déroulent presque normalement. A part l'harcèlement des questions qui reviennent à l'identique pendant trois jours d'affilée, l'impossibilité de dormir ou de se reposer à cause des secousses et de petites gifles chaque fois que le sommeil fausse le discernement du héros, celui-ci est sorti indemne de cette épreuve. Le Shin Beth n'a rien su retirer au héros et a été condamnée à le relâcher. On se croirait dans un rêve merveilleux. D'ailleurs, les membres de la résistance refusent de croire cette version parce qu'elle n'a aucun précédent. « *Ils l'arrêtent après l'attentat commis par ta femme ; ensuite, trois jours après, ils te laissent filer, comme ça, sans poursuite ni procès. À peine s'ils ne se sont pas excusés des désagréments qu'ils t'ont causés. Pourquoi ? Pour tes beaux yeux ? Admettons, on serait presque tentés de le croire, sauf qu'on n'a jamais vu ça. Jamais aucun otage du Shin Beth n'a été relâché dans la*

5 Le recours permanent à un langage imagé pour décrire des réalités objectives en est une preuve. Par exemple lors des descriptions des villes : « *Aujourd'hui encore, partagé entre un orgasme d'odalisque et sa retenue de sainte, Jérusalem a soif d'ivresse et de soupirants et vit très mal le chahut de ses rejetons...* » p. 150, « *Bethléem a beaucoup changé depuis mon dernier passage, il y a plus d'une décennie. Engrossée par les cohortes de réfugiés [...] elle propose de nouveau fatras de taudis en parpaings nus, dressés les uns contre les autres comme des barricades...* » p. 120 « *A Janin, la raison semble s'être cassé les dents et renoncer à toute prothèse susceptible de lui rendre le sourire [...] La bonne humeur d'autrefois a mis les voiles depuis que les linceuls et les étendards ont le vent en poupe.* »

nature sans qu'il ait d'abord vendu son âme au diable », apprend-on de la bouche d'un résistant aux pages 222-223. Effectivement, ce n'est pas parce que le héros n'a rien à voir avec cet attentat qu'il a été libéré, la police cherchait derrière sa libération qu'il l'a conduite au réseau encadrant la kamikaze. Hypothèse vérifiée dans le texte à travers la confession inconsciente de Naveed au chapitre 13. Il faut attendre la réception du héros de la lettre posthume de Sihem pour lancer la recherche à nouveau, par Amine qui s'improvise détective privé cette fois-ci. L'amateurisme de ce dernier justifie l'avancement quasiment aléatoire de son enquête. La fin de la recherche même est insatisfaisante puisqu'elle s'arrête après la découverte de l'époux, qui se croyait cocu, que son honneur est sain et sauf. Ainsi, la quête de vérité sur les motivations du kamikaze se mue en une vulgaire vérification d'une hypothétique affaire d'adultère. En fait, un glissement subtil s'opère ici. Ce n'est pas le héros qui cherche, c'est le lecteur qui est appelé à lire les signes. Car le personnage ne peut percevoir les différentes facettes de sa situation, au contraire du lecteur qui a devant lui un produit fini. La forte cohérence du discours romanesque lui garantit une vision d'ensemble à même de cerner une problématique multidimensionnelle. L'attentat qui alimente l'histoire du début jusqu'à la fin est relayé par d'autres qui lui font échos, fonctionnant comme autant de miroirs déformants, grossissant chacun des traits spécifiques de l'acte principal. Saisir le réel tel qu'il est exposé est donc tributaire de ce travail d'assemblage, d'organisation, de mise en relation et d'interprétation des informations éparpillées tout au long du roman. Cet éparpillement est calculé. L'auteur dispose la matière traitée de telle sorte à traduire une vision du monde qu'on pourrait qualifier de tragique. Tout le texte s'organise suite à ce choix esthétique. La structure générale de l'œuvre est cyclique mimant ainsi le retour du même. À l'attentat perpétré par Sihem répond celui dont est victime Amine. Le premier chapitre se détache cependant du reste du roman et l'auteur refuse de lui attribuer un numéro comme il le fait pour tous les autres chapitres. Il remplit dans ce sens, en plus de son rôle programmeur, une fonction de création du suspens. On découvre à la fin du roman que ce chapitre liminaire est repris presque *in texto* dans le dernier. L'incipit et l'excipit font référence à la même situation. Le texte s'éclaire soudainement en nous invitant à y voir le compte rendu des souvenirs qui défilent devant les yeux du héros qui est sur le point de mourir. Le lecteur n'a accès qu'à une infime partie de ces souvenirs, plus précisément ceux qui lui permettent de comprendre les raisons élucidant la mort énigmatique de cet imminent humaniste. Le recours à la mémoire impose une organisation spéciale du temps. Il ne s'agit ni d'un ordre chronologique simplement linéaire, ni d'une structure cyclique uniquement. Le héros est victime d'un attentat, il est mortellement touché, d'innombrables images en provenance du passé fusent dans son esprit rappelant l'événement qui a chamboulé son existence, l'attentat commis par sa femme, et sa recherche d'éléments de compréhension de cet acte, il meurt, la boucle est

bouclée et le roman se termine. Au sein de la longue analepse que constitue le roman, mis à part le chapitre d'ouverture et la fin du dernier, les souvenirs sont imbriqués à travers la technique de la mise en abîme. L'avancement de l'enquête dépend des informations convenables enfouies dans la mémoire et que des incidents parfois anodins et hasardeux font jaillir ou illuminent par une mise en relation éclairante. Ainsi, l'histoire connaît plusieurs rebondissements car le héros rencontre lors de chaque examen de ses souvenirs ou d'une conversation banale un nouvel élément lui ouvrant une nouvelle piste. « (...) *ce qui est rassurant dans ce genre d'histoires, c'est qu'il suffit d'un seul indice, un seul, pour que la machine se remette à carburer ferme...* », nous confie Naveed à la page 99. Le roman, en digne héritier moderne de la tragédie, utilise donc les ressorts de celle-ci. Il les combine à un genre plus récent, le roman policier en l'occurrence. Le résultat est saisissant : la guerre entre palestiniens et israéliens n'est pas prête à finir. Le tragique de la condition humaine dans cette partie du globe réside dans l'impuissance des bonnes volontés devant une situation et un héritage historiques non seulement écrasants mais surtout invivables.

En termes de conclusion, on peut dire que *L'Attentat* de Yasmina Khadra permet à sa manière d'éclairer le conflit qui embrase le moyen Orient depuis plus d'un demi-siècle. Le réalisme du roman, en s'écartant sensiblement du réalisme classique grâce à l'utilisation de ce que les formalistes russes appellent le procédé de la singularisation, s'efforce à créer chez le lecteur l'illusion référentielle indispensable pour prendre au sérieux une étude qui se veut littérisée. L'auteur s'attaque en effet à une problématique délicate qui exige un traitement spécial. L'absurdité caractéristique de l'attentat-suicide semble nécessiter la jonction des éléments réels et d'autres imaginaires afin de lui donner un sens. Car la guerre n'est pas seulement un phénomène objectif, c'est surtout une réalité que les gens sentent, vivent et subliment. Ainsi, l'intégration de la fiction n'altère aucunement la vérité que le roman voudrait proposer. Au contraire, elle lui octroie les moyens dont elle a besoin pour se révéler. Le plus fort de tous ces moyens, est sûrement la cohérence interne du récit. Rien n'est laissé au hasard, tout est calculé, au millimètre près, afin de justifier une condition humaine tragique. Cela résulte du choix esthétique du romancier qui propose un savant dosage de deux genres littéraires, à savoir la tragédie et le roman policier. Enfin, la mort du héros humaniste, porteur de tous les espoirs, est une véritable désolation. Mais la réalité n'est-elle pas tout aussi désolante ? N'est-elle pas la désespérance même ?

La guerre coloniale des Portugais en Angola : l'exemple de l'adaptation théâtrale de François Duval *Le Cul de Judas* (2005) d'après le roman de António Lobo Antunes (1979)

Duarte MIMOSO-RUIZ

TOULOUSE II, FRANCE

SOMMAIRE

- 13 Contexte
- 15 Théâtralisation, structures et représentations mythiques.
- 16 Évocations d'une « sale » guerre : entre obscénité, ironie et lyrisme.
- 17 Les éléments spatiaux corrélés à l'imaginaire du narrateur s'achèvent sous la forme du déni :

CONTEXTE

La colonisation (terme issu de l'anglais «colonization», 1769) pose le problème, comme le déclarait Antonin Artaud « du droit qu'un continent croit avoir d'en asservir un autre »¹. Elle oppose la tyrannie des colonisateurs à l'exploitation morale et physique des colonisés, considérés comme des vaincus. Contrairement aux idées reçues, l'Angola n'a pas connu cinq siècles de colonisation ou d'exploitation,² mais de contacts entre le Portugal et les terres du Kongo fondés sur des exactions. Les Noirs, réduits en esclavage, étaient envoyés au Brésil à la fin du XV^e siècle.

La découverte du fleuve Congo, en 1482 effectuée par le navigateur portugais Diogo Cão est suivie par la fondation beaucoup plus tardive de Luanda en qualité de tête de pont des différents comptoirs en 1576 par Paulo Dias de Novais. Le roi angolais devient un vassal de la couronne portugaise. L'abolition de la traite négrière en 1845 provoque de très importantes répercussions économiques. A cette époque l'Angola portugais n'occupe qu'un vingtième de l'Angola actuel³. Il compte 1832 Blancs et onze comptoirs essentiellement situés sur la côte⁴.

La colonisation guerrière et missionnaire contre les Mbundu d'Angola s'achève en 1919.

La fin du rêve colonial portugais en Angola s'affirme en 1961, malgré l'autoritarisme de l'homme d'état au pouvoir, Président du Conseil, António

1 Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, Idées, 1964, p.192.

2 Voir B. Davidson, *L'Angola au coeur des tempêtes*, Paris, Maspéro, 1972 et L.W. Henderson, *Angola : Five Centuries of Conflict*, New York, Cornell University Press, 1979, passim.

3 L'Angola actuel est limitrophe au Nord avec le Congo, au sud avec la Namibie, au sud-est avec la Zambie.

4 René Pélissier, article «Angola», *Encyclopedia Universalis*, Paris, 1993, tome 2, pp.428-429.

de Oliveira Salazar (1889-1970) qui avait instauré à partir de 1933 « O Estado Novo » (« l'Etat Nouveau ») corporatiste fondé sur le nationalisme, le catholicisme et l'anticommunisme. Pour bon nombre de Portugais Salazar était un avatar du Sauveur, investi d'une mission, à l'instar du roi D. Sebastião⁵ disparu en 1578 à Ksar-el-Kebir.

La guerre d'Angola devient sous Salazar⁶ une nouvelle croisade de la foi chrétienne au nom de l'unité nationale. Elle est censée s'opposer aux forces de la « barbarie » et du communisme corrélées au chaos et représentées par les mouvements indépendantistes angolais, tels le M.P.L.A (Mouvement pour la Libération de l'Angola) et l'U.P.A (Union des Populations de l'Angola) qui deviendra le F.N.L.A. (Front National de Libération de l'Angola). Ces derniers se livrent à des représailles avec des massacres et des soulèvements à Luanda, la capitale angolaise, contre l'armée d'occupation portugaise. Les guérillas se multiplient, tandis que l'U.N.I.T.A entre en dissidence face au F.N.L.A. Par ailleurs, une fracture entre le bloc de l'Est et l'Occident se manifeste. Le M.P.L.A. est aidé par l'U.R.S.S., l'U.N.I.T.A et le F.N.L.A par les Occidentaux.

Le Portugal s'embourbe à partir des années 70 dans une guerre « sans qualités »⁷ car l'idéologie de la croisade « civilisatrice » masque, en fait, les intérêts économiques de grandes familles lusitaniennes en Angola⁸ C'est ce qui est dénoncé par António Lobo Antunes. Né à Lisbonne en 1942, issu de la grande bourgeoisie, Lobo Antunes a suivi des études de médecine pour se spécialiser par la suite dans le domaine de la psychiatrie. A l'âge de 28 ans, il est enrôlé comme médecin militaire, malgré lui, dans la guerre coloniale angolaise.

Le titre original portugais du roman⁹ comme l'adaptation théâtrale de François Duval désigne, non sans provocation¹⁰, un trou perdu où les soldats portugais sont relégués, oubliés par les instances militaires et gouvernementales:

« Nous descendons [...] vers les Terres de la Fin du Monde, en colonnes, sur les pistes de sable [...] »

5 Voir Lucette Valensi, *Fables de mémoire. La glorieuse bataille des trois rois*, Paris Seuil, 1992. et la communication de Claude Guméry, « Le Sébastianisme au Portugal et au Brésil : le dépassement d'une défaite et l'identité portugaise. »

6 A partir de 1953 Salazar est confronté à une opposition intérieure très importante et dans les années 60 aux mouvements nationaux en Afrique. Il démissionne de ses fonctions en 1968.

7 Je reprends le titre de l'article de Anne Larue à propos d'Eschyle, Shakespeare et Genet paru dans *L'Information littéraire*, Paris, Les Belles Lettres, 2001, p.3-53.

8 Le dramaturge allemand Peter Weiss, dans *Le chant du fantôme lusitanien* (Paris, Seuil, 1968), pièce engagée et post-brechtienne dénonce la mainmise des capitaux étrangers et la complicité des occidentaux. Voir mon article « Du miel des colonisateurs portugais aux cendres des colonisés » in Theo D'haen & Patricia Krüs *Colonizer and Colonized, Studies in Comparative Literature* 26, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2000, pp 577-587.

9 António Lobo Antunes a écrit une « tétralogie » angolaise avec les romans *Mémoires d'éléphant* (paru au Portugal en 1979), *Les Culs de Judas* (1979), *Connaissance de l'enfer* (1980), *Splendeur du Portugal* (1994);

10 En portugais une expression euphémique existe: « o calcanhar de Judas » (« le talon de Judas »).

à deux mille kilomètres de Luanda¹¹; janvier se terminait, il pleuvait et nous allions mourir [...] Assis dans la cabine de la camionnette, à côté du chauffeur, le béréet sur les yeux, la vibration d'une infinie cigarette à la main, j'ai commencé mon douloureux apprentissage de l'agonie¹²».

Lobo Antunes écrivait tous les jours des lettres à son épouse pour évoquer les circonstances de la guerre et des messages à sa fille qui n'était pas encore née et que le futur romancier craignait de ne pas voir, car il pensait qu'il allait mourir. Ce n'est que des années après son retour d'Angola qu'il a écrit ses romans « semi-autobiographiques »¹³. A la manière de Louis-Ferdinand Céline dans l'incipit de *Voyage au bout de la nuit* (1932) qui, lui aussi, était médecin militaire, le narrateur portugais nous décrit les horreurs de la guerre.

François Duval, après une formation au Conservatoire national supérieur d'Art dramatique de Paris a déjà mis en scène différents textes qui, au départ, n'étaient pas destinés au théâtre (des romans, une correspondance, des notes de service)¹⁴, mais qui étaient susceptibles de répondre aux interrogations de la société contemporaine. C'est ainsi qu'il crée en 2005 le spectacle adapté du roman de Lobo Antunes au théâtre du Petit Chien dans le cadre du Festival off d'Avignon¹⁵

Nous nous interrogerons tout d'abord sur la théâtralisation du texte d'origine avec l'importance accordée à un monologue¹⁶ tragique des temps modernes et sur les représentations imaginaires et mythiques sous-jacentes (mythèmes latents)¹⁷ à l'œuvre.

Par la suite, nous questionnerons la portée des moyens employés dans l'écriture et la langue pour renvoyer à une « sale » guerre coloniale. Nous assistons, de fait, à des écarts entre l'obscénité (étymologiquement, « à écarter de la scène », « de mauvais augure », « sinistre », « ordurier ») et, au contraire, à une esthétique de la violence liée à des envolées lyriques et poétiques qui procèdent par associations.

11 L'action se déroule à Chiume (Shiumi) dans la province de Moxico à l'est du pays, à 2000 kilomètres de Luanda, la capitale, et revêt d'emblée un caractère de piège infernal.

12 François Duval, adaptation théâtrale, texte traduit du portugais par Pierre Léglise-Costa, Paris, Christian Bourgois, [2005], 2006, p.14.

13 Voir Maria do Carmo Monteiro, « Éléments pour une lecture de Os Culs de Judas de António Lobo Antunes », *Recherches et Etudes comparatistes ibéro-françaises de la Sorbonne Nouvelle*, n°4, Paris, 1982, pp.111-119; Francis Uteza, « Os Culs de Judas ; mirage au bout de la nuit » *Quadrant*, Université de Montpellier III, 1984, pp.121-146 ; María Luisa Blanco, *Conversaciones con António Lobo Antunes (Conversations avec António Lobo Antunes)*, Barcelona [2001], DeBolsillo, 2005.

14 Voir, entre autres, les adaptations théâtrales, Vilar : notes de service (1996), Pierre, pour mémoire d'Anne-Marie Roy (1999), Le dernier jour d'un condamné d'après l'œuvre de Victor Hugo joué en 2002. Créateur de la Compagnie Carrée en 1993, François Duval adapte, met en scène et interprète les textes

15 Assistant à la mise en scène : David Legras ; scénographie : Charlotte Maurel.

16 Voir l'article « monologue » in Anne Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, 1996, pp.56-57.

17 Voir Pierre Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, P.U.F., Éditions, 1992.

Enfin nous nous demanderons, en conclusion, si le texte réfère ou non à une catharsis et à une possible sublimation face aux traumatismes de la guerre coloniale.

THÉÂTRALISATION, STRUCTURES ET REPRÉSENTATIONS MYTHIQUES.

La théâtralisation, « transformation d'un texte non théâtral en texte destiné à la scène » réfère également à un ensemble de signes (voix de l'acteur ; rapports entre la gestuelle et la parole)¹⁸ Précisément, l'adaptation de François Duval nous renvoie, à l'instar du roman d'origine, à une langue torrentielle, proche de certains monologues de William Faulkner (*Le bruit et la fureur ; Tandis que j'agonise*) marqués, eux aussi, par le choc des images, par des mots qui font émerger le courant de l'inconscient¹⁹ textuel. Il s'agit de susciter et de signifier des émotions. Ce dernier terme réfère à la *Poétique* d'Aristote et à sa définition de la tragédie. Existe-t-il pour autant une « purgation des émotions » à travers ce récit de guerre, point nodal de l'œuvre ? La question reste ouverte et semble difficile à trancher :

«[...] Les morts en Afrique, la bouche pleine de terre, ne peuvent pas protester, et nous, les survivants, nous demeurons si incertains d'être en vie que nous craignons, devant l'impossibilité d'un mouvement quelconque, de nous apercevoir qu'il n'y a pas de chair dans nos gestes, ni de son dans les paroles que nous prononçons, de nous apercevoir que nous sommes aussi morts qu'eux, installés dans les urnes de plomb et d'où s'échappait malgré la soudure une épaisse odeur de fumier.» (p.22)

Le monologue d'une durée d'une heure vingt-cinq minutes donne à entendre des silences (pauses entre les segments) qui en disent davantage que les paroles. La guerre réfère ici à des données qui semblent difficilement transmissibles si elles n'ont pas été vécues.

Au niveau de la scénographie, des tapis évoquent l'appartement du narrateur à Lisbonne, la chaise sur laquelle il est assis représente le bar lisboète, le jeu de lumières rend palpable la moiteur qui régnait au sein du borborygme angolais. Le narrateur détruit par l'expérience de la guerre tente de raconter ses blessures et sa déréliction psychiques à une inconnue imaginaire qu'il dit avoir rencontrée par hasard lors de son errance dans les bars de Lisbonne. Personnage muet et énigmatique, l'inconnue est une présence/absence ; elle est à peine une écoute distante comme le serait l'interprète et une psychiatre. L'alcool aidant, le narrateur évoque sa solitude, suite à la séparation avec son épouse, restée à Lisbonne pendant la guerre ainsi que la naissance de sa fille qu'il ne connaîtra pas. Concernant son travail de médecin militaire en Angola, il renvoie aux corps mutilés, aux maladies, aux morts absurdes dont sont victimes les soldats :

«Écoutez-moi, tout comme je me suis penché

18 Voir les rubriques « théâtralisation » et « théâtralité » in Anne Ubersfeld, op.cit, p.83.

19 Jean Bellemin-Noël, Vers l'inconscient du texte littéraire [1979], Paris, PUF, collection « Quadrige », 1996.

sur l'haleine de notre premier mort dans l'espoir désespéré qu'il respirât encore, le mort que j'ai enroulé dans une couverture et placé dans ma chambre. [...] et ensuite, je suis allé soigner les blessés qui se tordaient sur des bâches, jamais les eucalyptus de Ninda ne m'ont paru aussi grands que cet après-midi-là, grands, noirs, hauts, verticaux, effrayants.

Écoutez : avant cela il y avait eu la jambe de Ferreira ou plutôt l'absence de la jambe de Ferreira, les cuisses en lambeaux du caporal Mazunguidi dont j'ai retiré jusqu'à des œillets de lacets, le soldat de Mangando qui s'est installé sur le dos dans son lit, a appuyé son arme à son cou, a dit « Bonne Nuit », et la moitié inférieure de son visage a disparu dans un fracas horrible.» (p.21)

Pour échapper à l'horreur des combats et des conditions de vie, certains espèrent qu'une maladie les rendra inaptes au service et demandent au narrateur un certificat de complaisance : « Une maladie, docteur, insistait le lieutenant, anémie, leucémie, rhumatismes, cancer, goitre, une maladie quelconque, une maladie merdique, qui me foute à la réserve. » (p.29)

Il est donc question d'une expérience particulièrement douloureuse, d'autant plus qu'elle implique la dignité et l'honneur. Or, le narrateur a été rabaissé à un état de complaisance « larvaire » : incapable de se révolter en Angola, il parle de ses traumatismes, des syndromes du soldat rapatrié, dans un état d'exil intérieur.

Le texte théâtralisé s'articule autour de dix segments qui présentent souvent des syllepses du point de vue spatio-temporel. Il procède, toutefois, par paliers dans l'horreur qui connaissent une acmé dans les mouvements VII, VIII, IX. Au contraire, le dernier segment qui n'excède pas une page et demie, nous renvoie à une catalyse.

I (pp. 9-11) Souvenirs d'enfance : la patinoire du zoo de Lisbonne et les pirouettes d'un noir sur la glace. Départ pour l'Angola, la guerre fera de lui « un homme » selon ses proches.

II (pp 12-14) « Les Terres de la Fin du Monde » provoquent un choc face à l'univers étriqué de la famille où une grand-tante s'occupe à faire du crochet, et à l'esprit policé au Portugal.

III (pp. 15-23) L'hôpital civil en Angola : les corps mutilés.

IV (pp.24-31) Annonce de la naissance de la fille du narrateur à Lisbonne (juin 1971) ; en contrepoint le comportement barbare de l'officier katangais.

V (pp. 32-34) Souvenir du retour à Lisbonne.

VI (pp.35-39) Le narrateur s'adresse ironiquement au Président Salazar (« et Vivelapatrie »)²⁰ et à ses sbires (« Messieurs les Eunuques ») Le narrateur, avec ses camarades, se considère, non sans dérision, comme le digne descendant des découvreurs portugais des XVe et XVIe siècles.

20 En un seul mot dans le texte français à l'instar du texte original romanesque (« E VivaPortugal »)

Acmé

VII (pp. 40-47) L'Afrique n'est qu'un décor illusoire et provincial. Injures du général qui traite ses hommes comme s'ils étaient « des chiens enragés ».

VIII (pp.48-56) Solitude du narrateur à Lisbonne qui, face à un miroir s'adresse à Sofia, l'Angolaise. Cette dernière, considérée par les Portugais comme une espionne au service des terroristes du MPLA, a été exécutée après avoir été violée par les soldats.

IX (pp.57-60) Les soldats morts au combat «se lèveront à l'intérieur» du narrateur.

Catalyse

X (p. 62) Luanda est une capitale fantôme. Nouvelle évocation de la solitude du narrateur à Lisbonne.

Les différents actants constitués par le narrateur, les trois femmes (l'épouse disparue, Sofia l'Angolaise, l'inconnue de Lisbonne) ainsi que les soldats, acquièrent une dimension symbolique (mythèmes latents) que l'on peut rattacher à l'*Odyssee* homérique à travers les équivalences suivantes :

Le narrateur est un *alter ego* d'Ulysse qui de retour de la guerre de Troie raconte ses tribulations au roi Alkinoos dont la disparition tragique de ses compagnons d'armes et la descente aux Enfers.

L'épouse du narrateur est un avatar inversé de Pénélope ; Télémaque est remplacé par une fillette.

Sofia (étymologiquement « la sagesse ») représente Athéna qui conseille Ulysse, à cette différence près que Sofia est muette.

L'inconnue mystérieuse rencontrée dans le bar –et qui n'est peut-être qu'une illusion- pourrait figurer une nouvelle version de Circé. : comme la magicienne elle est distante et indifférente avant d'accepter de se rendre dans l'appartement du narrateur. Les drogues et les philtres de Circé sont remplacés dans le texte portugais par le *drambuie* (scotch et miel de bruyère) et la vodka qui sont autant de poisons politiques²¹ :

«Un autre *drambuie* vous ferait envie ? Vous ne voulez pas passer à la vodka ? On fait mieux face au spectre de l'agonie avec la langue et l'estomac en feu, et ce type d'alcool de lampe possède la vertu bénéfique de faire monter le niveau de mon courage²²[...] quand je suis très seul ou que j'ai trop bu, je deviens gluant, vulnérable, pleurnichard et totalement débile.» (p.12)

Par ailleurs, François Duval, dans son adaptation, comme chez Lobo Antunes, parodie le récit d'un

21 La lutte armée en Angola était soutenue par les Soviétiques. Le renvoi à la vodka, (russe) au whisky (américain) est une allusion aux deux puissances politiques impliquées dans le conflit, en tant que dérivatif de la guerre froide, comme il a été dit supra.. Contrairement aux données homériques, les « poisons » ne sont pas proposés par Circé mais par l'avatar moderne d'Ulysse.

22 Le vin est, dans l'Antiquité, lié à Dionysos ; c'est un « pneuma » censé guérir les maladies de l'âme. Le vin considéré comme une consolation à la douleur de vivre apparaît aussi dans le fado, en particulier avec Vou dar de beber à dôr, (Je vais donner à boire à la douleur) interprété en 1968 par Amália Rodrigues.

autre navigateur illustre Vasco Da Gama,²³ «l'éloquent capitaine » qui faisait l'éloge de l'empire portugais et de ses guerres en s'adressant au roi de Cochim (Kerala, Inde) dans les *Lusiades* de Luis de Camões (1502-1572), épopée portugaise dédiée au roi Sebastião.

ÉVOCATIONS D'UNE « SALE » GUERRE : ENTRE OBSCÉNITÉ, IRONIE ET LYRISME.

Le texte porte des marqueurs de la névrose traumatique ou « névrose de guerre » définie dès 1889 par Hermann Oppenheimer en 1919, par Sigmund Freud²⁴ (dépression, hystérie, angoisse délirante). Le narrateur est la victime de modifications psychiques et comportementales pendant et après la guerre, en particulier du syndrome d'abandon et de ressassements obsessionnels²⁵.

Le spectateur est confronté aux mécanismes d'un langage très cru²⁶ et violent qui restitue les expressions triviales des hommes de troupe aux antipodes des idéaux civilisateurs officiellement prônés par le salazarisme. Ces grossièretés dans la ligne des carabins (médecins) rappellent le langage scatologique de Louis-Ferdinand Céline et de Pierre Guyotat²⁷ et sont liées à l'écriture moderne de la guerre. De même, le racisme latent qui affleure constamment dans le texte met en avant des comportements « barbares ». Ainsi l'officier katangais²⁸ est-il présenté selon des stéréotypes lorsqu'il utilise la brosse à dents du narrateur pour se frotter les dents, la langue et le visage. (p.28)

Ces procédés sont annoncés dès le titre du roman et de la pièce : *Os Cús de Judas*²⁹ qui renvoie à la fois à un lieu perdu, à une allusion sodomique qui fait des soldats des vaincus, ainsi qu'à la trahison dans la référence à Judas. En effet, la trahison est présente dans tout le texte, tant au niveau de la hiérarchie qui a abusé la confiance des appelés devenus des laissés -pour - compte que du narrateur qui se sent coupable de lâcheté et de compromission, sans être capable de se rebeller : « Nous

23 Vasco Da Gama est cité dans l'adaptation théâtrale p.36 avec le renvoi ironique aux soldats portugais considérés comme des « descendants légitimes » du légendaire capitaine grâce à « la glorieuse mission accompli[e] avec panache » en Angola.

24 Sigmund Freud, « Introduction à la psychanalyse des névroses de guerre » in Résultats, idées, problèmes, I, 1890-1920, Paris, P.U.F., 1984.

25 Cf. Elisabeth Roudinesco et Michel Plon, article « Névrose de guerre » in Dictionnaire de la psychanalyse, Paris, Fayard, 1997, pp.717-718. Voir, entre autres, dans le texte les répétitions d'« écoutez » (pp.20-21) ; « il a peur » (p.42) ; « il est trop tard »(p.46) ; « il me manque » (p.48) ; « je t'ai connue [Sofia] »(p.49) ; « j'en avais marre » (pp.29, 49-50) ; « seul ; isolé » (p.53) ; « j'ai gratté le bois » (p.53) ; « le rire » (p.56) ; « laissez la chambre ; laissez-moi oublier » (p.58) ; « Tout est réel »(p.60)

26 Voir Catherine Rouayrenc, Les gros mots, Paris, Que sais-je,?1998.

27 Pierre Guyotat, Tombeau pour cinq cent mille soldats, Paris, Gallimard, 1967.

28 Le Katanga est la province la plus méridionale de la République du Congo qui fit sécession en 1961 (lors de la présidence de Patrice Lumumba) et réintégra la République du Congo en 1963.Plusieurs insurrections ont lieu en 1970.Le lieutenant katangais est donc ici un mercenaire au service des armées portugaises.

29 La traduction qui inscrit le pluriel en singulier appauvrit les diverses connotations de l'original. En français, le titre fait écho à la mutilation du cul-de-jatte.

n'itions rien pour l'Etat de sacristie³⁰ qui se foutait³¹ de nous et nous utilisait comme des rats de laboratoire. » (p.42). La mort est omniprésente du côté des Portugais comme de celui des Angolais :

«Là, pendant un an, nous sommes morts, non pas de la mort de la guerre qui laisse autour de soi un désert désarticulé de gémissements et de feu, mais de la lente angoissante, torturante, agonie de l'attente. [...], des mines sur la piste, l'attente de la jeep de la P.I.D.E.³² qui passait hebdomadairement et qui transportait trois ou quatre prisonniers qui creusaient leur propre fosse, s'y tassaient, fermaient les yeux avec force et s'écroulaient après la balle, comme un soufflé qui s'affaisse.» (p.43)

La violence de la guerre et des mots est à l'image des corps mutilés évoqués de manière choquante, proche de l'insoutenable. Le décompte atroce des blessures physiques et mentales est une réponse aux photos et aux récits de la propagande gouvernementale visant à exciter la haine des soldats et des colons portugais contre les rebelles angolais. Le narrateur, isolé dans le souvenir, vit avec l'anxiété d'écrire et la panique torturante de ne pas réussir à traduire en mots ce qu'il avait envie de hurler aux oreilles des autres. Il dénonce le poncif de la camaraderie de la guerre qui n'est pour lui que « fausse générosité faite d'un inévitable destin que l'on subit ensemble sans le partager effectivement » (p.53). De fait, les soldats ne sont que de la « viande à mines ».

Toutefois, le narrateur n'évoque pas seulement la déréliction de l'âme, la solitude des Portugais en mission militaire, mais aussi le peu de considération qui leur est accordée puisque les *Berliers*, véhicules qui les transportent, sont plus précieux que leurs personnes.

Son regard n'est pas seulement tourné vers ses compatriotes car il rend compte aussi de la situation des populations autochtones. Il évoque les maladies et la faim dont elles souffrent, en particulier des soixante Noirs enfermés dans le village (p.25). Le médecin qu'il est se trouve impuissant à soulager leur misère et face au paludisme qui les fait trembler sur les marches de l'hôpital en attendant les ampoules de quinine, il ne peut apporter que des comprimés de vitamines qu'il a dérobés à l'infirmerie de la caserne.

En s'attardant sur la déchéance du *soba*³³ (chef du village), il cristallise la sienne et se retrouve dans le désarroi du vieux chef :

«Le *soba*, un septuagénaire en haillons régnait sur un peuple que la faim rendait concave.[...] le *soba* habitait dans un passé plein de femmes et de labours, le *soba* promenait au hasard sur la plaine un regard de Sainte-Hélène que le souvenir des gloires somptueuses pétrifiait.» (p.26)

30 Cette expression renvoie évidemment à l'Etat portugais et au catholicisme réactionnaire institué par le régime salazariste.

31 Le terme est beaucoup plus obscène en portugais.

32 Acronyme de la police d'Etat salazariste.

33 Le terme de *soba* incarne l'un des seuls idiolectes africains dans la version théâtrale, alors que le texte original comporte une hybridation langagière beaucoup plus importante (capverdien, portugais mélangé de termes africains)

Du chef respecté il ne demeure qu'un vieil homme attaché à sa machine à coudre pour survivre, laquelle, à l'instar de la machine coloniale portugaise, se détraque : « La machine à coudre venait d'avaloir de travers la chemise d'un sous-lieutenant et toussait fils, boutons, et bouts de tissu par toute une série d'orifices rouillés. » (p.26).

En contraste avec cet expressionnisme violent mêlé d'humour et de dérision, nous assistons à des envolées lyriques et poétiques à propos de l'isotopie angolaise qui s'opposent à la dénonciation des valeurs guerrières :

Des champs infinis de tournesols et de coton dans un décor d'une beauté irréaliste et la misère des villages noirs au bord de la piste, avec des Noirs immémoriaux accroupis sur des pierres brunes sans arêtes, pareilles à des pains noirs. Nous avons jeté l'ancre [...]: rangées de manguiers énormes sur le sommet d'une colline entourée par la distance bleue des champs (p.43) ;

La guerre transforme des espaces à la beauté sauvage (« la violence meurtrière sur la terre enceinte de l'Afrique » p.58)³⁴ en villes fantômes. En particulier, une opposition se dessine entre Luanda et le quartier de Benfica à Lisbonne :

«Et de nouveau la baie, les palmiers, les oiseaux blancs aux pattes hautes, le jeu de hanches des mulâtresses, les cireurs, les estropiés, ville coloniale prétentieuse et sale que je n'ai jamais aimée, faite de graisse humide et chaude, je déteste tes rues sans suite, ton Atlantique domestiqué de lessive, la sueur de tes aisselles, le mauvais goût strident de ton luxe. Je ne t'appartiens pas et tu ne m'appartiens pas, tout en toi me répugne, je refuse que mon pays soit celui-là, moi qui suis un homme au sang tellement mêlé par un étrange hasard d'aïeux de toutes parts : suisses, allemands, brésiliens, italiens, mon pays c'est 89000 kilomètres carrés avec pour centre Benfica et le lit noir de mes parents.» (p.31)

LES ÉLÉMENTS SPATIAUX CORRÉLÉS À L'IMAGINAIRE DU NARRATEUR S'ACHÈVENT SOUS LA FORME DU DÉNI :

«Tout est réel sauf la guerre qui n'a jamais existé : il n'y a jamais eu de colonie, ni de fascisme, ni de Salazar, ni de Tarrafal³⁵, ni de P.I.D.E., ni de révolution [des Ceillets], il n'y a jamais rien eu, vous entendez, rien ; Luanda est une ville inventée dont je prends congé. L'avion qui nous ramène à Lisbonne transporte une cargaison de fantômes.» (pp.60-61)

Le seul rêve qui perdure chez le narrateur est le désir d'une « paix diaphane d'enfance pour son corps dévasté par la guerre » (p.60) qu'il pense trouver grâce à la médiation des femmes. Or celles-ci sont inaccessibles :

34 Voir également les métaphores et les comparaisons concernant les blessures (« une fleur rouge de sang ouvrant ses pétales sur le front », p.43 qui évoque Apollinaire, l'un des poètes préférés de Lobo Antunes ou encore « les os s'enfoncent dans le zinc [de l'hôpital] comme des pierres s'incrument dans les bagues » (p.21).

35 Tarrafal : camp d'internement des opposants politiques, situé dans l'île de Santiago (Cap Vert) à partir des années soixante.

son épouse a disparu avec sa fille, Sofia a été exécutée, l'inconnue du bar partira au petit matin.

La pièce s'achève à l'aube tandis que le narrateur, après avoir regardé un instant le Tage, tirera les draps sur lui, se repliant dans une position fœtale, et fermera les yeux. La dernière phrase du monologue « On ne sait jamais, n'est-ce pas ? » est particulièrement ambiguë : elle est censée s'adresser à l'inconnue qui est déjà partie, mais aussi au spectateur. La forme interrogative témoigne d'une fin ouverte : elle connote une remise en question d'un avenir après la guerre coloniale et implique le retour du refoulé, le resurgissement des affres de la guerre. Le drap devient ainsi un linceul, un refus de vivre et un état larvaire dénoncé tout au long du soliloque. Si le narrateur est revenu sain et sauf en apparence, il semblerait que seule la mort ou sa mimésis soit une issue. De ce fait, la catharsis et la sublimation s'avèrent particulièrement problématiques : les spectateurs sont confrontés au « plus déstabilisant des voyages », « résistent avant d'entrer en empathie avec la voix de François Duval » et sortent du spectacle « hébétés et honteux », après ce « témoignage bouleversant »³⁶.

En conclusion, on peut affirmer que la transposition théâtrale souligne avec une rare violence les désastres physiques et psychologiques causés par une guerre absurde. Les hommes qui ont participé à cette guerre coloniale renvoient à une « génération perdue ». Le patriotisme est présenté comme une manipulation bâtie sur des discours grandiloquents, le texte désacralise les valeurs civilisatrices de l'armée coloniale. Le narrateur, dans ce monologue désespéré ne semble plus croire à une éventuelle régénération du peuple portugais, à une rédemption de l'humain ni, par conséquent, à un possible dépassement des horreurs commises.

De fait, l'Angola, après son indépendance (11 novembre 1975), connaît des guerres civiles jusqu'en 1992. Le pays est aux prises avec d'énormes difficultés pour se reconstruire, après un conflit destructeur qui a fait plus de cent mille morts et quarante mille mutilés³⁷.

L'écriture pour Lobo Antunes a été, après de longues années, une forme relative de catharsis, mais plus de trente ans plus tard, il conserve les blessures intérieures dont il fait état dans ses entretiens avec María Luisa Blanco en 2005. L'imaginaire lui a permis de sublimer en partie ses traumas, toutefois lorsqu'il cède la parole à ses protagonistes, la vision de la guerre demeure désespérée.

36 Voir dossier de presse et postface, op.cit. p. 80 et pp.86-87.

37 René Pélissier, op.cit. p.430.

Le Sébastianisme au Portugal: le dépassement d'une défaite et l'identité portugaise

Claude GUMÉRY

UNIVERSITÉ STENDHAL, GRENOBLE 3

SOMMAIRE

- 37 La défaite de Ksar-el-Kébir et la crise de succession
- 38 La naissance du Sébastianisme
- 40 La survivance du mythe
- 41 Le mythe au cinéma
- 41 Pourquoi le mythe perdure-t-il ?
- 43 Bibliographie
- 43 Sitographie
- 44 Filmographie
- 44 Endnotes

Dans toute guerre, il y a un vainqueur et un vaincu. Le vainqueur en tire gloire et profit, le vaincu tente tant bien que mal de dépasser sa défaite pour se reconstruire.

Dans toute guerre, quel que soit le vainqueur ou le vaincu, il y a des morts, civils et militaires. Les morts tombent au champ d'honneur, la plupart du temps dans l'anonymat.

Il en va tout autrement lorsqu'un pays perd son chef d'état au cours d'une bataille, que le pays est rayé de la carte et passe sous domination étrangère. Le drame est national et le pays tout entier y perd son identité.

Comment faire alors pour dépasser la défaite, la non-existence dans laquelle on est tombé, pour exister encore, exister malgré tout, et se projeter dans un avenir plus amène ? Se bercer de rêves, d'illusions, construire un mythe qui, à défaut d'être fondateur, peut être un mythe rédempteur, de renouveau radieux, prometteur de gloire et de prestige reconquis, et qui vengerait l'affront subi. C'est ce qu'a fait le Portugal à l'issue de la bataille des Trois Rois, qui s'est déroulée à Ksar-el-Kébir, le 4 août 1578. Mais le mythe a survécu au fil des siècles, après le rétablissement de l'indépendance du pays. Comment s'est-il manifesté ? Quelles formes a-t-il prises ? Pourquoi perdure-t-il ?

LA DÉFAITE DE KSAR-EL-KÉBIR ET LA CRISE DE SUCCESSION

On ne fera pas l'injure, devant un public marocain, de rappeler ce que fut la bataille des Trois Rois, au cours de laquelle les trois chefs impliqués périrent. On rappellera simplement, pour ce qui nous occupe aujourd'hui, que cette bataille fut une

défaite cuisante pour le Portugal, et que le corps de son jeune roi, Sébastien 1^{er} et unique du nom, ne fut jamais retrouvé. Certaines thèses considèrent qu'il y fut peut-être fait prisonnier et mourut en captivité, d'autres que son corps fut ramené secrètement au Portugal et reposerait aujourd'hui dans une chapelle de l'église des Hiéronymites à Lisbonne.

Quoi qu'il en soit, plus personne ne revit le roi vivant, et le royaume fut pendant deux ans en prise avec une querelle de succession : Sébastien 1^{er} n'avait que vingt-quatre ans lors de la bataille de Ksar-el-Kébir et ne laissait aucune descendance. Henri 1^{er} le Chaste, cinquième fils du roi Manuel 1^{er}, grand oncle de Sébastien², lui succéda légitimement, mais c'est un ecclésiastique³, et à sa mort en 1580, lui non plus ne laisse pas d'héritier. Qui donc alors pouvait prétendre au trône ? La querelle fait rage entre trois petits-enfants de Manuel 1^{er}, parmi les sept héritiers potentiels : Catherine de Bragançe⁴, Antoine dit le Prieur de Crato⁵, et le roi Philippe II d'Espagne⁶.

Antoine, qui monte sur le trône, ne règne qu'un mois. Son régime est renversé par les puissantes troupes espagnoles conduites par Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel, duc d'Albe, lors de la bataille d'Alcântara⁷, le 25 août 1580, bataille qui n'aurait duré qu'une demi-heure devant la faiblesse des troupes portugaises⁸. Philippe II d'Espagne, appuyé par ce qu'il reste de la noblesse portugaise⁹, devient Philippe 1^{er} du Portugal. Le Portugal, à l'issue de cette deuxième défaite, bascule alors pour soixante ans sous la domination de l'Espagne, son ennemie héréditaire¹⁰, en lui abandonnant aussi son empire.

Philippe d'Espagne n'hérite cependant pas d'une situation florissante : *«la couronne s'est endettée pour financer la campagne de Sébastien en Afrique du Nord, une lourde partie de la noblesse est morte à Ksar-el-Kébir ou est restée prisonnière, et tout le royaume a été atteint par la défaite, les morts et les prisonniers se comptant par milliers.»*¹¹ (PIZZINGA)

1 Manuel 1^{er}, dit le Bienheureux : c'est sous son règne (1495-1521) que se réalisèrent la plupart des grandes découvertes maritimes, notamment la découverte des côtes occidentales de l'Inde (1496-1498) par Vasco de Gama, la découverte du Brésil (1500) par Pedro Álvares Cabral et le voyage de Magellan (1519-1522).

2 Sébastien 1^{er} était le petit-fils de Jean III et l'arrière-petit-fils de Manuel 1^{er}.

3 Il est cardinal.

4 Fille de Duarte, sixième fils de Manuel 1^{er} et frère de Jean III.

5 Antoine est le fils bâtard de Luís, second fils de Manuel 1^{er} et frère de Jean III. (1495-1521)

6 Fils d'Isabelle du Portugal, première fille de Manuel 1^{er}, et sœur de Jean III, épouse de Charles Quint.

7 Aujourd'hui, Alcântara est un quartier de Lisbonne.

8 http://pt.wikipedia.org/wiki/Batalha_de_Alcântara.

9 Une grande partie de la noblesse d'épée a trouvé la mort à la défaite de Ksar-el-Kébir.

10 Déjà lors d'une crise dynastique, l'Espagne avait tenté de s'approprier le Portugal au XIV^{ème} siècle, mais avait été défaite à la bataille d'Aljubarrota en 1385.

11 «a coroa se endividou para financiar a campanha de D. Sebastião ao Norte da África, uma parte ponderável da nobreza morreu em Alcácer Quibir ou ficou prisioneira e todo o reino foi atingido pela derrota, contando-se em milhares os mortos e os que foram feitos prisioneiros» (T.D.R.)

LA NAISSANCE DU SÉBASTIANISME

Refusant l'affront, refusant de plier sous la domination, refusant la perte d'identité, le peuple portugais tout entier, en un élan collectif, se met à penser que le roi Sébastien n'est pas mort, qu'il s'est simplement caché, ou que, à l'instar de la légende du roi Arthur, qui est tombé en «dormition» après sa mort et doit revenir pour unir les deux Bretagnes et sauver les Bretons, Sébastien est devenu un roi dormant qui reviendra un jour, sortira du brouillard monté sur un cheval blanc, pour sauver le Portugal et les Portugais et rendre au pays sa gloire passée.

La légende d'un roi salvateur n'est cependant pas nouvelle au Portugal, et le Sébastianisme est, si l'on peut dire, apparu avant même le roi Sébastien. En effet, au début du XVI^{ème} siècle¹² est né, dans la ville de Trancoso, au nord du pays, Gonçalo Anes, dit Bandarra¹³, cordonnier de profession, fervent lecteur de la Bible, dont il n'existe pourtant à l'époque que peu de traductions. Bandarra, qui par ailleurs fréquente la communauté des juifs convers dits «nouveaux chrétiens»¹⁴, trouve dans le livre de Daniel l'inspiration pour composer des «strophes», les fameuses «trovas», qui ne seront publiées qu'en 1603, mais qui malgré tout trouvent très vite un large écho, malgré leur condamnation par le tribunal de l'Inquisition en 1540. Nostradamus portugais, il prédit à la fois, de façon obscure, la conquête du Maroc et le retour d'un roi qui fonderait le Quint Empire¹⁵ pour le plus grand bonheur de l'humanité et du Portugal en particulier. Pour la communauté juive convertie, les «trovas» annonçaient la venue du Messie. Ainsi le Sébastianisme se forgea à la fois comme un mythe religieux et comme un mythe patriotique. *«Les 'strophes' du cordonnier Bandarra, 'prophète' décédé en 1545, prédisaient obscurément pour le Portugal la conquête du Maroc et le Quint Empire, en même temps qu'elles maudissaient la corruption qui minait la société de l'époque. Avec la mort de Sébastien en Afrique et l'attente de son retour, les prédictions commencèrent à être considérées comme 'éclairées' : le mythe du Sébastianisme était né, dans lequel se mêlaient la croyance hébraïque en un retour du Messie et des résidus de la légende du magicien Merlin.»*¹⁶ (MASSAUD MOISÉS, p. 76)

De plus, les prophéties de Bandarra ne sont pas les

12 Probablement aux alentours de 1500.

13 Le Paresseux.

14 Les juifs ont été expulsés du Portugal en 1496. Ceux qui voulaient rester n'ont eu d'autre solution que de se convertir officiellement au catholicisme.

15 La notion de Quint Empire, fondée sur le livre de Daniel, apparaît au XVII^{ème} siècle, avec le Padre Vieira. Le Portugal serait le cinquième plus grand empire au monde après ceux des Assyriens, des Perses, des Grecs et des Romains. Au XX^{ème} siècle, pour Fernando Pessoa, les quatre premiers empires seraient l'empire, grec, l'empire romain, le christianisme et l'Europe.

16 As trovas do sapateiro Bandarra, «profeta» falecido em 1545, ao mesmo tempo que imprecavam contra a corrupção que minava a sociedade coeva, obscuramente prediziam para Portugal a conquista de Marrocos e o Quinto Império. Com a morte de D. Sebastião em África e a esperança de sua volta, as predições entraram a ser tidas na conta de «iluminadas»: havia nascido o mito do sebastianismo, em que se misturavam a crença hebraica no retorno do Messias e resíduos da lenda do mago Merlim. (T.D.R.)

seules : «D'autres prophéties, postérieures à la disparition de Sébastien, telle celle de Bartolomeu Vaz Pincho au XVI^{ème} siècle, décrivent avec précision selon quel scénario le roi caché fera son apparition. La vérité des prophéties étant prouvée par d'autres prophéties, on ne se lassa pas de convoquer les prophéties des saints les plus divers, en vers et en prose, antérieures au règne de Sébastien ou postérieures à sa disparition.» (VALENSI, p. 6)

Cependant, le temps passant et Sébastien, devenu «le roi caché» ou «le Désiré¹⁷», ne sortant pas du brouillard, il fallut bien se résoudre à l'idée de sa mort. Mais les Portugais ne renoncèrent pas à l'idée d'un homme providentiel qui viendrait rétablir la grandeur du Portugal. Et lorsqu'en 1640 eut lieu la Restauration du royaume, le roi Jean IV¹⁸ fut pris pour cet homme providentiel, mais il dut faire le serment qu'il laisserait le trône à Sébastien si celui-ci revenait.

Entre temps, de faux Sébastien avaient fait leur apparition dans le royaume : en 1584, le premier, issu de la bourgade de Penamacor, assez proche de Trancoso où était né Bandarra, dans le centre du pays, est rapidement envoyé aux galères. Un an plus tard, un deuxième, Mateus Álvares, originaire des Açores et cloué au pilori d'Ericeira, petite ville proche de Lisbonne, avoue sous la torture qu'il voulait simplement soulever les Portugais contre l'occupant et leur dire ensuite : «Vous êtes libres, choisissez le roi qui vous plaira.» Il meurt décapité. En 1595, Gabriel de Espinosa, un pâtissier castillan cultivé, connaissant le français et l'allemand, proclame à son tour qu'il est le «Désiré». Il semblerait qu'il y eût une ressemblance physique entre lui et Sébastien. Un moine portugais parvient à convaincre Anne d'Autriche, fille illégitime d'un demi-frère de Philippe II d'Espagne, d'épouser le pâtissier et de fomenter une révolte contre l'Espagne : Anne d'Autriche fut condamnée à quatre ans de prison et les deux conspirateurs furent pendus et écartelés. Enfin, Marco Tullio Catizone, Calabrais ignorant la langue portugaise, recrute dès 1598 des partisans parmi la noblesse et le clergé portugais en exil, mais est condamné en 1603. Son cas est le plus intéressant, car il a recueilli l'appui de trois papes successifs¹⁹ jusqu'en 1620, soit dix-sept ans après sa condamnation. On ne discutera pas ici des intérêts de la papauté à vouloir reconnaître un roi portugais.

«Les visions et prodiges démontrent également le retour certain de Sébastien. C'est par exemple l'histoire de ce pauvre homme de Termo de Silves, dans l'Algarve²⁰, qui a eu plusieurs visions lui annonçant, en 1636, 37, 39, la venue prochaine d'un roi âgé de 103 ans, caché dans

17 Sébastien I^{er} fut surnommé «le Désiré» avant même sa naissance, puisque le Portugal attendait un héritier mâle pour la couronne pour échapper (déjà et encore) à des prétentions espagnoles au trône du pays. Ce surnom acquit davantage de sens encore lorsqu'on attendit son retour.

18 Jean IV était l'arrière arrière petit fils de Manuel I^{er}, et petit fils de Catherine de Bragançe. Suscité par la bourgeoisie et la noblesse portugaises qui forment une conjuration, il accepte d'être le roi du Portugal.

19 Clément VIII, Paul V et Urbain VIII.

20 L'Algarve, au Portugal, n'est pas à l'ouest du pays, mais au sud. Mais en revanche cette province est bien située à l'ouest du puissant royaume arabe de Grenade, d'où son nom.

une île inconnue. Et ce roi, c'est Sébastien. Relèvent de la même catégorie les miracles, qui ne souffrent pas d'autre interprétation que celle du retour de Sébastien. Comment comprendre en effet que dans une église portugaise la statue de saint Sébastien se couvre de sueur devant deux enfants innocents, sinon comme l'annonce de l'arrivée imminente du roi dont le saint fut le patron ?» (VALENSI, p. 6)

Les femmes, ne pouvant s'identifier au roi «Désiré», et ne pouvant pas être des impositrices, participèrent aux songes du retour du roi caché : «Les femmes parvinrent au roi caché par le biais de visions et de voyages enchantés... des femmes affiliées à des ordres religieux se disaient choisies par Dieu pour poursuivre son œuvre sur la Terre. Luzia de Jesus et Joana da Cruz, jugées respectivement en 1647 et en 1660 par l'Inquisition, ont laissé leurs visions par écrit et croyaient recevoir des messages divins.²¹» (PIZZINGA).

Prophéties, fausses preuves à l'appui, visions ou prodiges, la persévérance du mythe est bien enracinée chez les Portugais qui ne peuvent faire le deuil de la défaite, et qui continuent à dénier la mort de leur roi et à vouloir surmonter l'opprobre de Ksar-el-Kébir.

Mais le mythe est créé, et il va trouver des adeptes et des défenseurs au fil des siècles : au XVII^{ème}, Dom João de Castro (1551-1625), petit-fils du vice-roi des Indes, assure la première édition des «trovas» de Bandarra à Paris en 1603 et publie lui-même une *Paraphrase et concordance de quelques prophéties de Bandarra, cordonnier de Trancoso*²², après avoir écrit l'année précédente le *Récit de la vie du toujours bienvenu et apparu roi Dom Sébastien notre seigneur*²³. Cependant, c'est au père António Vieira (1608-1697) que revient le titre de plus grand prédicateur du Sébastianisme au XVII^{ème} siècle. Ce jésuite partagea sa vie entre le Portugal et le Brésil, mais fut inquiété par le tribunal de l'Inquisition et se «réfugia» alors à Rome, pour se protéger.

Son «Sermon de Saint Sébastien»²⁴ (1634) s'adresse au roi disparu cinquante-six ans plus tôt. Dans son «Sermon du Premier Dimanche de Carême²⁵» prêché à São Luís do Maranhão (Brésil) en 1653, il dit : «Que le monde sache, que les hérétiques et les gentils sachent que Dieu ne s'est point trompé, quand il a fait les Portugais conquérants et prêcheurs de son saint nom.²⁶» Il écrit,

21 As mulheres chegaram ao Encoberto através de visões e de viagens encantadas. ... mulheres filiadas a ordens religiosas se diziam escolhidas por Deus para continuar sua obra na Terra. Luzia de Jesus e Joana da Cruz, sentenciadas pelo Santo Ofício português em 1647 e 1660, respectivamente, deixaram suas visões escritas e acreditavam receber mensagens divinas. (T.D.R.)

22 Paraphrase e concordância de algumas prophecias de Bandarra, çapateiro de Trancoso.

23 Discurso da vida do sempre bem vindo et apparecido Rey Dom Sebastiam nosso senhor.

24 «Sermão de Dom Sebastião», in Padre António Vieira, Sermões, Porto : Lello & Irmão, Editores, 1945, Vol. VI.

25 «Sermão da Primeira Domingo de Quaresma», in Padre Antonio Vieira, Sermões, op.cit., Vol. III.

26 *Saiba o mundo, saibam os hereges e os gentios, que não se enganou Deus, quando fez aos Portugueses conquistadores e pregadores do seu santo nome.* (T.D.R.)

aux alentours de 1664, une *Histoire du futur* qui ne sera publiée qu'en 1718, mais qui commence ainsi : «*Les autres Histoires racontent les faits passés, celle-ci promet de dire ceux qui sont à venir ; les autres rappellent les succès notoires qu'a vus le monde, celle-ci tente de révéler au monde des secrets occultes et des choses obscures qui ne pénètrent pas l'entendement.*»²⁷ Trois chapitres plus loin, il ajoute : «*Quiconque considérera le royaume du Portugal dans le temps passé, le présent et le futur le verra vaincu dans le passé, ressuscité dans le présent et glorieux dans le futur.*»²⁸ Il reconnaîtra le «*Désiré*» successivement dans les rois Jean IV (1604-1656), Alphonse VI (1656-1667), qui mène victorieusement la «*Guerre de Restauration*» contre l'Espagne, laquelle a du mal à renoncer à sa domination, mais est finalement battue à Elvas en 1659, et Pierre II, qui règne d'abord comme régent de 1667 à 1683, puis comme souverain de 1683 à 1706.

C'est le père Vieira qui annonce le Quint Empire²⁹ pour un Portugal qui règnera sur le monde entier, ce qui lui vaut un procès devant le tribunal de l'Inquisition. On constate ainsi que le Sébastianisme, à défaut d'être une résistance militaire, est à la fois une résistance politique, religieuse et culturelle face à la domination espagnole.

LA SURVIVANCE DU MYTHE

Le Sébastianisme ne s'éteint cependant pas avec la restauration de la couronne, et resurgit avec plus ou moins de vigueur, mais de façon littéraire et culturelle, chaque fois que le Portugal subit une crise politique. Jacinto do Prado Coelho (COELHO) dresse une liste exhaustive des écrivains empreints de Sébastianisme au cours des siècles, dont l'histoire n'a cependant pas retenu les noms. Les invasions napoléoniennes³⁰, au début du XIX^{ème} siècle, sont un facteur de vif resurgissement du mythe. Au milieu du siècle, c'est au tour du romantisme historique de revisiter le mythe avec notamment Almeida Garrett (1799-1854) et sa pièce de théâtre *Frei Luís de Sousa* (1844) qui met en scène le retour d'un noble portugais de la bataille de Ksar-el-Kébir, alors que sa femme est remariée.

Lorsque le Portugal entre dans le XX^{ème} siècle, c'est un pays considérablement amoindri : il a perdu le Brésil en 1822, et les guerres civiles qui l'ont ravagé entre 1828 et 1834 autour d'une querelle de succession l'ont laissé exsangue, alors même que les autres états européens entrent dans l'expansionnisme colonial : il n'en faut pas moins pour que le Portugal trouve à nouveau consolation dans le Sébastianisme, notamment avec l'œuvre de Teixeira de Pascoas (1877-1952). La proclamation de la

27 As outras Histórias contam as coisas passadas, esta promete dizer as que estão por vir; as outras trazem à memória aqueles sucessos públicos que viu o mundo, esta intenta manifestar ao mundo aqueles segredos ocultos e escurismos, que não chegam a penetrar o entendimento. (T.D.R.)

28 Quem considerar o reino de Portugal no tempo passado, no presente e no futuro; no passado o verá vencido, no presente ressuscitado, e no futuro glorioso. (T.D.R.)

29 Esperanças de Portugal, Quinto Império do Mundo (1659).

30 La première invasion est conduite par Junot en 1807, la seconde par Soult en 1809 et la troisième par Masséna en 1810. Le Portugal reçoit chaque fois l'aide de l'Angleterre pour bouter les Français hors du Portugal.

République le 5 Octobre 1910 ne change pas la mauvaise situation économique du pays, qui, depuis le milieu du siècle précédent voit une partie non négligeable de sa population émigrer vers le Brésil indépendant. Et lorsque Oliveira Salazar, premier ministre de la République, proclame l'*Estado Novo* en 1933 et instaure une dictature qui durera quarante ans, certains le considèrent comme l'homme providentiel attendu pour sauver la patrie : «*Selon Germano de Almeida*³¹ : *Symbole de patriotisme, la figure de Dom Sébastien a été utilisée par l'Estado Novo pour exalter ses valeurs nationalistes. Le régime dictatorial renversé en 1974 se servait, dans sa propagande, de l'image de Dom Sébastien, conjointement à celle de Dom Alphonse Henri — le père de la nationalité portugaise — en en faisant les égaux de Salazar. Ces trois figures apparaissaient comme les 'sauveurs de la patrie' (...). Il est risqué de définir des sentiments, mais on peut dire que le Sébastianisme consiste en un mythe de quelque chose de supérieur qui, à tout moment, peut arriver d'un endroit indéterminé, pour sauver tout ce qu'il y a de mauvais au sein de la dure réalité.*»³²

Et c'est à ce moment-là qu'intervient un géant de la littérature portugaise ; le poète Fernando Pessoa (1888-1935), l'auteur aux multiples hétéronymes (dont il ne sera pas question ici), publie en 1934 chez Guimaraes à Lisbonne le seul livre publié sous son nom et de son vivant : *Message*³³. Le reste de son immense œuvre, soit 27 543 textes, est enfermé dans une malle qui n'en finit pas aujourd'hui de livrer son contenu. Le recueil, composé de 44 poèmes, est divisé en trois parties : «*Blason*», «*Mer portugaise*» et «*le Roi caché*». La première est consacrée aux héros fondateurs du pays, la deuxième aux grands navigateurs, et la troisième au Sébastianisme et à l'avènement du Quint Empire. Le recueil contient tous les ingrédients d'une mythologie consacrée au passé glorieux et à un avenir radieux de la nation et il n'est pas étonnant qu'il ait été assimilé à l'idéologie salazariste. «*Se définissant lui-même comme un 'nationaliste mystique' et un 'sébastianiste rationnel' l'auteur de Message reconnaît l'appartenance du livre à l'univers de l'Occulte, incarné au Portugal par la figure de Don Sébastien, le Roi Caché, ou Désiré, dont le retour est suspendu à l'attente de tout un peuple. Pessoa se fait ainsi le porte-parole d'une version portugaise du mythe du Cinquième Empire de paix universelle.*»³⁴

Dans la troisième partie, le poème «*Le Désiré*» (O

31 Germano de Almeida est considéré comme un des écrivains les plus importants du Cap-Vert, depuis l'indépendance de ce pays en 1975. (N.D.R.)

32 Segundo Germano de Almeida, Símbolo de patriotismo, a figura de D. Sebastião foi aproveitada pelo Estado Novo para exaltar os seus valores nacionalistas. O regime ditatorial derrubado em 1974 servia-se, na sua propaganda, da imagem de D. Sebastião, juntamente com a de D. Afonso Henriques - o pai da nacionalidade portuguesa - equiparando-os a Salazar. Estas três figuras apareciam como os "salvadores da pátria" (...). É arriscado definir sentimentos, mas pode dizer-se que o sebastianismo consiste no mito de algo de superior que, a qualquer momento, poderá chegar de um lugar incerto, para salvar tudo o que há de mau dentro da dura realidade. <http://pt.shvoong.com/humanities/423840-sebastianismo-brasil-portugal-parte/> (T.D.R.)

33 Mensagem.

34 Présentation de l'édition française José Corti, 1989.

Desejado) relie le mythe sébastianiste à la légende arturienne : «Viens Galaad doté d'une patrie (...) / Maître de la Paix, dresse ton glaive béni / L'Excalibur de la Fin, de façon / Que sa Lumière au monde divisé / Révèle le Saint Graal !³⁵» (PESSOA)

Lorsque le régime salazariste est renversé par la Révolution des Œillets, le 25 Avril 1974, quatre ans après la mort du dictateur, le Portugal se retrouve exsangue d'avoir soutenu une longue guerre coloniale contre ses dernières possessions africaines³⁶, et il est réduit à un petit rectangle dans la péninsule ibérique, «un faubourg oublié de l'Europe», comme l'a dit alors l'écrivain Alvaro Guerra (1936-2002). Privé des ressources de ses anciennes colonies, ne recevant pas encore l'aide de l'Union Européenne qui lui permettra de se relever, il est en proie à une véritable traversée du désert jusqu'à son entrée dans l'Union Européenne en 1986.

Deux grands écrivains de cette fin du XX^{ème} siècle revisitent alors à leur façon le mythe sébastianiste : António Lobo Antunes avec son roman *Le retour des caravelles*³⁷, et le futur prix Nobel de littérature José Saramago³⁸ avec *Le radeau de pierre*³⁹. Lobo Antunes met en scène le retour des grands navigateurs dans le Portugal du XX^{ème} siècle : «On voit revenir au pays, sans gloire, Camões⁴⁰, Pedro Alvares Cabral (découvreur du Brésil), Vasco de Gama et autres conquérants des découvertes. Dans le Portugal nouveau, fétide et déshérité, ces héros d'antan sont réduits qui à vendre des chaussures, qui à souffler dans l'alcootest, qui à faire les poubelles. En vieillards anachroniques, ils finiront tous en hôpital psychiatrique !»⁴¹ L'écrivain déconstruit le mythe sébastianiste et crée une anti-légende, qui n'est pas sans rappeler les avertissements du Vieillard du Restelo dans les *Lusiades* : ce personnage, qui assistait au départ des caravelles de Vasco de Gama, mettait en garde les navigateurs contre les malheurs que pouvaient provoquer les expéditions maritimes.

Quant à José Saramago, homme de gauche qui a acclamé la Révolution des Œillets, il se montre beaucoup moins pessimiste et offre une nouvelle alternative : la péninsule ibérique, qui se détacherait de l'Europe, se mettrait à voguer sur l'Atlantique et se stabiliserait à mi-chemin entre l'Afrique et les Amériques, entraînant l'Europe

35 Vem, Galaad com pátria (...) / Mestre da Paz, ergue teu gládio unguido, / Excalibur do Fim, em geito tal / Que sua Luz ao mundo dividido / Revele o Santo Gral!

36 L'Angola, le Mozambique, la Guinée-Bissao, le Cap-Vert, São Tomé et Príncipe.

37 *Le retour des caravelles* (As Naus, Publicações Dom Quixote, Lisbonne 1988) Christian Bourgois, Paris, 1990.

Au moment où il écrit *Le radeau de pierre*, José Saramago n'a pas encore reçu le Prix Nobel de Littérature, qui lui sera décerné en 1998.

38 Au moment où il écrit *Le radeau de pierre*, José Saramago n'a pas encore reçu le prix Nobel.

39 *Le radeau de pierre* (*A jangada de pedra*, Editora Caminho, Lisbonne, 1986) Editions du Seuil, Paris, 1990.

40 Luis Vaz de Camões (±1525-1580), important poète portugais, a publié en 1572 un long poème épique, à l'instar de l'*Iliade* et l'*Odyssée* : *Les Lusiades* (*Os Lusíadas*) retracent l'histoire du voyage de Vasco de Gama (1496-1498).

41 <http://www.bibliomonde.com/livre/retour-des-caravelles-623.html>.

avec elle. : «**Le Radeau de pierre fut pris par de nombreux lecteurs pour un roman contre l'Europe communautaire. D'une part, ce roman, où je sépare la péninsule ibérique de l'Europe, est l'effet tardif d'un ressentiment historique dont je me suis fait l'écho. Je crois que seul un Portugais pouvait écrire un tel livre. D'autre part, et tel que je vois les choses aujourd'hui, Le Radeau s'est proposé d'être comme un remorqueur qui entrainerait l'Europe, et l'Europe tout entière, vers le Sud, qui l'éloignerait des ambitions triomphalistes et hégémonistes du Nord, et qui la rendrait solidaire des peuples exploités du Tiers Monde. Bref, l'Europe en tant qu'éthique, dès lors que l'ingénuité de l'écrivain peut en arriver à de telles extrémités en cette fin de millénaire...**»⁴²

Le mythe n'arrête pas de renaître et de se transformer, et il est sous-jacent encore chez certains hommes politiques. Ainsi, José Manuel Durão Barroso, alors premier ministre du Portugal déclarait en 2003 : «Je n'irai pas jusqu'à faire mienne la théorie du 'cinquième empire' du Padre Antonio Vieira, selon laquelle le Portugal aurait, pour des raisons presque mystiques, une mission particulière à remplir en termes de civilisation... Mais il est vrai que, au fond de l'âme portugaise, l'idée existe que nous serions comme un pont jeté entre l'Atlantique et la Méditerranée. Ne sommes-nous pas le sud du Nord et le nord du Sud ?» (LAFAYE). José Manuel Durão Barroso est depuis 2004 président de la Commission Européenne...

LE MYTHE AU CINÉMA

Le cinéma ne pouvait pas ignorer le Sébastianisme, et le premier film engagé tourné dans un Portugal libre après la Révolution des Œillets aborde le sujet d'une façon échevelée et fantasmagorique : *Les démons d'Alcacer Quibir*⁴³ de José Fonseca e Costa, tourné en 1975 et projeté en série parallèle au festival de Cannes en 1976, reconsidère l'histoire du Portugal entre Ksar-el-Kébir et la Révolution des Œillets.

Mais c'est bien sûr Manoel de Oliveira, grand maître du cinéma portugais, attaché aux valeurs et traditions, qui livre les enseignements de l'histoire dans *Non, ou la vaine gloire de commander* en s'attachant aux faits d'armes les plus marquants de l'histoire portugaise : Ksar-el-Kébir y tient une bonne place. Il tourne ensuite *Parole et Utopie*, qui relate la vie du père António Vieira, puis *Le Cinquième empire*, consacré au mythe lui-même. Ces films sortent dans les salles d'art et d'essai et intéressent avant tout un public d'intellectuels.

POURQUOI LE MYTHE PERDURE-T-IL ?

On le constate : depuis cinq siècles, le mythe a la vie dure et ce qui ne devait être que le dépassement d'une défaite militaire est devenu un élément profondément ancré dans la mentalité et la culture portugaises. Le mythe aurait dû s'éteindre dès la restauration de la couronne en

42 José Saramago, extrait d'un entretien avec *le Magazine littéraire*, 2000, apud <http://www.bibliomonde.com/livre/radeau-pierre-le-965.html>.

43 *Demónios de Alcácer Quibir*.

1640. D'ailleurs, d'autres puissances ont depuis disparu de la carte telle qu'elle était tracée dans le passé, pour se redessiner ou se fondre dans d'autres frontières. Il en fut ainsi, et pour ne citer qu'eux, de l'empire ottoman, de l'Autriche des Habsbourg, ou encore du duché de Savoie, trois nations puissantes en leur temps. Les peuples qui leur étaient liés n'en ont pas pour autant conçu un mythe de restauration de gloire passée ni une projection incertaine dans un avenir radieux. Pourquoi alors le Portugal n'a-t-il jamais abandonné son mythe ? Pourquoi Dom Sébastien n'en finit-il jamais de venir hanter l'imaginaire collectif portugais ? Quels effets a cette croyance sur les Portugais d'aujourd'hui ?

On peut tout d'abord évoquer une explication historique : le Portugal est une des nations les plus vieilles d'Europe, dont les frontières, à de rares exceptions près, n'ont pas bougé depuis le XIII^{ème} siècle. En outre, les 1200 kilomètres de frontière terrestre qui le séparent de son seul voisin et ennemi héréditaire, l'isolent du reste de l'Europe : aujourd'hui encore, les points de passage ne sont pas nombreux. On a donc affaire à un peuple dont le sentiment national et patriotique est profondément ancré, sentiment renforcé par les diverses tentatives et tentations d'annexion par l'Espagne au cours de l'histoire.

A cette première raison historique vient s'ajouter la raison religieuse (outre les raisons politiques et économiques) qui avait présidé aux grandes découvertes : l'expansion de la foi chrétienne. Les Portugais, dans leur immense majorité, sont catholiques et profondément croyants. Le mythe du Sébastianisme repose sur cette foi.

Enfin, le Portugal n'est pas un pays pluri-ethnique comme l'était l'empire ottoman, et malgré les inévitables moqueries entre gens du nord et gens du sud, on a affaire à un peuple soudé.

Ksar-el-Kébir est donc plus qu'une défaite pour le Portugal ; c'est un double anéantissement : anéantissement par la domination espagnole, mais bien plus grave encore, anéantissement du fondement même de la nation. En effet, le royaume du Portugal s'est constitué en 1139, à la suite de la bataille d'Ourique, dans le sud du pays, qui vit la victoire du Portugal chrétien sur l'occupant d'alors, arabe et musulman. Quatre siècles plus tard, on assiste à Ksar-el-Kébir au renversement de cette victoire.

De plus, les chroniques attribuaient la victoire d'Ourique à une apparition de Dieu au premier roi du Portugal sur le champ de bataille. Ce « miracle » a été tenu pour vérité jusqu'à l'intervention de l'historien Alexandre Herculano au XIX^{ème} siècle, mais entre temps, l'idée de la mission religieuse du Portugal avait fait son chemin, et c'est cette mission qui est aussi anéantie à Ksar-el-Kébir. Ainsi, le Sébastianisme est aussi un messianisme : Sébastien doit revenir pour restaurer le royaume, mais aussi pour restaurer la mission confiée au Portugal par Dieu. La divinisation du roi n'a alors rien d'hérétique.

A la fin du XIX^{ème} siècle et au début du XX^{ème}, les polémiques vont bon train entre intellectuels : « Je

ne puis passer sous silence la polémique déchaînée en 1917 par António Sérgio⁴⁴ dans son **Interprétation non romantique du Sébastianisme**, réplique tardive à l'historien Oliveira Martins⁴⁵, qui avait considéré le phénomène, tout en le qualifiant d'« abdication de l'histoire », comme une « manifestation du génie naturel » le plus « intime de la race portugaise ».

Pour Sérgio, rationaliste sectaire, et au tempérament selon son propre aveu « passionné et emporté », (...) le Sébastianisme ne relevait pas d'une psychologie particulière, mais de simples conditions sociales qui, où qu'elles surgissent, produisent toujours le même effet, « l'espoir d'un Messie, un Rédempteur ».

(...) Pour Malheiro Dias⁴⁶, le Sébastianisme était « l'expression de la foi portugaise en sa destinée ». (COYNÉ).

En outre, au-delà de la défaite de Ksar-el-Kébir et de l'occupation espagnole, le Portugal ne s'est jamais remis économiquement de la perte de son empire, qui s'est effrité au cours du temps : il a d'abord perdu son empire maritime qui faisait de lui le maître des mers du Brésil aux côtes de la Chine, puis le Brésil, puis ses possessions africaines. L'imaginaire est venu au secours d'une réalité historique très dure, et le refuge dans cet imaginaire s'est manifesté chaque fois que le Portugal s'est retrouvé dans une situation de crise ou de doute, que ce soit les invasions napoléoniennes, la République, l'Estado Novo ou la Révolution des Œillets, dont on ne savait pas ce qu'elle apporterait. Le Sébastianisme et les aspects qu'il a revêtus ont alors constitué une résistance non active, pas même idéologique, aux événements historiques. Refuge dans l'imaginaire pour fuir la réalité, réponse par l'imaginaire à des difficultés réelles, il s'est constitué de rêves, de désirs et d'espoirs, pour devenir une réalité portugaise : « L'histoire nous a enseigné que lorsqu'on pense le destin du Portugal, quand on problématise sa vocation impériale, quand on discute de la place du Portugal au sein des nations et surtout quand tout cela se manifeste en périodes de crise, un des mythes fondateurs de l'être portugais arrive sur le tapis : le Sébastianisme.

Au fil du temps, le Sébastianisme est devenu un paradigme pour la lecture de l'histoire du Portugal, capable d'incorporer les attentes les plus profondes du pays et du peuple en relation avec eux-mêmes. Il s'est prêté à des métamorphoses qui lui ont permis de traverser les siècles, toujours associé à une forme ou à une autre de patriotisme, tout en se révélant comme une des voies d'actualisation et de structuration de la mémoire et de l'imaginaire collectifs. ⁴⁷» (LIMA).

44 António Sérgio de Sousa (1883-1969), intellectuel et penseur portugais.

45 Oliveira Martins ((1845-1894), historien et homme politique.

46 Carlos Malheiro Dias (1875-1941), journaliste, romancier, homme politique et historien.

47 *A história tem-nos mostrado que quando se pensa o destino português, quando se problematiza a sua vocação imperial, quando se discute o lugar de Portugal entre as nações e, sobretudo, quando tudo isto se manifesta em momentos de crise, um dos mitos fundadores do ser português vem à baila: o sebastianismo.*

Ao longo dos tempos, o sebastianismo tornou-se um paradigma para a leitura da história de Portugal, capaz de incorporar as mais

Cependant le bonheur pour le moins improbable ancré dans l'imaginaire n'est pas plus incertain que la fortune des navigateurs quand ils embarquaient vers l'inconnu sans même savoir s'ils avaient un espoir de retour. Et quand bien même, «*Combien de ton sel est fait des larmes du Portugal*» écrivait Pessoa dans le poème 'Mer portugaise', dans *Message*. Ainsi, si la gloire passée a été conquise dans les larmes et la souffrance, pourquoi la souffrance vécue ensuite n'apporterait-elle pas un nouveau bonheur ? Il s'ensuit que le Sébastianisme, unique au Portugal, est lié à un autre aspect culturel portugais tout aussi unique : la *saudade*, cette forme de nostalgie indéfinissable propre aux Portugais. Nostalgie du passé, mais aussi nostalgie d'un futur qui reste à accomplir : «*Le Sébastianisme traduit la nostalgie d'un âge d'or passé et le sentiment d'humiliation nationale d'un peuple occupé par l'étranger, mais aussi l'espoir messianique d'une communauté incapable d'affronter son destin.*»⁴⁸

Le danger de cette nostalgie risque d'être celui d'une absence au monde : à force de se projeter dans le passé pour imaginer un futur, le pays en oublie son présent : «*Il s'est créé une fiction qui s'est nourrie d'une attitude de résistance face à la réalité historique, occultant la défaite, c'est-à-dire niant le passé ou le transfigurant dans un futur, c'est-à-dire encore occultant le présent.*»⁴⁹ (LIMA)

Ainsi le dépassement de la défaite de Ksar-el-Kébir a conditionné et imprégné l'âme portugaise jusqu'à aujourd'hui. Le Sébastianisme a empêché le travail de deuil pour devenir un rêve impossible à réaliser, et donc pétri d'insatisfaction et de nostalgie. Aujourd'hui, le mythe demeure malgré la modernisation rapide du pays à la suite de son entrée dans l'Union Européenne, car les mentalités n'ont pas évolué aussi vite que la situation politique et économique. Le Portugal est devenu un pays démocratique, où toutes les institutions fonctionnent normalement : on en a fini avec l'analphabétisme, la presse est libre, la justice est rendue de la même façon que dans les autres pays européens, mais on n'en finit pas d'attendre un Dom Sébastien sortant du brouillard sur un cheval blanc pour redonner au Portugal sa puissance et le conduire à nouveau vers la gloire.

BIBLIOGRAPHIE

ANTUNES, António LOBO, 1999, *Le retour des caravelles*, Paris : Christian Bourgois. (*As Naus*, 1988, Lisbonne : D. Quixote/Círculo dos Leitores).

profundas expectativas do país e do povo em relação a si mesmos. Tem-se prestado a metamorfoses que lhe permitiram atravessar os séculos, sempre associado a uma ou outra forma de patriotismo, revelando-se uma das vias de actualização e estruturação da memória e do imaginário colectivos. (T.D.R.)

48 O Sébastianisme traduz a nostalgia de uma idade de ouro que passara e o sentimento de humilhação nacional de um povo ocupado pelo estrangeiro, bem como a espera messiânica duma comunidade incapaz de resolver os seus destinos. («O Sébastianismo : breve panorama dum mito português», 1978, Lisbonne : Secrétariat d'état à la Communication sociale, p. 10, apud Pizzinga, T.D.R.).

49 Criou-se uma ficção que alimentou e se alimentou de uma atitude de resistência em relação à história real, ocultando a derrota, isto é, negando o passado ou transfigurando-o e projectando-se num futuro, isto é, ocultando o presente. (T.D.R.)

AZEVEDO, J. Lúcio DE, 1984, *A Evolução do Sebastianismo*, Lisbonne : Editorial Presença.

COELHO, Jacinto DO PRADO, 1971, «D. Sebastião e o Sebastianismo», in COELHO, Jacinto DO PRADO, *Dicionário de Literatura*, Porto : Figueirinhas.

COSTA, Dalila PEREIRA DA, 1996, «A mensagem messiânica», in SEABRA, José Augusto coordenador, *Fernando Pessoa, Mensagem, Poemas esotéricos, Edição crítica*, Nanterre : ALLCA XX, Université Paris X.

HERMANN, Jacqueline, 1998, *No Reino do Desejado: a construção dos sebastianismo em Portugal (séculos XVI e XVII)*, São Paulo : Companhia das Letras.

HERMANN, Jacqueline, 2000, *1580-1600 - O Sonho Da Salvação*, São Paulo : Companhia das Letras.

LIPINER, Elias, 1993, *O Sapateiro de Trancoso e o Alfaiate de Setúbal*, Rio de Janeiro : Imago.

LIPINER, Elias, 1996, *Gonçalo Anes Bandarra e os cristãos-novos*, Trancoso, Lisbonne : Câmara Municipal de Trancoso, Associação Portuguesa de Estudos Judaicos.

MASSAUD MOISÉS, [1960] 2006, *A literatura portuguesa*, São Paulo : Cultrix, 34^{ème} édition.

PESSOA, Fernando, [1934] 2009, *Mensagem*, Lisbonne : Guimarães, Edição Fac-Simile. (*Message*, 1999, Paris : José Corti).

QUADROS, António. 1983, *Poesia e filosofia do Mito Sebastianista*, Lisboa : Guimarães & Cia. Editores, vol. 2, pp. 87 a 97.

SARAIVA, José Hermano, 1983, *História Concisa de Portugal*, Lisboa : Publicações Europa-América.

SARAMAGO, José, 1989, *Le radeau de pierre*, Paris : Seuil (*A jangada de pedra*, 1986, Lisbonne : Caminho).

SERRÃO, Joaquim VERÍSSIMO, 1978, *História de Portugal*, vol. IV, Lisbonne : Verbo

VIEIRA, (Padre) António, 1945, *Sermões*, Porto : Lello & Irmão, Editores.

VIEIRA, (Padre) António, [], 2005, *História Do Futuro*, (ALEIXO, José Carlos BRANDI org.), Brasília : UNB.

VIEIRA (Padre) António, [1659], 2007, *Esperanças de Portugal, Quinto Império do Mundo*, Lisbonne : Ática.

SITOGRAFIE

COSTA, Hermisten MAIA PEREIRA DA, s.d., *O messianismo do Padre Vieira e a Inquisição*, Université d'état de Maringá (Brésil), Département d'Histoire, www.dhi.uem.br, site consulté le 30 janvier 2010.

COYNÉ, André, «Sébastianisme et Portugal», in 1996, *Politica Hermetica n° 10*, Paris : L'Age d'Homme. Actes du XI^{ème} colloque international : «L'Histoire cachée entre histoire révélée et histoire critique», les 27 et 28 janvier 1996, dans le cadre de l'Ecole pratique des Hautes Etudes et sous la présidence d'Emile Poulat, E.H.E.S.S. et C.N.R.S., books.google.com/books, site consulté le 30 janvier 2010.

LAFAYE, Jean-Jacques, 2003, «Portugal : La porte étroite du renouveau, Entretien avec José Manuel Durão Barroso» *Politique Internationale - La Revue*, n°98,

http://www.politiqueinternationale.com/revue/article.php?id_revue=13&id=207&content=synopsis, site consulté le 5 février 2010.

LIMA, Isabel PIRES DE, 199.-, «O regresso de D. Sebastião — Narrativa e mito na ficção portuguesa contemporânea» in *Línguas e Literaturas*, n° XIV, Porto : Revue de la Faculté des Lettres, pp. 251-264, <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2760.pdf>, site consulté le 30 janvier 2010.

MARQUES, João Francisco, «A utopia do Quinto Império e nos pregadores da Restauração», in *Etopia: Revista Electrónica de*

Estudos sobre a Utopia, n.º 2 (2004),

<http://www.letras.up.pt/upi/utopiasportuguesas/e-topia/revista.htm>, site consulté le 30 janvier 2010.

PIZZINGA, Rodolfo Domenico, «O mito sebastianista»

<http://paxprofundis.org/livros/sebastianismo/sebastianismo.html>, site consulté le 31 juillet 2009.

«Le radeau de pierre», <http://www.bibliomonde.com/livre/radeau-pierre-le-965.html>, site consulté le 5 février 2010.

«Le retour des caravelles», <http://www.bibliomonde.com/livre/retour-des-caravelles-623.html>, site consulté le 7 février 2010.

«Sebastianismo no Brasil e Portugal , parte 2» mis en ligne le 4 novembre 2006, <http://pt.shvoong.com/humanities/423840-sebastianismo-brasil-portugal-parte/>, site consulté le 2 février 2010.

SILVA, Rodrigo, s.d., «As raízes do Sebastianismo», São Paulo : USP, <http://www.klepsidra.net/klepsidra2/sebastianismo.html>, site consulté le 31 juillet 2009.

VALENSI, Lucette, «Comment prouver la mort du roi. Le cas de Sébastien de Portugal», *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, 5 | 1990, [En ligne], mis en ligne le 20 mars 2009. URL : <http://ccrh.revues.org/index2879.html>, site consulté le 20 janvier 2010.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Batalha_de_Alcântara, site consulté le 30 janvier 2010.

FILMOGRAPHIE

FONSECA E COSTA, José DE, 1975, *Demónios de Alcácer Quibir* (*Les démons d'Alcacer Quibir*), Tobis Portuguesa-Centro Português de Cinema, 87 mn.

OLIVEIRA, Manoel DE, 1990, *NON ou a vã glória de mandar* (*Non ou la vaine gloire de commander*), Madragoa Filmes, 112 mn.

OLIVEIRA, Manoel DE, 2000, *Palavra e Utopia* (*Parole et Utopie*), Madragoa Filmes, 130 mn.

OLIVEIRA, Manoel DE, 2004, *O Quinto Império –Ontem como Hoje, (Le Cinquième Empire)* Madragoa Filmes-Gemini Films, 127 mn.

Il y a l'enfant à naître : Lecture de Disgrâce de J.M. Coetzee

Antoine BOUILLON

SOMMAIRE

- 31 De père en fille, le choix de la disgrâce
- 31 Harcèlement
- 32 Crime
- 32 « Guerre »
- 33 Que faire ?
- 33 Le cliché
- 33 De dialogue en décision, la grâce
- 33 L'homme, la femme, l'animal
- 34 Le narrateur et/ou David
- 34 La parole de l'autre
- 34 Prisonniers de l'imaginaire
- 35 La grâce de l'échange
- 35 L'épreuve et l'espoir
- 35 La grâce de la décision
- 36 Endnotes

Disgrâce est le huitième roman de J. M. Coetzee, écrivain sud-africain né en 1940, professeur de lettres, prix Nobel de littérature en 2003. Il fut publié en 1999. Comme son titre le laisse prévoir, Disgrâce est l'un de ses romans les plus sombres, l'histoire d'une double disgrâce subie et choisie où se perd et où se donne tout espoir.¹

DE PÈRE EN FILLE, LE CHOIX DE LA DISGRÂCE

Le personnage principal du roman est un professeur d'université de la ville du Cap, David Lurie, « cinquante-deux ans, divorcé » et vivant seul, blasé et vieillissant, condamné à donner des cours qui ne l'intéressent pas, mais ayant, je cite la toute première phrase du roman, « résolu la question de sa vie sexuelle de façon plutôt satisfaisante », à la faveur de ses amours tarifées hebdomadaires et, de temps à autre, d'aventures de rencontre. Un seul motif l'exalte : son projet de composer un opéra sur les derniers temps de la vie de Byron.

HARCÈLEMENT

Il rencontre par hasard une de ses étudiantes qui lui plaît et par deux fois couche avec elle. Mélanie se laisse faire d'un bout à l'autre, même après avoir protesté (« Non pas maintenant, dit-elle en se débattant, ma cousine va rentrer ! »), au point de donner à leur union sexuelle, la seconde fois, les allures d'un quasi-viol, je cite : « Ce n'est pas un viol, pas tout à fait, mais sans désir, sans le moindre désir au plus profond de son être... comme si elle avait décidé de faire la morte au fin fond d'elle-même... »

Cette aventure va valoir à David Lurie une plainte pour harcèlement sexuel et une comparution devant la commission disciplinaire de l'université. D'emblée,

David plaide coupable et déclare accepter le verdict, quel qu'il soit, mais refuse obstinément, viscéralement, de jouer le jeu prévu par l'institution, de plaider son cas en reconnaissant ses torts et en s'engageant à se faire conseiller voire soigner, tant et si bien qu'il est démis de ses fonctions. Ayant choisi d'être un ancien professeur en disgrâce, sans attendre le verdict il quitte l'université et se rend au Cap oriental, chez sa fille, Lucy. Celle-ci s'y était installée sur une ferme au sein d'une « commune » de jeunes vendeurs de poterie et de chanvre et, lorsque cette dernière s'est dissoute, elle a désiré rester et, avec son aide, racheter la propriété.

David fait la connaissance de son entourage, de David et Bev Shaw, les plus proches voisins, et de Petrus, l'homme d'une quarantaine d'années qui loge dans l'ancienne étable avec sa femme (l'officielle, la première, car il en a deux) et travaille une terre voisine augmentée d'un lopin racheté à Lucy grâce à une aide gouvernementale. Une autre subvention va lui permettre de se construire une maison. À Lucy, cet homme taciturne sert d'« assistant », de jardinier et « d'homme aux chiens », car elle se fait un revenu supplémentaire à la vente de ses fleurs et produits maraîchers en prenant en pension des chiens de garde pour des périodes limitées.

CRIME

Soudain, sans crier gare, la violence fait irruption : trois types, deux adultes et un jeune, s'introduisent par ruse dans la maison, enferment David dans les toilettes et reviennent plus tard tenter de le brûler vif après avoir agressé Lucy ; ils abattent ensuite tous les chiens et s'enfuient avec la voiture de David où ils ont entassé leur butin.

Cette éruption de violence fait basculer le roman dont la deuxième moitié suit l'onde de choc. Très vite, de difficiles questions surviennent : Que faut-il faire ? Comment survivre à ce traumatisme et se donner des chances de le dépasser ? Vaut-il mieux rester ou partir ? Faut-il s'armer ? Faut-il s'efforcer d'identifier les coupables et les dénoncer à la police ? - toutes questions qui bouleversent et la fille et le père . Ils se déchirent dans la tourmente.

À ce basculement dans l'histoire telle qu'elle s'enchaîne dans « l'après crime » et la gestion du traumatisme correspond un passage à la limite qui en modifie radicalement les dimensions : de la faute, on est passé au viol caractérisé, en bande - à l'instar de David, le lecteur s'en doute mais Lucy n'en dit rien - et à la tentative de meurtre. L'enjeu n'est plus la fin de carrière d'un professeur d'université mais l'intégrité physique et mentale des personnes, la vie ou la mort. Il ne s'agit plus de la sanction d'une liaison institutionnellement illicite mais d'actes de pure criminalité, si l'on peut dire.

« GUERRE »

Ce sont de « purs » crimes, peut-on dire en effet, puisque - pour Lucy comme pour son père - leur sens n'est pas dissociable du contexte post-colonial et de son conflit

récurrent dans la province du Cap oriental, à savoir là même où eurent lieu les tout premiers affrontements, au 18^e siècle, entre les noirs habitants du pays et les colonisateurs. À l'heure où le roman se déroule et s'écrit, dans les années dites « post-apartheid », la récupération des terres ancestrales confisquées par les colons y est toujours à l'ordre du jour. Même si des procédures sont en place pour faciliter le transfert à des entrepreneurs noirs (telles celles dont Petrus bénéficie), l'éruption de violence mise en scène par le roman, vol, viol et tentative de meurtre confondus, rappelle la virulence de la confrontation diffuse sur tout le territoire dont témoignent la dissémination des armes à feu, l'obsession de l'insécurité, la profusion quotidienne des crimes de ce type ; en un mot, l'état de guerre latent qui continue de marquer le pays.

« C'est une histoire scandaleuse, répète Bill Shaw dans la voiture. Atroce. C'est déjà assez horrible de lire ça dans les journaux, mais quand ça arrive à quelqu'un qu'on connaît - il secoue la tête - on comprend de quoi il s'agit. C'est comme si on se retrouvait en guerre, une fois de plus. »

Il ne prend pas la peine de répondre. Le jour n'est pas encore mort, mais bien vivant. Guerre. Atrocité : chacun des mots qu'on emploie pour essayer de mettre un terme à ce jour, le jour l'engouffre dans sa gueule noire. » (p. 119)

Si l'on parle de « guerre », c'est en particulier en raison de la dimension historique et collective du conflit où, paradoxalement, prospère la haine. En effet, ces crimes n'obéissent pas à de « simples » motifs de lucre et d'agression sexuelle dans une complète indifférence envers les victimes. Lucy et David comprennent que le vol n'est qu'un maquillage, un profit collatéral, l'objectif étant de les humilier et de les annihiler. Lucy en est la plus bouleversée. Qu'est-ce que cette haine qui semble la viser personnellement alors que ses agresseurs et elle ne se connaissaient même pas ?

« C'était si personnel, dit-elle. Cela s'est fait avec une haine personnelle, contre moi. C'est ce qui m'a sidérée plus que tout le reste. Le reste... On pouvait s'y attendre. Mais pourquoi une haine pareille contre moi ? Je ne les avais jamais vus de ma vie. »

« C'est l'histoire qui s'exprimait à travers eux, offret-il enfin comme explication. Une histoire de torts longuement subis. (...) Il t'a peut-être semblé qu'ils s'en prenaient à toi personnellement, mais ce n'était pas le cas : cela venait de loin, dicté par les ancêtres. » (p. 181)

Seule la dimension de l'histoire collective où tous sont impliqués de génération en génération explique la présence d'une haine quasi personnelle envers Lucy. D'une certaine façon, elle et ses agresseurs se connaissaient déjà : en tant que membres de communautés en guerre, emplies de haine envers « l'ennemi », une guerre soutenue durant des siècles via un système politique, une structure des rapports sociaux et économiques aux inégalités et aux iniquités persistantes, articulées sur les prétendues différences de

« race ».

QUE FAIRE ?

Alors que faire dans ce contexte ? Lucy ne devrait-elle pas se faire avorter ? Ne devrait-elle pas coopérer avec la police au lieu de minimiser les faits et de taire le viol ? Ne devrait-elle pas mentionner l'absence inexplicée de Petrus lors de l'agression ? Ne devrait-elle pas, ou alors Petrus, ou à défaut David, dénoncer à la police le garçon qui accompagnait les deux malfaiteurs et s'avère être une relation de Petrus, et qui revient les narguer depuis chez lui ? À défaut, Lucy ne devrait-elle pas fuir ? « Ils vont revenir me chercher », dit-elle. « Alors pars ! » répond-il. Tu peux vendre et aller t'installer ailleurs, je t'aiderai. Tu peux aller en Hollande pour y commencer une nouvelle vie ! Mais, pour Lucy, ne serait-ce pas s'avouer « vaincue » ?

Ainsi, les « solutions » telles que les voit David sont, d'une part, de poursuivre la guerre, comme leur voisin leur en donne l'exemple en paragon du fermier blanc faisant toute confiance à ses armes à feu – mais ce n'est qu'une solution à court terme, un jour ou l'autre il se fera tuer, lui aussi – ou, en tout cas, de faire le maximum pour que les coupables soient arrêtés et que justice soit faite, et, d'autre part, à l'inverse, de fuir ces parages marqués à jamais du sceau de l'infamie pour réinventer sa vie ailleurs. Toutefois, telles que Lucy les envisage, il en est encore une autre, celle de capituler et de se rendre à l'ennemi, d'accuser la vérité de l'histoire et de considérer les agresseurs comme des créanciers venus à rétribution et leur crime comme, je cite, « le prix à payer pour rester » (p. 183). Pire, ou mieux, elle propose d'abandonner la terre à Petrus et de devenir sa troisième femme (officiuse, car elle ne veut pas se marier) tandis qu'elle conserverait la maison à son usage exclusif. Une sorte de capitulation en rase campagne. David, lui, capitule et s'enfuit. Lucy fait le choix de la disgrâce comme l'envers de la fuite à défaut de la guerre.

LE CLICHÉ

Pour dépasser la guerre, si l'on en croit Lucy, il faudrait boire le calice jusqu'à la lie ? En serait-on réduit à cet excès ? Ne peut-il pas y avoir une sunset clause, une « clause du crépuscule » à l'instar de ce qu'il s'est passé lors de la chute de l'apartheid ?² Cela supposerait des négociations. Or, si l'institution fonctionne et si des négociations ont lieu dans le cas du harcèlement sexuel dont est accusé David - il lui est offert de rester en poste après qu'il aura montré un repentir sincère et sa volonté de se corriger, mais il refuse en bloc -, dans le cas de l'agression dont Lucy est la cible, aucune institution ne se déclare concernée, aucun recours n'est possible, aucune négociation ne peut avoir lieu. Les agresseurs resteront indistincts et anonymes, fondus dans la masse. Leur crime est peut-être politique, il a probablement la dimension d'une vengeance historique communautaire, d'un acte de guerre - une guerre qui, contrairement à ce qu'on croit, n'a pas cessé avec l'abolition de l'apartheid - il reste un crime sans débouché politique et J. M. Coetzee

fait ainsi l'impasse sur une voie proprement politique de sortie de la guerre, qui prolongerait et renouvellerait le processus négocié qui est supposé y avoir mis fin quelques années auparavant. À moins qu'il ne faille considérer le choix de Lucy comme un acte politique ? N'entre-t-elle pas en négociation, même si c'est indirectement, avec Petrus et par le relais de David ? Si tel est le cas, sa sunset clause est des plus minimalistes - elle garde la maison en viager - et ne peut masquer la reddition et l'abdication... De fait, sa « solution » n'en est absolument pas une quand, ainsi qu'il se passe dans le « post-apartheid », la guerre le cède au crime, lequel frappe tous et partout, indifférent à la couleur de peau ou au rang social de ses victimes...

Arrivé à ce stade, c'est-à-dire aussi bien au terme du livre, le lecteur peut de bon droit s'interroger sur le cliché monumental que représente ce viol de la femme blanche par des noirs prenant une revanche sur l'Histoire. Ce serait là tout ce que Coetzee aurait à nous dire sur l'Afrique du Sud post-apartheid, contredisant de plein fouet ce que l'on avait pu croire être la grande leçon sud-africaine, d'une sortie de la guerre « par le haut », dans la reconnaissance magnanime de l'humanité de « l'ennemi » ? On le savait devenu citoyen australien, entre autres raisons à cause de l'incurie du gouvernement face à la criminalité galopante ; Disgrâce livrerait donc sa vérité sur l'Afrique du Sud, une vérité raciste à la mode des fermiers boers, éminemment disgracieuse. On comprend que l'ex-président sud-africain, Thabo Mbeki, ait alors remarqué – c'était avant que Coetzee ne reçoive le Prix Nobel - que « l'Afrique du Sud n'est pas qu'un pays de violeurs », et que l'African National Congress ait dénoncé dans Disgrâce un roman exploitant les stéréotypes racistes.

DE DIALOGUE EN DÉCISION, LA GRÂCE

Pourtant, en rester là, c'est manquer tout ce qui fait de ce roman un texte bien plus complexe que ce qu'en font ses détracteurs et dont je ne puis, malheureusement, restituer ici toute l'épaisseur.

L'HOMME, LA FEMME, L'ANIMAL

Il y a en particulier la place imposante prise par les relations avec les animaux et par l'évolution des sentiments et du comportement de David à cet égard, du fait que Lucy lui a suggéré, pour se rendre utile, d'aider son amie Bev Shaw à la S.P.A. locale. Sans pouvoir nous y attarder, il faut en effet souligner que le roman interroge avec une grande acuité la relation de l'homme à l'animal, les chiens en l'occurrence, une relation de pouvoir total, de vie et de mort, que ne règlent aucune politique ni éthique. Ici, il se passe autre chose que la guerre. Nous sommes en présence du sens énigmatique de l'inhumanité de l'animal humain envers les animaux. Le droit à la violence, le droit d'infliger la souffrance et la mort, le sens de la haine, celui de l'amour comme celui de l'indifférence, en sont puissamment remis en question ; et sur un plan qui n'est plus paramétré par les contingences géographiques, historiques et individuelles d'appartenances nationales, « raciales » comme disent

les Sud-Africains, ou sexuelles.

LE NARRATEUR ET/OU DAVID

Il faut encore remarquer cet autre trait du roman venant de même troubler le sens qu'il est possible de lui donner ou d'en recevoir : la continuité non élucidée entre le narrateur et David Lurie lui-même. Procédant du ton le plus simple, posé et « naturel », ledit narrateur s'avère, au bout du compte et sans crier gare, coïncider avec David lui-même, sans que la distinction entre l'un et l'autre en soit effacée. En tout cas, le lecteur s'aperçoit bientôt qu'il suit les pensées et les gestes de David au point d'en être prisonnier. C'est dans sa tête et sa peau qu'il vit le déroulement des événements. Il ne connaît pas plus que lui ce que ruminent les autres protagonistes et il n'en sait pas plus que lui sur ce qu'il se passe hors de son regard immédiat. En un sens, David et le lecteur avec lui sont l'unique personnage du livre, lequel se passe tout entier dans sa tête et dans ses mots.

LA PAROLE DE L'AUTRE

C'est ainsi que le lecteur se retrouve confronté au secret, un secret de polichinelle (et il y va, en effet, d'un polichinelle en gestation), néanmoins un secret, puisqu'il se dérobe radicalement au cœur même de l'histoire, en son apex : le secret sur le viol, le secret du viol. Comme ne cessent de le lui répéter Lucy et son amie Bev Shaw, il ne peut rien dire, lui, David, il ne sait pas en vérité ce qu'il s'est passé. David et moi, lecteur, c'est vrai, nous n'étions pas là, nous n'avons rien vu, rien entendu, nous étions enfermés dans les toilettes... Et Lucy se tait obstinément, refusant d'avouer et de publier l'outrage, faisant obstacle à la vérité et à sa propagation, à sa source même.

Il y eut ce crime. Nous en avons été témoins. Pourtant, nous ne connaissons encore qu'une partie de l'histoire, pire, son fin mot nous échappe, scellé comme pour toujours en Lucy. Telle est la leçon que les donneurs de leçon n'ont pas retenue du livre : par le truchement du narrateur et de David, à l'instar de tout acteur de l'Histoire, le lecteur s'avère dépendant, en son témoignage même, dans son attestation de vérité, pour savoir et faire savoir à quoi s'en tenir sur ce roman, sur cette histoire, le lecteur, donc, s'avère dépendant de la parole de l'autre – celle du narrateur et celle de David, et partant, celle de Lucy et encore celle de ses agresseurs. Et cette parole ne vient pas, elle s'absente dans l'implicite, elle arrive par signes et par gestes, en bribes éparses, à contretemps. Qu'en est-il donc du point de vue des autres – et, par-delà Mélanie et ses proches, nous pensons surtout à Lucy, aux criminels et, avec eux, à la population noire tout entière ? Lecteurs, nous sommes enfermés dans le point de vue de David et de son narrateur comme à l'intérieur de tout point de vue à jamais possible sur un conflit où domine la loi du Talion et dont tous les acteurs, nous compris, sont tour à tour coupables et victimes.

Aux antipodes d'un André Brink ou d'une Nadine

Gordimer, Coetzee maintient fermement depuis toujours la subjectivité comme horizon d'écriture ; la destitution du narrateur omniscient ; le refus, thématiquement dans nombre de ses écrits, de parler pour l'autre, en son lieu, à sa place, cela même que supposerait la confection d'un roman de critique sociale où les noirs comme les blancs, les femmes comme les hommes, concourraient à l'invention d'une solution à la guerre, morale à défaut de pouvoir être politique.

À rebours d'une telle perspective, nous en sommes réduits à être David Lurie, à subir le laconisme teinté d'indifférence d'un Petrus et l'absence de tout dialogue avec un « ennemi » sans visage. Nous sommes ainsi conduits à nous retrouver incapable d'imaginer quelque autre solution à la guerre que la poursuite de la guerre – au sens du combat pour que justice soit faite, pour que la dignité et les intérêts de Lucy soient sauvés – ou, au contraire, la fuite. Comment pourrions-nous accepter l'autre voie choisie par Lucy, quand elle est celle de l'humiliation et de la disgrâce, ce qu'elle-même ne nie pas mais, au contraire, revendique ? Nous l'avons choisie déjà avec David, et à vrai dire, il y avait dans son geste une telle façon d'envoyer paître ses censeurs que sa disgrâce avait, quoi qu'on en ait, quelque chose d'adolescent et de réjouissant. Avec Lucy, il s'agit d'accepter l'incommensurable, la haine, le viol et le meurtre – comment pourrions-nous y consentir ?

PRISONNIERS DE L'IMAGINAIRE

C'est ainsi tout le livre qui vient se condenser dans l'imaginaire de David Lurie, professeur en disgrâce, au travers du nôtre, et vice-versa : les « vérités » colonialistes ou racistes du roman, déplorées par l'ANC comme par la critique, en prennent un coup. Leur sens vacille car elles s'en retrouvent affectées du signe de l'imaginaire d'un homme de cinquante-deux ans, un « blanc » d'Afrique du Sud, professeur de lettres en disgrâce, renfermé, accablé, désabusé et morose, hanté par le vieillissement, etc., et donc dotées d'une ambivalence indécidable. Nul point de vue extérieur ne nous permet d'estimer si elles disent vrai ou faux. Mais ne nous disent-elles pas, quoi qu'il en soit, combien nous sommes prisonniers de l'histoire et de la géographie, des traditions charriant des vérités incomplètes et incertaines, oubliées de leur ignorance ; combien la guerre se poursuit dans notre imaginaire, combien c'est là proprement son effet, de restreindre de force notre compréhension, sur fond d'une vérité inaccessible recouverte par les « convictions » traditionnelles ?³

Le trouble peut alors revenir nous surprendre devant la question du sens à donner à cette restriction géopolitique du roman, à son inscription explicite dans les limites de la nation sud-africaine, contraire à toute l'œuvre précédente de Coetzee. (D'ailleurs, si, à l'instar de ses autres romans, les protagonistes n'y sont pas décrits comme des noirs ou comme des blancs, on est à la limite de la coquetterie, la distribution se faisant toute seule à la faveur de l'inscription sans fards du récit dans les provinces du Cap et du Cap oriental et dans l'actualité des années post-apartheid.) Serait-ce donc un aveu que J. M. Coetzee lui-

même, lui aussi blanc, lui aussi professeur de littérature au Cap, lui aussi quinquagénaire, lui aussi replié sur lui-même, n'en pourrait pas sortir ? L'identification à David Lurie ne serait qu'un jeu d'écriture, au bout du compte, il « parlerait vrai » comme on le dit en politique ? Serait-ce donc la fin de l'universalité célébrée de ses romans, la victoire posthume des préjugés de l'apartheid ? Le triomphe du « roman colonial » ? Peut-être... La structure du récit le rend indécidable. À tout le moins, il s'agit d'un parti pris d'écriture tenu jusqu'à son terme. Nous ne sommes ni plus ni moins prisonnier de David Lurie que de nous-mêmes, ce n'est pas la faute de Coetzee, c'est que la vie est ainsi faite.

LA GRÂCE DE L'ÉCHANGE

Cette coïncidence indépassable avec son point de vue n'empêche cependant pas David, ni nous-même avec lui, d'écouter et d'entendre les autres, en particulier Lucy, et d'accéder grâce à eux, grâce à elle, dans son/dans notre intériorité, à l'écho de vérités universelles. Comme, par exemple, qu'à tout bien considérer, il n'y a pas d'altérité indépassable et que, ce que ces criminels ont fait, nous sommes tous capables de le faire, nous, « les hommes » - la question demeurant de savoir si ce « nous, les hommes », qui s'entend selon le genre dans le contexte immédiat du roman, s'entend aussi selon l'espèce :

« Peut-être que pour les hommes c'est plus excitant de haïr la femme. Tu es un homme, tu dois savoir ça mieux que moi », lui assène Lucy. « ...quand vous la coincez, quand vous pesez sur elle de tout votre poids et que vous l'immobilisez, est-ce que ce n'est pas comme lorsqu'on tue ? »

David encaisse et part dans une rumination intérieure sur le viol, sur sa prime signification pour lui, quand il était enfant ; il se met en imagination à la place de sa fille et à la place de ces types, et de reconnaître :

« l'intuition de Lucy (...) est juste, en fin de compte : il comprend tout à fait, il est capable, s'il se concentre, s'il se perd, il est capable d'être là, d'être l'un de ces hommes, de se glisser en eux, de les habiter avec le fantôme de lui-même. La question est de savoir s'il a ce qu'il faut pour se mettre à la place de la femme. » (p. 185)

Cette double vérité, certaine et incertaine, David l'atteint grâce à l'échange avec Lucy. En effet, alors qu'approche le temps des décisions qui est celui de la fin du livre, le père parvient à s'expliquer avec sa fille d'une manière plus satisfaisante que précédemment. Il ne la comprend pas, il ne l'approuve pas, toutefois il la questionne et l'accompagne dans son jugement ; il la laisse exister, décider de sa solution et choisir son destin. Ils se font l'un à l'autre la grâce d'exister, et dans cet échange entre libertés s'ouvre un espace de tremblement, de confusion et de remise en jeu des identités, où Lucy amorce une ligne de fuite historique vertigineuse à partir de l'ambivalence trop grande pour elle, de l'inacceptable et de l'inévitable, de l'accompli et de l'avenir, de la haine et de la procréation, du viol et de l'enfant, une équivoque qui l'étreint et la dépasse, et nous-même avec elle, et

semble étouffer tout espoir et bloquer toute issue...

L'ÉPREUVE ET L'ESPOIR

Ainsi, d'un côté, le roman nous renvoie la vérité que nous sommes prisonniers de la contingence, des préjugés colonialistes et racistes, par exemple, des vérités controuvées, cependant lacunaires et hypothétiques, avec lesquelles nous colmatons notre ignorance de la fin de l'histoire et au nom desquelles nous poursuivons la guerre léguée par nos ancêtres. Les vérités du livre sont celles de cet homme-là, David Lurie, qui est aussi bien nous, à sa manière, mutatis mutandis, par transposition de contingences, et le roman nous met à l'épreuve de ces limites : l'épreuve de la fragilité des convictions transmises par les traditions, de la difficulté extrême à sextirper de l'imaginaire façonné par la guerre, de l'expiation des crimes commis par les ancêtres, de la haine héritée de l'histoire, du calice à boire jusqu'à la lie, en un mot, de la disgrâce universelle où les hommes ne valent pas plus que les chiens.

Mais, d'un autre côté, cette lecture éprouvante, dont on ne sort pas indemne, ne révèle-t-elle pas en creux combien nous sommes habités du soupçon que « ce n'est pas tout » et de l'espoir d'une rédemption dont l'attente s'aiguise au fil du roman ? On peut le dire ainsi : notre espoir, c'est Lucy. Ou encore, s'il nous reste quelque chose à espérer, il viendra du dialogue avec Lucy, de la trouée qu'il aménage dans l'opacité de l'ambivalence qui nous submerge avec elle. De l'intérieur même des rapports de force entre l'homme et la femme (de même que de l'intérieur des rapports entre l'homme et l'animal), le dialogue, dans sa difficulté même, fait vaciller une lumière et donne à croire que nous pourrions peut-être dépasser la contingence, atteindre à l'universel et sortir de la guerre.

LA GRÂCE DE LA DÉCISION

Lucy refuse de fuir en s'avouant vaincue ; elle admet la violence subie comme le prix à payer pour rester. Elle comprend à ses allusions que Petrus lui offre sa protection et, non seulement elle l'accepte, mais elle y ajoute la terre en dot :

« Dis-lui, dit-elle à David, que je renonce à la terre, qu'elle est à lui, avec titre de propriété et tout... »

« Comme c'est humiliant », répond-il.

« Oui, je suis d'accord, c'est humiliant, dit-elle. Mais c'est peut-être un bon point de départ pour recommencer. C'est peut-être ce qu'il faut que j'apprenne à accepter. De repartir à ras du sol. Sans rien. Non pas sans rien, sauf. Sans rien. Sans atouts, sans armes, sans propriété, sans droits, sans dignité. »

« Comme un chien. »

« Oui, comme un chien. » (p. 236)

C'est en descendant au fond de l'humiliation que Lucy veut, et semble-t-il peut, s'extraire de l'aliénation et de la disgrâce pour repartir et recommencer. Ainsi, déjà elle

négocie. Elle donne la terre à Petrus mais c'est à condition que la maison reste à elle ; elle sera « sa locataire, sur sa propriété ». Aussi, elle accepte d'être considérée comme sa troisième femme ou comme sa concubine, mais elle ne l'épousera pas et « alors, dit-elle, l'enfant est aussi le sien. L'enfant devient un membre de sa famille ».

David pense qu'un tel choix représente « une grave erreur » et la conjure d'y renoncer (« tu vas te départir de tout honneur, tu ne pourras plus vivre avec toi-même »). La suite montrera qu'en fait son propre choix ne sera pas si éloigné de celui de sa fille, car c'est à s'occuper des chiens avec Bev Shaw, à les nourrir, les soigner et les piquer, qu'il semble trouver sa rédemption. Mais peu importe ici, ce qui compte pour nous présentement, c'est qu'avec son choix, Lucy donne forme à l'espoir d'un dépassement, pour elle-même, David et nous tous.

Y a-t-il quelque chose à espérer ? Avec David, on peut – il faut en douter ! L'ambivalence nous paralyse, élimine tout choix possible et nous contraint au non-choix de la fuite ou de l'annihilation. Et pourtant, sur le fond de cet indécidable, Lucy tranche et décide : elle choisit l'espoir en assumant la disgrâce jusqu'à sa fin de manière à retrouver, ce faisant, un sol sous ses pieds. Souvenez-vous : aussitôt qu'elle accepte, elle exige : elle négocie, donnant au crime son débouché politique, ce dont les censeurs ne se sont pas aperçus. Ainsi, la véritable altérité, seule à même de nous sortir des contingences qui nous retiennent prisonnier de nous-même, le seul vrai espoir, ce serait, plus que la parole, la décision de Lucy, tant elle est impossible et pourtant possible.

Cet espoir qui nous concerne, par-delà Lucy et grâce à elle, n'est encore qu'embryonnaire, et c'est précisément l'enfant à naître, le fruit du viol et de la guerre, qui sera l'enfant de Lucy et de Petrus, sceau vivant fondateur d'un monde nouveau. Incarnant la vérité redoutable de la violence et du viol à la source même du droit, la vérité des rapports, intimes et retors, du droit et de la force que déconstruit Jacques Derrida¹, la vérité de ce « rapport originel à la guerre » de toute communauté historique dont nous parle Paul Ricœur dans les propos que vous avez placés en exergue de ce colloque, cet enfant est le fruit de la violence et de la haine, oui, placé à la source de la loi nouvelle par la décision de Lucy, nouant une alliance propre à défaire la guerre.

La légitimité de cet espoir n'a rien d'assuré et il faut continuer d'en douter. Sous le poids des vérités de la contingence, il est difficile d'y adhérer. On peut douter que la femme sorte l'homme de ses apories – ça se saurait ! – et que l'enfant à naître soit un homme nouveau. Cependant il l'est, au simple titre que l'histoire avance et que les nouvelles générations naissent ! Ce dépassement se fait sans nous, mais l'on peut, comme Lucy, lui donner un coup de pouce.

Rien n'assure que le sort de l'enfant à naître ne sera pas celui des métis d'Afrique du Sud, classé à part, ni assez blanc ni assez noir et rejeté par les uns et par les autres. Rien ne garantit que la différence des générations ne

sera pas avalée par la persistance séculaire des haines. Rien. Il n'est nulle part aucune garantie. Il n'empêche. Il dépend de nous de donner ses chances à l'espoir.

ENDNOTES

1 ¹ Mon édition de référence est celle du Seuil, en 2001, dans la traduction française de Catherine Langa du Plessis. L'édition originale en anglais, sous le titre *Disgrace*, date de 1999, chez Martin Secker & Warburg, à Londres.

2 ² La sunset clause proposée par Joe Slovo, leader du Parti Communiste sud-africain, débloqua les négociations alors dans l'impasse en proposant un gouvernement de coalition et des garanties pour chacune des parties pour une durée de cinq ans après les élections.

3 ³ Le thème est récurrent chez Coetzee et figure en bonne place dans son autobiographie. Ainsi : « Aussi loin qu'il se souvienne, les Afrikaners ont piétiné les gens, parce que, à ce qu'ils prétendaient, ils ont jadis été piétinés. Eh bien, que la roue tourne (...) ! ». On y retrouve aussi, héritée de son admiration pour Henry James, le souci de s'élever au-dessus des contingences de l'appartenance nationale : « S'il doit écrire de la prose, peut-être doit-il aller jusqu'au bout et écrire comme James. Henry James montre comment s'élever au-dessus de ce qui tient à la nationalité. » (Vers l'âge d'homme, Le Seuil, 2003, pp. 140 et 91)

4 ⁴ Y compris dans le cas sud-africain, cf : Jacques Derrida, « Admiration de Nelson Mandela ou Les lois de la réflexion », in : Jacques Derrida, Nadine Gordimer, Jorge Amado et al., *Pour Nelson Mandela*, pp.15-44 ; Force de loi, Paris : Galilée, 1994

Afrique et Occident : vers le dépassement des conflits dans *Ethiopiennes* de Léopold Sédar Senghor

Abderrahim TOURCHLI

FACULTÉ DES LETTRES, BENI MELLAL

Ethiopiennes (1) de Léopold Sédar Senghor est un texte qui se veut défense et illustration de la négritude. C'est le recueil de la maturité. Senghor y loue les qualités de l'homme noir et de la civilisation du continent africain qui est source de mythes, d'épopées, de noblesse, de beauté ; bref, qui est source de vie. Senghor en va de même pour devenir le porte-parole de la condition de l'homme nègre qui doit prendre conscience de ses talents, de ses atouts, de son aliénation et de sa marginalisation par l'homme blanc ou ce que le poète appelle « *l'albité* », néologisme senghorien qui associe l'Occident à une présence négative vis-à-vis de l'Afrique. Ainsi, Nord et Sud sont dans un rapport conflictuel dans *Ethiopiennes* qui fait que l'homme noir a été exploité pendant des siècles par l'homme blanc. Si l'Afrique est le berceau de l'humanité en représentant les valeurs humaines et en restituant le monde à ses origines, l'Occident, de sa part, représente une civilisation technicienne, un monde rationaliste et une force menaçante pour l'Afrique et le monde en entier. Toutefois, cette dénonciation de l'Occident n'en demeure pas moins ambiguë dans un recueil qui fait hymne à l'africanité, aux mythes ancestraux, au rythme de l'émotion et au pouvoir salvateur de l'Afrique. Ainsi, Senghor reconnaît l'influence de l'homme blanc sur sa poésie de par la langue française, l'inspiration, le verset et le lyrisme. Cette double culture atténue les oppositions et corrobore le déchirement du projet épique d'*Ethiopiennes* et rend plus mure et plus critique la négritude de Senghor. Loin de se cantonner à la simple opposition entre l'Afrique et l'Occident, le projet poétique de Senghor témoigne d'une visée réconciliatrice qui vise la communion et qui entreprend de dépasser les conflits entre l'homme noir et l'homme blanc grâce au pouvoir syncrétique et unificateur de la parole poétique et de par la civilisation de l'universel.

Ethiopiennes forge un processus de désoccidentalisation qui met en évidence la fragilité du nègre devant l'agressivité des occidentaux bardés de leurs techniques et de leurs armes. Ainsi, le poète caractérise les colonialistes en parlant « *des ruses des peuples de la mer* », il veut les déjouer en tant qu'envahisseurs venus de la mer pour asservir les noirs et mettre en œuvre leur projet impérialiste. Même si le poème intitulé « *Épîtres à la princesse* » éclaire les rapports entre le poète et l'Europe en nous montrant son émerveillement par la noblesse, la beauté et l'art de ce continent, l'homme occidental, pour Senghor, peut être cruel, dompteur : (la guerre mondiale, l'extermination des peuples, le nazisme, l'esclavagisme des noirs.), alors que l'Afrique peut offrir à l'occident des valeurs fondamentales : (culture, mythes, valeurs spirituelles...). Dans ce sens, Senghor de dire à la princesse de Belborg (Colette Hubert, d'origine française, elle est la deuxième femme de Senghor après l'africaine Eboué) dans son poème épistolaire :

« *Car ta seule rivale, la passion de mon peuple* », p.85.

L'opposition manichéiste apparaît nettement dans le poème « *que m'accompagnent koras et balafong* » dans le recueil Chants d'ombre (2) :

« *Un baiser de toi Soukaina, ces deux mondes antagonistes (...)* Un baiser de toi Isabelle (...) J'ai choisi mon peuple noir peignant, mon peuple paysan, toute la race paysanne par le monde » p.30.

Senghor opte donc pour l'Afrique, pour la reine de Saba. La mort de la princesse de Belborg à la fin du recueil représente symboliquement pour le poète le détachement de la culture européenne pour pouvoir assumer pleinement sa négritude et les charges politiques qu'elle entraîne :

« *Ambassadeur du Peuple noir, me voici dans la Métropole* », p.135.

De même, le séjour de Senghor en Europe est souvent évoqué comme une sorte d'exil, de dépaysement :

« *Et cet autre exil dur à mon cœur, l'arrachement de soi à soi*

A la langue de ma mère au crâne de l'ancêtre, au tam tam de mon

âme » p.138.

Plus loin, il s'adresse directement à la princesse en lui disant :

« *Ma noblesse est de vivre cette terre, princesse, selon cette terre* », p.143.

Dans son rapport d'opposition avec l'Occident, Ethiopiennes prend une fonction apologétique qui défend un projet épique, voire encomiastique : l'Afrique est dotée d'une image légendaire, épique et glorieuse ; une façon pour montrer au colonisateur blanc la valeur de la civilisation qu'il méprise.

La négritude, loin d'être une revendication nationaliste et

identitaire, est inscrite dans une perspective humaniste, universelle, rédemptrice par rapport à la modernité occidentale qui est présentée comme technicienne, plate et néfaste. Le poète nègre est comme le lamantin qui revient boire à la source, métaphore du poète qui revient de son exil pour renouer avec ses racines africaines.

Pour Senghor, la poésie consiste à revendiquer les origines, l'identité culturelle africaine, le nègre est poète et le poète est nègre et le combat identitaire, comme le combat politique, peut être mené par la poésie qui offre au poète nègre la possibilité de ressourcement :

« *Comment ne songerait-il pas au Royaume d'enfance, à la terre promise de l'avenir dans le néant du temps présent ? Comment ne chanterait-il pas la négritude debout ?* » La *postface*, pp.156-157.

Un peu dans le même sens, Senghor fait du poète nègre une sorte de prophète politique qui entretient des rapports sacrés avec ses racines et son continent :

« *Il m'a donc suffi de nommer les choses, les éléments de mon univers enfantin pour prophétiser la cité de demain qui renaîtra des cendres de l'ancienne, ce qui est la mission du poète* » La *postface*, p.160.

Le poète se veut, donc, le protecteur de sa cité via le primat du rythme de l'émotion face à un Occident trop rationnel qui risque de ravager la planète, qui rompt avec les forces culturelles et qui opte pour l'aliénation et l'esclavagisme.

En défenseur modéré de la négritude, Senghor se sert du verbe pour dire les blessures de son continent. Ainsi, le drame de Chaka (chef zoulou au 19^{ème} siècle) théâtralise celui du poète étant donné que ce personnage éponyme s'érige en une figure christique en sacrifiant l'amour de sa bien aimée (Nolivée) pour l'amour de son peuple noir dans sa quête de la liberté contre les forces impérialistes, ce qui fait que la passion amoureuse est incompatible avec la politique. Le procès de Chaka, accusé par la voix blanche (l'Occident), montre un héros historique à la fois tragique et épique qui dénonce les stigmatisations et la déloyauté de la voix blanche. Chaka se sacrifie pour un continent qu'il voit exploité, colonisé et bafoué par les blancs :

« *Ils débarquèrent avec des règles, des équerres, des compas, des sextants*

L'épiderme blanc les yeux claires, la parole nue et la voix mince (...)

Peuples du sud dans les chantiers, les ports, les mines et les Manufactures. Et le soir ségrégés dans les kraals de la misère (...)

Pouvais-je rester sourd à tant de souffrances bafouées ? » Chaka, pp.122-124

La négritude défendue par Senghor s'étend sur tout le continent y compris l'Afrique du nord, en l'occurrence, la royauté du kaya – Magan, ancien chef de l'empire du Ghana, plane sur tout l'univers, il est le maître de l'hieroglyphe, le père nourricier ; parmi les invités de

son festin épique, on trouve :

«*Des nègres du Midi d'un bleu si doux, les blancs du septentrion, les rouges du ponant*» p.104.

La négritude illustrée par Senghor est partout dans le monde, elle dépasse les limites géographiques pour embrasser l'Amérique, comme en témoigne le poème «*A New York*» qui lui donne une dimension universelle.

De *l'Homme à la Bête* jusqu'à *A New York*, le recueil met en exergue une Afrique idéalisée et magnifiée avec pour corollaire un Occident négatif. Le recueil s'affiche comme un projet épique typiquement africain : il donne à l'Afrique une image plus tournée vers le passé que vers le présent, plus ancrés dans l'utopie que dans la réalité. Les instruments d'accompagnement musical (tam tam, koras, Balafong...), les personnages historiques et une faune et flore riche attestent la présence d'une Afrique ancestrale, mythique et noble alors que l'Occident a dénié à l'Afrique toute culture et toute identité. Le poème liminaire et *Congo* situent les commencements de l'humanité en Afrique, une Afrique des genèses, ils se terminent par la renaissance, déjà le mot «*Congo*» réfère à un fleuve intemporel qui nourrit l'Afrique. Pour Henri Bonnet, les poèmes *D'Ethiopiennes* s'inscrivent dans la quête initiatique des origines, de l'honneur et de la gloire : «*Ils concourent ensemble à l'établissement d'un climat de noblesse*» (3)

Senghor convoque aussi des personnages historiques et légendaires : le Kaya-Magan qui est la personne première. Ayant un pouvoir surnaturel, il est dans une position de symbiose avec son peuple, c'est un être cosmique qui procure la nourriture et la connaissance, il est : «*le mouvement du tam tam, force de l'Afrique future*» p.105. Chaka ressuscite l'empire zoulou en Afrique du sud en luttant contre l'apartheid. Ces figures inscrivent l'Afrique dans un passé immémorial en tant que terre antique : à l'image de l'Europe, l'Afrique est dépositaire d'un passé historique. Si la culture blanche est déniée en tant que culture de mécanisation, de calcul, la négritude est, par contre, liée à la terre et à la fertilité :

«*Le peuple noir m'attend (...) pour l'ouverture des jeux et des fêtes de la moisson*» p.136.

Senghor veut aussi prouver aux blancs que l'Afrique est riche de son animisme et des ses mythes, comme celui de l'absente, de l'éthiopienne : (la reine de Saba), un mythe biblique qui vise une certaine égalité entre l'Afrique et l'Occident quant à l'attachement à l'antiquité. La femme africaine est l'allégorie de l'Afrique, c'est une mère nourricière :

«*O chantez la présente qui nourrit le poète du lait noir d'amour*» p.114.

Le recours à l'agrandissement épique, aux instruments musicaux, aux mythes et aux personnages historiques corrobore le caractère apologetique du recueil pour une Afrique magnifiée qui dépasse l'Occident sur le plan de la fidélité à certaines valeurs. La célébration de la beauté et des forces vitales du monde nègre ne va pas sans le rappel des drames africains ce qui fait

que les dimensions tragique et pathétique côtoient la visée épique et encomiastique de l'univers poétique senghorien. Face à une authentique Afrique mythique et exemplaire, il y a l'Afrique du moment présent (1956, le colonialisme du 20^{ème} siècle) qui souffre, qui gémit sous l'égide du colonisateur dans un contexte dysphorique qui exacerbe le malheur d'un continent et le caractère inhumain de l'Occident. C'est l'une des fortes raisons qui ont poussé Senghor donc à le dénoncer pour les torts qu'il a faits aux noirs et au monde en entier.

Dans sa défense de la négritude et d'une poésie engagée et militante, Senghor est tout de même un humaniste et un pacifiste qui témoigne de sa volonté de situer son projet dans une perspective universelle. Les oppositions sont souvent dédramatisées dans *Ethiopiennes* de par son recours aux symboles et son hymne à la poésie. Certainement, l'Occident est loin d'être entièrement négatif.

Senghor n'a cessé de militer pour la reconnaissance de la civilisation nègre - africaine tout en restant francophile. Il se veut trait d'union entre l'Afrique et l'Occident, le chantre de la tolérance. Il possède une conception plus conciliante de la négritude, à l'inverse de la position radicale et révolutionnaire d'Aimé Césaire (4). A partir du poème dramatique «*Chaka*», situé au milieu du recueil, apparaissent des dissonances élégiaques qui situent l'univers poétique senghorien dans une position médiane entre le monde nordiste et sudiste : le poète est attaché sentimentalement à l'Occident (formation, souvenir, amour...). C'est ce qui l'a poussé à faire de la civilisation du Nord, de Paris et de la princesse de Belborge les synecdoques de l'Occident valorisé. L'Afrique ne peut être évoquée sans le souvenir de Paris. D'ailleurs, les derniers poèmes du recueil «*Epitres à la princesse*», «*La mort de la princesse*» et «*D'autres chants*» révèlent un autre plan du recueil : le poète est fasciné et charmé par l'Europe qu'il assimile à une femme (le blason), qui lui offre nourriture, unité, amour et beauté. Mais il n'oublie pas l'Afrique dont il est le chantre et le dyali tout en assimilant une double fonction, celle de poète et de politicien :

«*Le poète a établi en lui l'équilibre entre l'Europe et l'Afrique et il a retrouvé son unité profonde*» (5)

Plus loin, la politique cède la place à la poésie, à la parole de l'universel et de la communion : «*Bien mort le politique et vive le poète*» p.130

La poésie de Senghor est, pour ainsi dire, un champ de combat contre l'injustice et l'oubli, une poésie de l'action qui se veut performative :

«*Mes poèmes c'est l'essentiel, le poème s'assigne un rôle d'éclairer, de démiurge, d'éveilleur de consciences, son art, plutôt que d'être un simple exercice de style, se veut universel*» (6)

Désoccidentaliser pour universaliser. Tel est le souhait de Senghor : «*la liberté est la condition sine qua non de notre participation à la civilisation de l'universel (...)* La paix doit être globale et concerner tous les états, ceux

du nord et ceux du sud » (7). Le recours à l'échange par lettres avec la princesse de Belborg témoigne d'un dialogue entre l'Occident et L'Afrique. Or, la mort de la princesse entraîne la vacuité, le spleen du poète, il perd même ses racines africaines et sombres dans des plaintes douloureuses :

«Princesse, ma princesse, car à quoi bon sans toi mes terres orphelines ?

Mes terres sans semence, mes troupeaux sans étables (...)

A quoi bon ma brousse et ma boue, ma négritude, ma nuit sans soleil ?» p.164.

Senghor convoque aussi la transfiguration du monde par sa métaphorisation qui dépasse la signification première : la femme est associée à la terre par un rapport analogique qui rend la femme végétalisée et la terre

féminisée, c'est là une présentation symbolique pour célébrer la beauté et la fertilité de L'Afrique grâce à la poésie qui rend présent ce qui absent, qui est nomination et stylisation du monde. Le premier poème est un poème de genèse, de commencement de l'univers : le conflit entre l'Homme et la Bête mime le conflit entre le bien et le mal, c'est un accouchement dans la douleur d'un texte qui prône l'union et la fusion tant sur le plan poétique et politique :

«Princesse, nous serons maîtres de la mort

Retiens ce message princesse, nous serons le ciel et la terre » p.144.

Le recueil est un parti pris dialogique qui rend hommage à l'ouverture et au dialogue des deux cultures occidentale et africaine, la séparation ne doit pas être limitée à la race noire ou blanche mais elle doit être fondée sur le pouvoir de la création et de l'inspiration. De ce fait, la poésie est l'espoir du monde, elle véhicule un message de conciliation :

« Notre ambition est modeste, c'est d'ouvrir la voix à une authentique poésie nègre qui ne renonce pas pour autant à être française » la postface, p.166.

Ainsi, la négritude chez Senghor se veut revendicatrice et conciliatrice. Malgré l'affrontement des dualités : passé glorieux/présent de souffrance, réalité/ fiction, femme africaine/ femme européenne, noir/blanc, Senghor fait de son regard poétique, qui est apte à motiver les accouplements les plus inattendus, un moyen pour les résoudre et les sublimer.

Ethiopiennes de Senghor est à la fois un recueil militant et manichéiste. Il défend l'homme noir vis-à-vis de l'aliénation et de l'humiliation de l'occident. Le poète, ce diseur des choses très cachées, est chargé d'actualiser la réalité politique et culturelle de son peuple et de la transfigurer. Il veut faire de son œuvre le miroir d'un patrimoine collectif avec ses mythes, ses rites et ses chants tout en s'adressant aux peuples africain et occidental, d'où l'aspect humaniste du rêve senghorien : bâtir la civilisation de l'universel pour faire tabula rasa des conflits politiques, des contradictions et des

dualités. Le poète nègre est comme le lamantin qui revient à la source pour prolonger la tradition du verbe telle qu'elle est transmise par le griot. L'errance politique de Senghor est, en fin de compte, une errance poétique étant donné que l'accès au cosmopolitisme n'est possible que par le truchement du combat entre l'Homme et la Bête, la communion entre le verbe français, la tradition et le rythme africains.

RÉFÉRENCES

(1) : Léopold Sédar Senghor, Ethiopiennes, Seuil, Œuvre poétique, Paris, 1990

(2) : L.S.Senghor, Chants d'ombre, Seuil, Œuvre poétique, Paris, 1990.

(3) : Henri Bonnet, Ethiopiennes de Senghor, Repères, Hachette, Paris, 1997, p.26.

(4) : Cf. les deux textes : Les armes miraculeuses, Cahier d'un retour au pays natal.

(5) : Fernando Lambert, Lire Ethiopiennes de Senghor, Présence africaine, 1997, p.101.

(6) : Tshitenge Lubabu M.K, « Ce qui reste de Senghor », in Jeune Afrique, n 2386, Octobre 2006, p.80.

(7) : L.S.Senghor, « La paix doit être globale », in Ethiopiennes, n 25, 1981

La guerre entre le tragique et le fantastique dans le roman négro-africain

Karima BOUHASSOUNE

Université Sultan Moulay Slimane, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Beni Mellal

SOMMAIRE

94	I- La tragédie des enfants-soldats
94	1- Entre les tenailles des guerres intestines
95	2- Effet de la guerre sur les enfants-soldats
96	3- Les vestiges d'une enfance happée par la guerre
97	II- Des guerres sous de multiples visages
97	1 - D'un clan à l'autre : la guerre à armes déployés
98	2- Une vision apocalyptique des conflits armés
98	2-1 Les mouches : emblème du progrès et de la suprématie scientifique et militaire
99	2-2 Une vision quasi biblique de la description de l'apocalypse
99	Conclusion
100	Bibliographie

La guerre est un thème qui a suscité beaucoup d'intérêt et de réactions particulièrement chez les intellectuels. En effet, les artistes de tous les temps ont été tantôt les témoins fidèles de ses horreurs, de l'effroi qu'elle engendre, tantôt les écrivains et peintres satiriques des moeurs célébrant le courage, la force et tant d'autres sentiments contradictoires

qui ne cesse d'émoustiller leur verve. Notre continent l'Afrique, qui en a toujours souffert en voit éclater de nouvelles, embrasant tout dans leur tourbillon, offre le meilleur exemple à étudier. De fait, notre communication, qui s'inscrit dans le cadre de la littérature négro-africaine, sera focalisée sur la thématique des conflits armés selon deux perceptions différentes : l'une assez sérieuse, grave, voire tragique de l'Ivoirien Ahmadou Kourouma et l'autre satirique du Congolais Sony Labou Tansi. Sans perdre leur foi dans un monde de paix, ces deux écrivains s'engagent corps et âme armés dans la mise en texte du tragique et de ses multiples formes, du comique, de la dérision voire du grotesque.

En l'occurrence, notre étude qui consiste à montrer comment ces deux auteurs de talent ont réussi à mettre à nu le visage laid de la guerre, sera effectuée à la base de leurs deux romans respectifs *Allah n'est pas obligé*¹ et *La Vie et demie*². Grâce à Ahmadou Kourouma, la peinture de la guerre sera l'occasion de dévoiler la vérité d'une Afrique qui s'entredéchire et de mettre à l'index d'autres tares de la société dont les défaillances des politiques adoptées. Son œuvre revêt un réalisme déconcertant mettant en relief la tragédie des enfants-soldats pris dans les filets des guerres civiles. Sony Labou Tansi, lui, sous l'emprise

1 Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Edition : Seuil, 2000.

2 Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Edition : Seuil, 1979.

d'une imagination débordante nous bascule dans le satirique en usant de techniques propres au genre fantastique. Ainsi, c'est l'aspect fabuleux de la guerre qu'il souligne : vision à la fois futuriste et apocalyptique qui rappelle les romans de science fiction.

I- LA TRAGÉDIE DES ENFANTS-SOLDATS

1- ENTRE LES TENAILLES DES GUERRES

INTESTINES

Ahmadou Kourouma, dans son roman *Allah n'est pas obligé*, met en scène une société en décomposition : orphelins, délinquants, adolescents à problème s'engagent dans des conflits qui les dépassent. Ils suivent la chimère de la gloire, dans l'espoir d'une vie meilleure. Le narrateur précise, avec la franchise des termes d'enfants, la signification des guerres intestines : Le petit Birahima, héros du roman en question explique le sens réel de l'expression, telle qu'elle est perçue par le peuple :

Quand on dit qu'il y a guerre tribale dans un pays, ça signifie que les bandits de grand chemin se sont partagé le pays. Ils se sont partagé la richesse ; ils se sont partagé le territoire ; ils se sont partagé les hommes. Ils se sont partagé tout et tout et le monde entier les laisse faire.³

L'explication fournie concernant ces conflits traduit une parfaite connaissance de la nature de l'enjeu, la désignation des chefs de guerre par le terme « bandits » le confirme d'ailleurs clairement. L'Afrique semble être le butin partagé par les dirigeants : terres, peuples, richesses sont subdivisés en fonction du pouvoir de chacun d'eux. Sans le vouloir consciemment, immatures, les enfants se retrouvent enrôlés dans les garnisons des brigades des enfants-soldats. Cette tragédie de la jeunesse africaine semble affecter Kourouma à telle enseigne que le roman se révèle dans sa totalité une sorte de témoignage sur les affres de la guerre. L'raison funèbre constitue dès lors l'occasion idéale permettant la connaissance posthume de ces enfants morts prématurément. Lors de ce rite, leur courte vie est racontée ; ainsi, on apprend les raisons de la déchéance de ces jeunes victimes : un petit larcin, l'école buissonnière, une rixe qui a mal tourné ; ou encore plus grave : la perte des parents ou de toute la famille, le viol, l'exploitation trop excessive et les abus de tout genre, autant de raisons qui finissent par envoyer ces mineurs d'un enfer à un autre.

L'immaturité de ces petits les rend une proie facile pour les chefs de guerre. L'exemple que présente l'auteur est d'abord celui de « Papa le bon », l'un de ces chefs qui embrigadent les enfants en exploitant leur manque d'affection⁴. Toutefois, l'abus le plus poignant et le plus fréquents que subissent ces mineurs est l'exploitation sexuelle. L'œuvre en détail plusieurs cas, les garçons comme les filles en sont victimes. Rita Baclay, commandant de la brigade des enfants-soldats, profite de son hégémonie afin de satisfaire ses envies pédophiles. Le petit Birahima en est le souffre-douleur

3 Ahmadou KOUROUMA, *op. cit.*, p. 53.

4 *Ibid.*, p. 62.

⁵ ; pis encore, une petite fille appelée Sita est retrouvée violée et décapitée⁶.

D'emblée, la compassion du lecteur leur est acquise, car l'auteur les présente comme de simples enfants qui endossent une étoffe trop ample pour leurs âges :

Un 4x4 avec à bord plein de gosses, plein d'enfants-soldats, des small-soldiers. Des gosses hauts comme ça...hauts comme le stick d'un officier. Des enfants-soldats faisant le faro avec des Kalach. Des Kalachnikov en bandoulière. Tous en tenue de parachutiste. Des tenues de parachutiste trop larges, trop longues pour eux, des tenues de parachutiste qui leur descendent jusqu'aux genoux, des tenues de parachutiste dans lesquelles ça flotte. Le plus marrant c'est que, parmi ces enfants-soldats, il y a des filles, oui des vraies filles qui ont le kalach, qui font le faro avec le kalach. Elles ne sont pas nombreuses. C'est les plus cruelles ; ça peut te mettre une abeille vivante dans ton œil ouvert.⁷

Le portrait de ces enfants se focalise sur l'âge et la taille des enfants, leurs tenues et leurs armes. La description insiste *a priori* sur l'âge précoce de ces enfants : trop jeunes, leurs vêtements sont trop grands, les armes à feu qu'ils manient sont pour eux une sorte de jouets dont le son attractif les subjuguent. En effet, le roman reprend comme un leitmotiv le sempiternel son de ces armes : « la mitraillette continuait tralala ... ding ! tralala ... ding ! et sur la route, par terre, on voyait déjà le gâchis »⁸ ; il faut noter aussi qu'à chaque fois ces onomatopées interviennent, elles sonnent le glas d'une nouvelle victime, notamment celui des camarades de Birahima qui s'impliquent inconsciemment dans ce « jeu » fatal et finissent par y perdre leurs vies. L'essayiste Bolya a d'ailleurs noté cette caractéristique de la guerre en Afrique :

La dimension ludique prédomine encore une fois. La guerre est devenue en Afrique, le jeu le plus prisé par les enfants. Mais c'est un jeu dévastateur et destructeur, car la prolifération des armes légères est « hautement mortelle » et ne nécessite aucune formation particulière, « même pour un enfant de dix ans ».⁹

Loin de toute fiction, la réalité de cette tragédie est sans équivoque ; le jeu fatal auquel s'adonnent les enfants, tous âges confondus, les projette hors de la vraie dimension dans laquelle ils évoluent. Dans ces conflits sanglants, il n'existe pas d'enfants du sexe fort ou faible, nul n'est épargné, les garçons comme les filles se battent, sont exploités et surtout souffrent, les uns comme les autres rivalisent en cruauté, l'humain en eux est complètement anéanti d'où la métamorphose que nous allons aborder dans le volet suivant.

2- EFFET DE LA GUERRE SUR LES ENFANTS-

5 *Ibid.*, p. 114.

6 *Ibid.*, p. 196.

7 Ahmadou KOUROUMA, *Op. cit.*, p. 53.

8 *Ibid.*, p. 56.

9 Bolya, *Afrique, Le maillon faible*, Paris, Le Serpent à Plumes, 2002, p. 100.

SOLDATS

Afin de mesurer l'étendue des ravages de la guerre sur ces enfants tombés sous les griffes des militaires, nous rappelons ci-après la déclaration de la secrétaire générale adjointe de l'ONU qui résume parfaitement cette situation : « Pour un chef de guerre, un gosse est " un outil ", plus malléable. Il est facile à manipuler, à façonner, on peut lui faire faire ce qu'on veut »¹⁰. Il appert donc que la condamnation de ces dirigeants est sans recours, leur culpabilité est aggravée en raison de leur conscience de la fragilité psychologique et même physique de ces jeunes. Très vulnérables et très influençables, ils deviennent de la simple « chair à canon »¹¹.

Les conséquences d'une telle exploitation sont fidèlement rapportées par Kourouma dans ses deux romans *Allah n'est pas obligé* et *Quand on refuse on dit non*¹² ; il s'ingénie à décrire les méfaits de la guerre à travers les changements qui affectent le comportement des enfants. L'absence d'un statut légal de soldat les prive de leurs droits les plus élémentaires, d'où cette mutation de petit - soldat de fortune en assassin sans scrupules que dévoile le passage subséquent :

Dans toutes les guerres tribales et au Libéria, les enfants-soldats, les small-soldiers ou children-soldiers ne sont pas payés. Ils tuent les habitants et emportent tout ce qui est bon à prendre. Dans toutes les guerres tribales et au Liberia, les soldats ne sont pas payés. Ils massacrent les habitants et gardent tout ce qui est bon à garder. Les soldats- enfants et les soldats, pour se nourrir et satisfaire leur besoins naturels, vendent au prix cadeau tout ce qu'ils ont pris et ont gardé.¹³

Dénaturés, corrompus, ils vont suivre le modèle de leurs leaders et se métamorphoser en voleurs, en bandits de grands chemins. Qui pis est, l'artifice, l'illusion, le recours à toute sorte de subterfuges s'assimilent dans leur subconscient à des valeurs voire à la condition *sine qua non* pour la survie. Par conséquent, le quotidien de cette jeunesse à la dérive devient tributaire du mensonge ; aussi délester les gens de leurs biens, les tuer par la suite avec sang-froid émaillent la trajectoire sordide de leurs vies. S'adonnant à la drogue, les enfants s'embarquent dans un cercle vicieux : ils se permettent toutes les ignominies pour avoir de l'argent et s'acheter du « hachich »¹⁴. Anesthésiés par l'effet des drogues, ils sont en extase certes, mais aux antipodes de toute réalité.

Pour Bolya, le commerce des drogues revêt un intérêt très particulier pendant la guerre, puisqu'il dépasse la simple recherche du plaisir ou des sensations fortes, l'enjeu est beaucoup plus grand et la situation plus grave qu'une simple délinquance juvénile : « Les stupéfiants jouent un rôle considérable dans les guerres sales « civiles » qui dévastent la planète : d'une part, ils servent à financer et, d'autre part, à entretenir le « moral » des belligérants,

en particulier des enfants-soldats. »¹⁵

La citation dévoile l'existence d'un stratagème diabolique qui vise à entraîner les enfants dans les gouffres de l'accoutumance à ces substances nocives. Les retombées d'une telle action sont d'ailleurs sordides ; Kourouma en brosse un portrait aux contours effrayants. L'épouvante s'accroît avec les descriptions de nouvelles brigades d'enfants-soldats encore plus féroces, impitoyables et sans scrupules. Le nom que porte ce groupe est significatif : « Les Lycaons ». Ce sont des « hordes » d'enfants enrôlés dans des fractions armées avec l'injonction d'assassiner froidement leurs parents de leurs propres mains. Plus barbare est l'acte, multiples sont les privilèges : telle est la devise de la guerre. L'intégration dans ce cercle clos exige le passage par un certain rituel :

« Non et non. T'es pas un Mendé, tu comprends pas mendé, t'es un malinké. Les cérémonies de l'initiation se dansent et chantent en mendé. A la fin de la cérémonie, cette boule de viande est consommée par le jeune initié. Cette boule est faite par les sorciers avec beaucoup d'ingrédients et surement de la chair humaine. [...] Dans les guerres tribales, un peu de chair humaine est nécessaire. Ça rend le cœur dur et dur et ça protège contre les balles. La meilleure protection contre les balles sifflantes, c'est peut être un peu de chair de l'homme. Moi Tieffi, par exemple, je vais jamais au front, à un combat sans une calebassée (un bol) de sang humain. Une calebassée de sang humain revigore ; ça rend féroce, ça rend cruel et ça protège contre les balles sifflantes. »¹⁶

Il est à noter de prime à bord le facteur tribal qui demeure présent et dans les conflits et dans les alliances. Ce même facteur semble consolidé par l'indication de pratiques à caractère traditionnel : la cérémonie et ses rites, l'initiation, les manigances et combines des sorciers donnent une sorte de légitimité, de même qu'une certaine authenticité à ces pratiques littéralement inhumaines. L'exhortation au cannibalisme, voire au vampirisme, consiste essentiellement à la valorisation des membres de ce cercle restreint et distinct. En effet la horde de ces initiés est baignée d'une aura extraordinaire ; admirés, craints, ces membres sont dotés de propriétés surhumaines, notamment la résistance aux coups de feu. Si dans le premier exemple l'insinuation à l'anthropophagie était semi-déclarée, dans l'exemple suivant elle est clairement dénotée :

Les chefs de groupes de l'armée de Johnny étaient de plus en plus cruels, de plus en plus bele-bele (fortiches). Pour le montrer, ils mangeaient le cœur de leurs victimes, de celles de leurs victimes qui s'étaient comportées en braves avant de mourir. On se montrait du doigt l'anthropophage, on le craignait, et l'anthropophage était fier d'être considéré comme un cruel capable de toutes les inhumanités. (Inhumanité signifie barbarie et cruauté.)¹⁷

Dans cette optique les enfants, devenant des sanguinaires attirés, rivalisent en cruauté cherchant

10 Cité dans l'ouvrage de Bolya, *op. cit.*, p.95.

11 *Ibid.*, p.92.

12 Ahmadou Kourouma, *Quand on refuse on dit non*, Paris : Editions du Seuil, 2004.

13 *Ibid.*, pp.53-54.

14 Ahmadou Kourouma, *op. cit.*, p.67

15 Bolya, *op. cit.*, p. 62

16 Ahmadou Kourouma, *op. cit.*, p. 188.

17 *Ibid.*, p. 216.

à prouver et à arborer leur inhumanité tel un prestige. Dès lors le processus de déshumanisation s'accroît, les enfants osent se targuer de manger cru le cœur de leurs victimes, ils s'enorgueillissent et se délectent de boire du sang humain pour se donner plus de force et de courage. Ils se croient invincibles. Crédules, ils pensent que leurs fétiches les protègent contre les balles, contre la mort ; mais le roman évoque constamment ce leur, la vie de ces mineurs est prématurément abrégée dans des conditions souvent tragiques.

Outre cette tragédie à caractère réaliste de l'impact de la guerre sur la couche la plus fragile de la société que constituent les enfants, Sony Labou Tansi opte pour un tout autre registre. Son imagination le porte à décrire une guerre futuriste où le fantastique règne en maître. On assiste dès lors à une vision apocalyptique des conséquences de la guerre qui dépasse toute notion de temps ou d'espace.

II- DES GUERRES SOUS DE MULTIPLES VISAGES

1 - D'UN CLAN À L'AUTRE : LA GUERRE À ARMES DÉPLOYÉS

Le roman qui peint ce phénomène est *La Vie et demie* ; œuvre qui raconte l'histoire d'un pays sous un régime dictatorial. Le conflit qui oppose le chef d'Etat « le guide providentiel » aux dissidents « Martial et sa descendance », prend l'allure d'une vraie « saga familiale ». Une guerre exterminatrice se déclenche entre les deux clans cités, mais avant de présenter ce tableau apocalyptique de la guerre, l'auteur décrit un ensemble de moyens de lutte expérimentés par les opposants qui varient de la confrontation individuelle franche et directe aux guerres plutôt illégales : « la guerre des mots, celle de la peinture des tracts, de la fiente... ».

Pour l'auteur Sony Labou Tansi, la guerre a des visages multiples et des moyens encore plus spectaculaires ; la peinture noire devient ainsi l'un des moyens de résistance pour braver l'autorité en place et prouver sa suprématie. Dès lors, la couleur noire cesse d'être si sombre, elle se transforme en jeu et joie pour les révolutionnaires, particulièrement entre les mains de Chaïdana qui en fait une arme redoutable. Ayant décidé d'entamer un nouveau genre de guerre, la jeune femme s'organise ainsi :

Elle acheta de la peinture noire pour trois millions, engagea un gérant avec fausse mission de revendre la peinture, en réalité elle organisa une véritable compagnie d'écritures. Elle recruta trois mille garçons chargés d'écrire pour la nuit de Noël à toutes les portes de Yourma la célèbre phrase de son père : « je ne veux pas mourir cette mort. » Le beau bataillon de pistoléographes avaient fonctionné à merveille : ils avaient pu écrire la phrase jusqu'au troisième portail des murs du palais excellentiel. Certains d'entre eux les plus audacieux sans doute, avaient réussi à écrire la phrase sur le corps de quelques responsables militaires tels que le général Yang, le

colonel Obaltana.¹⁸

L'entreprise de Chaïdana, héroïne qui cherche la vengeance des siens, est très structurée : l'argent investi, le nombre de personnes engagées (trois mille) ; le choix et la qualité des cibles (généraux, colonels, le président). L'interférence contribue à donner à l'opération « peinture » la dimension d'une vraie guerre ; les mots et expressions (recruta, bataillon, audacieux, trois mille garçons, pistoléographes, prochaine fois le feu) renvoient inmanquablement à un conflit militaire qui n'est certes pas déclenché, mais qui paraît imminent. Le mot d'esprit¹⁹ « pistoléographes », qui nous rappelle l'expression de Brice-Parin « les mots sont des pistolets chargés »²⁰, est composé de deux termes « pistolet » et « graphes », il est employé dans le même dessein : renforcer la thèse d'un conflit d'une dimension militaire, et aussi souligner l'importance et la force que détiennent les mots. Grâce à ces éléments réunis : l'exagération, le jeu de mots créant l'interférence, le néologisme, la couleur et l'humour se marient merveilleusement, donnant souvent naissance à un double sens significatif.

2- UNE VISION APOCALYPTIQUE DES CONFLITS ARMÉS

2-1 LES MOUCHES : EMBLÈME DU PROGRÈS ET DE LA SUPRÉMATIE SCIENTIFIQUE ET MILITAIRE

Les petits-enfants de Chaïdana entreprendront la réalisation de son rêve de vengeance, en s'engageant dans une guerre nucléaire qui finit par annihiler le monde tyrannique des « guides providentiels ». La confrontation armée va basculer du tragique au comique grâce aux différents artifices exploités par l'auteur. Pour découvrir les soubassements de cette technique, le passage suivant se charge de nous éclairer à ce propos :

Cette guerre prit le maudit nom de première guerre de Martial, Jean Calcium avait lâché sur Yourma, qui s'appelait maintenant Félix-ville, une centaine de ces mouches dont la construction lui mangeait toute la vie. Les **mouches** étaient fabriquées dans le **laboratoire** de Granita. Elles piquaient le premier venu des Félixvillois qui mourait quelques secondes après la piqûre. C'était l'époque où Jean Calcium construisait des mouches d'une **capacité de trois cent douze piqûres**.²¹

Certes l'aspect scientifique renforce la vision futuriste de la guerre, mais il nôte en rien le comique d'une telle vision à cause du choix de l'outil « la mouche ». Cet insecte devient le moteur de toute une industrie de la guerre : des usines de fabrication se multiplient, des perfectionnements s'opèrent sur le modèle d'origine et

¹⁸ Sony LABOU TANSI, *op. cit.*, pp. 44 – 45.

¹⁹ « Nous pouvons considérer la genèse du mot d'esprit, c'est-à-dire la technique spirituelle de cet exemple, comme le résultat d'une *condensation avec formation substitutive* ; la substitution, en l'espèce, consiste dans la formation d'un *mot composite*. » FREUD, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris : Editions Gallimard, 19360, p. 31.

²⁰ Cité par J.P. SARTRE, *Situations II : Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris : Gallimard, 1948, p. 74.

²¹ Sony LABOU TANSI, *op. cit.*, pp. 167 – 168.

nous assistons à de nouvelles générations encore plus sophistiquées et plus nocives de cette arme mortelle.

Les capacités de cette invention destructrice qui sème la mort et la désolation s'affichent avec l'ampleur des dégâts occasionnés. L'auteur rapporte que le nombre des morts se chiffre en millions, mais le plus ahurissant demeure l'idée que le temps comme l'espace finissent par être complètement annihilés « Il y eut tellement de carbone pur, d'une telle luminescence, que la nuit avait été tuée en Katamalanasia »²². Le progrès ne s'arrête pas à ce stade, l'imagination débordante de l'auteur s'appuie sur l'exagération afin de donner suite à ce conflit hors du temps.

Il faut souligner que Sony Labou Tansi a l'art de relier l'insignifiant et l'extraordinaire, et le résultat est souvent sulfureux. En l'occurrence, les mouches qui sont d'habitude des insectes inoffensifs, sans valeur, se métamorphosent par le truchement de la science en une arme fatale. Leurs capacités étant au-delà de toute imagination, nous plongeons à brûle pourpoint dans la science-fiction ²³ absolue où l'exagération voire l'hyperbole trônent en maître. La parodie est aussi de mise à travers le discours du génie ; tantôt scientifique, tantôt guerrier, le discours foncièrement démagogique traduit infailliblement « l'ambivalence du scientifique-guerrier »²⁴. Le danger de la radioactivité est saisi dans son sens le plus large comme le confirme le passage suivant :

Pendant ce même temps, Jean Calcium fabriqua des mouches de toutes dimensions et de toute capacité. Des mouches envoyées en terre ennemie **captaient les rayons mortels des mouches-mères** lancées dans l'espace et les diffusaient. Les rayons carbonisaient êtres et choses et imprimaient la radio-activité à toute matière. Il fut construit à Granita **quatorze bases de lancement de mouches, douze mille ruches** de capacité variant entre **quinze mille et trente mille mouches**.²⁵

L'humour figurant dans cette citation émane de l'exploitation de la mouche qui est, en quelque sorte, l'emblème de la misère africaine dans une guerre nucléaire ; la mouche devient alors le symbole du progrès scientifique et de la suprématie militaire. Elle est l'agent de destruction par excellence à travers lequel l'apocalypse est amorcée. Au début était donc la science-fiction, l'apocalypse a constitué la fin. L'osmose des deux visions, futuriste et biblique, a donné naissance à ce paysage tragi-comique dont nous allons mesurer l'étendue en analysant l'épilogue de cette guerre exterminatrice.

22 Sony LABOU TANSI, *op. cit.*, p. 176.

23 « C'est une littérature qui non seulement prend appui sur la science et la technique, mais pour laquelle l'évolution de ces deux activités humaines constitue un thème de choix. » La définition est celle de Jean GATTEGNO recueillie dans son ouvrage *La Science-fiction*, 2^{ème} édition, Paris : P.U.F, 1971, p. 55.

24 Rôle du scientifique en tant que créateur d'armes et en tant que militant pour la paix Jean-Jacques Salomon, *Le Scientifique et le guerrier*, Paris, Editions Belin, 2001, p.10.

25 *Ibid.*, p. 184

2-2 UNE VISION QUASI BIBLIQUE DE LA DESCRIPTION DE L'APOCALYPSE

Afin de réussir à brosser un tableau pertinent des conséquences catastrophiques de la guerre, Sony Labou Tansi recourt à la vision biblique de la fin du monde. La figure dont il use est essentiellement « l'hypotypose », elle se définit comme « une description riche, fouillée, complexe, voire vive et animée »²⁶. L'exemple qui illustre le mieux la performance de l'auteur à reproduire assez fidèlement cette image figure vers la fin de son roman :

Après les mouches, il envoya le feu. Et Félix-Ville devint une horrible souche où tout était ombre et carbone, Félix-Ville devint un grand lac de carbone où nageaient des poissons d'ombres et des fantômes. [...] Jean Calcium continuait à envoyer ses vibrations meurtrières à Félix-Ville où la terre avait pris feu et fondait. Il se forma un gouffre de quelque sept cent cinquante mètres de profondeur, au fond duquel clapotait un goudron incandescent qui luisait, qui éclairait les lieux d'une lumière plus intense que celle du néon. Si vous l'aviez vu, ce lac de lumière : cette lumière crevait les yeux à des dizaines de kilomètres à la ronde ; elle trouait la peau. L'air était porté à des températures si élevées qu'il y eut de véritables ouragans et des tempêtes atmosphériques qui aspiraient des centaines d'avions. Il y eut cinquante-trois tremblements de terre dans la région en une semaine.²⁷

Apparemment, l'auteur ne lésine nullement sur les détails aptes à suggérer une fin digne de l'apocalypse. Du feu et des ombres, il crée un magma où tout fond. Les ouragans et les multiples tremblements qui s'enchevêtrent complètent l'image de la fin d'un certain monde, celui des guides et des « chaïdanisés ». En parcourant le chapitre réservé à l'apocalypse dans la Bible, plusieurs passages semblent avoir inspiré notre auteur ; la fin apocalyptique qu'il a réservée à la Katalamanasia ne diffère guère de celle décrite par l'évangile lorsque le sixième sceau fut ouvert :

Il y eut un grand tremblement de terre, le soleil devint noir comme un sac de crin, la lune entière devint comme du sang, et les étoiles du ciel tombèrent sur la terre comme les figues vertes d'un figuier secoué par un vent violent. Le ciel se retira comme un livre qu'on roule ; et toutes les montagnes et les îles furent remuées de leurs places.²⁸

Dans les deux citations nous remarquons aisément le dérèglement de la nature provoquant des dégâts irrémédiables. Comme l'intervention humaine ne change rien au paysage apocalyptique qui se met en place, l'intérêt est porté surtout sur les pertes humaines occasionnées par ce déséquilibre. Par ailleurs, le gouffre dont il est question ressemble, à bien des égards, au puits de l'abîme dont parle *La Bible* : « l'étoile ouvrit le puits de

26 Patrick BACRY, *Les Figures de style : et autres procédés stylistiques*, Paris : Editions Belin, 1992, coll. « Collection Sujets » p. 246.

27 Sony Labou Tansi, *op. cit.*, p. 187

28 *La Bible : Ancien et Nouveau Testament*, Société biblique française, 1982, p. 476.

l'abîme, et il en sortit une fumée, semblable à la fumée d'une grande fournaise. Le soleil et l'air furent obscurcis par la fumée du puits »²⁹.

Tous ces éléments, toutes ces similitudes prouvent qu'il s'agit sans nul doute d'une fin au sens biblique, d'autant plus qu'elle coïncide avec la fin du roman. Cette apocalypse met fin au cercle vicieux dans lequel évoluaient despotes et séditeurs. Mentionner les noms de « Sodome » et « Gomorrhe »³⁰ immédiatement après ces cataclysmes prouve qu'il y a lieu de faute impardonnable voire insurmontable (l'inquisition) que seul le feu est capable de purifier, dans l'espoir de donner naissance à une nouvelle vie.

CONCLUSION

En dépit de la différence des conceptions de la guerre chez Ahmadou Kourouma et Sony Labou Tansi une réalité subsiste : quels que soient les motifs, les belligérants, le constat demeure le même : la guerre est toujours une tragédie et, en Afrique, elle l'est davantage pour les raisons que nous expliquent ce passage : « *En Afrique, la guerre est loin d'être une pratique où le combat est réglementé, ayant un début et une fin. C'est plutôt une hémorragie, une saignée car ceux qui s'entretenant sont des congénères, des frères ; et tout conflit politique se transforme en tragédie.* »³¹

En somme, le roman *Allah n'est pas obligé* de Kourouma tente de mettre en relief le visage hideux de la guerre dont les victimes sont en premier lieu « les enfants », espoir d'un avenir avorté. Enrôlés dans ces brigades, ils cherchent une sécurité affective et matérielle ; toutefois la tragique se défile tout au long du processus de déshumanisation que subissent ces enfant-soldats. Transformés en voleurs, menteurs puis finalement en meurtriers sans pitié ni conscience, ces mineurs finissent fatalement par mourir dans des conditions assez dramatiques. Nous avons découvert qu'à travers l'image de ces enfants, qui affichent une cruauté sans précédent au point d'être assimilés à des fauves, de devenir littéralement cannibales, transparait une naïveté et une immaturité déconcertantes. Il faut croire que, malgré leur courte existence, la tragédie des enfants-soldats commence souvent bien avant leur implication prématurée dans les conflits des grands ; en effet, les multiples problèmes sociaux demeurent la partie cachée de l'iceberg.

La satire que Sony Labou Tansi entreprend dans son roman *La vie et demie* aborde autrement cette tragédie de la guerre. L'auteur s'est ingénié à décrire plusieurs manières à mener la guerre : avec le corps et ses charmes, avec les mots, avec la peinture et bien d'autres stratagèmes. Puis, il a commencé à tracer les contours d'une guerre hyper sophistiquée à caractère futuriste. Le

dépassement réalisé grâce à son imagination débordante traduit la perception d'un visionnaire, qui parvient à aller jusqu'au bout de ses idées ; ainsi de la simple fiction sur la guerre et ses méandres, on fait irruption dans la science fiction la plus absolue pour aboutir à la fin apocalyptique du monde.

La morale que l'on retient de cette fable, puisqu'il s'agit bien d'une fable³², est que l'homme, quitte à précipiter sa propre fin, est le propre artisan de sa misère. La science est une arme à double tranchant ; mal exploitée, elle n'est que malheur et destruction, comme disait Rabelais « Science sans conscience n'est que ruine de l'âme »³³. Par contre, elle peut être génératrice d'espoir et porteuse de vie, si une certaine morale la dompte et la consacre au service de l'humanité tout entière.

BIBLIOGRAPHIE

- KOUROUMA Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Edition : Seuil, 2000.
- LABOU TANSI Sony, *La Vie et demie*, Paris, Edition : Seuil, 1979.
- BACRY Patrick, *Les Figures de style : et autres procédés stylistiques*, Paris : Editions Belin, 1992, « Collection Sujets ».
- BOLYA, *Afrique, Le maillon faible*, Paris, La Serpent à Plumes, 2002.
- GATTEGNO Jean, *La Science-fiction*, 2^{ème} édition, Paris : P.U.F, 1971.
- HAMMOUTI Abdellah, « Guerre, Histoire et médias : L'Enfant soldat en Afrique dans *Quand on refuse on dit non* d'Ahmadou Kourouma », In Publications de La Faculté des Lettres et des Sciences Humaines d'Oujda, « Guerre et Médias dans l'Histoire », N° 92, 2008, pp. 15-28
- KOUROUMA Ahmadou, *Quand on refuse on dit non*, Paris : Editions du Seuil, 2004.
- La Bible : Ancien et Nouveau Testament, Société biblique française, 1982.
- PETIT Karl, *Le Dictionnaire des citations du monde entier*, Verviers : Editions Gérard & C°, 1960.
- SALOMON Jean-Jacques, *Le Scientifique et le guerrier*, Paris, Editions Belin, 2001.

29 *La Bible, op. cit.*, p. 371.

30 *Ibid.*, p. 189.

31 Abdellah HAMMOUTI, « Guerre, Histoire et médias : L'Enfant soldat en Afrique dans *Quand on refuse on dit non* d'Ahmadou Kourouma », In Publications de La Faculté des Lettres et des Sciences Humaines d'Oujda, « Guerre et Médias dans l'Histoire », N° 92, 2008, pp. 22-23.

32 Sony LABOU TANSI le proclame lui-même dans l'Avant-propos de *La Vie et demie*, *Op. cit.*, p. 10.

33 Karl PETIT, *Le Dictionnaire des citations du monde entier*, Verviers : Editions Gérard & C°, 1960, p. 373

Quand la guerre dissout l'identité : Dalila Kerchouche *Mon Père, ce harki*¹

Bernadette Rey MIMOSO-RUIZ

FACULTÉ DES LETTRES ET DES SCIENCES HUMAINES, INSTITUT CATHOLIQUE DE TOULOUSE

1 La référence au célèbre poème de Victor Hugo (Après la bataille) est patente, mais le « ce harki » qui remplace « ce héros » résonne différemment tout en annonçant la finalité de la démarche de l'auteur.

SOMMAIRE

- 7 Les damnés de l'Histoire : de soldats à harkis
- 9 Une identité bafouée
- 9 Le nom
- 10 Les coutumes et la religion
- 10 Du racisme à la dégradation
- 11 La guerre vue depuis les montagnes du Chlef
- 11 La guerre à peindre en gris

LES DAMNÉS DE L'HISTOIRE : DE SOLDATS À HARKIS

Le 1^{er} juillet 1962, les harkis perdent leur nationalité française qu'ils ne retrouveront pas pour certains et demeurent dans un « entre-deux » tragique en France et en Algérie². Encombrants pour la France car ils lui rappellent son échec et méprisés, voire haïs, dans leur terre d'origine, en raison de leur combat contre l'armée de libération ils sont étrangers ou traîtres, selon que l'on se place d'un côté ou de l'autre de la Méditerranée. De fait, leur position relève de l'ironie et de l'absurde de la guerre coloniale. Leur état *d'expression vivante* d'une guerre dont la France a mis près d'un demi-siècle à entériner le terme lui-même³, lui préférant celui « événements d'Algérie », les confine *de facto* dans un non-dit, une négation de l'Histoire jusqu'aux années 90 où paraissent des travaux universitaires replaçant ce groupe social dans son contexte spécifique⁴.

Outre la disparition dans le vocabulaire de « forces supplétives », les harkis subissent dans

2 « Français de souche nord-africaine [...] devenus Algériens avec les accords d'Évian (pour quelques mois pour la majorité d'entre eux) les anciens supplétifs et leurs épouses redeviennent Français par déclaration reconnaitive de nationalité française effectuée lors de leur arrivée en France mais qui a pris plusieurs mois. Ils sont cependant toujours considérés comme Algériens par l'Algérie d'aujourd'hui qui ne reconnaît qu'une seule nationalité pour tous les « musulmans » nés avant 1962. » Abderahmen Moumen « Les Harkis : un imbroglio sémantique » 2 mars 2009 site Temps présent.

3 La France a reconnu officiellement qu'il y avait eu une guerre d'Algérie 18 octobre 1999.

4 Cf. Mohand Haoumou en collaboration avec Abderahmen Moumen, « L'histoire des harkis et Français musulmans : la fin d'un tabou ? » in Mohammed Harbi & Benjamin Stora, *La guerre d'Algérie* [Paris, Robert Laffont, 2004] Paris Hachette Littérature, coll. Pluriel, 2005, p 455-495.

leur appellation même une dérive sémantique. L'errance pour désigner les soldats autochtones ayant combattu aux côtés de l'armée française est révélatrice du malaise colonial et signe une évolution dans la perception des individus concernés. Nommés « Arabes » ou « Berbères » pendant la conquête du territoire algérien, puis « indigènes » lorsque la France a assis sa domination, ils ont été ensuite ramenés à la catégorie d'initiales « FMA » (Français Musulmans d'Algérie) ou « FSNA » (Français de Souche Nord Africaine) dans un déploiement embarrassé d'acronymes après l'indépendance de l'Algérie : « FSIRAN » (Français de Souche Islamique Rapatriés d'Afrique du Nord) puis « FRCI » (Français Rapatriés de Confession Islamique) et FMR » (Français Musulmans Rapatriés) ou encore « RONA » (Rapatriés d'Origine Nord Africaine). L'hésitation dans la qualification signe un trouble sociologique et une culpabilité sourde dans le rapprochement contesté par certains partis politiques entre les « rapatriés européens » et les autochtones. Aussi le terme de harkis s'est-il avéré le plus confortable pour l'opinion française puisqu'il permettait de situer ces hommes dans le contexte d'un moment historique, tout en signifiant une différence tant ethnique que religieuse qui justifiait une relégation aux marges de la société française. Cette solution sémantique permettait, par déduction, d'accorder aux Européens le statut plus valorisant de « rapatriés » qui se mua, malgré tout assez rapidement, en expression stigmatisante de « "pieds-noirs ».

A la désignation consensuelle arabisante s'ajoute un détournement sémantique révélateur des conséquences linguistiques et sociologiques de la guerre d'Algérie. Le mot *harki* désigne un individu servant dans une *harka* et provient de l'arabe *haraka* signifiant littéralement « mouvement », terme utilisé pour de petits affrontements tribaux ou des barouds⁵. A l'image du guerrier, se substitue celle du subalterne au service de l'armée d'occupation, préparant ainsi le glissement du chevalier vers le traître où l'honneur s'effondre pour laisser la place au mépris ou à la honte.

Dès l'exil en France se pose un double problème à la fois sociétal dans la réception nationale⁶ et intime pour l'image des valeurs viriles que le harki renvoie à sa famille. Témoins d'une guerre perdue, la dernière guerre coloniale de la France, alors qu'il est d'usage dans les nations de jeter un voile pudique sur les défaites, les

5 La première harka fut créée par l'ethnologue Jean Servier après le 1^{er} novembre 1954 à Arris. Ce fut, au départ, un groupe d'autodéfense pour protéger Arris d'une tribu rivale à laquelle on imputait le meurtre d'un caïd et du couple d'instituteurs. Cette harka n'était ni rétribuée, ni sous le contrôle de l'armée, mais sous la responsabilité de l'agha Merchi. Il faut noter la collusion entre les ethnologues et l'armée française : « Loin de n'être qu'une rencontre passagère, l'utilisation de "l'ethnologie musulmane" constitue une constante dans l'administration des "indigènes" pendant la colonisation. » in Tom Charbit, *Les harkis*, Paris, La Découverte, coll. Repères, 2006, p.41.

6 Nous n'insisterons pas sur les conditions de vie des harkis dans les camps organisés pour leur « accueil », ni sur les bidonvilles qui ont succédé, ni sur l'ostracisme – et le racisme – dont ont fait preuve les Français à leur égard, l'itinéraire retracé dans le roman est suffisamment éloquent.

harkis entrent aussi en concurrence économique avec les Européens venus d'Algérie, qui, certes, embarrassaient le pays, mais dont il fallait s'occuper d'urgence, sauf à entraîner une violente poussée de l'extrême droite qui avait pris leur défense. Quant aux harkis, ils sont le plus souvent abandonnés aux mains des vainqueurs algériens et, dans le meilleur des cas, ramenés en France pour y être parqués dans des camps, puis dans des bidonvilles avant la construction des cités ghettos. A l'intérieur des familles, la misère sociale, le déracinement brutal, la perte des repères religieux et culturels se doublent d'une dégradation extrême de la fonction paternelle et d'un sentiment de culpabilité d'avoir échappé aux massacres perpétrés après l'indépendance⁷.

Pour tenter de démêler cet enchevêtrement, la deuxième génération d'exilés prend la parole sous forme littéraire⁸ ou filmique⁹. Tantôt biographie romancée, tantôt témoignage, reportage ou enquête et même pièce de théâtre¹⁰, toutes ces productions oeuvrent à une reconnaissance et à une légitimation. De la littérature dite « beur »¹¹ aux travaux universitaires de socio-historiens, tout un pan d'histoire occulté trouve un éclairage qui défait peu à peu les stéréotypes et les préjugés.

Le récit de Dalila Kerchouche, *Mon père, ce harki*, relève de plusieurs de ces composantes¹². A la fois démarche autobiographique et enquête historique, ce texte hybride procède également d'une reconstitution par l'imaginaire d'un passé laissé à l'abandon et dont il tente de retrouver la trace.

Le choix de ce texte ne repose donc pas sur une approche littéraire mais sur l'intérêt du parcours intérieur d'une femme ayant réussi à franchir les obstacles sociaux et les préjugés ethniques qui se penche sur le passé de son père pour comprendre, et rompre le silence : « j'ai compris que le silence tue parfois plus sûrement que les balles. » peut-on lire dans la préface de Jacques Duquesne¹³,

7 Jean Lacouture déclare en 1991 (13 septembre) : « Cent mille personnes sont mortes par notre faute. Un massacre honteux pour la France comme pour l'Algérie ». Les chiffres des familles de harkis conduites en France oscillent entre 15 et 20 000.

8 Citons, pour exemple, *Le harki de Mériem*, de Medhi Charef, Paris, Mercure de France, 1989.

9 Yasmina Benguigui *Mémoires d'Immigrés*, (1998) retrace l'histoire de l'immigration maghrébine à travers des témoignages qui rendent compte de la quête d'identité et des effets du racisme. La *Trahison* de Philippe Faucon, (2006) expose le dilemme des harkis pendant la guerre d'Algérie. Le réquisitoire de Boussad Azni, *Harkis, crime d'État. Généalogie d'un abandon*, Paris, Ramsay, 2002, signe la révolte de la deuxième génération. Boussad Azni est à l'origine de la création du Comité national de liaison des harkis qui a déposé une plainte contre X pour crime contre l'humanité à Paris en 2001. D'un autre côté la parution du collectif *Une enfance algérienne* restitue une société polyphonique de l'Algérie d'avant l'indépendance, textes recueillis par Leïla Sebbar, Paris, Gallimard, 1997.

10 Medhi Charef, 1962, *Le dernier voyage*, Paris, Avant-scène théâtre, n°1187, 1^{er} août 2005.

11 Les thèmes de l'émigration nord-africaine et du harki sont les deux composantes de la littérature de la génération née dans les années soixante et au-delà. Cf. Charles Bonn (dir.) *Littératures des immigrations*, Paris, L'Harmattan, volumes 1 et 2, 1995.

12 Dalila Kerchouche est journaliste et a donc aussi accompli une démarche informative.

13 Dalila Kerchouche, *Mon père ce harki*, [Paris, Seuil, 2003]

constatation reprise dans le premier chapitre:

Par peur de recevoir des coups, craignant le jugement de l'histoire, les harkis hésitent encore à parler. Comme si parler, et écrire, était trahir encore...¹⁴

Il faut voir dans cette démarche une reconquête de l'honneur, une réhabilitation à l'aune humaine de la mémoire et de l'amour filial. Le récit révisé quarante ans d'histoire, prend la dimension du témoignage collectif et développe trois axes autour de la misère matérielle puis de la misère morale et dresse une reconstitution intime de la colonisation et de la guerre.

La construction du texte s'organise à partir d'une analepse chronologique dont l'amorce se situe dans une réunion de famille. A l'occasion de l'anniversaire de la quarantième année de résidence en France, les vieux parents rassemblent leurs enfants autour d'un repas. La narratrice est la dernière de la fratrie qui, de fait, connaît la culpabilité de n'avoir pas partagé les années noires de ses frères et sœurs. Le sentiment d'avoir été privilégiée entraîne une dette morale dont seulement la connaissance de l'histoire de sa famille lui permettra de se libérer. Le texte sera un va-et-vient incessant entre une quête identitaire personnelle et le besoin impérieux de comprendre le passé du père.

Le retour vers le passé s'inscrit comme un apprentissage à rebours. En effet, l'analepse initiale ne laisse aucun doute quant à l'intégration sociale¹⁵ de la narratrice et apparaît comme un démenti aux situations de délinquance, souvent accolées à la condition de fils d'immigrés. Le parti pris d'une lutte à l'encontre des préjugés légitime cette plongée dans l'Histoire. Car, si l'apparence est heureuse, la blessure n'en est pas moins profonde et le sentiment d'être « fille de harki » entraîne une honte annoncée dès les premières lignes :

Je suis une fille de harkis. J'écris ce mot avec un petit « h », comme honte. Pendant la guerre d'Algérie, mon père, un Algérien, s'est battu dans les rangs de l'armée française contre le FLN, [...] comment a-t-il pu soutenir la colonisation contre l'indépendance, préférer la soumission à la liberté ? Je ne comprends pas. Il ne m'en a jamais parlé.

Ce choix, il l'a payé. Chèrement. Considéré comme un renégat en Algérie, traité comme un paria en France, il l'a vécu en exclu, expiant toute sa vie une faute dont les deux camps l'ont accablé : la trahison. (p.13)

L'évolution qui s'opère tout au long de la remontée dans le temps s'appuie sur un long voyage dans lequel se dévoilent les espaces et les protagonistes. Il se déroule depuis l'arrivée à Marseille des parents jusqu'au camp de Bias¹⁶ avant l'ultime rencontre avec le passé, de l'autre

Seuil Points, 2004, préface de Jacques Duquesne, p.9.

14 Ibid. p.16.

15 Pour mémoire, les textes dits « d'apprentissage » s'organisent chronologiquement, et conduisent le héros vers une intégration dans la société.

16 Camp situé dans le Lot-et-Garonne. En 1962, suite aux *accords d'Évian*, le camp militaire qui accueillait auparavant les rapatriés d'Indochine accueillit alors les réfugiés harkis et de leurs familles arrivant d'Algérie. Ce camp qui devait être provisoire

côté de la mer, dans la montagne des origines. Au fur et à mesure des découvertes, la « haine » succède à honte du préliminaire :

Oui, je suis une fille de harkis. J'écris ce mot avec un « h » comme haine. ». Car je hais ce système, je hais cette administration, je hais ces gouvernements, je hais de Gaulle, pour leur cynisme et ce qu'ils ont fait subir à mes parents. (p.181)

jusqu'à la réconciliation avec elle-même :

Et comme mon livre, enfin, une faille ouverte dans le passé, une petite résistance contre le rouleau compresseur de l'Histoire. Oui, je suis une fille de harkis. J'écris ce mot avec un grand H. Comme Honneur. (p.277)

A partir de ces trois positions les désastres de la guerre sont liés à la destruction de l'identité que la colonisation implique.

UNE IDENTITÉ BAFOUÉE

En contrepoint du travail de sape identitaire, l'administration française déploie tout un dispositif pour accorder la nationalité française aux harkis. Dalila Kerchouche raconte avec ironie cette démarche qui souligne la logique de l'incompréhension de ses parents : « Le 29 décembre 1962, un événement survient dans l'existence de mes parents : ils deviennent français. » (p.65)

Cela suffit-il pour leur donner une véritable identité en dépit de la carte officielle qui leur est remise ? L'identité ne se fonde pas seulement sur la nationalité, comme le prouvera la suite du récit en Algérie.

La multiplicité de la notion d'identité repose sur des références de divers types selon l'analyse faite par Alex Mucchielli dans sa remarquable synthèse publiée aux Presses universitaires de France¹⁷.

LE NOM

Dès le début du récit, l'identité sociale que représente le nom compromet l'avenir du frère aîné, Kader qui essuie des refus successifs dès qu'il annonce son prénom : « Kerchouche, passe encore, ça fait breton. Mais impossible de cacher longtemps ses origines quand on s'appelle Abdelkader », ce qui le conduit « pour contourner le problème à entamer une procédure en vue de changer de prénom, Abdelkader est devenu Paul Yann Gaétan. » (p.28)

Même si la démarche est volontaire, elle rejoint un processus mis en place après l'exil d'Algérie en 1964. L'assistante sociale essaie d'aider les nouveaux arrivants d'un conseil : « Vos enfants sont français, il faut leur donner des prénoms français, pour qu'ils n'aient pas de problèmes plus tard. » (p.85)

Plus tard, ce sera le gardien du camp qui imposera sa loi :

dura plus de vingt ans.

17 Alex Mucchielli, *L'identité*, Paris, P.U.F., coll. Que sais-je ? [1986] n°228, 6ème édition, 2003.

«A chaque naissance, le couple de pieds-noirs impose aux parents de donner un prénom français à leur enfant. S'ils refusent, le père est expulsé du chantier pour plusieurs jours. Cette mise à pied est terrible pour ces hommes payés à la journée et dont le seul salaire nourrit leurs familles nombreuses. Résignés, ils courbent l'échine. » (p.114)

Certes, les intentions sont différentes, puisqu'il s'agit, pour l'une, de prévenir un racisme qu'elle ne connaît que trop bien et, pour le couple en charge du camp, de maintenir une influence par tous les moyens, comme si la situation coloniale pouvait se répéter en France. Cependant dans les deux cas, la privation de la marque des origines entame un mouvement de négation et de déculturation.

LES COUTUMES ET LA RELIGION

L'identité passe essentiellement par le regard que les autres portent sur soi. Dans la France des années soixante, il n'est qu'une religion reconnue, celle du christianisme, comme il n'est aussi qu'un mode de vie accepté. Les harkis font figure de barbares¹⁸. Cette image, colportée par certains pieds-noirs aigris et désespérés d'avoir dû quitter l'Algérie, se mêle à la xénophobie récurrente dans tout le texte.

L'image de cet Autre différent venu d'un ailleurs méconnu procède d'un principe développé par Hegel selon lequel « L'Europe est le pays de l'unité spirituelle, du passage de cette liberté sans mesure à la réalisation particulière, à la maîtrise acquise sur la démesure [...] », tandis que « l'Afrique est en général le pays dans lequel prédomine le principe du haut pays, l'indocilité »¹⁹. Cette conception justifie la relégation, la méfiance et donne une explication aux rumeurs véhiculées par le citoyen moyen : « Pour eux, les harkis sont des sauvages qu'il faut civiliser. Des êtres primitifs, inférieurs et sales » (p.115). Il convient donc, dans cette logique, de se protéger d'un potentiel danger et de tenter de réduire à néant tous les acquis de leur mode de vie. En premier lieu, s'impose la dispersion pour affaiblir leur résistance :

«Elle ne sait pas, ma mère, que l'administration du camp met tout en place pour briser les grandes familles originaires d'un même village et éviter que les douars ne se reconstituent comme en Algérie. Sous prétexte de favoriser l'intégration, il s'agit, en réalité, de briser les solidarités.» (p.55)

Vient ensuite la dépossession de la religion dont on se méfie. La reconnaissance de l'Islam par le Vatican n'a pas encore eu lieu et même après Vatican II²⁰ l'ignorance des pratiques et de la doctrine musulmane effraie les populations. A la suite de toutes les expéditions coloniales, dans un esprit identique, la religion est l'obstacle ultime à l'intégration telle qu'elle se définit dans

18 Les travailleurs immigrés aussi, mais dans une moindre mesure, puisqu'ils sont venus sans leurs familles. Driss Chraïbi évoque cette situation dans *Les Boucs* (1955).

19 G.W.F. Hegel, *La Raison dans l'Histoire*, traduction, introduction et notes de Kostas Papaioannou, [Paris, Plon, 1965], Paris, éditions 10/18, 1997. p.244-245.

20 Le concile Vatican II réuni par le pape Jean XXIII s'est déroulé du 11 octobre 1962 au 7 décembre 1965.

les mentalités du XXe siècle. Si l'islam était accepté sur le sol algérien, il ne l'est plus en France. Il n'est donc pas étonnant de voir les camps les plus acceptables organiser une fête pour les enfants afin de célébrer Noël, voire des séances de catéchisme pour faciliter leur assimilation ou, pour ceux jugés turbulents, de les placer dans des institutions catholiques. Ces tentatives de dissolution identitaire peuvent également prendre un aspect violent que la mémoire de la narratrice reconstitue à partir du récit de sa mère : « J'entends le cri de ma mère, de douleur, d'humiliation et de honte de se retrouver ainsi, violentée, tête nue, exposée aux regards des hommes. » (p110)

DU RACISME À LA DÉGRADATION

Les exemples nombreux du racisme ordinaire jalonnent le texte dont même les enfants sont les victimes :

«Le petit garçon participe à des batailles rangées entre Arabes et français. Pour la première fois, il voit le rejet dans le regard des autres enfants. Il prend conscience, à 6 ans, qu'il est arabe, et pas français.» (p.113)

«Dans les provinces, le racisme résulte de la crainte de l'inconnu : dans l'histoire de France, les harkis étaient le premier enracinement massif de familles musulmanes dans l'Hexagone. » (p.188)

Le racisme s'accompagne également d'un souci économique, ainsi que le rappelle Albert Memmi :

«[...] la démarche raciste n'est jamais désintéressée, même si la nature du profit n'est pas immédiatement claire. [...] si l'on ne craint pas le pléonasme, on définira le profit raciste comme *tout ce qui procure avantage par la dévalorisation de l'autre.*»²¹

Si la souffrance du rejet est réelle, elle s'accompagne aussi d'une lutte incessante pour survivre. La lente dégradation des familles se dessine dans une logique infernale dont les responsables appartiennent autant aux instances administratives qu'aux exécutants, le plus souvent choisis parmi les pieds-noirs rapatriés : « Nommés à ces postes pour leur "profonde connaissance de la mentalité musulmane", les fonctionnaires et les travailleurs sociaux appliquent l'adage colonial: un Arabe ne comprend que la force. » (p.163)

Certains amassent des fortunes aux dépens des harkis, en toute impunité, en les privant de soins médicaux et de nourriture, de charbon pour se chauffer, en détournant les fonds des subventions qui leur sont versées : autant d'humiliations et de malversations qui plongent les réfugiés dans la dépendance et une profonde misère. A cela s'ajoute la ghettoïsation, la délation encouragée qui entraînent une violence extrême et développent une agressivité désespérée : « Dans le camp, la tension monte de plus en plus. Au bout de plusieurs mois de promiscuité, la violence éclate pour des broutilles entre les familles. » (p.121)

Aux yeux des hommes, la perte identitaire de leurs fonctions traditionnelles de guides et de nourriciers de

21 Albert Memmi, *Le racisme* [Paris, Gallimard, 1982, 1994] Folio actuel, 1994, p.75.

la famille, se transforme en mépris d'eux-mêmes et les conduit parfois au suicide ou à la folie.

Dalila Kerchouche, dans son itinéraire mémoriel, retrace le parcours de sa famille et, peu à peu, saisit les causes de l'humilité passive qu'elle reproche à son père depuis l'adolescence et son engagement aux côtés des Français. Révoltée et meurtrie des souffrances endurées par les siens, elle se rebelle à la fois contre les gouvernements français successifs, et contre ce père dont elle ne parvient pas à être fière. A plusieurs reprises, elle note le bouleversement au sein de la famille:

«Depuis qu'elle [la mère] travaille, son caractère s'est affirmé. Elle domine mon père qui a démissionné de son rôle de chef de famille. A la maison, les rôles se sont inversés. Ma mère s'échine à l'usine et dirige la maisonnée d'une main de fer, tandis que lui ne s'occupe plus que de sa charrette²².» (p.178)

Ce sera la mère qui les défendra de la totale déchéance. Par un sursaut vital, elle se met en quête d'un logement hors du camp de Bias, trouve « une grande maison carrée à étage » (p.179) et entame une nouvelle vie qui les sauvera. Malgré cela, ou peut-être à cause de cela, le mépris envers le père demeure aussi profond que l'incompréhension de sa condition de harki, tandis que le rêve d'un retour en terre algérienne se fait impérieux.

L'idéalisation de l'Algérie s'inscrit dans une utopie culpabilisante qui alourdit davantage le désespoir. Les harkis sont conscients que le retour est impossible. D'une part, ils redoutent l'accueil de leurs proches et, d'autre part, ils connaissent l'interdiction lancée par le gouvernement algérien. De tous ces interdits naît l'inaccessible rêve du pays natal qui se confond avec l'irrépressible sentiment d'avoir trahi et d'être en vie grâce à cette trahison. Pour tenter de défaire ce nœud gordien et de déterminer sa véritable identité, la narratrice se lance dans ce qu'elle nomme un « quête harquéologique. » (p.203)

LA GUERRE VUE DEPUIS LES MONTAGNES DU

CHLEF

Avant même de pénétrer dans l'avion le problème identitaire réapparaît: « où est votre passeport algérien? » lui demande le guichetier (p.207) qui stigmatise la narratrice dans sa condition de fille de harki: « Les enfants de harkis n'ont que le passeport rouge; les enfants d'immigrés, eux, sont en général binationaux ». L'arrivée en Algérie se double d'un sentiment d'insécurité – nous sommes en 2002- qui renvoie aux déchirements des années de guerre: « Comme il y a quarante ans ma famille est écartelée. » (p.242)

En rencontrant la famille de son père, en traversant la campagne du Chlef, Dalila Kerchouche découvre son histoire et s'inscrit dans une généalogie:

« Cette terre que mes parents pleurent depuis

22 Après son installation dans la grande maison située dans la campagne, le père achète une charrette qui lui permet d'aller en ville vendre ses légumes.

quarante ans se matérialise devant moi: je n'imaginai pas que c'était si simplement beau. Voilà donc mes racines... Voilà donc, aussi, le berceau de la tribu de mes parents, de « ma » tribu: les Beni Boudouane. » (p.213)

Le renvoi à ce nom n'est pas innocent. En effet, les Beni Boudouane relevaient pendant la guerre d'Algérie du bachaga Saïd Boualam²³ dont l'engagement aux côtés des Français n'est plus à démontrer. Il y aurait donc, au-delà de la politique, une fidélité à la tribu et, plus encore, une obligation d'obéissance:

« Chez les Beni Boudouane, acquis au bachaga et à la France, il [le père] a cru qu'il pouvait rester neutre. Il comprend que c'est impossible: la force de la tribu aura le dernier mot. » (p.260)

L'engagement ne repose donc pas sur une trahison mais sur l'instinct de survie.

Le rôle des chefs de tribu est sans doute l'une des causes du déchirement du pays car, dans des régions isolées, où la présence étrangère n'a apporté que souffrances sans la compensation des structures scolaires ou médicales, la notion de nation est totalement absente. Dalila Kerchouche, élevée en France, a le sentiment d'une conscience nationale dans laquelle s'installe le dilemme entre son origine et son lieu de naissance. Pour ses parents, l'identité repose sur la famille, la terre, et non sur une idéologie nationale; de fait, l'engagement ne peut avoir des résonances politiques ni se fonder sur des critères idéologiques. Il résulte de luttes d'influences plus ou moins extérieures, soit tribales, soit coloniales, et s'appuie également sur les effets économiques de la crise agricole qui entraîne la famine. A toucher le réel, Dalila Kerchouche prend la mesure des difficultés et ne peut que se souvenir de ses lectures historiques qui expliquent l'engagement de nombreux harkis par un sursaut pour la survie, dont la promesse de la solde n'est pas exclue²⁴.

LA GUERRE À PEINDRE EN GRIS

Au-delà d'une légitime émotion, la confrontation avec l'Algérie va défaire peu à peu les préjugés véhiculés par la conscience collective. La confusion des années de guerre prend une dimension nouvelle lorsqu'elle s'ancre dans le vécu et le quotidien des familles. A plusieurs reprises l'allusion à l'illettrisme des parents apparaît, et s'affirme comme une circonstance atténuante, une innocence tantôt attendrissante, tantôt irritante. Dans la découverte des origines et l'appréhension du réel, la guerre devient plus complexe et perd le manichéisme dont elle est entourée en France.

Certes, la condamnation de la colonisation est sans appel: les terres spoliées, les conditions de vie misérables, l'abandon des villages par l'occupant en sont

23 Cf. Bachaga Boualam, *Mon pays, la France*, Paris, éditions France-Empire, 1962.

24 Des citations d'ouvrages historiques émaillent le texte: Michel Roux, *Les Harkis, les oubliés de l'histoire, 1954-1991*, Paris, La Découverte, 1991. Marwan Abi-Samra et François-Jérôme Finas, *Regroupement et dispersion. Le rapport des Français musulmans à l'espace résidentiel*, Lyon, 1995, ARIESES, en particulier.

autant de manifestations. L'Algérie française se dévoile sous ses aspects les plus sordides :

«La tribu de mes ancêtres s'est vue expropriée par le gouvernement français de 3000 hectares de ses meilleures terres[...] Toutes les réclamations d'indigènes ont été déboutées, hormis celles qui portaient sur des sols incultes, en altitude. Écrasée sous le joug colonial, appauvrie, clochardisée, cette grande tribu de sages et de guerriers est devenue un agrégat de paysans miséreux grattant des terres impropres à la culture [...]» (p.215)

Pour une jeune femme cultivée et libre de ses opinions, la constatation de l'exploitation coloniale obligerait à prendre parti sans hésitation pour le Front de Libération Nationale et justifie ainsi, son sentiment que le harki n'a pas su avoir la dignité de rejoindre les insurgés. Cependant, des diverses discussions avec les membres de la famille de son père, elle retirera un enseignement : entre le bien et le mal, le juste et l'injuste, la frontière est poreuse. En découvrant les conditions de vie dans les montagnes où la population est extrêmement vulnérable, tantôt sollicitée par les fellagas, tantôt persécutée par l'armée française, Dalila Kerchouche mesure la dimension de cette guerre dans laquelle les ennemis ne sont pas toujours identifiables et où il s'agit, avant tout, de se protéger. Elle apprend comment sa famille a vécu une situation difficile grâce à ses entretiens avec son oncle :

«Quand la guerre s'est déclenchée, *benti*, il fallait choisir son camp. Mes trois frères se sont engagés comme harkis, il ne restait plus que moi. On s'est réunis tous les quatre à la maison et on a parlé. Si je m'engageais comme eux, nous aurions été menacés par les *djounouds* –les soldats du FLN. Je me suis alors rangé dans leur camp, pour protéger ma famille de ses exactions. Ainsi nous étions à l'abri des deux côtés.» (p.220-221)

Les valeurs familiales, le bon sens de l'homme de la terre, ont été mis au-dessus d'une mêlée idéologique qui dépassait les populations. Bien que cette explication soit difficilement recevable sur le plan de la conscience politique, elle obéit à l'exigence de vie et, au final, s'avère d'une grande sagesse car elle implique une tolérance que l'engagement politique ne développe que rarement.

De ce parcours d'apprentissage, Dalila Kerchouche retire une leçon fondamentale : rien n'est totalement juste ou totalement faux, la vérité est faite de nuances, d'aller-retour et d'imprévisible. Elle apprend que bien que son père ait été harki, il a contribué à sa manière à la libération de l'Algérie, en fournissant des munitions depuis la caserne dont il dépendait et sans les fausses rumeurs circulant après la libération, rien ne l'obligeait à s'exiler. Cette révélation de résistance clandestine, mais active, rassemble les éléments d'un réseau de menus actes de rébellion durant ses séjours dans les camps en France et la lâcheté qu'elle lui attribuait étourdiment devient, à la lumière du vécu, du courage. Ce vrai courage n'est pas celui, tonitruant du guerrier, mais celui, patient et humble, qui est capable de faire taire son amour propre pour l'amour des siens.

La souffrance de la guerre redécouverte par la narratrice est celle de la barbarie intérieure²⁵, qui a fait de certains harkis et fellagas des meurtriers de leurs propres frères et des chefs décorés, des lâches qui ont fui : « Le bachaga Boualem quitte le pays en mai, en avion privé, avec 66 membres de sa tribu. Il abandonne derrière lui la majorité de ceux qu'il a vaincus de s'engager » (p.267) Quant à la victoire du peuple algérien, elle paraît bien dérisoire entre le massacre des harkis et la corruption des dirigeants :

Je suis déçue de l'Algérie d'aujourd'hui, le FLN nous a volé notre indépendance et pille les richesses du pays, tandis que le peuple vit dans la misère. Pour moi, ce sont de nouveaux colons. (p.222)

Au final, cette quête personnelle rend toute la dimension de la confusion et de la complexité de cette guerre et se révèle aussi une leçon de vie. Du silence reproché à son père que Dalila Kerchouche attribuait à la culpabilité, se dégage l'itinéraire tourmenté d'un homme brisé par l'exil, méprisé à tort et qui s'enferme dans une fausse culpabilité. Un à un les préjugés sont tombés : il n'y avait pas que de mauvais officiers français comme il y a eu aussi des villageois compatissants et des instituteurs qui ont permis aux enfants d'acquérir une véritable instruction. De même, « Des harkis ont aidé le FLN et des combattants du FLN ont défendu des harkis pendant les massacres de l'été 1962. Il n'y a ni traîtres, ni héros, comme on a voulu me le faire croire...mais des hommes, des frères, pris entre deux feux. »²⁶

Le livre de la réconciliation qu'est *Mon père, ce harki* restitue la dimension tragique de la guerre d'Algérie dans ses composantes humaines et nous renvoie à une vision plus juste de ce conflit dont les prolongements sont encore présents. De ce parcours douloureux, la narratrice retient une approche qui se nuance au fur et à mesure de son avancée, pour parvenir à une représentation de la guerre, non plus en noir et blanc, mais en nuances qui mêlent l'un à l'autre.

25 Jean-François Mattéi, *La barbarie intérieure*, [Paris, PUF, 1999] P.U.F. Coll. Quadrige, 2004

26 Dalila Kerchouche, *op.cit.* p.275.tt

Une mémoire défaite ou la parole ravivée dans l'écriture djebarienne

Lalifa SARI MOHAMMED

UNIVERSITÉ : ABOU BAKR BELKAÏD. TLEMCEM ALGÉRIE

Née des turbulences et des ruptures provoquées par l'Histoire, la littérature maghrébine dit à sa manière la certitude de l'avènement de l'homme maghrébin. À la fois ancrée dans le terroir et ouverte à d'autres cultures, au carrefour de la civilisation de l'oralité et de celle de l'écriture, cette littérature redynamise le meilleur de son héritage. Nous pensons essentiellement aux textes d'Assia Djébar. L'histoire écrite dans « Oran, Langue morte » (d'Assia Djébar) impulse une réflexion sur le passé et l'image qui en est donnée est la scène de la fiction qui permet de faire vivre certains moments de ce passé ou un passé/présent que la mémoire garde en bribes éparses. **Assia Djébar opte pour un genre d'écriture hybride qui aurait à voir avec le roman historique, mais n'en est pas vraiment.** Elle peut ainsi par le détour de la fiction, derrière ses masques, explorer la mémoire et l'Histoire.

Notre travail s'articule autour de la mémoire défaite et la parole ravivée (dans l'écriture djebarienne). On s'est appuyée pour cela sur un corpus constitué d'une suite de textes pour la plupart de l'Algérie violente et sanglante d'aujourd'hui. « Oran, Langue morte » (publié en 1997, éd. Actes Sud) est un texte ayant trait à la violence et au désastre. A. Djébar rapporte dans ce recueil les itinéraires, la souffrance et la mort des femmes, nouvelles femmes d'Alger. Ce texte est écrit pour célébrer ce douloureux effort de reprendre à son compte les récits des autres, de les dire autrement et d'en faire sa propre histoire.

À travers cette communication nous nous proposons d'examiner les questions suivantes :

Quelles stratégies de l'écriture sont-elles adoptées par l'auteur pour transmettre au lecteur un passé/présent tragique ancré dans la mémoire orale ? Comment arrive-t-elle à faire sortir au grand jour

des parcours de femmes laissés dans l'ombre ?

En fait, la violence de l'histoire récente de l'Algérie, dont les femmes sont les premières victimes, est omniprésente au cœur de tous ces textes. Il arrive d'ailleurs que les récits des autres (les personnages/narrateurs) soient la preuve des remords, ou même, si l'on pense aux lettres évoquées dans le livre, la preuve de leur solidarité avec les victimes. A. Djebbar prend la langue française comme une façon de lutter en solidarité avec toute algérienne, comme elle le précise : « C'est une autopsie à vif, montrer plus que sa peau ... les blessures s'ouvrent, les veines pleurent, coule le sang de soi et des autres qui n'a jamais séché. »¹ Comme si la narratrice de ces nouvelles se trouve contrainte de se dire ou de dire les autres, les femmes qui peuplent sa vie et la marquent à jamais. En se remémorant en elles, elle cherche plutôt à écrire leurs blessures, ou dans une certaine mesure les revivre.

Une fois encore, tel un archéologue, A. Djebbar fourrage les entailles de la terre et perce tous les secrets. En arpentant les sentiers de l'Histoire de son pays et en labourant ce champ fertile qu'est la mémoire des femmes, anonymes de toutes conditions et de tous milieux, la romancière réussit avec ce texte à remonter à la surface de l'oubli un véritable chant d'amour construit telle une mosaïque qui traversera le temps.

Elle aime à brouiller les pistes, à abolir la frontière entre passé et présent, entre morts et vivants. Mais c'est toujours pour une plongée dans le mouvement de l'histoire, un retour au passé afin de répondre aux interrogations du présent.

Les textes de ce recueil, s'inscrivent dans un espace narratif et nous informent de l'importance que donne l'auteur à la voix. Cette narration relève également d'une revendication de l'espace d'où les femmes sont exclues. En effet, *Oran, langue morte* devient un lieu sûr où inscrire une parole des femmes d'Algérie, des femmes cloîtrées dans l'ombre.

En transcrivant la voix de ces femmes, l'auteur recueille une mémoire vécue dans le corps, imprimée dans ce corps. Cette trace de l'oralité est la clé qui lui permet d'accéder au plus profond d'elle-même. Grâce à elle, ces voix échappent à l'asphyxie et sortent de leur ombre. Le retour aux sources de l'oralité représente une tentative de retrouver ce qui a été perdu, faire entendre les voix que l'hégémonie masculine a condamné au silence pendant des siècles. Elle tente de faire revivre le passé par l'écriture, - son écriture en langue française -, et d'enraciner la langue de l'autre dans l'oralité des femmes.

Dans un premier temps, c'est par le refus du « silence ancestral » et la revendication d'une parole propre que cette recherche d'une voix des femmes est transmise aux lecteurs. Cette voix qui émerge de « la nuit algérienne » se caractérise par l'oralité. Et par un jeu intertextuel, la voix des femmes algériennes se mêle à

celle, mythique et littéraire, de Schéhérazade. La voix de la conteuse des *Mille et une Nuits* se confond avec celle d'Atyka, professeur de français, dans « La femme en morceaux »². Dans un second temps, cette voix féminine se nourrit de sa propre découverte et exprime les expériences multiples des algériennes. Ainsi, l'auteur donne une nouvelle audibilité à ces voix, par le biais de l'écriture épistolaire. Enfin, c'est par la multiplication des langues narratives que ces voix féminines deviennent médiatrices et rendent compte des femmes dans l'histoire de leur pays.

Les voix féminines deviennent ainsi médiatrices à travers les situations des divers personnages qui prennent la parole et incarnent une narratrice anonyme. Cette dernière serait le porte-parole de ces voix par le biais de l'écriture. Dans la réalité d'une violence qui s'exerce contre les femmes, Assia Djebbar tient à se situer, dans un horizon déchiré par les luttes sanglantes, mais c'est une parole de femme qu'elle fait entendre. Dans ces nouvelles d'« Oran, Langue morte », elle veut montrer qu'elle connaît son pays, qu'elle n'escamote pas la réalité mais qu'elle la regarde côté femme. À travers la parole singulière, s'entendent les voix collectives de ces femmes à la fois cloîtrées et fugitives dont A. Djebbar se veut l'interprète :

« J'écris contre la mort, contre l'oubli....dans l'espoir de laisser une trace, j'écris pour encercler les jours cernés.... ces missives en langue françaises tentent de circonscrire l'enfermement. »³

Dans ces nouvelles, l'écriture correspond à une blessure profonde que l'on veut dévoiler. Elle est la métaphore de la dispersion d'un peuple et de l'incohérence qui marque sa vision du monde actuel.

En effet, l'auteur tente d'écrire les peurs d'un peuple déchiré par des décennies de lutte meurtrières. Elle veut faire œuvre avec ces morts inachevées, avec le sang qui, comme le proclamait la narratrice de « Vaste est la prison » : « Le sang pour moi reste blanc cendre, il est silence. »⁴

Pour l'auteur ou pour la narratrice de ces nouvelles, l'écriture est cri, à la fois violence et amour, voile et clarté, révélation et dissimulation. Une écriture qui s'installe dans le vertige de l'écartèlement entre les deux langues dans l'espoir de faire exploser ce silence ou ces voix étouffées : « J'ai lâché le voile rêche de ma mère (khalti) et j'ai hurlé....c'est moi donc qui rallume la scène, qui l'écris, pour qu'enfin je puisse l'annihiler.»⁵ Disait l'orpheline d'Oran dans la première nouvelle.

Portée par les voix de ses sœurs alarmées et expatriées ou en constant danger, c'est sa

2 - DJEBBAR, Assia. « Oran, langue morte ». Paris, Actes Sud, 1997, p. 160.

3 - CLERC, Jeanne-Marie. « Assia Djebbar, Ecrire, Transgresser, Résister ». Paris, L'Harmattan, 1997. p. 26.

4 - DJEBBAR, Assia. « Vaste est la prison ». Paris, Albin Michel, 1995, p. 347.

5 - DJEBBAR, Assia. « Oran, langue morte ». Paris, Actes Sud, 1997, p. 40.

- SEGARA, Marta. « Leur pesant de poudre. 1
Romancières Francophones ». Paris, L'Harmattan,
1997, p. 198.

propre voix qui est transcrite, en tentant au cours de ces années tumultueuses et souvent tragiques de son pays, simplement de les défendre. L'auteur veut être mêlée aux siens, perdue parmi eux, et s'imaginer laisser trace pour eux, ou pour nous (lecteurs), comme elle le souligne dans la postface du recueil : « Tu les saisis de loin, écris-les en te glissant au plus près de leurs corps, de leur cœur... »⁶

On trouve tout au long de l'œuvre les indicatifs d'un lieu fermé. Et les images spatiales dans ce texte ne sont que la matérialisation des pensées du personnage. Dans chaque nouvelle, il y a une narratrice qui définit l'espace de son évolution dans l'enfermement, le silence, l'opacité au point où elle pense à briser les barrières et franchir les frontières pour aller plus loin, vers un ailleurs où règne la paix. Franchir les barrières pour s'exiler hors des patries. Tout ce qu'elle veut, c'est partir pour se cacher, en fuite, en exil ou peut-être abattue ou dissipée tel un rêve : « je veux fuir, je veux m'effacer. Effacer mon écriture et s'installer dans une zone secrète où les mots ne valent plus que par l'empreinte qu'ils laissent derrière eux. »⁷

Cette zone secrète n'est autre que cet entre-deux qui s'étend entre Algérie / France. Et cette écriture qui est refuge et exil, elle est en même temps un territoire nouveau, terre seconde qui s'esquisse, se dessine, se précise et quelquefois se fortifie, par défi, ou par espoir, la narratrice ne demande rien, seulement écrire. Ecrire, pour rendre présente la vie, la douleur ou peut-être l'inguérissable mélancolie. Elle se dit parfois :

« Les paroles en dépit de tout posent jalon avec la rage, la peine amère et la goutte de lumière à recueillir dans l'encre de l'effroi. Par instant, la mort dévoile sa face : son rictus se déchire d'un coup... Qu'attendent là-bas tant de femmes ? Celle qui va mourir, celle qui va s'abriter, se recroqueviller ou celle qui se tait,....pour survivre ? »⁸

Ou vivre dans l'entre-deux, cet inter-rivage qui fait la narratrice affronter la falaise du non-retour, sans savoir vers où aller, vers où se réfugier, vers quelle langue, vers quelle source, vers quelles arrières. Tout ce qu'elle veut c'est retrouver un refuge dans le passé, ou dans une langue-origine d'une mère rendue sourde et muette. Et c'est ainsi que l'autre langue (parfois c'est l'une, parfois c'est l'autre) ou simplement un entre-deux inconfortablement enserré, étroit par moments à étouffer, comme elle le souligne dans « Ces voix qui m'assiègent » : « oui, c'est ainsi que l'autre langue a inscrit sourdement, insidieusement le rythme de mes

lieux, de mon territoire, meuble d'ancrage possible. »⁹

Cet espace muet qui est sa patrie, c'est aussi celui des femmes masquées, voilées. Cet espace qui est celui du silence et de l'enfermement et qui se maintient dans le coma comme une armure, comme le proclame Armand/Karim (dans la dernière nouvelle du recueil) en s'adressant à sa mère Félicie qui est dans le coma. :

« Comme si tu as trouvé cette défense toute seule, ni sur l'autre rivage pour rejoindre les autres, ni vraiment près de nous....une moitié ici et une autre moitié au pays (...), je marche lentement, absent....sachant que je redeviens l'étranger et l'absent....occupé à décider où avancer ? Vers mon père là-bas ou vers nous ici. Tu nous vois Félicie, divisés entre deux pays, lequel renier, lequel adopter, placés sur une frontière, une crête, un no man's land... »¹⁰

À partir de là, s'amorce l'itinéraire d'une tragédie ininterrompue partagée entre Félicie, l'Algérie et l'écriture.

Dans ces moments privilégiés, A. Djebbar entend ces voix en même temps qu'elle lit leurs écrits. Porte-parole ambivalente, elle écrit en portant la lumière sur ce qui serait enseveli : « écrire m'a ramené aux cris des femmes sourdement révoltées... »¹¹

Pour l'auteur, écrire ne tue pas la voix mais la réveille pour ressusciter toutes ces femmes qui sont enfermées derrière les barreaux du silence. Ces femmes s'éclatent en poussant un cri de malheur pour se libérer à leur façon mais libérer surtout leurs voix. **Yacouth, (dans la nouvelle « Retours non retour ») qui s'était tue dans le silence, parle le berbère et demande à sa fille Tounsia de traduire à la narratrice leur malheur et ce qu'elles ont laissé derrière elles en Algérie, il y a trente ans. Elle veut briser ce silence pour se libérer de son fardeau.**

Ainsi, le chant démarre pour elle amer afin de faire éclater ces cris étouffés, cris de désespoir, cris de douleur et de supplice de cette Algérie déchirée et angoissée. Ce chœur de femmes introduit la narratrice dans un monde magique : celui de l'orpheline perdue, celui de Yacouth fuyant son pays pour ne plus y revenir, celui d'Atyka et sa mort tragique, celui d'Isma et son déguisement pour se protéger ou celui de Félicie dans le coma. Cette narratrice aspire à l'annihilation du temps et à l'anéantissement de l'espace pour pouvoir rejoindre ce monde lointain... Il lui appartient de s'y introduire, de s'y installer et de faire partie de la chaîne de transmission qu'entretiennent ces femmes.

C'est pourtant de cette langue « française » que la
9 - DJEBBAR, Assia. « Ces voix qui m'assiègent ». Paris, Albin Michel, 1999. p. 208.
10 - DJEBBAR, A. « Oran, langue morte », pp. 245-296.
11 - CHIKHI, Baida. « Les romans d'Assia DJEBBAR », OPU, Alger, 1991, p. 13.

6 - Ibid., p. 372.

7 - Idem. p. 47.

8 - Ibid., p. 372.

narratrice se sert pour sortir du mutisme et rompre le silence. C'est paradoxalement dans les textes écrits qu'elle cherche à dévoiler leurs cris, les râles des morts oubliés et les sanglots de la violence éclatée. Elle veut que leur timbre monte et se plaque dans l'azur. Le français représente aussi la langue de l'aliénation dans la mesure où A. Djébar s'adresse principalement à des femmes dont la culture et la tradition sont essentiellement orales. Mais en même temps c'est une langue qui libère et qui fait souffrir, une langue installée dans l'opacité d'hier (car elle entend dans la langue de l'Autre les gémissements de ses ancêtres opprimés). Mais, dès l'instant où il est impossible de se dire dans la langue étrangère, la romancière se retourne vers l'oralité (écouter, entendre, transcrire et écrire la voix de ces femmes cloîtrées). Elle s'applique cependant à interpréter les récits écrits, à lire entre les lignes pour imaginer la souffrance des siens. Elle se met donc à l'écoute de ces voix et transcrit leurs récits dans « le vertige de l'écartèlement », entre la langue de l'autre et celle de l'oralité.

Et ainsi le silence de la narratrice première fait place au murmure des autres femmes. L'écriture se transforme en paroles de femmes, laissant fuser des voix qui surgissent du passé ou du présent, qui, chacune à son tour se fait entendre et camoufle la source principale de la narration. **Elle transforme son écriture en voix collective, voix qui se propose à dévoiler les multiples silences qui couvrent l'histoire de la femme algérienne et, par conséquent, celle de l'Algérie.**

Le retour aux sources de l'oralité représente une tentative de retrouver ce qui a été perdu pendant des siècles. Elle tente de faire revivre le passé par l'écriture, et d'enraciner la langue de l'autre dans l'oralité des femmes. A. Djébar aborde donc la question de la rencontre des langues et de leur possible traduction l'une par l'autre, c'est à dire la rencontre de deux univers dans un métissage linguistique qui donne à voir et à lire la réalité différemment.

Pour l'auteur, que ce soit le français, l'arabe dialectal ou coranique, ou le berbère, l'enjeu est de faire éclater l'écriture pour pouvoir broder son art. Elle tresse dans cette œuvre plusieurs langues, plusieurs voix et plusieurs littératures écrites ou orales, tout en mêlant à la fois les cartes, les mots et la mémoire. Jeu de poids et de contre-poids qui, déplaçant les valeurs, les réinscrit dans le balancement d'une relation de solidarité. Ni rivales, ni complices, mais faisant corps. Mitoyennes pour que le secret ne soit jamais perdu. « On parle d'éclatement quand il s'agit d'une littérature hantée nom seulement par l'imaginaire mais aussi par celui des autres écritures écrites et orales. »¹²

L'auteur se sert de l'héritage oral pour alimenter son écriture. Nous remarquons cette dualité dans ses productions littéraires, notamment dans ce recueil, une écriture utilisant le français comme langue d'usage qui se ressource dans la tradition orale.

Dans la deuxième nouvelle, on trouve aussi des passages

12 - LAURETTE, Paul. « Poétiques et Polyphonies francophones ». Paris, L'Harmattan, 1995. p. 11.

qui marquent l'oralité ; Yacouth (la mère de Tounsia) qui revit devant la narratrice, son départ du pays, trente années plus tard. Elle évoque ce passé dans la langue berbère :

« Traduis-moi son berbère ! demandai-je doucement à Tounsia ». Pourquoi elle réveille tout cela murmura sa fille :

Elle veut que je raconte nos malheurs... Et Yacouth, dans le silence du soir entonne une complainte aigrette, tremblée vers la fin qui me donne froid...de temps en temps, elle se glissait dans les interstices du récit de Tounsia, par un mot, une injonction, un soupir: mots berbères, âpres et brefs, ou fluides. »¹³ (O.L.M. pp. 59-60-63-68)

En parlant du surgissement de l'oral dans ce texte, c'est à dire l'irruption du dialectal dans le classique, c'est l'irruption d'une langue possessionnelle dans l'écriture classique. Elle permet de rappeler qu'on travaille, qu'on est travaillé par l'interlangue. Car, introduire des mots du dialecte est une manière de perturber le rythme de la phrase classique.

Un retour en soi pour pouvoir se dire et se signifier. Dans un français nourri des langues de son enfance : l'arabe dialectal et le berbère et dans un entremêlement des signes qui mèneront aux différentes voies de son écriture manifestées à travers le signe Djébarien. Elle prend avant tout la parole, convoquant ainsi les voix d'aujourd'hui et d'hier relevées par écrit et / ou oralement, pour défendre une culture menacée par la tragédie qui déchire son pays.

C'est dans cette perspective qu'il faut lire les textes d'Assia Djébar. Se dire dans la langue de l'autre, c'est faire parler les silences pour lui faire dire cette ombre si longtemps engloutie dans les mots. C'est aller à la recherche d'un réel caché, d'une dimension obscure qui constituent peut-être la véritable identité du sujet parlant. Le « je » parlant s'imbrique étroitement avec celui de la collectivité en essayant de se rapprocher de ceux qui sont à la fois partis mais encore là et de donner à sentir leur présence en évoquant leur mort, et l'écriture se transforme en cri : « je ne crie pas, je suis le cri ! » Face à la souffrance de l'arrachement et du souvenir, les mots se transforment en plainte et l'écriture ne fait qu'accomplir et parfaire la disparition de la langue, elle devient morte, et le texte écrit peut devenir « *palimpseste* » : « Je ne veux plus rien voir, seulement écrire, écrire dans une langue morte, rendue enfin au silence. »¹⁴

Ces voix jalonnent les récits comme un long écho d'un cri aigu qui semble s'épaissir pour se transformer en un hurlement continu. On entend derrière ces plaintes et ces chants la voix d'un peuple d'ombres et de vivants, la voix d'une terre et d'un ciel, ils sont la voix de cette « mère » muette. C'est une voix blanche et presque sans timbre, infiniment fragile et proche de la brisure. Une douleur d'autant plus douce qu'elle est sans remède.

Comme -Yacouth- qui

13 - DJEBAR, A. « Oran, langue morte ». pp. 59-60-63-68.

14 - Op. Cit., p. 40.

« revit son départ trente années plus tard. Elle croise ses mains tatouées sur ses genoux, sa robe kabyle est presque semblable à celle du départ, Yacouth, dans le silence du soir, entonne une complainte aigrelette, tremblée vers la fin et qui donne froid. »¹⁵

Cette voix qui est proche de la brisure, c'est la voix de quelqu'un qui lutte, qui revit tout un passé qu'il veut transmettre aux autres.

Ainsi, la narratrice se voit chevaucher avec de telles ombres, avec aussi ces voix d'invisibles, chevauche une langue de mouvement qui s'invente tout le long de ces nouvelles à écrire.

« Je ne sais plus si ce sont les autres en moi (les mères, les sœurs, les aïeules) qui nous emportent ou si c'est la langue d'écriture, ni dominée, ni envisagée, simplement habitée, donc transformée, qui nous emmène, nous entraîne, moi et les autres femmes, toutes celles bien sûr de ma mémoire populeuse et ce, par des voix qui tâtonnaient à se vouloir plurielles. »¹⁶

Indiquer les choses par des ellipses, faire imaginer même ce que le lecteur ne voit pas. Telle serait en définitive la quête esthétique d'Assia Djebar. Issue peut-être de ce métissage de langues et de cultures, elle a su détourner l'évidence rationnelle de la langue française, sa clarté logique, grâce aux apports d'une autre langue chuchotée par des femmes dans leur repliement, dans le chant assourdi d'un passé.

L'essentiel c'est écrire : « Ecrire pour panser les blessures et repenser la mémoire, sa durée intérieure et ce, par des langages qui tâtonnaient à se vouloir pluriels. »¹⁷

L'œuvre djebarienne est alors lue comme une tentative de re-collection de paroles éparses, timidement énoncées, suggérées, arrêtées, interdites, refoulées qui, en pointillées, rétablissent le sens d'une histoire. La parole engageant tout l'être, tout le corps et toute la mémoire, est sans cesse soumise au regard témoin du temps. La relation langage-corps est devenue un lien incontournable dans l'écriture maghrébine.

Pour Assia Djebar, les voix recluses, la mémoire ensevelie et le passé enterré sont les fils qui tissent la trame narrative et qui font de ses textes des fresques et des tableaux aussi beaux à lire qu'à voir. L'auteur entraîne le lecteur dans un jeu consistant à se voiler et à se dévoiler selon des critères qui échappent au lecteur et qui le déroutent dans sa quête.

Il suffit de franchir le seuil, aller vers le dedans de la parole pour pouvoir dévoiler le secret de cette écriture. Il s'agit d'inaugurer un lieu où le sujet écrivain est impliqué :

Une histoire dans l'histoire, [...]. N'est-ce pas une stratégie inconsciente pour, au bout de la chaîne, nous retrouver, nous qui écoutons précisément le fil de la narration se nouer, puis se dénouer, se tourner et se

15 - Ibid., pp. 57-60.

16 - DJEBAR, A. « Ces voix qui m'assiègent ». Paris, Albin Michel, 1999, p. 150.

17 - Op. Cit., p. 219.

retourner...n'est-ce pas, à la fin, nous découvrir... libérées ? De quoi, sinon de l'ombre même du passé muet, immobile, une falaise au-dessus de notre tête... Une façon de ruser avec cette mémoire...déployée en mosaïques : couleurs pâlies, mais présence ineffacée, même si nous la ressortons brisée, émietlée, de chacune de nos ruines.¹⁸

C'est dans la manifestation d'une pensée en mouvement qui inclut l'équivalence de l'écriture et de la mémoire. Dans cette écriture rétrospective, l'auteur seule avec sa mémoire ouverte se souvient et questionne au dedans de son corps, ces ombres immenses, comme elle le précise dans son dernier roman « Nulle part dans la maison de son père », elle dit :

Livre à part... «livre de deuil» puisque la voix de celle qui écrit s'est en quelque sorte arrachée progressivement de sa gorge, de son corps - (...), l'auteur et sa mémoire, malgré cette voix qui a taillé inexorablement des mots dans le silence : creusés, engoncés ou raidés de solennité, comme s'ils avaient été dessinés par un pinceau égratignant le papier - cette voix donc qui, à la dernière page, se tait absolument.¹⁹

Avec le silence de cette main qui court derrière des trésors muets du passé, l'auteur donne une prééminence à la voix qui, au fil des mots crée une chaîne de signes sonores.

Ainsi la romancière tente, par le biais de la mémoire, de restituer le passé par la voix de femmes mortes ou vivantes. Et c'est dans le silence des mots, jamais proférés, de la langue maternelle non écrite, transportée comme un bavardage d'une mime inconnue : « C'est dans cette nuit-là que l'imagination mendiant des rues, s'accroupit...Le murmure des compagnes cloîtrées redevient mon feuillage.»²⁰

La voix est bien le premier pas d'une lutte souterraine annoncée et annonciatrice, mais qui est peut-être plus accessible à toutes. De cette recherche sur les voix, de cet exercice mnémonique et sensoriel, nous pouvons dire que la mémoire chez A. Djebar est une mémoire auditive car basée sur des souvenirs et des reconstitutions auditives que nous retrouvons notamment dans « Oran, langue morte » où l'auteur précise dans « Ces voix qui m'assiègent » : « Ecrire est une route à ouvrir. Ecrire est un long silence qui écoute. Un silence de toute une vie.»²¹

A. Djebar donne une certaine importance aux pouvoirs de la voix. Celle-ci semble être de nature à compenser une absence physique, lorsqu'elle évoque ses aïeules, sa résonance suffit à faire exister ces femmes dans sa mémoire. Elle lui fait éprouver un instant d'absolue présence lui permettant de réveiller un passé refoulé, par une complexe redistribution des séquences temporelles : cette voix crée ainsi un « espace » qu'elle

18 - DJEBAR, A. « Femme sans sépulture », Paris, Albin Michel, 2002, p. 129.

19 - DJEBAR, A. « Nulle part dans la maison de mon père ». Fayard, 2007, p. 404.

20 - DJEBAR, A. « L'amour la fantasia ». Paris, Albin Michel, 1985, p. 245.

21 - DJEBAR, A. « Ces voix qui m'assiègent ». Paris, Albin Michel, 1999, p. 17.

pénètre, qu'elle remplit, espace imaginaire où la pensée deviendra possible. Cette voix qui provoque une sorte de satisfaction, après d'obscurs souvenirs / blessures qu'elle vient soulager, pour lesquels elle représente un « *baume* », une consolation. Cette voix rend possibles des jeux avec les mots et avec cet espace lui-même, alliant passé/présent et le désir de fusion. Ainsi ce pouvoir attribué à l'oralité située, à la fois, l'enjeu et les conditions d'un « *chant nouveau* ».

Pour conclure, nous dirons que c'est au passé, aux souvenirs qu'A. Djébar demande la matière première de son œuvre. C'est la mémoire, celle qui ressuscite le passé dans sa vérité, avec des émotions, avec les élans de sensibilité qui les accompagnent. Cette mémoire vitale est une des sources principales de la création littéraire de cet auteur. Ainsi, « Oran, langue morte » marie une vision historique avec une vision actuelle des faits et une procédure mentale, aussi un va-et-vient fécond entre introspection/rétrospection et monde extérieur pour percer les secrets. Dans cette mesure, la narratrice est porteuse d'une expression et d'un message qui ne sont pas seulement personnels mais collectifs. C'est dans ce contexte que s'explique la pluralité des instances narratives hantées par l'intériorité et l'imaginaire mais aussi par les écritures orales et par l'art de mêler les mots et la mémoire.

BIBLIOGRAPHIE

CLERC, Jeanne-Marie. « Assia Djébar, Ecrire, Transgresser, Résister ». Paris, L'Harmattan, 1997.

CHIKHI, Baida. « Les romans d'Assia DJEBAR », Alger, O.P.U, 1991.

DJEBAR, A. « L'amour la fantasia ». Paris, Albin Michel, 1985.

DJEBAR, Assia. « Vaste est la prison ». Paris, Albin Michel, 1995.

DJEBAR, Assia. « Oran, langue morte ». Paris, Actes Sud, 1997.

DJEBAR, Assia. « Ces voix qui m'assiègent ». Paris, Albin Michel, 1999.

DJEBAR, A. « Femme sans sépulture », Paris, Albin Michel, 2002.

DJEBAR, A. « Nulle part dans la maison de mon père ». Fayard, 2007.

LAURETTE, Paul. « Poétiques et Polyphonies francophones ». Paris, L'Harmattan, 1995.

SEGARA, Marta. « Leur pesant de poudre. Romancières Francophones ». Paris, L'Harmattan, 1997

Latifa Sari se penche sur l'Histoire de l'Algérie violente et sanglante des dernières décennies à travers *Oran, langue morte* d'Assia Djébar. Celle-ci rapporte dans ce recueil les itinéraires, la souffrance et la mort des femmes algériennes. Elle analyse les stratégies de l'écriture empruntées par l'auteur pour transmettre au lecteur un passé/présent tragique ancré dans la mémoire orale des femmes cloîtrées. La mémoire orale est transcrite dans une autre langue (la langue française), d'où la création d'un espace/exil où se fait entendre la voix des femmes : un chant d'amour contre les guerres sanglantes dans une tentative de dépassement du présent avec ses blessures.

Oralité marocaine ou mémoire d'une colonisation

Rahma BARBARA

LABORATOIRE DES SCIENCES DU LANGAGE, FACULTÉ DES LETTRES, UNIVERSITÉ SULTAN MOULAY SLIMANE, BENI MELLAL

SOMMAIRE

- 49 1-Les expressions prémiqques
- 50 2- Chant
- 52 3-Conte

Les genres de la tradition orale se présentent comme des témoignages qui se transmettent d'une génération à une autre dans un style, généralement facile à apprendre et à mémoriser. C'est un moyen de diffusion d'un savoir dire, d'un savoir-faire et d'un savoir transmettre. Sous forme de proverbes, de contes, de mythes, de légendes, de chants, et autres, la pensée et les préoccupations des marocains sont exprimées d'une façon artistique.

Dans cette contribution, nous essayons de montrer comment certaines de ces productions linguistiques sont considérées comme des documents précieux qui conservent des réalités historiques relatives à la colonisation marocaine. Il s'agit pour nous de dévoiler la mémoire du colonialisme dans la littérature orale et de retrouver les traces de cet imaginaire coloniale. L'objet principal de ce travail est de montrer l'apport du patrimoine culturel pour les générations post-coloniales. Nous essayerons de répondre aux questions suivantes : l'oralité peut-elle être considérée comme mémoire collective d'une réalité historique ? Et quel est le rôle de certains genres de l'oralité dans la lutte contre l'occupant ?

1-LES EXPRESSIONS PRÉMIQUES

Quoique minoritaires, les expressions proverbiales soulignent d'une manière concrète cette étape historique, nous avons relevé le proverbe ci-dessous qui date de la période de la signature de l'acte d'Algéciras.

dar eli-ya šruT l-xuzirat

Il m'a accablé par les conditions d'Algéciras.

Dans la conversation quotidienne, ce proverbe se dit dans une situation où on accepte la demande d'autrui mais avec des conditions coûteuses voire

impossibles¹.

Conçu comme témoin et document historique ce proverbe fait référence à l'acte d'Algéciras qui est connu dans l'histoire marocaine par la conférence d'Algéciras qui a eu lieu en 1906 quand le Maroc était sous le règne de Sultan Moulay Abdelaziz et il était centre d'intérêt des puissances impérialistes (français, espagnoles et allemands). Cela a permis l'instauration du protectorat français le 30 mars 1912. C'est à cette période que la France a réussi à conquérir le Maroc en collaboration avec l'Espagne en écartant l'Allemagne.

Cet ancrage historique est réalisé donc dans le but d'établir un rapport entre une image d'une situation sociale et un événement présumé. Ceci dit, l'usage du syntagme nominal « *šruT l-xuzirat* » (*les actes d'algéciras*) souligne une charge historique voire culturelle qui, à travers cette expression, restera gravé dans la mémoire des générations qui ont vécu le colonialisme et de celles qui l'ont succédé.

Ainsi, on peut noter qu'il y a une relation dialectique entre l'histoire d'un pays et son oralité dans la mesure où l'histoire est mémorisée par les différentes expressions de la tradition orale qui elle-même source d'histoire. Autrement dit, ceci nous montre que l'histoire ou les événements historiques donnent lieu à l'actualisation des expressions parémiqes, car

« Certains proverbes renferment quand même des indications historiques. Ces proverbes présentent parfois un avantage majeur par rapport aux autres proverbes, parce qu'ils contiennent certains éléments de datation. De cette façon les proverbes peuvent être un instrument fort intéressant pour l'historien, et en retour l'histoire doit contribuer à élucider certains proverbes, devenus incompréhensibles parce que les circonstances historiques qui ont présidé à leur naissance, ont cessé d'être présents dans la mémoire de la communauté »²

L'acte historique conservé et mémorisé par le proverbe susmentionné nous dévoile ses répercussions et son impact sur l'imaginaire culturel marocain. Notamment, les conséquences de cet événement, en l'occurrence les actes d'algéciras, ont influencé, d'une façon très remarquable, et la langue et la culture d'où la création de cette expression prémiqie ; notons que :

« le protectorat, ce n'est pas tout simplement une armée et une administration mais aussi une langue, un mode de vie et une culture. Le protectorat met donc en contact deux cultures différentes et deux visions du monde distinctes. D'où le choc culturel. Celui-ci est ressenti par les deux parties et génère des tensions constantes, des conflits d'autant plus vifs alimentés de stéréotypes que justifient, en grande partie, les différences de tout ordres, les distances culturelles et religieuses, en plus des rapports dominants/dominés »³

1 Par exemple quand un homme demande la main d'une fille, cette dernière ne le refuse pas mais conditionne son approbation par des exigences incroyables voire irréalisables.

2 QUITOUT, M., *Proverbes du Maroc, Editions Universitaires du Sud, (EUS), Toulouse, 1996, p.65,66.*

3 INFI, M., « la France au Maroc 1912-1956 : du choc colonial

2- CHANT

En plus de sa fonction « ludique », le chant peut être considéré comme un outil de lutte contre le colonialisme ; le refus de l'occupant s'exprimait de différentes manières, on peut citer à titre d'exemple le soulèvement des tributs du rif, du pré-rif et des « žbalas » dans les montagnes. Ceci est clairement dit dans un chant de révolte, un chant engagé où le chanteur Mohammed LAAROSSI (grand chanteur de « l'ayTa žebliya »⁴ ou ce qu'on appelle « Teqtuqa žabaliya » chante le mal dû à l'arrivée des occupants et leur emplacement sur l'une des montagnes, nommée « žbel l-hmam », « montagnes des pigeons » ; le chanteur introduit son chant par :

had-i qeSSa w weqfa l l-mselmin mea qewm eda-na!
kif Tra l l-islam mea n-nSara eedyan llah!

l-kafer ža-na meħzum l žbel l-hmam mżawer mea-na!

nzel ela l-meaden an yeemel šhewt-u w mna-h!

C'est une histoire et un arrêt pour les musulmans avec nos ennemis !

Comment s'est arrivé à l'islam avec les chrétiens ennemis de Dieu !

Le mécréant est venu armé sur la montagne des pigeons, il est alors notre voisin !

Arrachant (usurpant) tout le bien et réalisant ainsi ses désirs et son espoir !

Ces quatre vers résument toute l'histoire du chant « *had-i qeSSa* » c'est une histoire où le chanteur utilise un lexique mystique « *l-mselmin* » les musulmans, « *l-islam* » l'islam, « *n-nSara* » les chrétiens, « *eedyan llah* » ennemi de Dieu, « *l-kafer* » le mécréant, et ce pour s'adresser à la foi des résistants afin de renforcer et de consolider leur volonté à affronter l'occupant. Notamment, dans le chant engagé ou chant de résistance, on parle, généralement, de la religion, composante primordiale de l'identité marocaine, en vue de mettre fin à la séparation des tributs et d'inciter les gens à se révolter contre un seul et unique ennemi de l'islam à savoir l'occupant.

En plus, pour ce chanteur, comme pour d'autres, il s'agit de motiver la solidarité des tribus et de les initier à la lutte contre le colonisateur en s'adressant à leur croyance par le truchement de l'usage d'un lexique mystique.

Ya l-helluf⁵ l-messari⁶ l-hewwad f l-herraqin⁷
nuDu tżahdu ya l-hbab ra n-nar f z-zewwaqin⁸

Eh le cochon (fort) « *l-messari* » qui descend à « *herraqin* »

Levez-vous au « *Jihad* » eh mes chers car la guerre est

à l'échange interculturel », **Points de contact entre les cultures, hérités du fait colonial**, colloque organisé par le laboratoire Babel (Université du sud Toulon-Var) et le centre de recherche CIRCE (Université Paris 3), 21,22 et 23 mars 2007, Toulon.

4 ayTa : pluriel eyuT = chant populaire

5 Le terme « *helluf* » dans ce vers à une connotation positive c'est-à-dire le fort, le brave, l'imbattable. Par contre, « *l-xenzir* » est négatif en arabe marocain, utilisé, généralement, pour insulter l'occupant.

6 L-messari : quelqu'un de beni messara qui est une tribu au pré-rif (tribu des žbalas)

7 Herraqin et zewwaqin : deux tribus des žbalas

8

juste à côté « zewwaqin »

Notons que le chant, canal musical et pratique sociale et communautaire, inscrit le langage de la résistance et du "žihad" pour faire appel la foi des marocains et pour les inciter à expulser les chrétiens et à déployer toute leur force pour les vaincre. Les vers qui suivent concrétisent cette mobilisation des tribus pour une seule cause.

w tžemeat ahl r-rif šaybin w šebbana !
beed la kanet edu kull-ha režeat hnana !
tSalhat ahl r-rif režeat ga r-ražel w xa-h !
qalu nemšiw l-l-žihad kif ždud-na w baba-na !

...

Nberrhu f l-swaq l-žihad fi sabil l-lah!

Et les gens du rif se sont rassemblés vieux et jeunes

Avant ils étaient des ennemis, aujourd'hui ils sont tous devenus des affectueux (amis)

Les gens du rif se sont réconciliés, ils sont devenus des frères.

Ils ont dit nous partons au 'žihad' comme nos grands-parents et nos parents

...

On appelle dans les souks au 'žihad' pour l'affaire de Dieu

Ce chant fait référence d'après son chanteur à la période précédant la bataille d'Anoual qui avait eu lieu le 21 juin 1921 entre les marocains du nord (tributs du rif et tributs de jbalas) sous le chef et représentant d'un front anti-colonialiste, anti-impérialiste Ben Abdelkrim Elkhattabi et les espagnols. C'était là où les soldats ibères on été des morts, blessés ou prisonniers. L'Espagne avait eu l'une des plus douloureuses défaites de son histoire. Anoual était un symbole de victoire des marocains et des pays colonisés d'une manière générale. Du point de vue mystique c'était l'écrasement de la croix, c'est la revanche des marocains sur l'occident colonial c'est la victoire de la religion islamique.

En plus, dans l'imaginaire culturel des marocains, cette bataille a fait de Ben Abdelkrim Elkhattabi un brave homme que personne Ne peut vaincre, c'est un héros c'est une légende pour certains. Jusqu'à nos jours, le nom d' Abdelkrim Elkhattabi est devenu symbole du courage, de force, de bravoure et de dignité, ce qui explique, certainement, l'emploi de telles expressions :

-Waš wlidti abdelkrim elkhattabi ? Est ce que tu as accouché de Abdelkrim Elkhattabi ?

-Waš nta abdelkrim elkhattabi ? Est-ce que tu es Abdelkrim Elkhattabi ?

On compare quelqu'un qui est engagé, très courageux et militant à cet homme de l'histoire. Ses attributs de bravoure et de défi sont gravés dans l'imaginaire culturel marocain.

A travers les chants répertoriés et étudiés, nous avons relevé un autre exemple qui mémorise l'année 1944 entre ses vers chantés, c'était une année de famine et c'est

toujours sous l'occupation française et espagnole. Ce deuxième chant de Mohammed LAAROUSSI décrit les actes d'un capitaine nommé SOLI qui était un homme très méchant, un homme qui arrachait tous les biens des tributs sous sa tutelle.

Le chanteur marocain M. LAAROUSSI avait vécu tout ce mal, et face à cette situation de violence exercée par ce capitaine, il a produit des chansons comme moyen d'affranchir l'interdit dont un chant particulièrement militant et protestataire, a eu le mérite de conserver cette période même avec ses douleurs. Par conséquent et à l'issue de cette forme de résistance, ce chanteur a été emprisonné. Il commence son chant par :

bismi llah baš bdit ela l-qapTan SOLI ġennit
eam 44 wqee l-bun qeTɛu eli-na hetta S-Sabun !
a xut-i ma kayen bas kayeTiw rubei l r-ras !

Au nom de Dieu, je commence, je chante à propos du capitaine SOLI

L'an 44, on distribue le bon des produits contingentés, on me prive même du savon !

Eh mes frères ne vous en faites pas, on donne quelques kilos de blé pour chaque personne !

Le premier quatrain de ce chant nommé « qaptan SOLI » est très révélateur, plusieurs indices le confirment, nous avons le nom et le grade militaire "qaptan SOLI", l'année 1944 qui était une année difficile pour les marocains, on l'a nommé 'année de bon'. A fin d'assurer la survie des marocains face au fléau, l'occupant distribuait les tickets de l'approvisionnement « bun ». Or, cette modalité ne répondait pas aux besoins des marocains qui mouraient de faim. Dans le quatrième vers l'auteur du chant, qui en est le chanteur aussi, console ses compatriotes et apaise cette douleur en leur disant que les français distribuaient le blé en fonction du nombre des personnes existant dans une famille. A ce propos, il parle d'une unité de mesure qui n'existe plus maintenant « rubei » c'est l'équivalent de 2kg (blé).

Tout au long de ce chant, le chanteur décrit le réel difficilement vécu et le fait passer à l'imaginaire culturel. Il souligne dans le fragment suivant que le colonisateur vit des biens des tribus, il arrache tout, et bien évidemment tout dépend des propriétés des gens, chacun est obligé de donner à ce capitaine ce qu'il possède (bœuf, mouton, olive, vache, huile etc.)

aya l-qaptan soli w yqul žibu l-ħewli
ana gales f l-biban w soli eebba-lna t-tiran
ana gales f l-gitun w soli eebba-lna z-zitun
ana gales f d-dar w soli eebba-lna l-bqar

...

Eh le capitaine soli dit : donnez le mouton

Je suis assis à côté de la porte et soli nous arrache les bœufs

Je suis assis sous une tente et soli nous arrache les olives

Je suis à la maison et soli nous arrache les vaches

...

had l-εam l-mekšuf w soli eebba-lna S-Suf
had l-εam l-menħus w soli eebba-lna l-kermus
llah yenzel-ha deewa w soli eebba-lna ħetta slėgwa

Cette année est une année de misère, car soli nous arrache la laine

Cette année est maudite, car soli nous arrache les figues sèches

Que Dieu blâme cette affaire car soli nous arrache même les caroubes

En plus ce chanteur chante et cite tous les arrachements faits par cet homme de colonisation, jusqu'à ce qu'il arrive dans son chant à décrire le vestimentaire d'un « goum » défini par le petit Robert comme un « contingent militaire fourni par une tribu à l'armée française, en algérie »⁹ au Maroc qui défend la France et les français ; en le méprisant et en diminuant de sa personnalité, ce chanteur dit :

l-gumi ka-yetmešša w serwal-u ġir d l-xenša !
l-gumi maši b ž-žēnb w r-rezza ġir d l-qenneb !
a xut-i š had l-bala ? l-gumi labes n-neala !

Le goumier marche et son pantalon n'est fait que de toile de sac !

Le goumier rase les murs et son turban n'est fait que de corde !

Eh mes frères c'est quoi ce malheur (quel scandale) ? Le goumier chausse des sandales de femme !

Il s'agit pour nous de retrouver les traces de cette période coloniale par le biais du lexique employé lors de cette étape comme le goumier¹⁰ et aussi par la description de l'aspect vestimentaire des goumiers visiblement différent de celui des soldats français ou européens nommés par les marocains « la ligeou », terme qui renvoie à « la légion » (corps militaire français).

Il en résulte que le chant, produit d'une communauté décrivant une étape particulière de l'histoire, est considéré comme une synthèse de la mémoire collective des aspirations individuelles des gens. Ces deux chants engagés mémorisent d'une manière claire et objective l'époque de la colonisation française et espagnole.

3-CONTE

Ajoutant à ce qui a été dit auparavant une autre manière de mémoriser le colonialisme marocain et un autre type de militantisme féminin qui apparaît à travers le conte de « *Aicha qendicha* »¹¹. Celui-ci date de 15^{ème} siècles, lors de la colonisation portugaise au Maroc est très présent dans la littérature orale marocaine.

⁹ ROBERT, P., REY-DEBOVE et REY, A., le Petit ROBERT, Dictionnaire Alphanétique et analogique de la langue française, 1989, p. 877.

¹⁰ Rappelons en passant que le terme « l-gumi » employé par les marocains pour le goum qui est défini par le Petit Robert comme « un contingent militaire fourni par une tribu à l'armée française » p. 877. C'est un terme qui sonne comme celui de « roumi » qui veut dire chrétien.

¹¹ (Ledit conte est cité dans certains écrits de littérature maghrébine, je fais référence ici à Taher Benjelloun dans son roman Harrouda)

Aicha qendicha : « qendicha » fait référence à la transformation du « contessa » la comtesse, surnom qui lui a été attribué par les portugais ; c'est un symbole de résistance et de militantisme féminin contre les occupants. Cette femme utilisait sa beauté et son charme comme arme pour combattre les colons. En séduisant les soldats elle les attirait dans les montagnes et une fois isolés de leurs casernes, elle les tuait en collaboration avec ses complices. C'est un conte où réalité et fiction s'enchevêtrent à propos de l'héroïne en l'occurrence *aicha qendicha*, on disait qu'elle portait les sabots de chèvres (et dans une autre version elle portait les sabots du chameau), la peau des animaux et chantait au près d'une rivière pour détourner l'attention de l'armée portugaise et donnant l'air d'une « *ženniya* ». Il est à noter cependant que de par ses actes de bravoure et de militantisme, l'occupant a mené une guerre psychologique contre cette femme, il la considérée comme un esprit ou un mythe. Cette image lui a été attribuée rien que pour détourner sa réalité et pour façonner son histoire réelle et la rendre sous une sorte de conte dont le personnage essentiel est un esprit maléfique, ce qui a influencé aussi son statut dans l'imaginaire culturel marocain.

CONCLUSION

En somme, par le truchement des genres de la littérature orale l'homme crée des codes pour mémoriser, protester, se révolter, et généralement, pour manifester une forme de résistance à chaque type d'injustice. Ainsi, si le proverbe et le conte se présentent comme des genres qui mémorisent l'histoire ; le chant, en plus de son apport informatif pour des générations post-coloniales, a servi comme moyen de lutte contre l'occupant.

BIBLIOGRAPHIE

INFI, M., « la France au Maroc 1912-1956 : du choc colonial à l'échange interculturel » *Points de contact entre les cultures, hérités du fait colonial*, colloque organisé par le laboratoire Babel (Université du sud Toulon-Var) et le centre de recherche CIRCE (Université paris 3), 21,22 et 23 mars 2007, Toulon.

LAROUÏ, A., *Esquisses historiques*, centre culturel arabe, Casablanca, 1992.

PEYRON, M., « Oralité et résistance : dits poétiques et non poétiques ayant pour thème Le siège du Tazizaout (Haut Atlas Marocain, 1932). *Etudes et documents Berbères*, N° 25-26, 2007.

QUITOUT, M., *Proverbes du Maroc*, Editions Universitaire du Sud, Toulouse, 1996.

ROBERT, P., REY-DEBOVE et REY, A., le Petit ROBERT, *Dictionnaire Alphanétique et analogique de la langue française*, 1989.

La conquête du Maroc dans la littérature française

Mohamed BEN LAHCEN

FLSH, BÉNI MELLAL

SOMMAIRE

- 90 I- L'héritage des croisades
- 90 1- Le paganisme des musulmans.
- 90 2- Le rôle de la France dans les croisades
- 90 3. La latinisation de l'Afrique du nord au nom de la « reconquista française »
- 91 II- Une littérature de préjugés.
- 93 Conclusion

Il serait naïf de croire que la conquête du Maroc par la France, à la fin du XIX^e et au début de XX^e siècle, avait exclusivement des visées impérialistes, c'est-à-dire que la France ne convoitait que les richesses et les potentialités du pays.

Alors que la parole était encore au canon, une « question berbère » se pose aux responsables du protectorat. Le général Henrys, chef des opérations militaires, s'en expliquait ainsi le 2 mai 1914, au résident général, avant même d'entamer la percée de la montagne du Moyen Atlas :

« Il m'apparaît nettement qu'il est impolitique de ne pas tenir compte de l'état particulier des tribus avec lesquelles nous venons d'entrer en contact »

Et d'ajouter :

« Ce qu'il faut à tout prix, c'est d'éviter d'islamiser les berbères et d'orienter leur évolution vers une culture nettement européenne et non purement musulmane, par le biais de la langue française, véhicule de toute pensée noble et claire »¹

La réponse ne se fait pas attendre. Une politique dite « berbère » est mise en route. Elle consiste non seulement à « désarabiser » et à « désislamiser » les berbères sous prétexte qu'ils sont attachés à leurs coutumes antéislamiques, mais aussi à les soustraire au pouvoir du Makhzen, lequel pouvoir – selon cette politique – ne s'est jamais présenté à eux que sous forme d'un pouvoir oppresseur et prévaricateur.

On s'aperçoit que, « cette politique berbère » dont use le pouvoir colonial comme une botte secrète a pour but de briser l'unité intellectuelle et spirituelle du pays d'une part, et d'autre part, de scinder le peuple marocain en deux blocs opposés, permettant

¹ cité par P. Marty, *la politique berbère du protectorat renseignements coloniaux*, 1927, p 330

au protectorat, le cas échéant de s'appuyer sur l'un des deux blocs afin de perpétuer sa domination.

Ce discours colonial orchestré par les politiques, les diplomates, les militaires et les hommes d'affaires, tous siégeant dans les mêmes instances et se retrouvant groupés dans les deux groupes jumeaux qui sont le « comité de l'Afrique française » et le « comité du Maroc », trouve son écho dans une opinion publique déjà imbue de tous les préjugés.

Dans ce discours colonial quel rôle a joué la littérature dans la conquête du Maroc ?

Les archives consultées indiquent que la majorité des intellectuels comme de l'opinion publique restent acquis à l'œuvre coloniale. Le genre décrits liés directement à la conquête n'est pas le produit de leur imagination, mais évoque les préjugés médiévaux qui pèsent sur leur vision : paganisme, cruauté, indécatesse des musulmans etc.... tout ceci constitue une bonne partie de ce qui est appelé la « superstructure idéologique » révélatrice, allant jusqu'à justifier la conquête d'une façon dogmatique. Car le devoir des conquérants est de « civiliser ces contrées sauvages », et de les délivrer de leur « fanatisme religieux ».

Pour comprendre ce courant littéraire, le moment paraît venu de jeter un coup d'œil sur la tradition française. En quoi consiste cette tradition ?

I- L'HÉRITAGE DES CROISADES

1- LE PAGANISME DES MUSULMANS.

En réalité, les germes de ce mouvement littéraire furent plantés très longtemps avant l'époque des conquêtes. Il faut remonter jusqu'au VIII^e siècle, à l'époque de Charlemagne et surtout à l'époque des croisades.

En 778, l'arrière garde des troupes de Charlemagne qui revenait d'une expédition contre les Arabes d'Espagne fut massacrée par les montagnards basques. Rolland, comte de la Marche de Bretagne y trouva la mort. C'est le récit de cette bataille amplifiée et modifiée par la tradition populaire qui fut interprété par la chanson de Rolland. Cette chanson, comme pour la plupart des chansons de geste présentaient les musulmans comme des païens qui adorent les images. Il convient de les massacrer, de briser leurs idoles ou les baptiser. L'historien tunisien, Hicham Djait, écrit à ce propos :

« La chanson de Rolland présente les Sarrasins comme des idolâtres de Tervagan, mêlant l'épique à l'extravagant »²

Deuxièmement, le rôle de la littérature française dans l'élaboration des mythes et des images s'explique aussi par les récits des voyageurs et des captifs chrétiens, et surtout par l'expansion de l'islam qui contrôle tout le pourtour de la méditerranée.

2- LE RÔLE DE LA FRANCE DANS LES CROISADES

2 H. Djait, *L'Europe et l'Islam*, Paris, Seuil, p : 32.

Dans ce climat d'hostilité à l'islam, aux Arabes, à l'Orient musulman, la France va jouer un rôle de premier plan dans le déroulement et l'organisation des croisades vers la Palestine. Ainsi, l'initiative de la première croisade était si bien l'œuvre propre de la France. Un moine français, Eudes de Chatillon, devenu plus tard pape sous le nom d'Urbain II, réunit le concile de Clermont (du 18 au 28 novembre 1095) où il invite les chrétiens d'Occident à s'unir pour défendre la foi et combattre les païens.³

Cet appel eut un profond retentissement dans toute la France et les foules rurales et citadines, au cri de « Dieu le veut », firent le vœu d'aller à Jérusalem défendre la foi menacée. La noblesse lui fournit d'importants alliés : les comtes de Toulouse, de Normandie et surtout de la Basse Lorraine, Godefroi de Bouillon et son frère Baudouin, futur roi de Jérusalem, apportèrent leur adhésion. D'autres moines érudits, tel Pierre l'Hermitte, Bernard de Clairvaux tiennent plusieurs conciles, parlent dans la plupart des villes (Limoges, Tours, Poitiers, Bordeaux, Toulouse, Carcassonne, etc....) et réussissent, grâce à leur influence, à intoxiquer les populations qui finirent par croire aux tares de l'islam et aux inconvénients de ses adeptes.

3. LA LATINISATION DE L'AFRIQUE DU NORD AU NOM DE LA « RECONQUISTA FRANÇAISE »

Cette latinisation a commencé en Orient, et en particulier en Palestine avec la création du royaume de Jérusalem. Puis elle va se poursuivre avec la prise d'Alger en 1830. La France, en tant que grand pays chrétien, à la tête de l'Europe, se considère l'héritière de l'empire romain dont elle a le devoir de restaurer la gloire et la splendeur du passé. Si elle est aujourd'hui, en Afrique du nord, c'est qu'elle veut continuer une action qui a ses racines dans le passé, reprendre une œuvre interrompue, en un mot « donner l'Afrique tout entière à la civilisation latine et occidentale » selon le mot de Louis Bertrand.⁴

Certains écrivains, mélangeant l'histoire à la fiction, faisant fi de la vérité historique, vont jusqu'à mettre la conquête arabe entre parenthèses. Pour eux « la Berberie » n'a jamais été conquise par les Arabes. Une puissante insurrection berbère les refoulait déjà à l'Est, et la Berberie était restée indépendante et fidèle à son passé chrétien.⁵

Pour étayer cette hypothèse, ils font un certain nombre de remarques :

- La similitude de certaines racines qui ont cours en latin comme en berbère.

- Ils font un rapprochement entre la maison romaine et l'architecture berbère.

3 Le duc de castrie, 1973, *La conquête de la terre sainte par les croises*, Paris, A. Michel P : 54

4 L. Bertrand, p :95

5 G. ayach, *Etudes d'histoire marocaine*, p : 33.

- Le tempérament marocain presque en entier berbère ou berberisé « est individualiste, très personnel, très démocratique, très éloigné de cette idée de discipline sociale et surtout de subordination à une autorité ferme ou une influence établie » selon Victor Jean.⁶

En résumé, l'islam est considéré par la plus part des français, non pas comme une religion rationnelle, mais comme une religion simpliste et pour tout dire païenne, pire encore un certain nombre de chrétiens, surtout en Espagne, en réaction contre la séduction exercée par la culture arabe, interprétaient l'islam en terme d'apocalyptique et virent dans son expansion en Europe le signe de la fin des temps. A partir de ces images et de ces représentations se forge une littérature de préjugés. On distingue dans cette littérature trois volets :

- Premier volet représenté par Pascal, Chateaubriand, et Victor Hugo
- Deuxième volet : Onésime Reclus et Raymond Thomassy
- Troisième volet la période précoloniale représenté par André Chevrillon et Pierre Loti.
- Quatrième volet la période colonial représenté par tous les écrivains qui accompagnent la conquête militaire.

II- UNE LITTÉRATURE DE PRÉJUGES.

Analysons ces exemples glanés, ici et là, depuis le XVI jusqu'au XX siècle.

Pascal, comparant Jésus-Christ à Mohamed donne au prophète de l'islam un portrait négatif et mythique, lui refusant sa vérité aux dépens de la vérité chrétienne ; écrit :

« Mohomet en tuant, Jésus-Christ en faisant tuer les siens. Mohomet en défendant de lire les apôtres en ordonnant de lire »⁷

Tocqueville (1805-1859) Juge cette religion (l'islam) funeste au genre humain en raison de son fanatisme social mais elle est surtout funeste aux intérêts français en Algérie, il écrit :

« Les passions religieuses et déprédatrices des tributs arabes les porteront toujours à nous faire la guerre »⁸

Qu'est ce que Tocqueville a fait de ses principes ? Où est passé le Tocqueville pourfendeur de l'esclavage, de la destruction des indiens ?

Voltaire (1694-1778) s'y intéresse aussi et exprime son hostilité farouche à l'islam dans son opuscule « Mahomet ou le fanatisme »⁹

Chateaubriand (1768-1848)

L'islamo phobie de celui-ci est encore plus irritante, plus provocante, plus passionnelle. Dans son « itinéraire de Paris à Jérusalem » il accable les musulmans de tous les

6 V. Jean, 1940, *Les origines du protectorat de la France au Maroc* (1830-1912), Rabat, J. Thevnin, p :20

7 cité par A. Lahjomri, 1999, *Le Maroc*, ed. Marsam, p : 53.

8 *Travail sur l'Algérie*, Paris, Gallimard, p :696

9 cité par H. Djait. op.cit.

défauts : barbarie, cruauté, sauvagerie etc. ... L'auteur n'a d'yeux que pour le passé, et ce passé c'est celui des croisades ; il écrit

« Il suffit de lire le discours du pape Urbain II au concile de Clermont pour se convaincre que les chefs de ces entreprises guerrières n'avaient pas les petites idées qu'on leur suppose, et qu'ils pensaient à sauver le monde d'une inondation de barbares. L'esprit du Mahoméanisme est la persécution et la conquête ; l'Évangile, au contraire ne prêche que la tolérance et la paix »¹⁰

En Palestine, tout ce qui attire son attention c'est un château gothique en ruine. Devant ce monument, il découvre le génie chrétien ; il met avec un grand art en opposition « la glorieuse et florissante époque des croisades avec la désolation moderne de ces contrées ravagées par l'infidèle » un peu plus d'un siècle plus tard, l'ethnologue français E. Doutté dévoile, lui aussi, son arabo phobie latente. Après plusieurs enquêtes au Maroc et surtout dans la région de Marrakech, rien ne le fascine sauf les vestiges romains de Volubilis :

« Il est impossible de faire comprendre à celui qui ne l'a pas senti lui-même l'émotion qu'éprouve le voyageur plongé depuis des mois dans la barbarie haineuse de l'islam lorsque, fatigué de l'indigence de l'architecture arabe, il retrouve le style simple, la belle solidité et l'exécution soignée de ces deux monuments qui durent comme la marque éternelle du génie latin »¹¹

Ainsi, Chateaubriand, poussé par son fanatisme religieux aveugle ne fait aucune preuve de sagesse qui lui aurait facilité l'accès à la civilisation islamique. C'est pourquoi il met son espoir dans un projet colonial de l'Orient musulman par la France chrétienne.

Victor Hugo (1802-1885) comme Chateaubriand, adopte les mêmes préjugés envers les musulmans. Il exploite le conflit greco-turc (1821) pour incriminer l'islam à tort, en lui imputant une erreur dont il n'est pas responsable. Il écrit dans « les orientales » :

« Les turcs sont passés par là. Tout est ruine et deuil »

Et il ajoute :

« Au nom du calife on brûle, on tue, on viole, on supplicie, on n'épargne ni prêtre, ni les tous petits enfants qu'on écrase sous les dalles. Tout cela

pour la plus grande gloire du faux dieu »¹²

Ainsi Hugo pratique un amalgame pour discréditer l'islam. Il impute à l'islam des crimes dont il n'est pas responsable, oubliant que la cruauté d'une guerre n'est pas le seul fait d'une race, d'une religion, ou d'un peuple. L'histoire est pleine d'ailleurs des crimes de guerre et des crimes contre l'humanité. Hugo oublie simplement qu'à

10 R. chateaubriand, *l'itinéraire de Paris à Jérusalem*

11 E. Doutté au Maroc .en tribu .P. Geuthner,1914

12 Les orientales

la même époque les généraux de France exterminaient le peuple algérien. Voici ce que dit un rapport de l'un de ces généraux en Algérie :

« Nous avons détruit totalement tous les villages, les arbres, les champs, et les pertes occasionnées par nos troupes à ces populations sont inestimables. Si certains se demandent, si nous avons mal fait ou mal agi, je leur répondrais que c'est là l'unique méthode pour soumettre les habitants et les pousser à partir »¹³

Ainsi, ni la Renaissance (fin XIV siècle), ce mouvement qui s'est répandu dans toute l'Europe au XV et XVII siècle, en liaison avec l'essor de l'humanisme, ni le siècle des lumières (XVIII siècle) qui s'est caractérisé par la critique de la religion ni la révolution de 1789, n'ont pas fait basculer la conscience française vis-à-vis de l'islam. Les préjugés médiévaux demeurent ancrés dans l'inconscient collectif de l'occident à « un niveau si profond qu'on peut se demander, avec effroi, s'ils pourront en être extirpés » écrit H. Djait.¹⁴ Ainsi l'Europe continue de prendre l'islam pour cible. Les populations européennes continuent de traiter les musulmans de « païens » et leur Prophète de « magicien ». Comment donc s'étonner qu'un énorme ressentiment se soit manifesté violemment dans les œuvres des écrivains du XIX et XX siècle.

Situation à la fin du XIX siècle

Raymond Thomassy : dès la fin de la première moitié du XIX siècle, le français R. Thomassy, pionnier de l'idée coloniale oeuvrait déjà pour donner le Maroc à Jésus-christ aussi bien qu'à la France. Après la bataille de l'oued Isly (1844) entre la France et le Maroc, la paix avait été signée. Mais Thomassy est convaincu que cette paix est précaire. Il ne voit pas comment les deux pays resteraient d'accord puisque les marocains sont musulmans et décidés à le rester. Il écrit :

« La France sera nécessairement appelée à représenter le christianisme [au Maroc] d'y combattre en soldats de la civilisation »¹⁵

Onésime Reclus (1837-1916)

En 1873 Onésime Reclus affirme crûment :

« Les Européens sont écartés de ce beau pays (le Maroc) par le fanatisme religieux et par une barbarie indigène de ceux qui se glorifient de descendre des Maures de Cordouc et de Grenade. »¹⁶

Pierre Loti (1850-1923)

A la fin du XIX siècle, Pierre Loti visitait le Maroc avec une délégation diplomatique dirigée par le ministre de France J. Palénote, à un moment où les luttes incessantes opposaient le Maroc aux puissances européennes. Et

sans se donner le moindre effort pour connaître le pays et ses habitants, Pierre Loti se livre, dès qu'il arrive à Tanger à des descriptions banales comme suit :

« Un pays sombre, redoutable, sinistre, farouche, obscur... »¹⁷

En arrivant dans la capitale du royaume où l'ambassadeur devait être reçu par le sultan, notre auteur continue d'employer abusivement le qualificatif de « sombre », parle des « murailles farouches et croulantes ». Quel sens donne-t-il à ces mots ?

Ces mots renvoient à tout ce lègue de la tradition comme image d'un islam décadent. Et sur ces ruines, la civilisation occidentale allait édifier un pays moderne ; l'auteur le confirme d'ailleurs dans cet extrait de son livre sur le Maroc :

« L'empire du Maroc...est le plus occident de tous les pays de l'islam, qui est le point de la terre où est venu mourir, en s'assombrissant la grande poussée religieuse donnée aux Arabes par Mahomet »¹⁸.

Une nouvelle croisade au XX siècle

Comme leurs prédécesseurs qui croyaient au « mythe de l'Orient musulman », les écrivains du XX siècle restent esclaves de la tradition du Moyen-âge ; la seule différence c'est que l'expression vague du mythe de l'Orient s'estompe puis s'efface dans leurs écrits ; ils inventent, dans le cas du Maroc le « mythe berbère », comme on a créé, jadis, « le mythe kabyle » en Algérie. De cette démarche témoignent les écrits d'André Chevrillon, d'Alfred le Chatelier, de Michaux-Bellair, G.Hardy, d'E. Aubin, de Maurice le Glay, de Paul Marty et bien d'autre. Ils pensent que la civilisation islamique est dans une période de décadence et de décomposition par le fait qu'elle tourne le dos à l'histoire. En voici quelques exemples.

Dans *un crépuscule d'islam* d'André Chevrillon, le sens « funèbre » a été donné aux choses et aux êtres : « *des villes en ruines* ». En ce qui concerne la religion, il s'agit d'un islam sclérosé se berçant dans les formules « rigide », ennemi de tout changement et de tout progrès. Un tel islam, selon le mot d'André Chevrillon, ne peut pas être à son apogée, mais à son « crépuscule ».

M. Le Glay, Eugene Aubin et d'autres participent par leurs écrits à élaborer le « mythe berbère » à l'usage de l'impérialisme conquérant. « Berbérisant » convaincus, ils nous permettent de suivre la naissance et la genèse de ce mythe inventé de toute pièce pour semer la discorde entre Arabes et Berbère et approfondir la déchirure de la société marocaine. Seule l'intervention de la France, selon tous ces auteurs, pourrait arracher le Maroc à son « anarchie » séculaire, établir l'ordre (selon les normes françaises) et édifier un pays moderne, sous les débris du « vieux Maroc » et sur les « ruines de l'islam ».

Toutefois, des voix d'éminents peseurs se sont élevées contre les visées de cette croisade du XX siècle, en premier lieu les socialistes français à leur tête Jean

13 Idem.

14 H. Djait op.cit.

15 cité par G. Ayach, op cit. p : 33.

16 idem

17 P. Loti au Maroc, Calman-Lery, 1921

18 idem

Jaurès qui se prononce contre l'expédition du Maroc. Citons aussi quelques auteurs qui se sont préoccupés de l'islam : Lamartine par exemple dans son livre *Voyage en Orient*, à l'inverse de Châteaubriand, part sans le moindre préjugé. Son effort de compréhension et sa connaissance des choses de l'islam le conduisent à un essai de communion spirituelle avec la religion musulmane. Gérard de Nerval fait preuve, lui aussi, d'un peu de sagesse qui lui facilite si bien l'accès à la vie musulmane.

CONCLUSION

A l'instar des écrivains de l'époque médiévale, ceux de la période précoloniale et coloniale resteront fidèles aux schèmes et aux préjugés légués par le Moyen-âge et tenus par les croisades. Tous ces écrivains ont développé un exotisme qui n'a rien à envier à la littérature médiévale axé sur le mépris et le dédain du musulman, sinon comment expliquer la volonté de saper le fondement d'une civilisation, déraciner une société bien établie et briser le cadre de la vie et son évolution naturelle. Enfin est-ce que cette agression culturelle a pris fin ou continue-t-elle encore sous d'autres formes ?

الفرنسي وإنقاذ المسلمين في القطر الجزائري الشقيق.

خلاصة

يتضح من حصاد الوقفات السابقة، أن الانتصار الذي أحرزه المغاربة في معركة وادي المخازن لم يكن، البتة، حدثا عاديا في دلالاته وتعبيراته العسكرية والسياسية والرمزية، وإنما كان حدثا على جانب كبير من الأهمية، لأنه أسس للحظة فريدة في تاريخ المغرب هي لحظة الإحساس بالذات في قوتها وتماسكها وعنفوانها داخل فضاء محيطها ومع الآخر، وأيضا للحظة الاعتبار والاعتداد "بالوطنية المغربية" في شتى أبعادها وتجلياتها المركبة. ولعل هذا ما جعل هذا الحدث، يتعالى على سقف سياقه الزمني، ليعانق أفقا أرحب، هو أفق الذاكرة الوطنية الممتدة، حتى إذا حل بالوطن ما يستدعي استحضاره، كان في إحياء رمزيته، ما يضمم الجراح ويبث في النفوس ما يحفزها مجددا على النهوض والاستمرار.

أما حدث هزيمة إسلي، فبقدر ما كان نكسة مروعة هزت أركان المخزن المغربي، وكشفت عورة جيشه المتهاك المنهار، بقدر ما كانت محطة فريدة أعاد من خلالها المغاربة استكشاف حقيقة ذاتهم، والاطلاع عن قرب على مستوى التفاوت الحاصل بينها وبين الآخر، فكان ذلك مما حرك في نفوس كثير منهم ممن كانوا على بصيرة مما يجري ويدبر، الرغبة في الإصلاح والدعوة إليه، أملا في تدارك مافات، وإعداد ما يلزم من عدة لغد آت.

ضرر كبير⁶⁹. وإذا كان لكل هزيمة من هاتين الهزيمتين سياق ومعنى وعواقب، فإن الجامع الموحد بينهما هو تلك الرجة القوية التي خلقتها في النفوس والعقول وكانت سببا ومدعاة في أن يكتشف المغاربة ذاتهم على ضوء مرآة الآخر المتفوق عسكريا وتقنيا، والمتقدم تنظيما وتخطيطا.

ولعله من المفيد هنا الإشارة، إلى أن هذه الاستفاقة التي حصلت بموجب هاتين الواقعتين المأساويتين في مستوى وعي المغاربة ومنطق نظرتهنم للآخر، كانت من أهم ما وسم خطاب النخبة المثقفة في دعوتها للإصلاح والتحديث، في هذه المرحلة، لتجاوز ما كان، وبناء ما يجب أن يكون. وقد كان من بين أبرز تجليات هذا التوجه الإصلاحي الذي انطلقت بوادره الأولى عقب هزيمة إسلي مباشرة، ظهور مجموعة من الأصوات العالمية ممن كان أغلب أصحابها على صلة وظيفية بالدوائر المخزنية، تدعو إلى ضرورة إصلاح بنيات الجيش المغربي وفق رؤى ومناهج، لم تكن كلها على نفس العمق في النظر والقابلية للتحويل إلى إجراءات عملية.

ومن بين هذه الأصوات نذكر: ابن عزوز المراكشي الذي كتب رسالة سماها ب"رسالة العبد الضعيف إلى السلطان الشريف"⁷⁰ ووجهها إلى السلطان مولاي عبد الرحمان، يعرض فيها وجهة نظره، حول سبل إصلاح الجيش من حيث تكوينه وجمعه وتهينته "على الهيئة المخصصة له، والقانون الذي عليه مداره"⁷¹، ثم محمد الكردودي الفاسي الذي ألف كتابا وسمه ب"كشف الغمة ببيان أن حرب النظام حق على هذه الأمة"⁷²، أوضح فيه للسلطان مولاي عبد الرحمان، تصوره للإصلاح الذي ينبغي أن يعتمد للنهوض بالجيش، وإعادة تأهيله وتنظيمه، وهو تصور أكد من خلاله صراحة على وجوب استلهام النموذج الأوربي، إضافة إلى علماء آخرين، كانت لهم إسهامات لا تنكر سواء في مجال الدعوة إلى إصلاح الجيش والاهتمام بشؤونه، أو على مستوى حث السلطان مولاي عبد الرحمان على دعم حركة الجهاد وتوفير ما يلزم من وسائل وإمكانات لتقويتها لمواجهة المحتل

69 - الناصري، الاستقصا، ج9، ص101.

70 محمد المنوني، مظاهر يقظة المغرب الحديث، دار الغرب الإسلامي، بيروت، شركة المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، الطبعة الثانية،

1405-1985، ج2، ص26.

71 - نفسه.

72 - نفسه، ص23-25؛ بهيجة سيمو، الإصلاحات العسكرية، ص

107-103.

المولى سليمان في وقعة طيان أولا وفي وقعة الشراة ثانيا، وكان السلطان المولى عبد الرحمان أهيب في نفوسهم منه فكانوا يلزمون غرزه لكنه لما بعثهم إلى تلمسان فعلوا فعلتهم وسلوكوا عادتهم، ولما شهدوا مع الخليفة سيدي محمد بن عبد الرحمن وقعة إسلي جاءوا بها شغاء غريبة في القبح⁶⁵.

ولذلك ولتجاوز المآلات الصعبة والمعقدة التي آل إليها الوضع في المغرب بعد هذه الهزيمة المنكرة، طالبت عناصر النخبة المخزنية بضرورة إدخال إصلاحات هيكلية على مؤسسة الجيش حتى تستعيد هيبتها وفعاليتها، وتتمكن الدولة على أساسها، من الصمود في وجه الضغوط الأجنبية المتزايدة التي أخذت منحى أكثر خطورة، بعد أن نجحت الدول الأوروبية التي كانت تقف وراءها، في إرغام المغرب على توقيع اتفاقيات ومعاهدات لا متكافئة معها، تضمن لها امتيازات وشروط تفضيلية في مجال المبادلة التجارية والاستثمارات الفلاحية والعقارية والصناعية ثم تطورت فيما بعد لتطال ميادين الإدارة والقضاء والحريات الفردية⁶⁶.

ب- النخبة العالمية

ليس من شك، في أن هزيمة إسلي وما كشفتها من تفكك وهزال في بنية الجيش المغربي، كانت في متخيل النخبة العالمية ومستقر وعيها صدمة حضارية أبانت عن "تبدل الأوقات وتحول الأزمان بالنسبة للدولة المغربية"⁶⁷، ونبهت في نفس الوقت، "على الصلة بين الانتساب إلى الأزمنة الحديثة وبين استحداث جيش النظام والمنظم معا"⁶⁸، وهو تبدل تبدت معالمه، بصفة أكثر وضوحا، في حرب تطوان التي عبر الناصري، عن دلالتها الرمزية الفارقة بتعبير دقيق المعنى، قائلا: "وقعة تطاوين هذه هي التي أزال حجاب الهيبة عن بلاد المغرب واستطال النصارى بها وانكسر المسلمون انكسارا لم يعهد لهم مثله وكثرت الحميات ونشأ عن ذلك

65 - نفسه، ج9، ص97.

66 - إبراهيم حركات، المغرب عبر التاريخ، ج3، ص263-244؛ خالد بن الصغير، المغرب وبريطانيا العظمى في القرن التاسع عشر (1856-1886)، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 1997، ص61-115.

67 - سعيد بنسعيد العلوي، الاجتهاد والتحديث. دراسة في أصول الفكر السلفي في المغرب، مطبعة النجاح الجديدة الطبعة الثانية، 1421-2001، ص30.

68 - نفسه.

خلال الانتصارات الباهرة التي حققها ضد الاحتلال الأجنبي وخاصة ضد البرتغاليين في معركة وادي المخازن، تددت وتلاشت إلى غير رجعة على إثر هذا الانكسار المخزي الذي تعرض له الجيش المغربي في هذه المعركة. وقد بلغت الحسرة والصدمة بالسلطان مولاي عبد الرحمان مبلغاً شديداً، حتى أنه "اعتم لذلك" غماً عميقاً، وعمد في خطوة عقابية تأديبية "إلى قواد المحلة وكبراء الجيش فأهانهم وأمر بخلق لحامهم وسخط عليهم"⁶³، بسبب تقاعسهم وتقصيرهم في إدارة سير المعركة، وعجزهم عن ضبط الجنود والمقاتلة، ومنعهم من نهب "الخباء والمحلة"، وسلب وقتل بعضهم بعضاً.

وقد كان من أهم ما أثارته هذه الهزيمة من أسئلة قلقة في الوعي السياسي للنخبة المخزنية آنذاك كان يصب كله في خاتمة الأسباب التي أدت إلى هذه المصيبة، وكانت مسؤولة في المقام الأول عن ضعف أداء الجيش المغربي في المعركة، وعن الفوضى التي دبت في فرقته وتشكيلاته، بمجرد ما انطلقت الشرارة الأولى للحرب، حيث اتجهت في هذا السياق، بعض الآراء، إلى تحميل وزر ما وقع إلى قائد الحملة الأمير سيدي محمد بن عبد الرحمان، الذي لم يكن - حسب تقييمها - من الحزم والجدية ما يكفي لتجنب الكارثة، فطالبت بإزاحته عن ولاية العهد، في حين، اتجهت آراء أخرى، إلى الإلقاء بكل اللائمة فيما حصل على القواد وعناصر الجيش، التي لم يكن لها من الانضباط والانسجام بين وحداتها ما يقوي صفوفها ويعزز صمودها⁶⁴. وعلى الرغم من التباين في وجهات النظر الذي بدا واضحاً في خطاب عناصر النخبة المخزنية في تقييمها لأسباب هذه الهزيمة، فإنها أجمعت في النهاية على أن السبب الحاسم فيما جرى، إنما يعود إلى غياب "النظام" بين تشكيلات الجيش المغربي، وافتقاره إلى المعدات والتجهيزات الحربية الحديثة والمتطورة التي تضمن له التوازن والكفاءة القتالية في أي مواجهة مع العدو. وعن الحالة العامة التي كان عليها الجيش المغربي، تنظيماً وأداءً، في هذه الفترة، يقول الناصري: "فالحاصل أن جيش مغربنا إذا حضروا القتال وكانوا على ظهور خيولهم فهم في تلك الحال مساوون في الاستعداد لأمر الجيش لا يملك من أمرهم شيئاً، وإنما يقاتلون هداية من الله لهم وحياء من الأمير وقليل ما هم، وقد جربنا ذلك فصح ففروا عن السلطان

أهلها وانتهبها وكثر عيته في الحدود.."، فإن ذلك قد أدى إلى إفساد ما كان بينه وبين السلطان من مواصلة ومساندة. وستبلغ درجة التوتر والجفاء بينهما ذروتها لما "فسدت نيته في السلطان وفي الجهاد مع أنه ما كان لجهاده ثمرة، ورام الاستقلال وأخذ في استفساد القبائل الذين هنالك وتحقق السلطان بأمره.."⁵⁹.

وعلى الرغم مما أظهره المغرب من حسن نية في التعامل مع المطالب الفرنسية بخصوص قضية الأمير عبد القادر، إلا أن القادة الفرنسيين لم يترددوا، مع ذلك، في القيام بين الحين والآخر "بتسربات متكررة داخل التراب المغربي"⁶⁰، وهذا الأمر وما كان يثيره، حينها، من استفزازات وتوترات، هو ما أدى في نهاية المطاف، إلى وقوع مواجهة عسكرية بين الجيش المغربي ونظيره الفرنسي على وادي إسلي يوم 31 غشت من سنة 4481 انتهت بهزيمة المغاربة فيها هزيمة ساحقة غير متوقعة⁶¹، كان لها من التداعيات والعواقب الخطيرة على واقع ومستقبل البلاد، ما جعل النخب المغربية، آنذاك، تطرح السؤال حول الأسباب الحقيقية والموضوعية التي أدت إلى هذه الانتكاسة والسبل الكفيلة بتجاوزها.

أ- النخبة المخزنية

كان لبشاعة وهول الهزيمة التي مني بها الجيش المغربي في معركة إسلي، أبلغ الأثر على مكونات النخبة المخزنية وعلى رأسها السلطان مولاي عبد الرحمان الذي لم يكن يتوقع أن تنكسر قواته بتلك السرعة وذلك الحسم اللذين أذهلا الجميع. ولعل هذا ما دعا محمد المشرفي إلى وصف هذه الهزيمة بكونها "كانت من أعظم المصائب على المسلمين، وأكبر المحن على هذه الدولة الشريفة، وأول إهانة لقبائل المغرب"⁶². فالسمعة والصورة المشرقة التي كونها المغرب عن نفسه في المتخيل الجماعي للآخر من خلال الفتوح التي أنجزها في عودة الأندلس وفي بلاد السودان وكذا من

59 - الناصري، الاستقصا، ج9، ص49-50.

60 - بهيجة سيمو، الإصلاحات العسكرية، ص81.

61 - عبد الرحمن بن زيدان، إتخاف أعلام الناس لجمال أخبار حاضرة مكناس، مطبعة إديال، الدار البيضاء، 1990، ج5، ص54-56؛ الناصري، الاستقصا، ج9، ص52-53.

62 - محمد بن محمد مصطفى المشرفي، الحل البهية في ملوك الدولة العلوية وعد بعض مفاخرها غير المتناهية، دراسة وتحقيق، إدريس بوهليلة، دار أبي رقراق، للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 2005، ج2، ص81.

63 نفسه.

64 - الاستقصا، ج9، ص52.

من تلمسان⁵⁴، فضلا عما، أبداه السلطان المغربي، آنذ، من دعم مادي وسياسي لحركة الجهاد التي كان يقودها الأمير عبد القادر ضد جيش الاحتلال الفرنسي في الجزائر⁵⁵، من أهم القضايا التي استغلتها فرنسا استغلالا سياسيا ودبلوماسيا محكما وفعالا من أجل تنفيذ خططها وأهدافها في المغرب.

فلكي تضمن حياده بخصوص القضية الجزائرية، مارست فرنسا ضغوطا شديدة على السلطان مولاي عبد الرحمان بغية إرغامه على التراجع عن مؤازرة الأمير عبد القادر الذي كان يقوم بنشاطه الجهادي تحت إسمه وفي إطار اعترافه به كأمر للمؤمنين⁵⁶. وقد أفلحت فرنسا في الوصول إلى هذا الهدف بعد أن أيقن العاهل المغربي بأن المضي في مساعدة الأمير الجزائري قد يورطه في مواجهة مباشرة معها لا قبل للمغرب بتحمل تكاليفها وتبعاتها. ونتيجة لهذا الموقف وما ترتب عنه من انحسار واضح في حركة مساندة هذا الأمير سيضطر هذا الأخير إلى الدخول إلى المغرب خاصة بعد أن لم يجد أي ملجأ يلجأ إليه مع ثواره في التراب الجزائري في ظل عمليات التدمير المروعة وحملات الملاحقة المنظمة التي شنّها الجنرال بيجو duaeguB بلا هوادة بعد تعيينه ضد أتباعه ومناصريه⁵⁷.

ولما كانت فرنسا تبحث عن أي سبب يمكنها من التدخل في المغرب لاقتطاع أجزاء محددة من أراضيه، فقد وجدت في لجوء الأمير عبد القادر إلى ترابه فرصة لا تعوز لتحقيق هذا المسعى متذرة في ذلك "بحق مطاردة متمرد" على وجودها وشرعية ولايتها في الجزائر⁵⁸.

وحيث أن الأمير عبد القادر "صار.. ينتقل في أطراف (المغرب)، فتارة بالصحراء وتارة ببني يزناسن وتارة بوجودة والريف وغير ذلك، وربما استكثر في هذه التنقلات بمن هو من رعية السلطان أو جنده، فمد الفرنسيين يده إلى إيالة السلطان.. فشن الغارة على بني يزناسن وعلى وجدة وأعمالها المرة بعد المرة، ثم اقتحم وجدة على حين غفلة من

54 - Abdallah Laroui, Les Origines sociales- p 71-76

55 - بهيجة سيمو، الإصلاحات العسكرية بالمغرب، 1844-1912، تأليف وتعريب: بهيجة سيمو، المطبعة الملكية، الرباط، 1421-2000، ص77.

56 - نفسه، ص76.

57 - إبراهيم حركات، المغرب عبر التاريخ، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1985/1405، ج3، ص199.

58 - بهيجة سيمو، الإصلاحات العسكرية، ص81.

أرضهم وعرضهم. ونظرا لما أحيته هذه المعركة في الوعي الجمعي للمغاربة ووجدانهم النفسي من شعور وطني صادق، كان حاضنا ومؤسسا لكل ما تحقق في عهد المنصور السعدي من استقرار وازدهار في الداخل وتآلق وانفتاح في الخارج، سنتحول ذكراها إلى مرجع رمزي يستعيد ملاحمه الأديب والشعراء والقادة السياسيون في كل مرة صارت الحاجة ملحة إلى استنهاض الشعور الوطني الكامن في المجتمع لمواجهة تحد من التحديات الخارجية أو إنجاز استحقاق من الاستحقاقات الوطنية. هذا في الوقت الذي تحولت فيه ذكرى هذه المعركة إلى رمز للهزيمة والشؤم والمهانة بالنسبة للبرتغاليين الذين فقدوا بمقتل ملكهم فيها استقلالهم الوطني وما بنوه من مجد تليد لمدى عقود خلت⁵¹، فعمدوا إلى التعويض عن هذه الانتكاسة والخسارة العظيمة بالادعاء بغياب دون سببتيان بدل تأكيد مقتله، مما أنتج في الأدب البرتغالي ما يسمى بالأسطورة السيباستيانية⁵² التي روج لها الأديب والشعراء والفنانون في مکتوباتهم وإبداعاتهم لسنوات مديدة حتى يمنحوا الأمل والحياة لشعب كاد أن يموت حسرة وقهرا، وحتى لا يعترفوا، من جهة أخرى، بمرارة الهزيمة التي هزت كياناتهم أشد ما يكون الاهتزاز.

II- متخيل الهزيمة في معركة وادي إلسلي:

من صدمة الفاجعة إلى البحث عن سبل التجاوز

مما لا ريب فيه، أن حدث هذه المعركة لم يكن وليد صدفة استندعتها مناوشات واعتداءات الجيش الفرنسي على السيادة المغربية في الجهة الشرقية، وإنما كان حدثا متصلا في سياقه الأشمل بمخطط الاحتلال الفرنسي للجزائر يوم 5 يوليوز عام 0381 وبما كان ينطوي عليه من أطماع مبيتة للسيطرة على المغرب⁵³. ولذلك كانت بيعة أهل تلمسان للسلطان مولاي عبد الرحمان وما أثارته يومها من توتر وسخط عارمين لدى الإدارة الفرنسية، وصل إلى حد تهديد أسطولها البحري بقنبلة المراسي المغربية، ما لم يسحب قواته وخليفته

51 - Fernand Braudel, La méditerranée et le monde méditerranéen, p464

52 - يونس نكروف، معركة وادي المخازن بين الملوك الثلاثة، ترجمة: د.وفاء موسى ويشو- حسين حيدر، بيروت، باريس، الطبعة الأولى، 1987، ص، 196-198.

53 - الناصري، الاستقصا، ج9، 49-50.

بين معركتي وادي المخازن ووادي إسلي: قراءة في متخيل النصر والهزيمة

مقطوعة في الميدان، يقول الشاعر داود بن عبد المنعم الدغوي الوجاني التانوتي في إحدى قصائده⁴⁶:

سوى أنفـس الشجعان وسط الميدان
صقيلات ببعض الهند فوق اليمائن
لما أبصرت عين خلال المداخن

فشبت لظى الهيجاء ليس وقودها
إذا أرعدت تلك المدافع أبرقت
فلو لا البروق الخاطفات من الظبا

ثم يضيف مصورا لحظات الاشتباك والنزال⁴⁷:

اض صقور الجو فوق الوراثن
ى وجريح ساحب للمصارن
سناكب خيل الله مثل المحاجن

قد انقضت الفرسان من عليهم انق
وصابر كل قرنه فمجندل الثر
وهامهم مثل الكرين وقد غدت

وفي مقطع آخر يصف حجم الخسائر التي تكبدها العدو وما لحق بقائده وجنّته من خزي ومهانة⁴⁸:

هزيمـا وماء النهر أفضع كافن
وأشلاؤه نتن بغير مدافن
وياليتها أيضا جدار المآذن
على كل ذي كفر تهجم ضاغن

وسيبيستيان كفته مياهاه
فحين قضى البتار في الكفر ما قضى
رأيت ألوا من رؤوس تجمعت
هنالك نصر المؤمنين من مؤزر

وفي قصيدة أخرى يتوقف الشاعر عبد العزيز الفشتالي ليصف ما نال الملك البرتغالي دون سيبستيان في هذه المعركة من ذلة وصغار وحقارة وما أحرزه ممدوحه السلطان أحمد المنصور من عزة وفخار وفتوح إذ يقول في بعض أبياتها⁴⁹:

قد أطعمها سيوفك في قراها
وطاب لديك من جني جناها

تأثل جمعها لك من فتوح
ونالك قطفها من سيبستيان

وفي أرجوزة نظمها الكاتب والأديب أحمد بن القاضي تطرق فيها وبحس تاريخي إلى السياق الذي جرت فيه هذه المعركة وأعداد جيوش العدو المشاركة فيها وحصيلة خسائره والموت المخزي الذي كان مصير قائده دون سيباستيان، حيث يقول فيها⁵⁰:

وصار يستجدهم لمن سما
بجيّشه ومعه الأوثان
ينيف عن مائة ألف سمعا
ملكا شجاعا أسدا هصورا
بصبره على لقاء المشركين
في ساعة من الزمان ذا شهير
فماله على الردى معين
مات غريقا يوما فانتبه
أفادهم زين المنابر

وإبن أخيه بالنصارى اعتصما
أجابـه اللعين بسيان
وعدد الجيش الذي قد جمعا
فقيض الله له المنصورا
فخلص الإسلام من يد اللعين
ما منهم إلا قتيل وأسير
مات بها بستيان اللعين
ثم محمد الذي أتى به
لحكمة الله العظيم القاهر

وقد تعددت الصور والإحياءات التي عبر بواسطتها الشعراء المغاربة عن حدث هذه المعركة واستحضروا من خلالها دلالاتها الرمزية في متخيلهم الأدبي والفني، غير أن الجامع بينها إجمالا هو احتفاؤها بما تحقق على إثر هذا الحدث الاستثنائي من بطولة وعزة وكرامة أعادت للمغاربة الثقة بأنفسهم والإحساس بكيونتهم أمام عدو ما انفك يخطط ويدبر للإجهاز على

46 عباس الجراي، معركة وادي المخازن، ص16.

47 - نفسه.

48 - نفسه، ص17.

49 نفسه، ص21.

50 - نفسه، ص22.

الحضارية والدينية المستهدفة دوما لدار الإسلام للنيل من وحدة أراضيها وجماع قيمها، فقد أبى المتصوفة، انطلاقا من وعيهم واقتناعهم العميق بالخلفية الدينية المقدسة لهذه الحرب، إلا أن يعملوا، قصارى جهدهم، على حشد وتعبئة المجاهدين من مختلف طوائفهم وجماعاتهم للمشاركة في هذه المعركة وحث ودعوة عموم الناس إلى الانخراط في حركتها الجهادية³⁹. وتشير المصادر التاريخية في هذا الخصوص إلى الدور الطلائعي الذي لعبه الشيخ أبو المحاسن الفاسي، قطب الطائفة الزروقية في ذلك الزمان⁴⁰، سواء في التشاور والتنسيق مع عبد الملك السعدي حول مجرى الاستعدادات العامة لهذه المعركة، أو الدعاية والاتصال مع شيوخ وأولياء الزوايا الجزولية والزروقية المنتشرة يومئذ في مختلف ربوع البلاد، لإقناعهم بالمشاركة المكثفة في هذا الاستحقاق الجهادي الوطني. وتحدثت كتب التراجم في هذا السياق عن أسماء عدد كبير من الصحاء والأولياء ممن حضروا وقائع هذه المعركة وأبلوا فيها البلاء الحسن منهم تمثيلا لا حصر: الشيخ أبا المحاسن الفاسي، والشيخ أبا رضوان الجنوبي الفاسي، وتلميذه الصالح محمد بن عبد الله الدقاق الذي لقي مصرعه على أرض المعركة، والشيخ محمد بن علي بن ريسون العلمي، والولي أبو القاسم بن عبد الجبار الفجيجي وغيرهم كثير⁴¹. وعن مشاركة هؤلاء المتصوفة الملحوظة في هذه المعركة يقول صاحب المنتقى المقصور: "وكانت غزوة عظيمة حضرها جم غفير من أهل الله تعالى حتى إنها أشبه بغزوة بدر"⁴². كما أشار إلى هذا الحضور أيضا الشيخ داود بن عبد المنعم الدغوي قائلا⁴³:

تجمع جند الله من كلوجة	وقد غرض من مدينة كل دائن
من الملك المقدم فالعلماء فا	الشيخ أولي التقوى وأهل البواطن
وتلوهم الأجناد والناس كلهم	تضل بهم أبصار كل معاين

ونظرا لمساهمتهم المشهودة في هذه المعركة، فقد اعتبر المتصوفة أن ما تحقق فيها من نصر وظهور للمسلمين، إنما هو ثمرة لمجهودهم ونتيجة طبيعية لكبير تضحياتهم. ولذلك وتقديرا منه لهذه المساهمة النوعية وتكريما لرموزها وأفضالهم، فقد تخلى السلطان أحمد المنصور لفائدتهم عن حصص هامة من غنائم وأسلاب هذه المعركة⁴⁴، كما أقطع عددا من مشايخ وأولياء الزوايا في منطقة جباله والهبط وغماره أراضي شاسعة نظير ما قدموه من خدمات جليلة، فضلا عن إعفائهم من مختلف الكلف والوظائف والمغارم الجارية على العامة⁴⁵.

ث- النخبة الأدبية

استأثر حدث الانتصار البطولي الذي حققه المغاربة في معركة وادي المخازن بمكانة خاصة وتمييزة في النصوص الأدبية التي كتبها وأبدعها الأدباء والشعراء المغاربة في الفترة السعدية أو في الفترات التي تلتها. غير أن ما يلاحظ في هذا الإطار هو أن ما حظي به هذا الحدث من اهتمام بالغ في حقل الإنتاج الشعري في العهد السعدي كان من أهم ما وسم الحركة الأدبية والإبداعية في ذلك الإبان. حيث تحدث الشعراء بلغة مشحونة بالنفس الاحتفالي الاستعراضي عن جوانب متعددة من ماجريات هذه المعركة، إذ تعرضوا إلى الأسباب والدواعي التي أدت إلى حدوثها، وإلى الملوك الذين كانوا أطراف الحرب فيها، فضلا عن، الأسلحة والخيول والفرسان البواسل الذين صنعوا ملحمة النصر فيها، والأجواء الحماسية والدينية التي رافقتها من قبل ومن بعد.

ففي وصفه لمشاهد ولقطات من وقائع هذه المعركة وقوة الأسلحة النارية المستعملة فيها وما خلفته من جرحى وقتلى ورؤوس

39 - الإفرائي، نزهة الحادي، ص 139.

40 - الناصري، الاستقصا، ج 5، ص 82.

41 - أحمد الوارث، الأولياء ودورهم الاجتماعي والسياسي، ج 2، ص 544.

42 - أحمد بن القاضي، المنتقى المقصور على مآثر الخليفة المنصور، دراسة وتحقيق، محمد رزوق، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 1986، ج 2، ص 672.

43 - عباس الجراري، معركة وادي المخازن في الأدب المغربي، مطابع سلا، سلا، الطبعة الثانية، صفر 1409-أكتوبر 1988، ص 16.

44 - مؤرخ مجهول، تاريخ الدولة السعدية، ص 63؛ الناصري، الاستقصا، ج 5، ص 82.

45 - بيري بيرتي، معركة وادي المخازن، ص 79-80.

مقاليدها، بل تجاوز، هذا وذاك، إلى دعوة الناس، أفراد وجماعات، وتحريضهم على المشاركة في هذه المعركة التي كانوا يعتبرونها، في مكنون وعيهم ومتخيلهم، معركة مسيحية صليبية تستهدف الإجهاز على استقلال الوطن ومقدساته الدينية. ولعل إيمانهم الراسخ بهذه القناعة الفكرية والعقدية هو ما دعا رمزا من أشهر رموزهم، في هذه الفترة، وهو الشيخ أبو رضوان الجنوي إلى حث المنصور السعدي على استغلال فرصة هذا النصر الذي أفاء الله به على المسلمين في هذه المعركة لتحرير ما تبقى من مدن وتغور محتلة كطنجة والقصر وسبتة وغيرها. ومما جاء في رسالته: "فإن الله في الحزم وإمضاء العزم وهو ما ظهر لرعيتم في انتهاز هذه الفرصة الممكنة في هذا الوقت من الحركة لمداين الكفار التي هي طنجة وأصيلا وسبتة، فإنهم في هذه الساعة في دهش وخزي وخذلان، بما أمكن الله فيهم، ولا أظن نصركم الله مثل هذا يخفى عليكم حتى نحتاج أن نذكركم به.."³⁷

ت- شريحة المتصوفة

لم يكن من الغرابة في شيء، أن يكون حضور عناصر هذه الشريحة الاجتماعية العريضة حضورا لافتا للنظر سواء في لحظة الاستعدادات والترتيبات التي سبقت هذه المعركة، أو أثناء وقوعها في ميدان المواجهة، أو بعد انتهائها واقتسام حصيلة غنائمها ونتائجها، لأن أقطاب ورموز هذه الشريحة كانوا قد لعبوا أدوار محورية ورائدة في حركات الجهاد الشعبي التي انطلقت مباشرة بعد الغزو الإيبيري للشواطئ المغربية في الشمال والجنوب، كما أسهموا بصورة كثيفة وفعالة في معارك التحرير التي خاضها الشرفاء السعديون من أجل استعادة تلك الشواطئ والتغور المحتلة إبان النصف الأول من القرن السادس عشر.³⁸

ونظرا لأن هذه المعركة هي، في عمق متخيلهم الجماعي، معركة ضد غزاة يمثلون دار الحرب ويجسدون منظومتها

37 - نفسه.

38 - حول مساهماتهم في النشاط الجهادي أنظر: أحمد بوشرب، دكالة والاستعمار البرتغالي إلى سنة إخلاء أسفي وأزمور (قبل 28 غشت 1481-أكتوبر 1541)، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1984-1404، ص360-361؛ أحمد الوارث، الأولياء ودورهم الاجتماعي والسياسي في المغرب خلال القرن السادس عشر، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، كلية الآداب، فاس، 1988، ج2، ص524-545.

تتخذوا اليهود والنصارى أولياء، بعضهم أولياء بعض، ومن يتولهم منكم فإنه منهم.."³².

ولم يتردد العلماء بناء على ما اقترفه المتوكل بصنيعه الأرعن هذا، واستنادا، طبعا، إلى مقتضى الشرع وأحكامه، في الحكم عليه بالردة وبوجوب خلع بيعته من أعناق المسلمين، معتبرين في هذا السياق، أن الاستعانة "بالكفار على المسلمين" فيه من المقت ما لا يخفى، ولا "يخطر إلا على بال من قلبه وراء لسانه"³³. ولذلك، فكل دعاوى التي ادعاها المتوكل لتبرير شنيع فعلته هاته، وأنواع الوعيد والتهديد التي كالمها لكل من جاهر بنقض بيعته، والوقوف خارج معسكره، لم تجد بين مجموع المغاربة إلا ما يثير فيهم "الغيرة الإسلامية والحمية الإيمانية"³⁴ نصره للدين وحماية للوطن مما يحاك ضده ويدبر. وقد تجسد هذا الشعور العارم "بالوطنية المغربية"³⁵ الذي تملك معظم فئات المجتمع المغربي، على اختلاف أصولها الاجتماعية ومشاربها الفكرية، في هذه اللحظة التاريخية المصيرية، في انخراطها الواسع في التعبئة العامة لهذه المعركة وفي مشاركتها الميدانية في مجهودها الحربي لدرجة أن البعض من المغاربة ممن فاتهم حظ الحضور إلى ساحتها والمساهمة في استحقاقها الجهادي لنيل النصر أو الشهادة قد "أصابهم أسف وحزن وندم على ما فاتهم من الحضور.."³⁶.

ولم يتوقف إسهام العلماء في هذه المعركة عند حدود تسفيه خطوة استنصار المتوكل بالنصارى وما جرته من عدوان أجنبي على البلاد، ولا عند حدود الدفاع عن شرعية إسقاط بيعته وبيان أحقية عمه المعتصم في حمل شاراتها وتقلد

32 - نفسه، ص75.

33 - نفسه، ص76.

34 - نفسه.

35 - حول فكرة الوطنية المغربية راجع: جرمان عياش، الشعور الوطني في مغرب القرن التاسع عشر، دراسات في تاريخ المغرب، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1986، ص165-188؛ الفقيه الإدريسي، البعد الوطني والديني في تجربة المقاومة المسلحة في الأطلس المتوسط: نحو رؤية تأسيسية، مجلة الذاكرة الوطنية، العدد 10، السنة، 1428-2007، ص117-148.

-Abdallah Laroui, Les Origines sociales et culturelles du nationalisme marocain (1830-1912), Centre culturel Arabe, Casablanca, 2ème édit, 2001, pp 307-309.

36 - أحمد بن موسى المرابي الأندلسي، تحفة الإخوان ومواهب المنان في مناقب سيدي رضوان، م.خ.م.ك، 154، الرباط، ص424.

الملك فليب 2 لملككات التاج البرتغالي للمجال الفشتالي إثر الموت المفاجئ والمروع للعاهل البرتغالي دون سباستيان في معركة القصر الكبير²⁸. كما سمح هذا النهج الدبلوماسي المرن والحنق للمغرب كذلك، بالحفاظ على علاقات ودية مسالمة مع الباب العالي، استطاع من خلالها أن يعطل كل المشاريع العسكرية التوسعية التي كان حاكم الجزائر يتوق إلى تنفيذها في المغرب للنيل من وحدته واستقلاله، ومن جهة أخرى، لمنع أي تقارب محتمل بين مراكش ومدريد قد يفرضي إلى عقد تحالف عسكري مشترك بينهما، يهدد المصالح الحيوية للأتراك في شمال إفريقيا، ويؤدي بالتالي إلى إجهاد الطوحيات المتوسطة للدولة العثمانية بوجه أشمل²⁹.

ب- النخبة العالمية

لم يختلف موقف العلماء المغاربة، مما تحقق في هذه المعركة من نصر وعزة وسمو، عن مواقف فئات المجتمع المغربي الأخرى. فالمعركة في منطق متخيلهم هي في الأصل معركة بين الكفر والبغي والشرك من ناحية، وبين الإسلام والإيمان والتوحيد من ناحية أخرى. ويتجلى هذا البعد القيمي الصراع في موقف العلماء بين هاتين المنظومتين المتضادتين، دينا وحضارة، في مجمل المقالات النقدية الصريحة والمراعات البيانية القوية التي تضمنتها رسالتهم الجوابية عن الرسالة التي بعثها محمد المتوكل³⁰. إلى أعيان المغرب من علمائه وأشرفه وذوي رأيه³¹ يبرر فيها أسباب استصراخه بالنصارى وتحزبه³¹. وكان من أهم ما ورد في تلك الرسالة وقبول بنقد ولوم في غاية القسوة والشدة من قبل العلماء، اتفاق محمد المتوكل مع النصارى على تسليمهم مدينة أصيلا نظير إعانته ونصرته. ومما أخذوه عليه في هذا الشأن "فإنك اتفقت معهم على دخول أصيلا وأعطيتهم بلاد الإسلام، فيا لله ويا لرسوله لهذه المصيبة التي أحدثتها، وعلى المسلمين فتقتها، ولكن الله تعالى لك ولهم بالمرصاد ثم لم تتمالك أن ألقيت بنفسك إليهم ورضيت بجوارهم وموالاتهم كأنك ما طرق سمعك قول الله سبحانه: "يا أيها الذين آمنوا لا

وأرفعها²⁴، وفي نفس الوقت، مخاطبة المنصور ومتوددة إليه قصد التقرب منه وربط علاقات دبلوماسية متطورة مع مملكته، تقوي جسور التواصل والتقارب بينهم، وتحمي وتعزز المصالح المشتركة القائمة بين بلدانهم²⁵. ويصور الفشتالي هذه الحركة الدبلوماسية النشطة، التي شهدتها بلاط المنصور في مراكش عقب معركة وادي المخازن مباشرة، قائلا: "وشاعت أخبار ذلك الصنيع الخارق في المشارق والمغرب وسائر الآفاق وزويت لصيته الأرض فطار ذكره وانتشر في المعمور خبره وشفع الله ذلك بما أثار إليه من الخلافة..خاطب حينه صاحب القسطنطينية العظمى وسائر ملوك الإسلام المجاورين للمغرب وعرفهم بالفتح وظهور حزب الله على حزب الشيطان فأقيمت أسواق التبشير بنصر الملة واعتزاز الدين وإعلاء الكلمة في كل أرض وارتفعت إلى الله كلمات الشكر الطيبة في كل أفق وقطر فسمت بذلك ملوك الدنيا في أهل الملتين إلى مخاطبة أمير المؤمنين وإيفاد رسالهم عليه للتهنية بالفتح والخلافة فحاضوا إليه البحار وشقوا الفقار متبارين في السبق إلى حضرته الكريمة"²⁶.

وقد استطاع المنصور السعدي، بفضل الحالة النفسية والسياسية الفريدة التي خلقتها أجواء هذا النصر النادر على الساحة الدولية، أن يعطي للدبلوماسية المغربية دفعة قوية، انتقل معها، بالنتيجة، الأداء الدبلوماسي للمغرب من مستوى الارتهان إلى منطق الإماءات والترضيات والتنازلات الذي كان يحكم مسار العلاقات المغربية الخارجية من قبل، إلى مستوى منطق المبادرة والتأثير والمشاركة الندية في إدارة الشأن الدبلوماسي للقضايا الدولية²⁷. ولعل هذا التوجه هو ما ضمن للمغرب حينها علاقات متوازنة مع المملكة الإسبانية، بعد أن كان حكامها لا يترددون من قبل في ممارسة ضغوط مكشوفة للحصول على تنازلات ترابية وامتيازات تجارية تفضيلية تؤمن مصالحهم وتحمي ظهرهم من الأخطار العثمانية المحتملة، وفي وقت تزايدت فيه كذلك طموحات هؤلاء الحكام في غرب المتوسط بعد ضم

24 - الفشتالي، مناهل الصفا، ص49.

25 - الإفرائي، نزهة الحادي، 151-152.

26 - الفشتالي، مناهل الصفا، ص48-49.

27 - الفقيه الإدريسي، الدبلوماسية السعدية: بين التهديدات العثمانية والأطماع الأوروبية. السياق والحصيلة، ندوة: المغرب - المشرق. قضايا ومواقف، المنظمة بتاريخ 24 فبراير، 2000، مطبعة أوزود، بني ملال، 2002، ص101.

Fernand Braudel, La méditerranée et le monde méditerranéen, p 463- 464

29 - الفقيه الإدريسي، الدبلوماسية السعدية، ص96-99.

30 - الناصري، الاستقصا، ج5، ص70.

31 - نفسه.

- قائد هذه الحملة الأمير دون سباستيان، رغم اعتراضات أقاربه وكبار مستشاريه وأعيان دولته¹⁴، وهي حماسة ناتجة عن تشبعه القوي بالروح الصليبية التي زرعها فيه رجال الكنيسة من "الجزويت" ممن تولوا تربيته وتعليمه في الصبا، ومن التأثير والتحرير الذي مارسه عليه هؤلاء الرهبان كذلك من أجل تنظيم وإنجاز هذه الحملة رغم ما ينفسه من خبرة ودراية وإمكانات¹⁵.
- ويكشف المؤرخ عبد العزيز الفشتالي، بمناسبة وصفه للموقف الذي وقفه أحمد المنصور في مشهد معركة وادي المخازن، عن طبيعة هذه الروح الدينية الجياشة التي كانت تتملك بقوة الوعي الجماعي لكافة فئات المجتمع المغربي حكاما ومحكومين، إذ يقول: "فما عسى أن أعد أو أذكر بعد يوم المخازن الذي حضرته ملوك العدوتين وجموع الملتين وأنصار الكلمتين.. فأتيت أيد الله في مستنقع الموت قدمه واحسب في الذب عن الملة نفسه وتدفتت عليه كتائب المشركين وجموع الكفر وطواغيث الشرك وأحزاب التثليث فصابر زلزالها كالجبال الرواسي وثبتت تحت الألوية كالليث العادي"¹⁶.
- ولما كان الانتصار في هذه المعركة قد مكن المغرب من الانتقال من حالة التمزق والانحسار والتهديد، التي ظلت تلقي بكل ثقلها على أوضاعه العامة لسنوات عديدة، إلى حالة الغلبة والتمكن والاستقرار، فقد اتجهت النخبة المخزنية بقيادة السلطان أحمد المنصور إلى تقديم نفسها على أنها صانعة لهذا الانتصار، تخطيطا وإنجازا، وإلى استثماره في تلميع صورتها وتقوية مراكز نفوذها وإعادة بناء سلطة الدولة على أسس جديدة تجسد زخم هذا الانتصار وهالته، وما خلفه من أصداء مدوية في الداخل والخارج على حد سواء¹⁷. ولذلك، ووعيا منها بأهمية القيمة الاستثنائية لهذا النصر العسكري، فقد حرصت رموز هذه النخبة كل الحرص على تحويله إلى نصر سياسي ودبلوماسي، يوازي ما صارت تستشعره في نفسها ومتخيلها من تفوق واقتدار وغلبة، ويسهم، من ناحية أخرى، في تكريس أهم الرهانات التي صارت الدولة تتطلع
- 14 - نفسه.
- 15 - أحمد بوشرب، معركة وادي المخازن، ص118
- Fernand Braudel, La méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe I I, Armand Colin, 1966, p.462.
- 16 - الفشتالي، مناهل الصفا، ص38-39.
- 17 - نفسه، ص48-49.
- إلى تحقيقها على الساحتين الداخلية والخارجية¹⁸.
- وقد كانت أول خطوة تم إنجازها على هذا الصعيد، هي إعادة تجديد رسوم الدولة وتوطيد ركائز مشروعيتها وذلك من خلال الإجماع الذي تحقق على بيعه السلطان أحمد المنصور يوم المعركة وعلى أرضها أولا¹⁹ ثم في مدينة فاس ثانيا بحضور "الأكابر من كل بلد عرب وعجم وبربر"²⁰. وهي خطوة مكنت المنصور يومها من إعادة النظر "في أعطاف الدولة وقد أدركها بأخر الرمق تجود بنفسها لتوالي المرض عليها خمسة أعوام تباع عمر دولتي المتوكل والمعتمصم التي نفقت فيها أسواق الفتن وأظلم الجو فيها بالهرج في سائر أقطار المغرب"²¹، حيث عمل على إعادة الأمور إلى نصابها من خلال مجموعة من التدابير الإصلاحية والأمنية الناجعة التي عززت دعائم الاستقرار والأطمئنان وأعدت الوصال بين الدولة والمجتمع على أساس من الوفاق والتعاون المتبادل حتى.. انتشرت العافية من باب تازى إلى أقصى سوس²². وستتطور هذه الأجواء أكثر خاصة بعد أن تراجعت قوى التصوف عن معارضتها للسلطة القائمة بعد أن ظهر لها السلطان أحمد المنصور الذي كان شريكا لأخيه المعتمصم في ملحمة وادي المخازن بمظهر المدافع عن الملة والدين والحامي لرموزهما²³.
- وإذا كانت هذه السياسة قد أثمرت، على خلفية هذا الانتصار، صورة متأقنة للمغرب بدا فيها قويا متماسكا في جبهته الداخلية، منيعا صلبا في الذود عن سيادته الوطنية، فإن الصورة التي شكلتها لحظة هذا النصر غير المسبوق في المتخيل السياسي للقوى الدولية كانت أكثر جاذبية وتوهجا.
- حيث صار المغرب قبلة للعديد من الوفود السفارية التي جاءت مهنته مباركة، وهي تحمل معها أسنى الهدايا
- 18 - الفقيه الإدريسي، الحركة على عهد السلطان أحمد المنصور السعدي. ملاحظات أولية، مجلة أبحاث، العدد، 33، السنة الحادية عشرة، 1994، ص68-72.
- 19 - الفشتالي، مناهل الصفا، ص39.
- 20 - مؤرخ مجهول، تاريخ الدولة السعدية التكمدرتية، تحقيق، عبد الرحيم بنحادة، مطبعة دار تينمل للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 1994، ص64.
- 21 - الفشتالي، مناهل الصفا، ص39.
- 22 - مؤرخ مجهول، تاريخ الدولة السعدية، ص64.
- 23 - بيبير بيرتي، معركة وادي المخازن، تعريب: امحمد بن عبود، خديجة حركات، أحمد عمالك، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1991، ص79.

وإذا كان هذا النصر الساحق الذي حققه المغاربة في هذه المعركة الفاصلة قد أعاد لهم الثقة بالنفس وأحى فيهم مشاعر الاعتزاز بالذات بعد طول فترة من الشعور باليأس والمهانة جراء تطاول الاحتلال الأجنبي على أرضهم وزرعهم وضرعهم لمدة ليست بالقصيرة، فإن التعبيرات والدلالات التي تم بها تمثيل رمزيات هذا النصر المؤزر في أوساط المجتمع المغربي لم تكن كلها على درجة واحدة من حيث طبيعة التصور وزاوية النظر، حيث اختلفت أنماطها وصياغاتها من فئة إلى أخرى تبعا لخلفية الموقع الاجتماعي والسياسي وطبيعة الأفق الفكري والذهني.

أ- النخبة السياسية المخزنية

أجمعت كل مكونات هذه النخبة في رؤيتها لهذا النصر على اعتباره نصرا لملة الإسلام والحق والتوحيد على ملة الكفر والشرك والتثليث¹¹، وهي رؤية تحيل في كنهها، كما لا يخفى، إلى التوجه العام الذي كان يحكم منطلق عموم المغاربة، خاصة وعمامة، في نظرهم إلى هذه المعركة بوصفها كانت تمثل حلقة أخرى جديدة من حلقات الحروب الصليبية التي استعر أوارها في الشرق أيام الاجتياح الصليبي لأرض الشام وبيت المقدس ثم انتقلت إلى الغرب لتتوج بالإجهاز على الوجود الإسلامي في شبه الجزيرة الأندلسية وباحتيال القوى النصرانية للعديد من المدائن والثغور في شمال إفريقيا. وهو توجه لم يكن حاضرا فقط في المتخيل الجماعي للمغاربة، وإنما كان توجهها مؤطرا وناظما أيضا للعقل الجمعي المسيحي بصفة عامة وللعقل البرتغالي منه على وجه الخصوص. ويظهر هذا الواقع بكيفية أوضح في المساندة والمباركة القوية للكنيسة البابوية لهذه الحملة العسكرية ودعمها لها بالجند والسلاح ودعوتها للشعوب المسيحية إلى الانخراط الواسع فيها، باعتبارها حربا دينية مقدسة ضد الإسلام¹²، إضافة إلى مشاركة عدد من الممالك المسيحية بكتائب عسكرية نصرية وتأييدا لهذه الحملة، معتبرة أن النجاح فيها هو نجاح لها جميعا، وأن الخسران فيها هو خسران للعالم المسيحي أجمع¹³. كما تبرز هذه النزعة الدينية الصليبية المتعصبة، علاوة على هذا وذاك، في الحماسة مقطعة النظر التي أبدتها

كان قد سعى، بعد أن استنفذ كل المحاولات التي قام بها لاستعادة "حقه" في الداخل³، إلى البحث عن دعم مطلبه في الخارج⁴. ولما كان الأمير البرتغالي الشاب دون سباستيان يعد العدة يومها لمخطط غزو المغرب⁵ في مسعى حثيث منه لإعادة إحياء أمجاد المملكة البرتغالية على أرضه ووضع حد للأطماع العثمانية التي كانت تهدف إلى السيطرة على المغرب استكمالا لمشروع إخضاع منطقة شمال إفريقيا برمتها لسيادتهم⁶، فإن رغبة هذا الأمير الملحة في تحقيق هذا الطموح الجامح جعلته لا يتردد في قبول مساعدة الأمير المغربي الطريد، خاصة بعد أن وافق هذا الأخير على طلبه في التنازل عن مجموع السواحل المغربية لصالحه⁷. وعلى الرغم من التحذيرات التي وجهها الملك الإسباني فلييب الثاني⁸ إلى قريبه البرتغالي من أجل العدول عن مغامرة غزو المغرب لما قد يترتب عنها من نتائج غير مأمونة العواقب، وبالرغم كذلك من الرسائل التنبيهية التي بعثها الملك المغربي عبد الملك المعتصم⁹ للأمير البرتغالي من أجل إقناعه بأن الحرب التي يسعى إلى خوضها ضد المغرب ليست عادلة ولا ترمي أبدا إلى مؤازرة أمير مغربي ضد آخر، بقدر ما تهدف إلى احتلال بلد حر ذي سيادة، فإن دون سباستيان أبي، مع ذلك، إلا أن يمضي قدما في تنفيذ مخططة العسكري. فكان أن دخل المغرب بجيوشه الجرارة ليتم بذلك الاصطدام بينه وبين الجيوش المغربية بقيادة الأمير عبد الملك السعدي على مقربة من وادي المخازن يوم 03 جمادى الأولى 689هـ/4 غشت 8791م وهو الاصطدام الذي انتهى، كما هو معلوم، بمصرعه ومصرع الأمير المغربي محمد المتوكل وبمقتل وأسر الآلاف من الجنود المسيحيين برتب عسكرية متباينة الألقاب ومتفاوتة الدرجات¹⁰.

3 - الإفرائي، نزهة الحادي، ص128.

4 - نفسه.

5 - عبد الكريم كريم، المغرب في عهد الدولة السعدية، شركة الطبع والنشر، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 1977/1397، ص103.

6 - نفسه، ص98-99.

7 - أحمد بن خالد الناصري، الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى، تحقيق وتعليق، جعفر الناصري ومحمد الناصري، مطبعة دار الكتاب، الدار البيضاء، 1955، ج5، ص69.

8 - عبد الكريم كريم، المغرب في عهد الدولة السعدية، ص103.

9 - الإفرائي، نزهة الحادي، ص140.

10 - الفشتالي، مناهل الصفا، ص39؛ أحمد بوشرب، معركة وادي المخازن من خلال كتاب "حملة دون سباستيان" لمؤلف مجهول ضمن كتاب: وثائق ودراسات عن الغزو البرتغالي ونتائجه، مطبعة النجاح

الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1997، ص124.

11 - الفشتالي، مناهل الصفا، ص37.

12 - الناصري، الاستقصا، ج5، ص83.

13 - نفسه

بين معركتي وادي المخازن ووادي إسلي: قراءة في متخيل النصر والهزيمة

ذ. الفقيه الإدريسي

كلية الآداب - بني ملال-

التالية: هل كان لهذين المفهومين المتضادين بما يحملانه من شحنات تعبيرية ودلالية متغايرة نفس الدرجة من الوقع والانعكاس في العقل الجمعي للمجتمع المغربي؟ و هل كانت، في المقابل، معظم فئات المجتمع على نفس القدر من التفاعل والانفعال حيال عواقب ذلك النصر وتلك الهزيمة وآثارهما القريبة والبعيدة؟ أم أن كل فئة كان لها ما يميزها عن الأخرى في إدراكها واستيعابها لمغزى هذين الحدثين وأشكال تمثيلهما في وعيها ومتخيلها؟

I- متخيل النصر في معركة وادي المخازن:

احتفاء باستعارات رمزية متعددة

مما لا شك فيه أن حدث معركة وادي المخازن¹ لم يأت ضمن سياق تاريخي معزول في شروطه وموجهاته، وإنما جاء تتويجا لإرادتين سياسيتين جمعت بينهما نوازع وآمال مشتركة في كسب رهانات السلطة والنفوذ دون أن يكون لديهما نفس الرؤية والمقصد من جهة الدوافع والتطلعات البعيدة. فالأمير المغربي محمد المتوكل، الذي كان عمه عبد الملك قد أطاح به من سدة الحكم بسبب النزاع الذي كان قائما بينهما آنذ حول مسألة "شرعية" تولي السلطة²،

1 - حول هذه المعركة راجع: عبد العزيز الفشتالي، مناهل الصفا في مآثر موالينا الشرفاء، دراسة وتحقيق، عبد الكريم كريم، مطبوعات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية والثقافية، الرباط، ص38-39؛ محمد الصغير الإفرائي، نزهة الحادي بأخبار ملوك القرن الحادي، تقديم وتحقيق، عبد اللطيف الشادلي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1998، ص139-140.

2 - إبراهيم حركات، السياسة والمجتمع في العصر السعودي، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، طبعة، 1987/1408، ص66-67.

إذا كان لكل حدث تاريخي ذاكرة جماعية توثق لذكراه بمعان وأيقونات قد لا تكون دائما محل اتفاق بين من يحسبون أنفسهم أطرافا فاعلة في صناعته أو على الأقل بين من يعتقدون أنه يمثل جزء لا يتجزأ من نسق تشكل هويتهم، فإن هذا الخلاف في التمثل والتصور قد يتحول إلى ما يشبه التقارب والائتلاف حينما يتعلق الأمر بأحداث جسام كان لها من عمق التأثير وشدة الارتداد ما جعلها تغير كثيرا من الثوابت والأوجه في مسار تطور البنيات القائمة لتعيد بذلك تشكيل ملامح جديدة في خريطة مشهدها التاريخي.

ولعل من بين أبرز هذه الأحداث الوازنة التي شكلت علامات انعطافية فارقة في تاريخ المغرب بما كان لها من تداعيات مؤثرة وحاسمة وارتدادات واسعة ومتلاحقة على أكثر من ساحة وصعيد، حدث معركة وادي المخازن التي أسست لحظة النصر غير المسبوق فيها لميلاد مغرب القوة والتألق والمهابة في نهاية القرن السادس عشر، ثم حدث معركة إسلي التي مهدت لحظة الهزيمة المدوية فيها الطريق لبدء مغرب التراجع والتأزم والوصاية الأجنبية ابتداء من نهاية النصف الأول من القرن التاسع عشر.

وللاقترب أكثر من الدلالات والأبعاد التاريخية التي تكتنفها ثنائية مفهومي النصر والهزيمة المحايثين لهاتين المعركتين المتباعدين سياقاً وزماناً والمتقابلتين حصداً ورمزية، سنعمد في هذه المساهمة العلمية إلى رصد واستجلاء أهم التعبيرات والتجليات التي تجسد بها حضور هذه الثنائية المفهومية المتعارضة في المتخيل الجماعي المغربي حتى تتمكن في نهاية الأمر من الإجابة عن التساؤلات الأساسية

Mimésis de la guerre chez deux poètes français de la Renaissance : Ronsard et d'Aubigné

Olfa ABROUGUI

SOMMAIRE

- 26 I. Bible et épopée : des paroles d'autorité
- 27 II. Le baroque ou le vertige du Mal
- 29 III. La foi en l'écriture
- 30 Bibliographie

« Le tout à l'abandon va sans ordre et sans loy¹ ».

La littérature de fin du siècle renaissant porte les traces des guerres de Religion² qui ont agité la France et toute l'Europe. Ronsard³ et d'Aubigné⁴ étaient conscients de la réalité alarmante de leur époque et ils ont tenté de la représenter dans l'expérience immédiate de leur vécu respectif. Le propos ici est d'examiner les modalités mimétiques de la guerre chez les deux poètes ; il importe d'établir l'aire temporelle dans laquelle s'insère le thème que l'on vise.

Dans le deuxième tiers prospère de la Renaissance française, les poètes de la Pléiade célébraient la beauté de la Création et les grands hommes de l'époque. On louait alors l'image d'un monde uni, paisible et hiérarchisé ; en somme, un monde qui est à l'image de Dieu. Artistes et souverains unissaient leur pouvoir pour une fin unique : la paix et l'unité du pays, reconnues comme facteurs propices à la gloire. Mais après 1560, avec l'éclatement des guerres civiles, la France bascule dans un état de sauvagerie ahurissante, où l'homme est devenu la proie de l'homme. Artistes et poètes vivent les remous de ces guerres comme un retour au chaos primitif ; leur vision optimiste de l'avenir se trouve donc compromise.

Devant une telle situation, le poète doit réagir. Il se fait alors le porte parole de son époque et met sa plume au service d'une cause : la paix. Son texte doit reproduire l'ambiance chaotique des guerres. La question est de savoir comment Ronsard et d'Aubigné réagissent à l'actualité de leur temps et comment ils la représentent. Au-delà de quelques

1 Ronsard, *Discours*, VII, 166.

2 1562-1598.

3 1524-1585.

4 1552-1630.

variations dans le style, les deux poètes travaillent à une fin unique : exposer et montrer les horreurs de l'époque dans une véritable mimésis de la guerre qui s'articule sur trois perspectives : épique, biblique et baroque.

Pleinement ancrée dans la réalité historique, la poésie devient un outil mimétique de la guerre. Sensibilité, imagination et raisonnement travaillent la représentation du conflit opposant les catholiques aux protestants. Ronsard et d'Aubigné militent tous les deux afin de rétablir la vérité, montrant jusqu'à quel point le non-sens des hommes peut être néfaste. Pour dévoiler les soubassements de la folie meurtrière, tout en accusant le pouvoir despotique⁵ et, pour dénoncer la tyrannie de leur temps et restituer le climat du désordre et de violence qui a marqué l'époque des guerres civiles, les deux poètes usent de la parole satirique et pamphlétaire⁶ et décrivent l'élan meurtrier des hommes, tout en cherchant à sensibiliser le public aux méfaits de la guerre.

I. BIBLE ET ÉPOPÉE : DES PAROLES D'AUTORITÉ

Pour décrier la frénésie sanglante des hommes de son temps, Ronsard et d'Aubigné se réfèrent à la Bible⁷ ; le texte sacré constitue une source infaillible, car il fait déployer « la vive parole⁸ » de Dieu et s'insère dans le discours poétique en tant que discours rhétorique persuasif. Les deux poètes puisent dans les textes bibliques des symboles et des arguments afin d'exprimer leurs idées au sujet de la guerre ; celle-ci se rattache au problème tragique du Salut de l'humanité et au conflit qui oppose Dieu à Satan. C'est ainsi que pour décrire le massacre de Wassy⁹, d'Aubigné fait défiler en arrière plan l'image du Christ frappé au flanc et celle des fleuves de sang qui sillonnent le royaume :

Là mesme on void flotter un fleuve dont le flanc
Du chretien est la source et le flot est le sang¹⁰.

Une vision prophétique et apocalyptique¹¹ régit la représentation des guerres de Religion, notamment celle de l'Histoire ; Ronsard énonce que les Anciens avaient déjà prophétisé un désastre qui bouleversera la France :

5 *Les Tragiques*, I.

6 Sur ce point, voir Gilbert Schrenck, « Agrippa d'Aubigné et la vérité dans le livre II des *Tragiques* », in *Les Tragiques d'Aubigné*, Cahiers Textuel n° 9, 1990, Paris, pp. 53-63.

7 L'interférence des passages bibliques permet de montrer « l'Histoire en train de se faire et [de] révéler un sens », Marguerite Soulié, *L'inspiration biblique dans la poésie religieuse d'Agrippa d'Aubigné*, Klincksieck, 1977, p. 5.

8 *Discours*, IV, 95.

9 Ce massacre qui a eu lieu le premier mars 1562 marque le début de la première guerre de religion.

10 *Fers*, 559-560.

11 A ce propos, voir André Tournon, « Le Cinquième Sceau. Les tableaux des Fers et la perspective apocalyptique dans les *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné », in *Mélanges sur la littérature de la renaissance à la mémoire de V. L. Saulnier*, Droz 1984, pp. 273-284.

Dès long temps les escrits des antiques prophetes,
Les songes menaçans, les hideuses comettes,
Nous avoient bien predict que l'an soixante et deux
Rendroit des tous costés les François malheureux,
Tués, assassinés...

(...)

Le Ciel qui a pleuré tout le long de l'année,
Et la Seine qui courroit d'une vague éfrenée,

(...)

De son malheur futur Paris avertissoit¹².

Emblème mythique du crime et incarnation de Satan¹³, Caïn se trouve dans *Les Tragiques* sous-jacent à la discorde entre catholiques et protestants. Comme une malédiction originelle inhérente à l'histoire de l'humanité, il travaille en profondeur la lutte fratricide qui secoue le pays. De la même façon, l'ombre de Néron¹⁴ se profile à travers le portrait des tyrans, en l'occurrence les catholiques qui immolent les victimes protestantes. D'après d'Aubigné, ils sont comme « les sauterelles de l'Apocalypse¹⁵ » ou comme des loups sanguinaires qui s'attaquent à l'agneau sans défense :

Ces tyrans sont des loups, car le loup, quand il entre
Dans le parc des brebis, ne succe de leur ventre
Que le sang par un trou et quitte tout le corps,
Laiissant bien le troupeau, mais un troupeau de
morts¹⁶.

Les références bibliques confèrent une gravité aux discours des deux poètes, gravité qui s'amplifie avec la tonalité épique.

La dimension épique du conflit vient du fait que l'on interprète le présent à la lumière d'un épisode du passé largement mythifié ; Ronsard et d'Aubigné ramènent le présent de leur pays aux temps les plus reculés, faisant articuler la matière mythique à la matière historique. Parce qu'il met en scène un rapport conflictuel entre les hommes, le traitement des guerres de Religion acquiert un aspect épique. Les deux poètes se plaisent à décrire les personnages dans une sorte d'énergie débordante, donnant par la même occasion un relief exceptionnel aux faits. C'est dans ce sens que l'on note leur recours systématique à la *Pharsale* de Lucain, texte d'une grande actualité à l'époque. N'ayant pas véritablement d'ennemis, la guerre civile est un acte insensé et irrationnel qui nuit à l'unité du pays ; elle est dès lors un exemple parfait pour évoquer la guerre entre catholiques et protestants¹⁷ :

Ainsi la France court en armes divisée
Depuis la raison n'est plus autorisée¹⁸.

D'après les deux poètes, toute l'horreur tragique de cette guerre émane de sa nature fratricide :

Et le frere (ô malheur) arme contre son frere
La sœur contre la sœur, et les cousins germains

12 *Discours*, IV, 95-98 et 107-110.

13 *Discours*, IV, 10-16.

14 *Les Tragiques*, II, 957.

15 *Discours*, IV, 72.

16 *Les Tragiques*, I, 601-604.

17 D'Aubigné, *Fers*: « Les combats sans parti », 567; « Guerre sans ennemi », 841.

18 Ronsard, *Discours*, IV, 195-196.

Au sang de leurs cousins veullent tremper leurs mains¹⁹.

A son tour, d'Aubigné affirme que :

Le père estrangé au lict le fils, et le cercueil

Préparé par le fils sollicite le père ;

Le frere avant le temps herite de son frere²⁰.

A l'image de Lucain considérant que Rome est la responsable de la guerre civile, les deux poètes imputent à la France la responsabilité du drame qui la déchire. De plus, et comme le veut la tradition épique, la mythologie offre un cadre à la relation des guerres de Religion ; plusieurs mythes interfèrent dans les textes des deux auteurs, représentant l'état de violence et du délire auquel se livrent les Français. De fait, le pays est placé sous le signe implacable de Mars²¹ ; cela est d'autant plus tragique quand Saturne préside aux combats :

Les anciens leur donnoient pour tutelair Dieu
Non Mars chef des vaillants : le chef des cette peste
Fut Saturne le triste, infernal et funeste²².

Un tel combat annule tout principe de justice et fait basculer le pays dans un état de désordre, en somme dans un monde à l'envers, où la corruption supplante la vertu :

Morte est l'autorité : chacun vit à sa guise (...)
Le desir, l'avarice, et l'erreur incensé
Ont sans-dessus-dessous le monde renversé.
On a fait des lieux saints une horrible voerie,
Un assassinement, et une pillerie :
Si bien que Dieu n'est seur en sa propre maison.
Au ciel est revollée, et Justice, et Raison,
Et en leur place hélas ! regne le brigandage,
La force, les cousteaux, le sang et le carnage²³.

La nature décrie la frénésie meurtrière des hommes dans un tourbillon d'images cosmiques ; le ciel n'arrête pas de « pleurer », « une comette ardente » tombe sur Saint-Germain²⁴. De la même façon :

(...) La gresle et la pluye, et la fureur des cieux
Ont irrité la mer des vens seditieux²⁵.

Le jour du massacre de la Saint-Barthélemy, le soleil semble hésiter à se lever au dessus des ondes, assimilées à un océan de larmes. Le jour est déjà en deuil, présageant, de par ses couleurs ténébreuses, l'avènement de l'horreur incommensurable :

Et le soleil voyant le spectacle nouveau
A regret esleva son pasle front des ondes,
Transi de se mirer en nos larmes profondes²⁶.

Saccagée et dévastée, la terre est défigurée ; elle se transforme en cendre ; les axes géographiques perdent leur netteté et les provinces sont méconnaissables à cause des ravages des guerres. Sorte de crime commis dans le délire, la guerre se manifeste comme une régression de

l'humanité ; elle est ressentie comme un effondrement abyssal, perceptible dans la récurrence des images du carnage et de famine :

L'Homme n'est plus un homme, il prend refection
Des herbes, de charogne et viandes non-prestes,

Ravissant les repas apprestez pour les bestes²⁷.

D'Aubigné peint des chiens affamés qui dévorent les cadavres de Moncontour²⁸ ; l'image est encore plus frappante quand effrayé, « le vieillard Océan » repousse les cadavres « qui se sont entraînés dans les eaux des fleuves »²⁹. Advient ainsi sans trêve dans les textes des deux poètes, un corps, malmené, supplicié et mutilé. Montré en exhibition comme dans une mise en scène spectaculaire, le corps humain est décrit dans tous ses états. D'Aubigné dessine souvent le moment où la victime agonise. Dans le passage suivant, il fait le portrait d'un soldat blessé, mi-mort, mi-vivant, qui se débat dans ses souffrances et qui aspire à s'en délivrer :

Je vis un jour un soldat terrassé
Blessé à mort de la main ennemie
Avecq' le sang l'ame rouge ravie
Se debattoit dans le sein transpercé.
De mille mortz ce perissant pressé
Grinçoit les dentz en l'extreme agonie,
Nous prioit tous de luy haster la vie :
Mort et non mort, vif non vif fust laissé³⁰.

Chez Ronsard, la métaphore lancinante du peuple « mangé » fait planer la hantise cannibale et annonce les séquences d'anthropophagie qui vont marquer l'histoire des guerres de Religion, et que d'Aubigné décrira plus tard de façon exhaustive. Le cannibalisme résulte de l'excès de violence des hommes et de leur délire guerrier :

Nous avons parmi nous cette gent cannibale,
Qui de son vif gibier le sang tout chaud avale,
Qui au commencement par un trou en la peau
Suce, sans écorcher, le sang de son troupeau,
Puis achève le reste, et de leurs mains fumantes
Portent à leurs palais bras et mains innocentes,
Font leur chair de la chair des orphelins occis,
Martyrs des enfants et rites barbares³¹.

Cela étant, on met en lumière les souffrances des femmes, des vieillards et des enfants. Ronsard et d'Aubigné s'émeuvent à la vue des champs dévastés des laboureurs, ils s'émeuvent à la vue des femmes violentées et des enfants livrés à eux-mêmes. Aux yeux des deux poètes, le peuple serait la principale victime de ces guerres insensées :

Rien ne me fache tant que ce peuple batu,
Car bien qu'il soit tousjours par armes combatu,
Froissé, cassé, rompu, il caquette et groumelle³².

II. LE BAROQUE OU LE VERTIGE DU MAL

La France se livre à la spirale vertigineuse de la

27 D'Aubigné, *Les Tragiques*, I, 312-14.

28 D'Aubigné, *Les Tragiques*, I, 466-79.

29 *Fers*, 1451-57.

30 *Printemps*, V, 1-8.

31 *Les Tragiques*, III, 197-203.

32 *Discours*, VI, 657-659.

19 *Discours*, IV, 160-162.

20 *Les Tragiques*, I, 212-14.

21 « Ainsi qu'une furie agite nostre France », Ronsard, *Discours*, IV, 188.

22 *Tragiques*, I, 1164-1167.

23 Ronsard, *Discours*, IV, 175 et 177-184.

24 *Discours*, I, 189-195.

25 *Discours*, IV, 45-46.

26 D'Aubigné, *Fers*, 780-782.

violence ; quoi de plus mimétique que le baroque pour transmettre l'ivresse chaotique du mal ? Dans ce sens, le pays est semblable à « un pauvre navire » qui chancelle, s'engloutissant dans un « piteux naufrage³³ ». Ronsard et en particulier d'Aubigné approchent le désordre et la barbarie dans une poésie figurative. L'écriture restituée, de manière expansive, le spectacle de la cruauté ; tout est décrit, dit et exprimé dans une pratique de la surenchère et de la démesure. On multiplie les tableaux de terreur et les scènes de cruauté dont les images sont surchargées de violence et de couleurs. On exhibe sans modération, l'effusion du sang et l'anéantissement des victimes. Cela dit, le style baroque fait ressortir le macabre et suscite chez le public effroi et tremblement, coïncidant avec l'écriture prophétique biblique dont la fin majeure est de faire voir la puissance divine au moyen de tableaux d'horreur ou d'émerveillement.

L'effroi devant le non-sens est palpable à travers le recours aux personnifications de la patrie et de l'église, assimilées souvent à des corps humains, violemment outragés. Le passage suivant n'est pas sans rappeler les sacrilèges fréquents que ne cessent de subir les lieux de culte à l'époque des guerres de Religion. Parlant d'une église :

Pauvre, nue, exilée, ayant jusques aux os

Les coups de fouetz sanglans imprimez sur le doz³⁴.
Dans les *Discours* ainsi que dans *Les Tragiques*, l'univers paraît en mouvement perpétuel ; tempêtes et orages font trembler sans arrêt la terre. Le mimétisme baroque est d'autant plus fort à travers le recours à une esthétique de l'innommable. L'usage fréquent des formes plurielles souligne « l'innommable horreur », à savoir l'ampleur du massacre :

Où voulez-vous, mes yeux, courir ville apres ville,
Pour descrire des morts jusques à trente mille ?
Quels mots trouverez-vous, quel style, pour nommer
Tant de flots renaissans de l'impiteuse mer ?³⁵

L'écriture poétique transcrit un monde où grouille et fourmille un nombre illimité de victimes et de bourreaux. On décrit le mouvement de la foule, les déplacements et les agitations des bourreaux et des victimes. Cette image de l'incommensurable sous-tend une vision apocalyptique du pays, rendue encore plus perceptible dans le vacarme ou le tumulte infernal. Les allitérations en « r » traduisent des bruits durs et rudes. On entend alors le cliquetis des sabres et le bruit des artilleries :

Siecle de fer, de meurtre tout souillé,
Tout detraqué de mœurs et de bien vivre,
Un siecle, non ny de fer ny de cuivre,
Mais de bourbier en vices nonpareil³⁶.

Dans *Les Tragiques*, retentissent sans arrêt, les hurlements, les brames et les râles des victimes. A ce propos, rappelons le cri de Melpomène, déesse de la tragédie, indignée de voir la France agoniser au

quotidien ; ce cri serait celui du poète lui-même :

O France desolée ! ô terre sanguinaire,
Non pas terre, mais cendre ! ô mere, si c'est mere
Que trahir ses enfants aux douceurs de son sein³⁷.

On se plaît à exposer les scènes de violence dans des tableaux pourpres ; le sang jaillit, fait rougir le ciel et empourprer les fleuves. Il :

(...) s'avance dans Loire, il rencontre les bords,
Les sablons cramoisis bien tapissés de morts³⁸.

L'image du sang est encore plus saisissante quand d'Aubigné évoque la journée « rouge » de la Saint-Barthélemy³⁹ :

Jour qui avec horreur parmi les jours se conte,
Qui se marque de rouge et rougit de sa honte⁴⁰.

Le rouge est la couleur de l'indignation ; la France devrait « au front rougir de honte⁴¹ » à voir que ses enfants « contre [son] estomac tournent le fer tranchant⁴² » et s'entretuent. De la même façon, les ancêtres qui ont bâti ce pays et sont morts pour le voir uni, s'indigneront à la vue d'une France abattue par ses enfants⁴³. Au sujet des générations futures, Ronsard s'interroge en disant :

De quel front, de quel œil, ô siecles inconstans !
Pourront-ils regarder l'histoire de ce temps !⁴⁴

Dénoncer la guerre est une occasion pour Ronsard et d'Aubigné d'exprimer leur sentiment patriotique ; les tableaux décrivant le pays qui agonise soulignent la sensibilité dont fait preuve les deux poètes ; la France apparaît allégoriquement dans le corps imaginaire d'une femme. Dans les vers suivants, c'est une mère martyrisée par ses propres enfants qui est mise en scène :

[...] ses propres enfans l'ont prise et devestue,
Et jusques à la mort vilainement battue.
[...] ces nouveaux Tyrans qui la France ont pillée,
Vollée, assassinée, à force despouillée,
Et de cent mille coups le corps luy ont battu [...]

Ainsi en avortant vous avez fait mourir
La France votre mere, en lieu de la nourrir⁴⁵.

L'allégorie est ici une figure de rhétorique visuelle servant à rendre compte d'un pays en proie au Mal. Mère accablée par les crimes perpétrés par ses propres enfants, la France serait complice des tortionnaires⁴⁶ ;

37 *Les Tragiques*, I, 89-91.

38 *Fers*, 1519-1520.

39 Massacre des protestants sur l'ordre de Charles IX et à l'instigation de Catherine de Médicis, dans la nuit du 23 au 24 août 1572 à Paris, puis en province. Il y eut plus de 3000 morts.

40 *Fers*, 768-769.

41 *Discours*, I, 170.

42 *Discours*, I, 132.

43 *Discours*, IV, 55-64.

44 *Discours*, IV, 121-122.

45 *Discours*, V, 7-8, 23-25 et 93-94.

46 « La victime, cette France désolée, mi-vivante mi-morte, paraît complice des bourreaux, principal instrument de la mort de ses enfants, qu'elle serre trop fort contre elle et qu'elle étouffe à force de les chérir. La terre sanguinaire est non seulement humide du sang des innocents, mais elle le boit en louve, elle s'en abreuve et l'appête », Franck Lestringant, « Le mugissement sous les mots ou le brame des

33 *Discours*, IV, 44 et 48.

34 *Discours*, I, 99-100.

35 *Fers*, 1117-1120.

36 *Discours*, XI, 16-20.

sanglante et sanguinaire, elle se mue en une Furie s'acharnant contre sa progéniture :

Or vivez de venin, sanglante geniture,
Je n'ai plus que du sang pour vostre nourriture⁴⁷.

Afin de dire l'insoutenable horreur et susciter la pitié chez le lecteur, d'Aubigné met en relief la souffrance des enfants. L'imaginaire orphelin régit la représentation de la guerre, en faisant miroiter les motifs de la rupture et de la séparation :

Les cheveux arrachés, les effroyables cris
Des mères qui pressaient à leurs seins leurs petits,
Ces petits bras liés aux gorges de leurs mères,
Les voix non encore voix, bramantes en tous lieux⁴⁸.

Cette poésie de la guerre ambitionne chez le public une réaction cathartique mêlant la terreur à la pitié. Émouvoir, voire heurter la sensibilité du lecteur jusqu'à outrance, comme le fait souvent d'Aubigné, sous-tend une foi en la puissance de l'écriture poétique, dans la mesure où celle-ci peut faire reculer le Mal.

III. LA FOI EN L'ÉCRITURE

Pour parler de la guerre, les deux poètes empruntent le sentier militant et engagé de la poésie. Il est remarquable qu'autant dans le discours de d'Aubigné la parole est farouche et le style est violent, autant dans le discours de Ronsard, la parole est mesurée et le style est apaisé. Ronsard est soucieux du choix de l'image, qui reste sobre et épurée de tout excès d'ornementation. Pour défendre sa cause, il se réfère à la tradition oratoire de l'époque : les discours. Ce genre structure ses idées et vise, comme tout texte rhétorique, la persuasion.

Devant l'état d'urgence de la crise, le poète doit mémoriser par la plume le désastre de son temps. Pour ce faire, il change sa plume de poète contre celle de l'historien. Selon Ronsard, écrire consiste à graver le souvenir sombre des guerres de Religion pour que la postérité n'oublie pas l'horreur que l'homme a pu atteindre dans ses excès de folie ; en inscrivant ces moments du passé dans des images vives et dans « le stile endurci » de la rhétorique, les *Discours* seront la preuve que la poésie est apte à dépasser l'histoire et à aller au-delà du temporel. Ronsard aspire à ce que les générations futures puissent tirer des enseignements des erreurs tragiques du passé, loin des préjugés et des stéréotypes idéologiques. La France s'adresse au poète :

O Toy historien, qui d'ancre non menteuse,
Escrits de nostre temps l'histoire monstrueuse,
Raconte à nos enfans tout ce malheur fatal,
Afin qu'en te lisant ils pleurent nostre mal,
Et qu'ils prennent exemple aux péchés de leur peres,
De peur de ne tomber en pareilles miseres⁴⁹.

Tout au long de ses *Discours*, Ronsard raisonne, examine et juge la situation de son pays tantôt en prenant ses distances, tantôt en s'y impliquant avec ferveur. Il *Tragiques* », in *Poétiques d'Aubigné*, Genève, Droz 1999, p. 53.

47 *Les Tragiques*, I, 129-130.

48 *Les Tragiques*, (*Vengeances*), 463-467.

49 *Discours*, IV, 115-120.

réfléchit quant à la cause de cette guerre fratricide, en l'imputant aux sectes étrangères⁵⁰. Recourant à un lexique de la maladie, il accuse la pensée réformiste qui serait une « fièvre maline⁵¹ », « nourrice des combats⁵² ». Ronsard déclare que « la contagion de Luther eust gasté [leur] religion⁵³ », en divisant les Français. Il attaque ainsi les partisans de la Réforme et se livre à une lutte de tous les instants contre l'embrigadement qu'opère la Réforme. Pour évoquer la manipulation et l'endoctrinement du peuple, il recourt à l'allégorie de « l'Opinion », figure fantasque et ridicule dont la tête est remplie d'air et les jambes sont de laine et de coton :

Le peuple qui vous suit est tout empoisonné,
Il a tant le cerveau de sectes estonné,
Que toute la Rubarbe et toute l'Anticyre

Ne lui scauroient garir sa fiebvre qui empire⁵⁴.
D'après Ronsard, les partisans de la Réforme sont des criminels parce qu'ils manipulent le peuple. Leurs victimes de prédilection sont les gens incultes, dépourvus de tout sens de discernement, comme :

[...] Le jeune marchant, le bragard gentilhomme,
L'escollier debauché, la simple femme : et somme
Ceux qui sçavent un peu, non les hommes qui sont
D'un jugement rassis, et d'un sçavoir profond [...]⁵⁵.

En bon pédagogue, Ronsard relève toutes les formes de contradiction chez son adversaire afin de le discréditer devant le public ; il en est ainsi dans ce passage où il souligne les contradictions entre les croyances des Huguenots⁵⁶ qui prétendent être « les vrais enfants de Dieu » et leurs actions infâmes, comme saccager les villes et les églises :

Et quoy ! Bruler maisons, piller et brigander,
Tuer, assassiner, par force commander,
N'obeir plus aux Roys, amasser des armées,
Appelez vous cela Eglises reformées ?⁵⁷

Cette guerre est aux antipodes des principes éthiques de la religion chrétienne, dans la mesure où elle détruit les valeurs de la chrétienté et transfigure les grandes icônes du catholicisme ; l'image du Christ noirci de fumée et barbouillé de sang en dit long :

Un Christ empistollé tout noircy de fumée,
Portant un morion en teste, et dans la main
Un large coustalas rouge du sang humain :
Cela desplaist à Dieu, cela desplaist au prince⁵⁸.

Dans l'exorde qui ouvre le discours à la Reine, Ronsard relate les troubles de son époque qu'il explique en les reliant à la dialectique de l'histoire universelle. A cet égard, il précise que la guerre est dans la nature des

50 *Discours*, I, 54.

51 *Discours*, VI, 667.

52 *Discours*, IV, 125.

53 *Discours*, I, 216.

54 *Discours*, V, 209-212.

55 *Discours*, VI, 221-226.

Surnom (péjoratif à l'origine) donné 56
par les catholiques aux protestants calvinistes,
en France du XVI^e au XVIII^e siècle.

57 *Discours*, V, 45-48.

58 *Discours*, V, 120-123.

choses, en évoquant le lien permanent entre le vice et la vertu. Depuis toujours, la guerre est intrinsèque à l'Homme, mais cela n'exclut pas l'optimisme de l'humaniste:

J'espere apres l'orage un retour de beau temps,
Et apres un hyver un gratieux printemps.
Car le bien suit le mal comme l'onde suit l'onde,
Et rien n'est assuré sans se changer au monde⁵⁹.

Témoignant à la fois de la sincérité des deux poètes et de la vérité de l'époque, les images de la guerre affluent, se multiplient, en se superposant afin de rendre concrète l'ivresse belliqueuse des hommes. Qui plus est, la représentation de la guerre est *vraie* parce qu'elle est liée à l'expérience personnelle des deux auteurs mais surtout, parce qu'elle se conforme à une culture mythologique, biblique et littéraire commune. Par le réalisme qui se dégage des images, l'écriture renoue avec la *Vérité*. L'épisode des guerres de Religion se trouve donc gravé, en creux, dans le corps de l'écriture poétique.

En disant la guerre, les *Discours* et les *Tragiques* inscrivent le motif d'un dépassement, d'une victoire sur la barbarie de l'époque. Biblique, épique ou encore baroque, autant de représentations, autant d'écritures du dépassement de la cruauté du temps qui visent à graver, par les mots, ce moment insensé, conduisant l'humanité à la dérive et, dont l'ampleur tragique devra servir d'exemple aux siècles futurs.

Aux prises avec la guerre, la parole est déjà un acte, un engagement avant la lettre. Ronsard et d'Aubigné connaissent la portée du mot. Avec sarcasme, enthousiasme ou indignation, ils parviennent à toucher le lecteur par les coups de boutoir du Verbe. Militant contre le délire meurtrier des hommes, la poésie devient un véritable combat. Enfin, pour les deux humanistes, représenter la guerre, la décrier, c'est vouloir lui donner le statut d'un fléau réel, et c'est en conséquence tenter d'appriivoiser le prolongement indéfini du Mal dans lequel le monde risque de sombrer.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages :

- Bailbé (Jacques), *Agrippa d'Aubigné: poète des Tragiques*, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Caen, 1968.
- Chauveau (Jean Pierre), *Lire le baroque*, Dunod, 1997.
- D'Aubigné (Agrippa), *Les Tragiques*, Paris, Société des textes français modernes, 1990.
- Duché (Véronique), (dirigé par), *Ronsard, poète militant, Discours des misères de ce temps*, Presses Universitaires de France, 2009.
- Ronsard, *Discours, derniers vers*, présentation et édition de Yvonne Bellenger, Flammarion 1979.

Articles :

⁵⁹ *Discours*, V, 437-440.

- Gordon, (A) « La Rhétorique délibérative chez Ronsard : le discours à la royne et la continuation du discours des misères de ce temps », in *Mélanges sur la littérature de la Renaissance à la mémoire de V.-L. Saulnier*, Genève, Droz, 1984.

- Lestringant (Franck), « Le mugissement sous les mots ou le brame des « Tragiques », in *Poétiques d'Aubigné*, Genève, Droz 1999, pp. 51-61.

- Schrenck, (Gilbert), « Agrippa d'Aubigné et la vérité dans le livre II des Tragiques », in *Les Tragiques d'Aubigné*, Cahiers Textuel no 9, 1990, Paris, pp. 53-63.

- Soulié (Marguerite), *L'inspiration biblique dans la poésie religieuse d'Agrippa d'Aubigné*, Klincksieck, 1977.

- Tournon (André), « Le Cinquième Sceau. Les tableaux des Fers et la perspective apocalyptique dans les *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné », in *Mélanges sur la littérature de la renaissance à la mémoire de V. L. Saulnier*, Droz 1984, pp. 273-284.

Les représentations du martyr protestant pendant les guerres de religion, en France, dans les tragiques d'Agrippa d'Aubigné

Vincent COMBE

UNIVERSITÉ DE NICE SOPHIA-ANTIPOLIS

SOMMAIRE

- 80 Genèse et enjeux de la cause « martyr(e) »
- 82 Une *furor poetica* militante
- 83 De « l'hypotypose descriptive » à « l'hypotypose allégorique » : monstration et démonstration de l'horreur
- 84 Imaginaire biblique et tableau apocalyptique
- 85 Bilan idéologique et formel

Dans son ouvrage *L'Occident et la religion*, Daniel Dubuisson propose une restructuration du dyptique : Occident et religion, en tryptique : Occident, religion et guerre. En effet, « depuis que l'Empire romain a choisi le christianisme comme religion d'Etat, la question n'est plus à la pluralité des religions mais à la manière dont les autorités doivent envisager l'hétérodoxie. » La religion fait office de référence centrale en Occident lequel définit son identité à partir de celle-ci : au moyen-âge, l'Occident est en guerre pour la religion, avec les Croisades, au XVI^e siècle, le conflit est interne et s'est recentré au cœur- même du bloc occidental avec les guerres de religion. Aussi, les influences conjuguées de l'Ancien Testament, du droit romain et des coutumes débouchent sur une criminalisation de l'hérétique. En effet, le XVI^e siècle n'est pas tolérant ; l'adage : une foi, une loi, en roi reste la référence suprême et condamne ainsi tout dissident à ce principe fondateur et unitaire. De plus, il persiste une « mentalité panique des Croisades » et l'appel aux armes pour sauver la foi, et par conséquent la nation, n'a pas disparu des mœurs conduisant à une politique d'intolérance et une inflation de la violence envers les réformés, constatée dès le début du XVI^e siècle. Pourtant, à la mort d'Henri II, Catherine de Médicis avait déjà décidé de mettre fin aux procès d'hérétiques qui ne menaient qu'à fortifier les protestants dans leur foi ; leur mort paraissait alors moins glorieuse et leur cause s'en trouvait affaiblie. Il fallait que les protestants se réinscrivent dans un statut de martyr.

Dans cette perspective d'approche, c'est plus précisément autour de la question de la représentation du martyr protestant dans l'œuvre d'Agrippa D'Aubigné, *Les Tragiques*, que nous interrogerons.

Dans quelle mesure peut-on parler à juste-titre de « martyr(e) »? Cette notion, centrale, compte-tenu de l'intitulé du sujet, implique un cadrage définitionnel nécessaire afin d'en concevoir l'usage et la portée, dans l'œuvre de D'Aubigné. Ceci, au même titre que la notion de « tolérance » qui évolua de paire au fil des siècles et au gré des réformes politiques. Tout d'abord, le terme « martyr » qui renvoie aux tourments infligés ou à la mise à mort doit être différencié du « martyr » : « celui qui a souffert la torture et la mort pour attester la vérité de la religion chrétienne » (*Vie de Saint Alexis*), dans un sens premier, puis, après la révocation de l'Edit de Nantes et le retour à la politique d'intolérance de Louis XIV, est exprimé péjorativement sous la plume de Furetière : « se dit abusivement des Hérétiques et des Payens qui souffrent pour la deffense de leur fausse Religion ». En outre, l'étymologie du terme nous renseigne véritablement sur sa portée au sein des *Tragiques* ; en effet, empreint au latin ecclésiastique : *martyr* mais issu du grec μάρτυρ, -υρος il lui est attribué le sens de « témoin », c'est-à-dire celui qui « a vu », introduisant par là-même, cet ancrage visuel, fondamental dans l'esthétique du poème. Parallèlement, on observe que le sens ancien et foncièrement négatif de « tolérance » s'est longtemps maintenu. « Ce qui est appelé tolérance n'a lieu qu'envers les maux » (Saint-Augustin, fin du IV^e siècle), puis en 1690 : « patience par laquelle on souffre, on dissimule quelque chose. [...] La tolérance qu'on a pour les vices est souvent la cause de leur augmentation ». Faut-il lire entre les lignes des attaques dissimulées à l'encontre des protestants, et ce, encore deux siècles après la fin des conflits civils ? Certainement, si l'on rapproche cette définition de celle de « martyr » du même dictionnaire où il est fait explicitement mention des « hérétiques ». Quel lien pragmatique réunit donc ces deux concepts ? Le martyr doit faire preuve de ce que l'on pourrait appeler un « militantisme passif » c'est-à-dire, montrer la ténacité de sa foi jusque dans les souffrances ultimes et ne peut apparaître que s'il s'articule un contexte socio-judiciaire précis conjuguant : loi, intolérance et violence. C'est le cas, nous l'avons vu, en ce milieu de XVI^e siècle mais il est intéressant d'observer que ce même dispositif causa le martyr des chrétiens des premiers siècles, sous l'empire romain. Ainsi, le chrétien persécuté par les païens, persécuta également au XVI^e siècle mais, cette fois-ci, contre les siens, les fidèles de sa propre Eglise, ceux qui réclamaient le schisme avec Rome.

C'est pourquoi, le poème épique des *Tragiques*, apparaît comme l'emblème de tout un peuple « bouc-émissaire » porté en sacrifice dans la France déchirée de la seconde moitié du XVI^e siècle, avec le Massacre de la Saint Barthélémy comme paroxysme de la martyrisation, soudaine, brutale et enragée. Fresque historique et nationale, complexe dans son esthétique, violente dans sa représentation, partielle dans son engagement, elle illustre le contexte politique désastreux dans laquelle l'œuvre s'inscrit.

Intégré au sein d'un « parti-pris » radical et univoque de l'auteur, le poème de d'Agrippa d'Aubigné illustre le

malheur de la France, et par synecdoque, des fidèles protestants, en sept « chants » tragiques de styles hétérogènes et dont la représentation du martyr protestant brille plus encore dans les deux chants centraux (4 et 5, *Les Feux et les Fers*) pivots de l'œuvre dont le sens aigüe est découvert à travers « la pathétique solitude des chrétiens réformés ». A l'image de ce siècle éclatant d'oppositions et de contrastes, *Les Tragiques* illustrent le paradoxe d'être publiées en 1616, c'est à dire vingt-sept ans après les derniers faits sanglants des guerres de religions et d'offrir en même temps une représentation picturale et « animée », des massacres « vus » par l'auteur. Dans la préface, il s'adresse à son œuvre en ces termes : « Commence, mon enfant, à vivre/ Quand ton père va mourir. » D'Aubigné vécut, pour ainsi dire, les guerres de religion de l'intérieur, jour après jour, dans le camp protestant, en tant qu'enfant, soldat puis sujet. Aussi, c'est à travers un point de vue idéologique et formel militant et immodéré, empreint d'*energeia*, qu'est offerte une vision univoque et unique en son genre, de la guerre civile et de ses effets, à travers des tableaux des plus saisissants jusqu'au chaos final conduisant au Jugement dernier.

GENÈSE ET ENJEUX DE LA CAUSE « MARTYR(E) »

Les corps à demi décomposés se balançaient aux grilles des fenêtres du château. De chaque côté de l'extrémité du pont, une poutre lancée au dessus de l'eau portait une rangée de têtes coupées que l'on avait soigneusement groupées par deux, visage contre visage, dans un dérisoire et tragique face à face. [...] C'était jour de foire à Amboise. [...] Désignant les cadavres des suppliciés, [un cavalier] s'écria : - « Ils ont décapité la France ces bourreaux ! et à son fils de huit ans, qui se tenait à ses côtés, il demanda de venger un jour ces nobles victimes quitte à sacrifier sa vie : -Si tu t'y épargnes tu auras ma malédiction. [...] La vie de celui qui allait devenir le grand poète protestant fut à jamais marquée par la vision de « ceux de la religion » ainsi martyrisés.

Les événements d'Amboise de 1560 consacrent le « baptême sanglant » de l'auteur par des images que celui-ci n'oubliera jamais et qu'il restitue avec aigreur dans son premier chant : « Quand, subissans le joug des plus serviles bestes,/ Liez comme des bœufs, ils se couloyent par testes ».

Parallèlement, il ne peut s'empêcher de ressentir un fort sentiment de culpabilité quand ses « frères » se font massacrer au Louvre le soir de la Saint Barthélémy et que lui, blessé l'avant-veille, a été ramené en terres protestantes parmi les siens. Cette « élection divine » qui lui a conservé la vie, l'engage encore plus fermement dans la voie du combat dont il se fait le porte-parole. Le royaume de France est alors très vite comparé aux décadences de l'Empire romain par le moyen d'une métaphore filée qui se développe sur les sept chants des *Tragiques*. La figure de Charles IX et de son goût excessif pour la chasse glisse métaphoriquement à l'image tragique d'un Néron sanguinaire se délectant des jeux du cirque où le sort des hommes jetés dans l'arène est déjà

joué, parachevant ainsi l'image du bourreau catholique et de la victime protestante dans un permanent va et vient spatio-temporel explicite : « Cependant que Neron amusoit les Romains/ Au théâtre et au cirque à des spectacles vains,/ Tels que ceux de Bayonne ou bien des Tuileries »

Cependant, acteurs et victimes des enjeux de leur devenir en Europe, les protestants ont conscience d'exploiter et de raffermir leur image de « martyrs », non seulement auprès de la Cour et d'une Catherine de Médicis qui n'appelle qu'à la réconciliation, mais aussi face aux autres pays européens ayant basculé dans la Réforme comme L'Angleterre, la Suisse ou le Saint Empire germanique en espérant ainsi réunir les forces protestantes de l'Europe. Ainsi, l'image du martyr offert en spectacle, corrobore la thèse d'une souffrance exemplaire ne pouvant être destinée qu'à un peuple élu de Dieu. C'est pourquoi, d'Aubigné se charge véritablement d'un rôle d'intermédiaire entre Dieu et les représentants de la religion « martyr », à l'image du poète « enthousiaste ». Investi par la mission que jadis son père lui avait confiée, d'Aubigné voit dans le sacrifice pour la « vraie religion », une garantie de sauver son âme. Aussi, les incitations à donner sa vie sont fréquentes dans *Les Tragiques* et participent d'une réelle stratégie religieuse : « De la maison de Dieu, ils sentent le vray zele,/ Portent dedans le ciel les larmes, les soupirs/ Et les gémisséments des bien-heureux martyrs » ; « O bien-heureux esprits qui, en changeant de lieu, / Changez la guerre en paix, et qui aux yeux de Dieu/ Souffrez, mourez pour tel de qui la récompense/ N'a le vouloir borné non plus que la puissance !

En effet, D'Aubigné resserre, de manière générale, la question du « martyr », dans *Les Tragiques*, en une conception intégriste et élitaire, qui sépare les morts des « Feux » (chant IV) et les combattants et victimes des « Fers » (chant V). Le protestantisme trouve dans ce bain de sang initial le signe de son élection. Toutefois, la mort dans une guerre « juste » n'apparaît pas un martyr car la guerre possède un motif humain indéniable. C'est pourquoi, les chevaliers morts en Croisades ne sont pas des martyrs puisqu'aux yeux des chrétiens de l'époque, il ne pouvait y avoir guerre plus juste. Dès lors, si dans son poème épique, l'auteur peint des tableaux bouleversants de massacres civils, il n'en considère pas moins que les soldats engagés pour la cause protestante et morts au combat, sont les véritables martyrs. Aussi, les vers de l'auteur en appellent fréquemment aux convictions du lecteur qu'il cherche à convaincre, à travers des apostrophes inégréées dans un système polyphonique :

Nous sommes pleins de sang, l'un en perd, l'autre en tire,
L'un est persécuteur, l'autre endure martyr :
Regardez qui reçoit ou qui donne le coup,
Ne criez sur l'agneau quand vous criez au loup.

A travers ces quelques vers, il est possible d'observer le jeu entre les pronoms intégratifs (« nous ») et le dialogisme apparent, manifesté à travers les impératifs s'adressant au lecteur : « regardez », « ne criez ». Les structures binaires corrélatives et antithétiques (« l'un...l'autre »)

illustrent cette opposition manichéenne du Bien et du Mal, du bourreau et de la victime « perd/tire » ; « persécuteur/martyr » ; « reçoit/donne » ; « agneau/loup ». A cela, s'ajoute les effets sonores perceptibles à travers la « dureté » des consonnes dentales « d » et « t » (« tire, persécuteur, martyr, endure, donne ») qui martèlent le propos, et les jeux chromatiques proprement baroques : le rouge du sang, le blanc de l'agneau, la noirceur du loup. *Les Tragiques* ont pour but de convertir, les procédés rhétoriques et stylistiques employés relèvent donc tant du discours argumentatif que des procédés persuasifs, principalement mis en œuvre grâce au registre pathétique.

Cependant, il ne faut pas se leurrer sur le parti-pris éminemment subjectif de l'auteur, qui nous montre à travers son œuvre engagée, une vision radicale et univoque des guerres de religion. En effet, nous avons vu que la victimisation outrancière relève d'une stratégie de communication politico-religieuse car les protestants ne sont pas que des doux agneaux, ils ont pris les armes et ce faisant connaissent les mêmes transes persécutrices que leurs bourreaux mais sans en avoir l'appareil judiciaire de condamnation. Ainsi, les morts au passage, les massacres des prises de villes, les émeutes populaires dans les villes protestantes, la chasse aux prêtres et aux moines, ne manquent pas pour dresser un tableau abominable de leur côté également.

En 1562, dans le *Discours des misères de ce temps*, Ronsard, engagé auprès du roi Charles IX dans le camp catholique et adverse, écrivait déjà :

O toy historien, qui d'encre non menteuse
Escrits de nostre temps l'histoire monstrueuse,
Raconte à nos enfants tout ce malheur fatal,
Afin qu'en te lisant ils pleurent nostre mal,
Et qu'ils prennent exemple aux pechés de leurs peres,
De peur de tomber en pareilles miseres.

Dès lors, les deux partis s'acharnent à défendre l'appellation de « martyrs » même si les représentants catholiques peinent à faire valoir les leurs surtout après le massacre de la Saint Barthélémy et de ses conséquences en Province, qui coûtèrent la vie à quelques dix mille protestants. De plus, c'est un « inconvénient » majeur d'être du côté du pouvoir pour les catholiques ; le terme de « martyr » leur est donc difficile à maintenir ; A ce sujet, les protestants ne manquent pas d'ironiser : un catholique citant Marie Stuart, qui était alors devenue le faire-valoir de la cause catholique depuis qu'elle fut condamnée à la décapitation par sa cousine réformée Elizabeth Ière en 1587, écrivait que « l'astre le plus luisant de nos martyrs, c'est la Reine d'Ecosse » ; propos auxquels le protestant répondit : « malheureuse religion qui n'a point de martyr ni plus chaste que celle là ni plus pure qu'un parricide ! » En effet, celle qui fut simultanément reine de France, d'Ecosse et prétendante au trône d'Angleterre était soupçonnée d'avoir fait éliminer son époux avec l'aide de son amant (de condition nettement inférieure), afin de pouvoir épouser celui-ci. La cause morale catholique peinait donc à « faire le poids » dans sa revendication au statut de « martyr » dans de telles circonstances.

Dès lors, plus que jamais, le Verbe est perçu comme une arme puissante, lorsqu'il s'agit de défendre la cause protestante, et les vers deviennent des traits sous la plume de d'Aubigné, dont le dessein est d'atteindre l'intégrité catholique autant que le cœur du lecteur à convertir.

UNE FUROR POETICA MILITANTE

« Le fardeau, l'entreprise est rude pour m'abattre/ Mais le doigt du grand Dieu me pousse à le [le serpent diabolique] combattre ». Tels sont les vers significatifs du poète-soldat pour illustrer le combat qu'il mène, par les mots et par l'épée. L'approche poétique de l'œuvre nous invite à considérer un auteur qui semble reprendre les principes néo-platoniciens de Plotin ou Marsile Ficin, selon lesquels la poésie ne viendrait pas de l'art mais « d'une certaine fureur ». Cette théorie a, notamment, été illustrée par la *Deffense et illustration de langue françoise* de Du Bellay, qui servit de manifeste poétique pour les poètes de la Pléiade, et admirés de notre poète ; « Un psaume dans la bouche, un luth dans la main », il s'agit bien là des armes du poète. Mais d'Aubigné ne s'en contente pas et va plus loin dans la lutte qu'il prend physiquement à bras le corps. A travers son poème épique, d'Aubigné semble exploiter à nouveau cette veine en y introduisant la dimension polémique, revendicatrice et proprement guerrière, qui caractérise son œuvre : « Tyrans, vous craindrez mes propos/ J'aurai la paix en ma logette, /Vos palais seront sans repos. » La *furor poetica* des *Tragiques* présente donc le cas d'une poésie directement insufflée par Dieu et dont le poète se fait l'intermédiaire voire le prophète. La victimisation du martyr, très présente dans les chants « *Misères* » et « *Princes* », se transforme progressivement en appel aux armes à ceux qui sont opprimés dans les chants « *Les Feux* » et « *Les Fers* ». Le poète est profondément convaincu que son combat est « juste » et nécessaire. D'un point de vue idéologique et formel, l'énergie poétique s'en trouve, dès lors, intensifiée, dans la mesure où d'Aubigné prend les « armes » afin de sauver, non seulement la « vraie foy », mais aussi son âme ainsi que celle des siens : « Donne mort au meurtrier et au meurtri la vie » Ce vers, reposant sur les effets sonores de la paronomase (« mort, meurtrier, meurtri ») témoigne, en outre, de plusieurs aspects propres à l'esthétique des *Tragiques* tels que la forme injonctive « donne » qui caractérise la nécessité de l'action propre au poème, l'antithèse baroque qui révèle la volonté d'inverser la situation présente des martyrs : donner la mort à celui qui tue et donner la vie (qu'il faut comprendre par « sauver la vie ») à celui qui est tué, mais aussi de rejeter les deux termes majeurs (« mort » et « vie ») aux extrémités du vers.

En effet, « c'est lorsque la répression devient massive, que le martyr devient militant, comme si la soumission à la prière n'est plus possible en temps de guerre » ; il ne faudra plus être défenseur de cœur mais aller rejoindre les siens au combat : « Puisqu'il faut s'attaquer aux légions de Rome » ; « mon courage de feu, mon humeur aigre et forte » Tels sont les propos de celui qui participa

à la majorité des grandes campagnes protestantes aux côtés du roi de Navarre, face à la tyrannie des Valois. *Les Tragiques*, seraient-elles une preuve de fidélité face au Dieu vengeur des protestants ? Cette hypothèse est possible si l'on prend en compte la propagande qui est véhiculée pour offrir sa vie à la cause des réformés : « N'auroyent-ils pas envie/ De guerir par la mort une mortelle vie ? » ces vers illustrent l'importance que consacre le poète à soigner son âme, quitte à sacrifier sa vie mais aussi le profond sentiment de culpabilité qu'il éprouve puisqu'il s'est trouvé absent lors du « grand Massacre » de 1572.

En outre, en 1616, date à laquelle paraissent *Les Tragiques*, la liberté du cule protestant, tolérée par l'Edit de Nantes, moins de vingt ans plus tôt, se trouve à nouveau menacée par un catholicisme fervent mis en œuvre par la régence « italienne » de Marie de Médicis, qui, depuis le décès d'Henri IV, renforce ses liens avec la papauté et l'Espagne ultra-catholique. Il s'agit donc d'un nouveau « combat », d'une nouvelle bataille, pour un poète-soldat en mal de campagne guerrière. Toutefois, les enjeux ne sont plus les mêmes en ce début de XVIIe siècle qui voit émerger « romanesque » et préciosité. C'est pourquoi, il est également possible de percevoir, au sein du « chant guerrier » que sont *Les Tragiques*, une complainte nostalgique, un *laudus temporis acti*, de l'âge héroïque de la fin du XVIe siècle où se sont tracés les grands combats engageant des causes nobles de grande envergure, face à ce début de XVIIe siècle dont le poète exécra la petitesse et les minauderies, instaurées par une régence précieuse et féminine. D'Aubigné a, en effet, véritablement aimé ces guerres pendant qu'elles se déroulaient. Elles ont représenté une lutte saine et virile et ont motivé « l'enfant-consacré » au combat et à la vengeance qu'il fut. La menace catholique faisant à nouveau surface avec un autre membre du clan Médicis suffit pour réveiller l'ardeur poétique du soldat-martyr, que la paix religieuse de 1598 avait subitement étouffée. *Les Tragiques* font ainsi appel à des faits et à des sentiments antérieurs à leur époque de publication mais que le poète réactualise du fait des événements qui lui sont contemporains car s'il est huguenot, d'Aubigné est avant tout un français dévoués aux cris d'angoisse de sa patrie. La célèbre métaphore filée de la France dans les premiers vers de « *Misères* » sont la preuve de cet intérêt sincère au-delà de la propre question religieuse :

Je veux peindre la France une mere affligée,
Qui est entre ses bras de deux enfans chargée.
Le plus fort, orgueilleux, empoigne les deux bouts
Des tetins nourriciers ; puis, à force de coups
D'ongles, de poings, de pieds, il brise le partage
Dont nature donnoit à son besson l'usage ;

C'est bel et bien l'image de la France déchirée qui est présente à l'imagination de d'Aubigné et qu'il va se charger de restituer dans une série de portraits lamentables et affligeants, en peignant non pas l'horreur au plus près de ce qu'elle fut, mais dans la représentation frappante, hyperbolique, de ce que le poète s'en est fait.

**DE « L'HYPOTYPOSE DESCRIPTIVE » À
« L'HYPOTYPOSE ALLÉGORIQUE » : MONSTRATION
ET DÉMONSTRATION DE L'HORREUR**

Si l'on considère que *Les Tragiques* sont nées d'une « vision » du poète qui remonte à 1572, où, suite à un attentat, celui-ci resta plusieurs heures sans connaissances, il convient d'accorder une place toute spécifique à la dimension visuelle qui est, finalement, à la source l'œuvre.

Sept heures me parut le celeste pourpris
Pour voir les beaux secrets et tableaux que j'escris,
Soit qu'un songe au matin m'ait donné ces images,
Soit qu'en la pamoison l'esprit fit ces voyages.

Ce « voyage tragique » semble avoir conduit le poète au pays des horreurs si l'on se fie à ce qui caractérise ostensiblement dans l'œuvre, à savoir des accumulations de « scènes » épouvantables qui saisissent l'esprit du lecteur. Aussi, la saillance visuelle de ces « tableaux » participe, certes de l'esthétique baroque selon les principes de Circé et du paon : la métamorphose et l'ostentation qui parcourt l'œuvre, mais surtout d'un véritable « programme » militant de dénonciation de l'oppresser catholique en passant, et ceci en est une particularité formelle remarquable, par les mêmes « armes » idéologiques et puissantes que l'ennemi, à savoir un goût prononcé pour l'image sous la forme narrative et graphique, alors même que la Réforme les bannit. Le message politique est latent : « l'hypothèse consiste à faire en sorte que le regardant cède à la fois au saisissement dans lequel on le plonge, et qu'il épouse le discours qu'on lui ordonne de tenir. »

Il s'agit là d'un paradoxe formel particulièrement subtil puisqu'il prend à contre-pied les armes idéologiques adverses, mais aussi dangereux pour le poète que l'on pourrait taxer de traître face aux principes de sa religion. Il est plus certain que ce goût du détail et des peintures de « scènes » soit représentatif d'une époque qui a besoin de « voir pour croire », séduite par les principes poétiques de *l'ut pictura poesis* horaciens.

Formellement c'est la figure de l'hypotypose qui illustrent au mieux les représentations qui se sont fixées à l'esprit du poète et qu'il tente de rendre au lecteur dans un but ouvertement apologétique. Ce procédé entretient la caractéristique d'appartenir à deux champs disciplinaires : celui de la critique littéraire mais aussi de l'art, plus précisément picturale. L'hypotypose participe, somme toute, de l'extrême force du récit en atteignant principalement la vue, sens par lequel le poète à lui-même été frappé lorsqu'il a eu la « vision » du poème. Celui-ci ayant d'ailleurs tout à fait conscience de la singularité de son œuvre :

Ici je veux sortir du général discours
De mon tableau public ; je fléchirai le cours
De mon fil entrepris, vaincu de la mémoire
Qui effraye mes sens d'une tragique histoire.

En représentant des scènes de violence « hyperréalistes » le poète trace un dessein cathartique à son œuvre en bouleversant mais également en faisant réagir le lecteur, afin d'éviter une nouvelle catastrophe, qui semble à nouveau se profiler au début du XVII^e siècle. Aussi, on hésite à interpréter les mots comme peinture d'une réalité artistiquement tragique ou si la vision du poète parvient à être énergique grâce à une description vivante et atrocement efficace. A partir de l'illustre exemple, extrait de « *Misères* » (v.372 à 424) il est possible de le constater :

J'ai vu le reître noir foudroyer au travers
Les mesures de France, et comme une tempête,
Emporter ce qu'il peut, ravager tout le reste ;
Cet amas affamé nous fit à Montmoreau
Voir la nouvelle horreur d'un spectacle nouveau.
Nous vîmes sur leurs pas, une troupe lassée
Que la terre portait, de nos pas harassée.
Là de mille maisons on ne trouva que feux,
Que charognes, que morts ou visages affreux.
La faim va devant moi, force est que je la suive.
J'ouïs d'un gosier mourant une voix demi-vive :
Le cri me sert de guide, et fait voir à l'instant
D'un homme demi-mort le chef se débattant,
Qui sur le seuil d'un huis dissipait sa cervelle.
Ce demi-vif la mort à son secours appelle
De sa mourante voix, cet esprit demi-mort
Disait en son patois (langue de Périgord) :

Tout d'abord, la présence du « je » embrayeur de la description et réitéré au centre du passage pour relancer un autre point de vue, se pare d'une valeur testimonial nécessaire pour ancrer les effets de *realia* dont le lecteur va être témoin. L'apparition du mourant se fait progressivement et l'on est surpris par cette impression d'inachèvement ; en effet, relever la voix « demi-vive » sortant d'un gosier « mourant » d'un « demi-vif » correspond finalement à être en présence de quelqu'un qui est à moitié mort et illustre par là-même, la contradiction baroque du : « je me meurs de ne mourir pas » sollicitée par le poète Jean de La Croix.

L'abondance des verbes de vision : « ai vu », « voir », « fait voir » fait progresser le point de vue, tel un zoom photographique vers ce mourant, protagoniste de ce tableau sanglant qu'il s'apprête à présenter au spectateur, puisqu'il s'agit bien d'un « spectacle nouveau ». Louée est également sollicitée, c'est elle qui conduit le narrateur vers le lieu du massacre, c'est aussi le sens choyé du poète qui fait éclore le sens à partir de l'euphonie de la rime. La parcellisation descriptive annoncée par l'isolement de la cervelle qui se dissipe sur le sol amorce une insoutenable esthétique du démembrement présentée dans l'objectivité glaciale d'un mode narratif « tétanisé »

Les reîtres m'ont tué par faute de viande,
Ne pouvant ni fournir ni ouïr leur demande ;
D'un coup de coutelas l'un d'eux m'a emporté
Ce bras que vous voyez près du lit à côté ;
J'ai au travers du corps deux balles de pistole. »
Il suivit, en coupant d'un grand vent sa parole :

« C'est peu de cas encor et de pitié de nous ;
 Ma femme en quelque lieu grosse est morte de coups.
 Il y a quatre jours qu'ayant été en fuite
 Chassés à minuit, sans qu'il nous fût licite
 De sauver nos enfants liés en leurs berceaux,
 Leurs cris nous appelaient, et entre ces bourreaux
 Pensant les secourir nous perdîmes la vie.
 Hélas ! si vous avez encore quelque envie
 De voir plus de malheur, vous verrez là-dedans
 Le massacre piteux de nos petits enfants. »
 J'entre, et n'en trouve qu'un, qui lié dans sa couche
 Avait les yeux flétris, qui de sa pâle bouche
 Poussait et retirait cet esprit languissant
 Qui, à regret son corps par la faim délaissant,
 Avait lassé sa voix bramant après sa vie.

L'illustre déictique épique « mon bras » qui fit la gloire (puis la honte) de Don Diègue dans *Le Cid* et qui revêt toute la dimension héroïque dans la personnification symbolique de ce membre glorieux renvoie, ici, de façon monstrueuse, à l'autonomie concrète du membre, séparée du tronc et qui a été incapable de défendre sa famille. D'Aubigné souligne à ce stade d'inhumanité, une limite, passée par l'ennemi, qui blesse la conscience du narrateur. Dans cette seconde partie, il s'agit pour le poète de surenchérir dans l'horreur spectaculaire en déplaçant le regard du spectateur par le biais du groupe verbal : « j'entre » correspondant à un « opérateur de mouvements », vers un spectacle plus atroce encore placé sous le signe du dessèchement et qui se pare progressivement d'une portée allégorique de la France ravagée par les guerres.

Voici après entrer l'horrible anatomie
 De la mère asséchée ; elle avait de dehors
 Sur ses reins dissipés traîné, roulé son corps,
 Jambes et bras rompus, une amour maternelle
 L'émouvant pour autrui beaucoup plus que pour elle.
 À tant elle approcha sa tête du berceau,
 La releva dessus ; il ne sortait plus d'eau
 De ses yeux consumés ; de ses plaies mortelles
 Le sang mouillait l'enfant ; point de lait aux mamelles,
 Mais des peaux sans humeur : ce corps séché, retraits,
 De la France qui meurt fut un autre portrait.

Par le principe de la description à double détente, on passe de la description horrible de l'enfant, déjà enveloppé dans le linceul de son landau, à celle de la mère qui l'accompagne et embrayé par le déictique « voici », qui conserve la dimension visuelle, prégnante de son étymologie et des caractéristiques de l'hypotypose. La mère apparaît alors tel un squelette désarticulé à travers le terme scientifique d'« anatomie » mais aussi ceux de « dissipés, roulés, rompus ». L'ensemble se rapproche picturalement d'une représentation de *mater dolorosa* dans les traits de douleur extatiques du martyr. Il s'agit bien en effet, au fil de la description de déshumaniser la scène pour atteindre une visée allégorique du tableau qui s'explique dans les deux derniers vers où le rapprochement s'effectue entre la mère desséchée, qui n'a plus de lait à donner et la France exsangue et qui embraye immédiatement sur le tableau suivant.

La description qu'effectue d'Aubigné de cette terrible scène, oscille entre hyperréalisme et onirisme prophétique au moyen d'une « fragmentation sans fin de l'allégorie comme tableau figé de l'horreur, comme mise en œuvre d'une ultime différence qui donne à voir un monde de ruines, et figure matériellement le corps mort et souffrant. » Ainsi, grâce à la surprise et l'outrance des procédés employés, « L'image opère d'un coup, dans son contact immédiat avec le regardant, le dévoilement de la vérité par un effet de saisissement. » Car il s'agit bien de la vérité quand à la cruauté des supplices infligés, mais leur représentation reste néanmoins un argument exploité par le poète dans le but de légitimer le martyr protestant. D'un point de vue esthétique et formel, ces descriptions « hyperréalistes » illustrées par les hypotypes descriptives basculent dans un surnaturel mystique qui dépasse le simple reportage objectif pour atteindre une représentation allégorique et picturale de la souffrance. Notons que l'art seul supporte de dire l'indicible ; les propos de Jorge Semprun à propos des récits de la Shoah illustrent idéalement cette théorie dans la mesure où effectivement : « seul l'artifice d'un récit maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage. »

IMAGINAIRE BIBLIQUE ET TABLEAU APOCALYPTIQUE

Si les représentations du désastre dans *Les Tragiques* s'appuient essentiellement sur des tableaux malheureux de la France contemporaine du poète, d'Aubigné parvient, cependant, à surmonter le simple statut descriptif en insufflant une dimension onirique au poème, à l'image des « visions » qui en sont à l'origine. En tant que protestant, ce sont les références au Texte saint qui constituent le fondement majeur des échos intertextuels. La colère qui est à l'origine de ce poème devient satire puis imagination. Les principales figures visées sont celles du Pouvoir : Catherine de Médicis et ses fils : d'abord Charles IX, repris sous la métaphore du roi qui se débarrasse d'une partie de son peuple, en un berger qui est devenu le loup du troupeau dont il avait la garde ; puis, c'est au tour d'Henri III, dont le poète accuse les mœurs dégénérées : « Mais mal-heureux celui qui vit esclave infame/ Sous une femme hommace et sous un homme femme ! » Ainsi, l'une est attaquée pour se comporter en homme, l'autre pour se comporter en femme dont le fameux vers « chacun estoit en peine/ s'il voyoit un Roy femme ou bien un homme Reyne. » illustre tout le paradoxe « baroque » du personnage qui est matérialisé poétiquement par le chiasme de sens qui croise « être » et « paraître ».

L'imaginaire des *Tragiques* est, en outre, principalement issu de l'ancien Testament, sauf dans *Les Feux* (chant IV) où c'est le nouveau Testament qui l'emporte. Pour illustrer le martyr protestant, du premier Livre il cite le combat du peuple Juif pour sa survie et la fuite de l'Égypte pharaonique et du second, les premiers chrétiens persécutés par la Rome antique et ses empereurs tyranniques. Les procédés de métaphores filées démontrent encore une fois l'efficacité du Verbe pour dénoncer l'oppression ; ce même Verbe qui,

dans la bouche de Dieu créa le monde mais aussi le déficit. Ainsi, la dimension épique du poème prend une toute autre valeur que la simple allusion aux origines de notre civilisation : elle établit une correspondance clairvoyante, pour tout homme du XVI^e siècle, entre ceux qui sont du côté de la « vraie foy » et ceux qui sont passés du côté de l'ennemi persécuteur. De plus, si la dimension manichéenne est présente dans l'œuvre dès les premières pages du chant I (*Misères*) sous les traits des deux enfants, dont l'un s'octroie avec violence le partage des richesses de la Mère-patrie, la scission allégorique s'intensifie au fil du poème : chants IV et V (*Les Feux, Les Fers*), les catholiques sont apparentés à des suppôts de Satan :

Ce project établi, Satan en toutes parts,
Des regnes d'Occident despescha ses soldarts.
Les ordes legions d'anges noirs s'envolèrent,
Que les enfers esmeus à ce point decouplerent :
Ce sont ces esprits noirs qui de subtils pinceaux
Ont mis au Vatican les excellens tableaux,
Où l'Antechrist, saoulé de vengeance et de playe,
Sur l'effect de ses mains en triomphant s'esgaye.

On remarque l'importance du jeu chromatique dans la peinture des ennemis caractérisés comme « anges noirs » et « esprits noirs ». Le champ lexical de la peinture, représentatifs des « iconodules » catholiques, est sollicité satiriquement (« subtils pinceaux », excellens tableaux) et prend « siège » au Vatican, représenté comme la résidence de l'Antéchrist. Au chant VII (*Jugements*), les catholiques sont finalement représentés comme l'antique Monstre de la Bible. Ainsi, en s'inscrivant dans le cœur-même des Ecritures, le martyr protestant peut légitimer sa cause aux yeux de tous dans une débauche effrénée des sens et de l'imagination. Pour d'Aubigné, et notamment dans le chant VII (*Jugements*), il s'agit bien de l'ultime bataille « cosmique » : « L'air n'est plus que rayons tant il est semé d'anges », celle qui décidera de la fin dernière du monde dans une dimension proprement eschatologique. Les derniers « tableaux » du poème dépassent complètement la représentation du martyr protestant pour illustrer une débauche d'images qui atteignent des sommets d'inhumanité et qui traduisent par là-même l'état d'agonie morale et physique du poète à ce stade de l'œuvre. Celui-ci assène au lecteur les visions les plus épouvantables dans un ultime rejet de toute forme de violence, achevant ainsi le pouvoir cathartique du poème :

Les maris forcenés lanceront affamés
Les regards allouvis sur les femmes aimées,
Et les déchireront de leurs dents affamées
Quoi plus ? celles qui lors en dueil enfanteront
Les enfans demi-nez du ventre arracheront,
Et du ventre à la bouche afin qu'elles survivent
Ces visons d'anthropophagie, allant jusqu'à l'autophagie renvoient à la hantise du sang qu'entretiennent les protestants, comme souvenirs prégnants des massacres de Wassy et de la Saint Barthélémy dont ils ont été victimes. Ceci se traduit également par la phobie cannibalique de l'Eucharistie, et du principe de transsubstantion, (à la source du conflit religieux entre

les deux partis), les protestants rejetant profondément cette « théophagie » qui est opérée au cours de la Messe.

Ainsi, jamais une cause politico-religieuse ne fut élevée à un degré si haut d'investissement au point d'y intégrer l'humanité entière. C'est ce qui constitue la force incomparable des *Tragiques*. Les derniers vers du poème traduisent cette ultime confusion antithétique des sens (comme l'illustre le polyptote sophistique du premier vers : « sçavoir/ne sçait/ ne peut sçavoir » ; mais aussi les antithèses de sens : « oui/oreille » ; « œil/voir ») et le paradoxe final : « mes sens n'ont plus de sens » qui traduit le choix du nihilisme et de la fin dernière, celle annoncée par Dieu dans le Déluge biblique. L'évanouissement initial, la « pamoison », à la source du poème, se transforme en mort physique du poète de qui l'esprit s'échappe suscitant pour ces derniers vers, une impression de « chant du cygne », de prière finale avant de rejoindre le Créateur, dont le possessif « son » marque l'attachement ultime :

Sçavoir ce qu'on ne sçait et qu'on ne peut sçavoir,
Ce que n'a oui l'oreille et que l'œil n'a peu voir
mes sens n'ont plus de sens, l'esprit de moy s'envole,
Le cœur ravi se taist, ma bouche est sans parole :
Tout meurt, l'âme s'enfuit, et reprenant son lieu
Exstatique se pasme au giron de son Dieu.

BILAN IDÉOLOGIQUE ET FORMEL

Les *Tragiques* illustrent ainsi le paradoxe d'être un poème épique et narratif, complexe et univoque en même temps, traduisant une représentation personnelle et subjective mais vécue par tout un peuple, et témoignant d'un point de vue unique tout en puisant dans la diversité et la profusion baroque. « Œuvre-tableau », fresque historique, elle n'en est pas moins active et profondément engagée. Ayant le sentiment que la patrie est à nouveau en danger, en ce début de XVII^e siècle, d'Aubigné ne s'est finalement jamais résolu à la coexistence pacifique avec l'ennemi d'hier soit plus de vingt-cinq ans après les derniers crimes. Il peint l'image d'une France « aux derniers abois de sa proche ruine » qui se stérilise et s'appauvrit dans un combat fratricide dont la seule véritable victime est la nation qui « succombe à la douleur, mi-vivante, mi-morte ». Cependant, les protestants, on le sait, n'ont pas été des « saints-martyrs » dans le sens où, à l'image de d'Aubigné, poète-soldat, ils ont pris les armes et ont combattu assidûment leurs oppresseurs. Le poète a su illustrer visuellement, même picturalement le massacre de réformés en autant de tableaux qui ont servi d'*exempla* à leur cause « comme si le spectacle des massacres devait nécessairement donner lieu à la figuration des douleurs. Les tableaux des massacres, les tas de morts l'horreur politique en viennent ainsi à s'afficher afin de légitimer la résistance, la guerre, le droit de révolte et bientôt les théories monarchomaques. ».

L'Histoire montre que le bilan politique et religieux de la concorde fut long et douloureux : si trente ans de guerres civiles ont montré que les compromissions impensables en 1550 se montraient acquises après 1598,

la révocation de l'Edit de Nantes, par Louis XIV, cent ans plus tard, modère les théories qui se fondent sur l'assouplissement des mœurs avec les siècles. On le voit, séparer l'Eglise, l'Etat et la foi ne va pas de soi. Aussi, les politiques ont travaillé à faire évoluer les lois et les mentalités pour dissocier Etat et religion au profit d'un régime de paix où l'obéissance à l'état et la liberté de conscience feraient bon ménage. En France, ce système mis en place sous l'Empire, a pourtant engendré le tout aussi délicat transfert d'un monarque religieux à la religion du monarque avec les conséquences que cela implique.

L'image du guerrier dans le Cid de Corneille entre réel et fabulation

Mounir OUSSIKOUM, Amal OUSSIKOUM

FLSH BENI MELLAL

SOMMAIRE

- 119 Introduction
- 120 1. La mise en scène de la guerre dans Le Cid de Corneille
- 120 1. 1 La stratégie militaire
- 121 1. 2 Le combat contre les Maures
- 121 1. 3 La Dimension épique du combat contre les Maures
- 121 1. 4. Rodrigue : un chef de guerre
- 122 2. La véritable histoire d'El Campeador vue par les historiens arabes.
- 124 3. Conclusion
- 125 Bibliographie

INTRODUCTION

Rodrigue Diaz De Bivar, dit le Cid Campéador, figure archétypale de générosité, de bravoure et d'oblation, constitue une référence commune aussi bien pour les historiens que pour les littérateurs. Sa pugnacité et son ardeur sur les champs de batailles n'ont cessé d'être chantées par les poètes de tous les temps. D'autres l'ont projeté sur scène et ont fait de lui un héros magnanime. En Espagne - sans passer sous silence les témoignages des chroniqueurs - Guillen De Castro a apporté sur scène en 1618, *Les Enfances du Cid* (Las Mocedades del Cid.). En France, Pierre Corneille, à travers la figure de Rodrigue devenu le type de toutes les vertus chevaleresques, a su mettre en pratique la seule règle de l'éthique héroïque qu'un « *meurs ou tue* » résume.

Notre objectif n'est pas de retracer les spécificités d'un personnage tiraillé entre l'amour et le devoir mais de mettre en évidence cet esprit guerrier de Rodrigue à travers le récit du combat contre les Maures, lequel combat répond à une logique triptyque complexe : 1-la stratégie militaire, 2- le combat d'où résulte la mise en parenthèse de l'adversaire et la revalorisation de soi, 3- la reconnaissance universelle des hauts faits de « sidi » tel l'appelaient ses mercenaires arabes.

Un bref survol des écrits arabes contemporains au Campéador notamment « Ad-dakhira » de Ibn Bassam , « Al-hulla assayraa » de Ibnou Al Abbar et « Tadkiratou al-albab bi ousouli al-ansab » de Al-batti Al-balnsi Al-andaloussi permettraient de voir le revers de cette figure fabulée et /ou sublimée d'un mercenaire dont la stratégie militaire repose stricto sensu sur le siège, la mauvaise foi, la barbarie et la condamnation au bûcher d'où les questions aporétiques auxquelles nous essayerons de répondre : Y a-t-il quelque chose de vrai dans ces écrits qui mettent en exergue les qualités guerrières du Campéador ? Ou serait-il question d'une société, qui a subi la domination arabo-musulmane, et qui essaie de donner une représentation flouée de sa propre image en se projetant dans le mythe et ce à travers un personnage inique et unique ?

1. LA MISE EN SCÈNE DE LA GUERRE DANS LE CID DE CORNEILLE

Dans le Cid de Corneille, au début de l'acte IV, Rodrigue remporte une importante victoire sur les Maures et acquiert ainsi son titre de gloire : il devient *Sidi Rodrigue*, c'est-à-dire Mon Seigneur Rodrigue. Bien sûr, ce combat n'est pas représenté sur scène mais raconté au roi par le héros lui-même dans une longue tirade dans la scène 3. Il s'agit donc de relever les éléments symptomatiques, favorisant la dramatisation du récit pour apprécier en fin de compte la dimension épique du combat qui fait de Rodrigue un chef accompli voire même un conquérant.

La mise en scène de la guerre constitue un défi pour quiconque s'y applique vu la complexité structurelle qu'elle oppose à toute expérimentation mimétique. La guerre à travers ses horreurs, son arsenal militaire et les légions qu'elle arbore sur le théâtre des opérations, est un spectacle titanesque qui nécessite une plateforme supérieure - celle du cinéma par exemple - et que l'« espace limité de la scène » ne peut prendre en charge que d'une façon incomplète voire émiétée. Toutefois, étant logiquement le lieu de représentation chaotique, de démentellement et de laceration, la guerre, ne peut livrer d'elle-même au théâtre que des images éparées

Ne pouvant matériellement représenter la scène du combat contre les Maures, Corneille contourne cette contrainte scénique en proposant aux spectateurs une description particulièrement détaillée de la scène du combat lui permettant d'imaginer et de vivre la scène à son tour. En effet, à travers un vocabulaire essentiellement axé sur la vue et sur le mouvement, et l'exploitation de l'hypotypose, le dramaturge réussit son tour de force de donner à voir ce qui ne peut être représenté sur scène et à mettre en ordre un épisode foncièrement chaotique.

1. 1 LA STRATÉGIE MILITAIRE

Etant au seuil d'une bataille inéluctable, Corneille met en route une démarche ritualisée qui fonctionne autour d'un constant effort de mise en scène : dans sa longue tirade, Rodrigue, *ce grand non devant lequel tout cède*, expose de façon méthodique les étapes précédant le heurt avec les Maures : la marche des combattants vers le port occupe les six premiers vers du récit

Don Rodrigue

Sous moi donc cette troupe s'avance

Et porte sur le front une mâle assurance.
Nous partîmes cinq cents ; mais par un prompt renfort

Nous nous vîmes trois mille en arrivant au port,
Tant, à nous voir marcher avec un tel visage,

Les plus épouvantés reprenaient de courage !

Acte 4, Scène 3

puis la mise en place d'une stratégie militaire :

J'en cache les deux tiers, aussitôt qu'arrivés,

Dans le fond des vaisseaux qui lors furent trouvés ;
Le reste, dont le nombre augmentait à toute heure,

Brûlant d'impatience, autour de moi demeure,
Se couche contre terre, et sans faire aucun bruit

Passe une bonne part d'une si belle nuit.
Par mon commandement la garde en fait de même,

Et se tenant cachée, aide à mon stratagème ;
Et je feins hardiment d'avoir reçu de vous

L'ordre qu'on me voit suivre et que je donne à tous.

et enfin l'arrivée des Maures :

Cette obscure clarté qui tombe des étoiles

Enfin avec le flux nous fait voir trente voiles ;

La discipline militaire et l'organisation stratégique sont nettement mis en valeur non seulement à travers l'allitération du son (s) qui imite le scintillement des cimenterres assoiffés de sang mais aussi à travers une logique discursive et une progression chronologique qui implique un début et une fin : (aussitôt, enfin)

L'imminence de la bataille provoque des envolées lyriques et des déclarations de bravoure les plus enthousiastes. La prétention héroïque se trouve associée à la jactance guerrière. En effet, Rodrigue n'hésite pas à chanter la pugnacité et les qualités guerrières des soldats sous son commandement confrontés à une horde de barbares entièrement déconcertés sur le champ de bataille. Les verbes d'action qui cadencent le récit dans sa masse reflètent bien cette tendance : (nous partîmes cinq cents, marcher avec un tel visage, on les laisse passer, ils abordent sans peur, ils ancrent, ils descendent, nous nous levons...)

De plus, Rodrigue fait preuve d'omniscience ; il ne se contente pas de lire dans les pensées de ses alliés pris dans les remous de sensations équivoques : *Brûlant d'impatience, autour de moi demeure, Les plus épouvantés reprenaient du courage*, il va même jusqu'à sonder la psyché de ses adversaires. Le discours indirect libre en est la parfaite illustration:

[.....] *Tout leur paraît tranquille*

Point de soldats au port, point aux murs de la ville.

Dans ce contexte précis, la parataxe, qui souligne dans sa cadence soldatesque, les différentes étapes relatives à l'arrivée de l'ennemi ancestral, concourt, elle aussi, à créer un effet de sustentation en faisant ressentir la tension dramatique qui règne avant le début de l'affrontement. En sus des participes présents qui jalonnent le texte (*Brûlant d'impatience, autour de moi demeure/ Et se tenant cachée, aide à mon stratagème*), l'emploi du gérondif *Nous nous vîmes trois mille en arrivant au port* amplifie ce sentiment d'urgence qui atteint son paroxysme avec l'arrivée des Maures.

Incontestablement et à partir du *Vingteunième* vers (*On les laisse passer; tout leur paraît tranquille*), Pierre Corneille qui parie et sur la structure des phrases qui

se font de plus en plus laconiques et sur le rythme binaire des vers :

On les laisse passer ; tout leur paraît tranquille :

Point de soldats au port, point aux murs de la ville

illustre très bien le débarquement des troupes adverses et donne à la bataille qui se prépare une dimension foncièrement épique :

Ils abordent sans peur, ils ancrent, ils descendent,

Et courent se livrer aux mains qui les attendent.

1. 2 LE COMBAT CONTRE LES MAURES

Dès lors, la présentation des deux parties adverses a pris forme et il ne reste plus qu'à transformer ce qui s'était a priori ébauché sous forme de plan de combats. Les spectateurs, confrontés à ce vaste échiquier où triomphe la mort, sont suffisamment instruits sur le potentiel militaire de tel ou tel clan, d'autant plus que Rodrigue dévoile explicitement l'inquiétude de sa compagnie face aux trente voiles mauresques qui laissent deviner leur supériorité numérique (Enfin avec le flux nous fait voir trente voiles).

Dans le Cid de Corneille, nous pouvons discerner cette opiniâtreté propre aux sectaires à vouloir réduire l'autre à l'image du barbare qu'il faut dompter. Le Maure, présenté sur scène à travers le récit de Rodrigue, va servir de repoussoir d'où la série d'allusions aux armes et aux méthodes utilisées pour faire la guerre ou pour être plus expressif pour piller :

Ils couraient au pillage, et rencontrent la guerre.

ou encore :

Contre nous de pied ferme ils tirent leurs alfanges ;
De notre sang au leur font d'horribles mélanges.

Ou bien :

À se rendre moi-même en vain je les convie :
Le cimenterre au poing ils ne m'écoutent pas.

à leur façon de combattre :

La honte de mourir sans avoir combattu

Arrête leur désordre, et leur rend leur vertu

Voire même à leur posture efféminée opposée à la « mâle assurance » des espagnoles :

Ils gagnent leurs vaisseaux, ils en coupent les chables,
Poussent jusques aux cieus des cris épouvantables,
Font retraite en tumulte, et sans considérer
Si leurs rois avec eux peuvent se retirer.

(Les cris sont une posture féminine dans le logos cornélien)

Et si cet adversaire est aussitôt valorisé par Rodrigue ce n'est que pour mettre en évidence sa détermination et sa magnanimité et pour faire croire au roi que la nation courrait un danger inestimable : « leur courage renaît », « leur rend leur vertu ».

1. 3 LA DIMENSION ÉPIQUE DU COMBAT CONTRE LES MAURES

Le combat oppose très nettement deux entités entièrement antinomiques : d'un côté la détermination espagnols de l'autre côté l'indécision Mauresque, ou encore un NOUS confronté à un ILS. Excepté Rodrigue, aucun individu ne semble mis en évidence. La synecdoque des mains pour indexer les soldats espagnols en témoigne. Les Espagnols obéissent tous à Rodrigue ; les Maures, encore qu'ils soient sous le commandement de plus des trois rois qui ont été emprisonnés et qui ont donné à Rodrigue le titre du Cid, agissent tous ensemble à la fin comme l'indique la forte présence du pronom personnel *ils*.

Toutefois, le nombre des forces en présence reste indécis, on peut pourtant imaginer des armées impressionnantes : les Espagnols dont le nombre augmente à tout moment compte des milliers face à l'armée mauresque qui compte trente voiles. L'évolution du combat est tout à fait remarquable et contribue à donner au récit, lequel semble être placé sous le signe de l'amplification, une dimension épique : en l'espace d'un distique les troupes de Rodrigue passent de cinq cents à trois mille.

Nous partîmes cinq cents ; mais par un prompt renfort
Nous nous vîmes trois mille en arrivant au port,

Corneille fait aussitôt des conditions atmosphériques le reflet d'une dimension allégorique. En effet, toute la scène du combat s'inscrit sous le signe de *l'obscur clarté qui tombe des étoiles*, vision oxymorique qui augure une nuit cauchemardesque. La nature semble donc en parfaite intelligence avec les Espagnols. Si La lumière astrale leur permet de repérer les vaisseaux ennemis, les ténèbres leur servent de bouclier. Inutile de passer sous silence la métaphore que nous qualifierons de baroque de la mer et des Maures qui montent jusqu'au port.

1. 4. RODRIGUE : UN CHEF DE GUERRE

Pour mieux ressortir l'image du guerrier, Rodrigue substitue intelligemment le « je » au « nous » du début du récit :

Nous partîmes cinq cents ; mais par un prompt renfort
Nous nous vîmes trois mille en arrivant au port,
Tant, à nous voir marcher avec un tel visage,
Les plus épouvantés reprenaient de courage !

Le héros se détache des autres guerriers et s'impose comme un chef de guerre accompli qui est au centre de toutes les opérations :

Brûlant d'impatience, autour de moi demeure,

Ou encore :

Ils demandent le chef ; je me nomme, ils se rendent.

Pendant les préparatifs, Rodrigue se fait le chantre de soi à travers l'utilisation excessive du déterminant possessif des pronoms personnels : (cf. sous moi, j'en cache les deux tiers, mon stratagème, mon commandement). Il se présente ainsi non seulement comme un meneur d'hommes mais comme un habile stratège, capable de

manipuler ses adversaires voir même ses alliés :

Et je feins hardiment d'avoir reçu de vous l'ordre qu'on me voit suivre et que je donne à tous.

Le champ lexical de la duperie est en effet fortement employé : cache, stratagème, paraît, abusant, se couche contre terre, sans faire aucun bruit. C'est donc par la ruse que Rodrigue repousse ses adversaires.

2. LA VÉRITABLE HISTOIRE D'EL CAMPEADOR VUE PAR LES HISTORIENS ARABES.

Ce Rodrigue existait-il vraiment ? Beaucoup d'auteurs, en dépit des documents arabes et espagnols, contestaient même son existence. A cet effet, Masdeu¹ déclare : « je dois confesser que nous ne savons absolument rien sur Rodrigue Diaz de Campeador, pas même sa propre existence ». Masdeu ne se contente pas uniquement de remettre en question l'existence du Cid, il ira même jusqu'à penser que le manuscrit *Gesta Roderici* (l'histoire de Rodrigue) présenté par Risco en appendice au livre intitulé *La castilla y el famoso castellano* a été fabriqué dans un temps postérieur laissant ainsi entendre que Risco en était l'auteur et qu'il s'agit d'une traduction des récits arabes². R. Dozy³, quant à lui, refuse cette hypothèse car il pense qu'il s'agit de deux récits à caractère différent : « l'un est musulman et présente le Cid sous un jour assez défavorable ; et l'autre est ultra-catholique et le Cid y devient un saint qui fait des miracles ».

Il est vrai que les documents arabes n'en contestent guère l'existence mais ils en dressent un profil peu flatteur. Les historiens et les poètes arabes se sont rigoureusement exprimés à son égard notamment Ibn Bassam dans *Addakhira*⁴ qui n'en fait qu'un averse aventurier, un brutal, un tyran qui, malgré sa vaillance contestée, courrait auprès du butin et se livrait au pillage. Ibn Bassam ne donne pas une biographie proprement dite du Cid ; il indique seulement les principaux faits qui ont marqué le cours de sa vie. Mais ces renseignements fournis sont d'une très grande importance. Il affirme ainsi, que Le Campeador, ce Cid tel que le surnommaient ses alliés arabes ne se souciait ni de justice ni de loyauté car il louait son épée à celui qui payait plus. Ainsi, ses premières armes furent contre les chrétiens et à la solde des musulmans et ce après que le roi Alphonse l'eut écarté.

«وكان لعنه الله منصور العلم، مظفرا على طوائف العجم،
فقل حد جنودهم، وقتل بعدده اليسير كثير عددهم» الذخيرة

100/3

1 Masdeu. *Historia critica de Espana y de la cultura espana*, Madrid, p 145- 372 cité par M. Hypolyte Lucas., *L'histoire du Cid*, Paris, Alvares, 1860. P : 208

2 Paquis. M., *Histoire d'Espagne et de Portugal*, Paris, Parent-DesBarres, 1838

3 Dozy. R., *Le Cid d'après de nouveaux documents*, Leyde, E. J. Brill, Imprimeur de l'université, 1860.

4 Ibn bassam., *Abi Lhasan Ali Achantarini, Addakhiratu fi mahassini ahli aljazirati, ihsan abbas*, daru ttaqafati, bayrūt, lubnān, 1997.

Ce héros, cet emblématique seigneur, qui devint un saint dans l'opinion populaire espagnole, ne fut en fait pour les musulmans de son époque qu'un impie, un fléau de son temps qui allait d'alliance en alliance et qui avait des qualités militaires qui firent de lui un des personnages les plus belliqueux de son temps.

« ولما أحس أحمد بن هود، المنتزب إلى وقتنا هذا- على
ثغر سرقسطة، بعساكر أمير المؤمنين تقبل من كل حذب
و تطلع على أطرافه من كل مرقب، آسد كلبا من أكلب
الجلالفة يسمى ب رذريق ويدعى الكنيطوروكان عقلاو
داء عضالا، له في الجزيرة وقائع، على طوائفها بضروب
المكروه واطلاعات و مطالع» الذخيرة 95/3

La fermeté de son caractère et son amour pour la gloire, que Ibn Bassam ne nie pas d'ailleurs qui va jusqu'à le considérer comme l'un des miracles du Seigneur, le poussèrent à utiliser les moyens qui ne sont pas digne du héros légendaire.

«و كان هذا البانقة وقته في درب شهامته واجتماع حزامته
وتناهي صرامته آية من آيات ربه .وكان لعنه الله منصور
العلم، مظفرا على طوائف العجم.» الذخيرة 100/3

Le Campeador a profité en effet pour construire son armée de l'état de guerre permanent que connaissait la péninsule ibérique que ce soit entre les petites dynasties musulmanes, au sein des entités territoriales nées de la « Reconquista » Chrétienne, ou celles qui se déclenchaient entre musulmans et chrétiens. Cette situation engendra des pratiques guerrières spécifiques dont nous informons les manuscrits des historiens et des poètes arabes : Ibn Bassam en 503 de l'hégire, Ibn al Abbar en 658 et Ibn Aadari en 712. Ces deux derniers rapportent les événements d'après le manuscrit disparu de *3alqama Albalansi*, le contemporain de Rodrigue, qui raconta en détails la prise de Valence par El Campeador. Cependant, les historiens notamment R. Dozy affirment que le manuscrit de Ibn Bassam serait le plus anciens de tous ceux qui existent qu'ils soient chrétiens ou musulmans, du fait qu'il fut écrit dix ans seulement après la mort du Cid et l'auteur y évoque le témoignage d'une personne qui avait connu le Compéador et qui avait vécu le Malheur de Valence.

قال أبو الحسن: وإذ قد انتهت بنا القول إلى ذكر بلنسية فلا
بد من الإعلان بمحنتها، والإتيان بنبيذ من أخبار فتنها، التي
غرب شأوها في الإسلام، و تجاوز عفوها جهد الكروب
العظام، و ذكر الأسباب التي جرت جرائرها، و أدارت على
المسلمين دوائرها، و الإشادة باسم من سلك في طريقها و
نهج و دخل عقوقها و خرج» الذخيرة 92/3

L'épreuve de Valence commença lorsque Rodrigue qui était au service de Almoustain se dirigea à Valence

pour secourir Al Qadir Bni di nnoun (Al Qadir bi llah) qui savait que sans cette aide, il ne serait qu'un domestique ou un prisonnier auprès du Roi Alphonse. Il proposa alors une alliance à Rodrigue qui se trouva vers la fin entre trois rois qui voulaient s'emparer de cette royauté. Désirant plus ardemment que jamais s'emparer de cette ville, Rodrigue employa la ruse, l'une de ses vertus guerrières, comme stratégie pour l'affaiblir, il promit alors à Ibn el Jahhaf, Cadi de valence, qu'il allait se retirer une fois les almoravides vaincus. De retour à Valence, il lui coupa les vivres, tua ses défenseurs et lui causa toutes sorte de maux. La passion qu'il vouait à Valence acquiert un caractère obsessionnel. Ibnou Bassam ira même jusqu'à faire de Valence l'amante d'un Rodrigue prêt à défier quiconque ose rendre sienne la Valence tant désirée.

«و قوی طمع رذریق فی ملک بلنسیة فلزمها ملازمة الغريم، وتلذذ بها تلذذ العشاق بالرسوم، ينتسف أقواتها، و يقتل حماتها، و يسوق إليها كل منية، و يطلع عليها من كل ثنية»
الذخيرة ابن بسام

Le Campeador mit donc le siège devant Valence, où la discorde avait éclaté et où les habitants s'étaient divisés en plusieurs factions. Le siège dura, selon Ibn Alabbar dans *Al hulla* et Ibn Bassam dans *Addakhira*, vingt mois pendant lesquels les valenciens étaient en proie à tous les fléaux, à toutes les cruautés. Il s'agissait en fait comme le signalaient ces témoignages d'une vraie guerre où beaucoup de crimes avaient été commis, d'une vraie calamité qui frappa les musulmans : la famine les anéantissait, le Cadi les détrossait et les chrétiens les tuaient. Le prix des vivres augmentait et la nourriture était devenue si rare ; les valenciens se nourrissaient de chair de bêtes de somme, des animaux immondes : rats, chiens et charognes ; ibn 3adari affirme que la famine les força à manger même la chair humaine.⁵

«فطمع في أخذ بلنسية، فضايقها مضايقة شديدة، وحصرها حصرا عظيما، ونصب المجانيق، ونقب الأسوار، وعدم الناس الطعام وأكلوا الفيران والكلاب و الجياف إلى أن أكل الناس الناس ومن مات منهم أكلوه، فبلغ الناس من الجهد ما لا يطيقون». البيان المغرب 6 في أخبار الأندلس و المغرب ابن عذاري

Exténués de famine, quelques valenciens préférèrent la mort ou l'esclavage à cette dure vie qu'ils menaient. Ils se précipitaient aux camps des chrétiens dès que les portes furent ouvertes. Les plus affamés furent tués, ceux qui ne l'étaient pas encore furent vendus aux maures d'al coudia alors qu'on préféra vendre les plus aisés aux

5 Ali Alhajji, Abdu Rrahman, Attarikhu Al Andalusiyyu : Mina Lfathi Hatta Suqūfi Gharnaṭa, dimachq, daru lqalam, 1987 p : 374

6 Ibn 3adari. Abou Abdi llah muḥammad Imurrahkuchi, Albayanu Imughrib fi akhbari l Andalussi wa Imaghrib, tahqiq, Ihsan Abbas, Bayrut, 1967.

marchants d'esclaves venus de loin.

Le Cid, pensant que la ville fut affaiblie, décida de la prendre par assaut mais il y échoua, il décida alors de continuer son siège mais cette fois-ci ses décisions furent encore plus cruelles et tyranniques. Il ordonna de brûler toute personne essayant de sortir des portes de Valence, sa stratégie était en fait celle de multiplier les bouches inutiles, d'inciter les affamés à la rébellion pour pousser le Cadi Ibn Aljahhaf à rendre Valence.

«و جد الطاغية في حرق من خرج من المدينة إلى المحلة لئلا يخرج الضعفاء ويتوفر القوت على الأغنياء فهان على الناس الإحراق بالنار، فعيث فيهم بالقتل وعلقت جثثهم في صوامع الأرياض وباسق الأشجار» ابن عذاري

Cette ville avait à supporter une famine horrible et sans pareille pendant laquelle rapporta Ibn Kardabous⁷ un rat coûtait un dinar.

«فنزل على بلنسية وحاصرها مدة عشرين شهرا، إلى أن دخلها قهرا، بعد أن لقي أهلها في تلك المدة ما لم يلقه بشر من الجوع و الشدة إلى أن وصل عندهم فأر ديناراً» الاكتفاء ابن كردبوس

Rodrigue de Bivard obtint ce qu'il désirait ; il accomplit enfin ses souhaits et entra dans Valence en usant de fraude selon Ibn Bassam en 488 de l'hégire mais Ibn Al Abbar⁸ affirme dans son chapitre sur Abou Abdi Rrahman Alqaysi que ceci fut en 487.

«ومد لأبي عبد الرحمان بن طاهر هذا في البقاء حتى تجاوز مصارع جماعة الرؤساء وشهد محنة المسلمين ببلنسية على يد الطاغية الذي كان يدعى الكنيطور وحصل لديه أسيرا سنة ثمان و ثمانين، يعني بعد أربعمئة، كذا قال ابن بسام وإنما دخل الكنيطور بلنسية سنة سبع و ثمانين.» الحلة السيرة بن الأبار 125/

La puissance de Rodrigue s'amplifiait de même que son ambition, ce qui remplit de crainte aussi bien la classe nobiliaire que plébéienne. On l'entendit dire selon Ibn Bassam que «*Sous un Rodrigue cette péninsule a été prise mais un autre Rodrigue la délivrera*».

«حدثني من سمعه يقول، و قد قوى به طمعه و لج به جشعه، على رذريق فتحت هذه الجزيرة و رذريق يستتقدها، كلمة ملأت الصدور و خيلت وقوع المخوف و المحذور»

7 Ibn kardabous., Abou Marwan bnu 3abdi Imalik ttawzari, Al iktifaa fi akhbari lkhulafaa, tahqiq, Al Abbadi aHmad, Mukhtar, Tarikho al andalusi li bni kardabus wa wasfuhu li bni chabat, maahad addirassat al islamiya, Madrid, 1971.

8 Ibnu Al Abbar, Abi Abdi llah bnu Abi bakr Alqudaai, Al Hullu Ssayraa, tahqiq, Husayn mouanis, Alqahira, dar lkitabi Al arabiyyi, 1963.

ابن بسام

Cependant, le malheur des assiégés ne prit pas fin même après l'entrée du Cid, les récits arabes sont unanimes sur le caractère rancunier de ce Campéador, qui sema la terreur entre les valenciens. Il publia ainsi un manifeste selon lequel toute personne se trouvant en possession d'une arme serait tuée et ses biens seraient saisis. Tels étaient les propos de Ibn Alqama dans Albayanu Alwadih fi Imulimmi lfadih⁹.

«من وجد عنه شيء من آلات الحديد فماله دمه حلال،
فبريء الناس منه حتى من الإبر»

L'armée de Rodrigue s'élargissait, surtout après qu'un grand nombre de musulmans se joignit à lui, ces soldats étaient des malfaiteurs, des voleurs, des repris de la justice qui ont commis toutes les atrocités possibles : ils brûlaient ou jetaient aux chiens les hommes qui ne pouvaient pas se racheter, violaient les femmes et les entraînaient en esclavage, saisissaient les biens et les maisons à tels point qu'ils vendaient le musulman pour un pain et un pot de vin. Ibn Kardabous en donne un aperçu¹⁰.

«التحق بالطاغية أشرار أنو المسلمين و أسروهم إلى أن
انتهى بيعهم للمسلم بخبزة و قدح خمر و رطل حوت و من لم
يفد نفسه قطع لسانه و فقتت أجفانه، و سلطت عليه الكلاب
الضارية و أخذته أخذة رابية» ابن كردبوس 104 / 102

En effet, après la prise de Valence, Rodrigue n'épargna personne même son allié Ibn Aljahhaf ; il trouva alors le moyen pour s'en débarrasser: il lui réclama ainsi les trésors d'Ibni Dinoun.

«ولعلها كانت منه حيلة أدارها وداهية من دواهيها سداها و
أنارها» الذخيرة 3 / 99

Niant leurs possessions, Rodrigue, étant sûr qu'il mentait, conclut une convention en présence des nobles de la ville selon laquelle il aurait le droit de lui retirer sa protection et de verser son sang s'il découvrait que ces trésors étaient en sa possession. Lorsqu'il les découvrit, il le fit torturer lui et sa famille puis il le fit brûler vif. Les récits arabes affirment qu'il n'était pas le seul à avoir subi le même sort. Ibnou Alabbar révèle que beaucoup d'autres grandes personnes de valence endurèrent le même sort parmi lesquels l'auteur de Tadkiratu Al Albab bi Ousouli Al Ansab « Abou Abdi Rrahman Al Batti Al Andaloussi ». Rodrigue ordonna aussi de brûler sa femme et ses enfants mais ses proches l'en dissuadèrent et décida alors de les épargner.

«وجعل رذريق بينه وبين القاضي عهدا أحضره الطائفتين،
و أشهد عليه أعلام الملتين، إن هو انتهى بعد إليها، و عثر

9 Ali Al Hajji, ibid. p. 379.

10 Ali Al Hajji, ibid. p. 384.

عليها ليستحلن إخفار ذممه و سفك دمه، فلم يلبث رذريق أن
ظهر على الذخيرة المذكورة لديه [...] فانحنى على أمواله
بالنهاب و عليه و على أهله و ولده بالعذاب حتى بلغ جده،
و ينس مما عنده فأضرم له نارا أتلفت دماءه و حرقت أشلاءه
» الذخيرة 98 - 99 / 3

Ibn Al Abbar décrit cette scène et la façon dont Ibn Aljahhaf accueille sa mort. Ce dernier fut mis, à l'ordre du Cid, dans une fosse et brûlé vif, on raconta qu'il rapprochait les tisons de son corps pour hâter sa mort.

«فأمر بإحراقهم جميعا فضج المسلمون و الروم، و قد اجتمعوا
و رغبوا في ترك الأطفال و العيال فأضعفهم بعد جهد شديد.
[...] و احتقر للقاضي حفرة و ذلك بولجة / بلنسية و أدخل فيها
إلى حجزته و ضمت النار نحوه. [...] و قبض على أقباسها
و ضمها إلى جسده يستعجل المنية» الحلة السيرة 126

Pour décrire l'état de Valence avec l'entrée du Campéador, Ibn Al Abbar rapporta les vers de Abou Ishaq qui insista sur la décadence de Valence devenue une ville moribonde, une ville éteinte au couleur d'agonie. Il mirait avec sagesse la parure loqueteuse d'un monde avarié aux citoyens démunis¹¹.

عانت بساحتك العدا يا دار و محاسنك البلى و النار
فإذا تردد في جنابك ناظر طال اعتبار فيك و استعبار
أرض تقاذفت الخطوب أهلها و تمخضت بخرابها الأقدار
كتبت يد الحدثان في عرصاتها « لا أنت أنت و لا الديار ديار

Telle était l'aventure du Campéador à Valence, il y resta jusqu'à ce qu'il meurt d'une mort naturelle selon Ibn Bassam, et de chagrin après la défaite de ses soldats selon Ibnou adari.

«ثم نهض إلى ناحية شقر، فالتقى بجملة من جند القنبيطور،
فأوقع بهم و قتلهم أشر قتلة. [...] فلما وصل الفل إليه، مات
هما و عما لا رحمه الله» ابن عذاري

«إلى أن رماه الله سريعا، و أماته ببلنسية حتف أنفه» بن
بسام

3. CONCLUSION

Le cid de Corneille contribue à l'interrogation poignante de la thématique guerrière. Se présentant sur un arrière-fond plus ou moins historique, la pièce émane donc d'une expérience particulière de la guerre. Cependant, nous pouvons constater à quel point il semble impossible, techniquement, de mettre en scène la guerre. La scène est un espace trop réduit pour donner à voir

11 Al Hulla Assayraa, ibid. p.126.

ce spectacle de grande envergure, et la représentation scénique ne peut en être qu'une insigne métonymie. Il existe, par ailleurs, un autre obstacle dramatique : depuis la fameuse règle de la mimésis, le théâtre n'a pas pour objectif de reproduire la réalité telle qu'elle s'offre à l'évidence, mais d'en offrir une représentation ritualisée et stylisée.

BIBLIOGRAPHIE

ACADEMIE, *Dictionnaire de l'Académie française*, 1^{ère} édition, 2 vol., Paris, Coignard, 1694.

Ali Al Hajji, Abdu rrahman, Attarikhu Al Andalusiyu : mina lfathi hatta suqouti Gharnata, dimachq, daru lqalam, 1987.

BAILE, M., *Le Cid, la véritable histoire de Rodrigue de Vivar, dit le Cid Campéador*, France, Albin Michel, 1987.

CORNEILLE, P., *Corneille critique*, textes choisis par Robert Matero, Paris, coll. Le Vrai Savoir, Buchet et Chastel, 1964.

CORNEILLE, P., CORNEILLE, Pierre, *Œuvres complètes*, éd. Charles Marty-Laveaux, 12 vol. et un album, Paris, Hachette, 1862-1868.

CORNEILLE, P., *Le Théâtre de P. Corneille Revu et corrigé par l'Autheur*, Paris, A. Courbé et G. de Luyne, 3 vol., 1660.

CORNEILLE, P., *Le Théâtre de P. Corneille, Revu et corrigé par l'Autheur*, G. de Luyne, Est. Loyson, P. Trabouillet, 4 vol., 1682.

Corneille, Pierre., *Le CID*, Librairie Générale Française, Paris, 1986.

Dozy. R., *Le Cid d'après de nouveaux documents*, Leyde, E. J. Brill, Imprimeur de l'université, 1860.

FORESTIER, G., « Corneille, le Cid, Othon, Suréna », in *Littératures Classiques*, numéro 11, 1989.

FURETIERE, A., *Le Dictionnaire Universel contenant généralement tous les mots français, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts [...]*, La Haye-Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690.

Ibn Aadari, Aabu Abdi llah mu ammad Imurrakuchi, *Albayanu lmughrib fi akhbari Al andalusi wa lmaghrib*, tahqiq, Ihsan Abbas, Bayrut, 1967.

Ibn Bassam, Abi Lhasan Ali Achantarini, *Addakhiratu fi mahassini Ahli ljazirati*, Ihsan Abbas, daru ttaqafati, Bayrut, lubnan, 1997.

Ibn kardabous, Abu marwan bnu Abdi lmalik Ttawzari, *Al Iktifaa fi akhbari lkhulafaa*, tahqiq, Al Abbadi Ahmad Mukhtar, Tarikhu al andalusi li Bni kardabus wa wasfuhu li Bni Chabbat, maahad addirasat al islamiya, Madrid, 1971.

Ibnu Al Abbar, Abi Abdi llah bnu Abi Bakr Alqudaii, *Al Hulla ssayraa*, tahqiq, Husayn Muanis, Alqahira, dar lkitabi larabiyyi, 1963.

Masdeu. *Historia critica de Espana y de la cultura espana*, Madrid, p 145- 372, cité par M. Hypolyte Lucas., *L'histoire du Cid*, Paris, Alvares, 1860.

Paquis. M., *Histoire d'Espagne et de Portugal*, Paris, Parent-DesBarres, 1838.

Amour et guerre dans le coup de grâce de M. Yourcenar

Hager BEN YOUSSEF

FACULTÉ DES LETTRES ET DES SCIENCES HUMAINES DE SOUSSE. TUNISIE

SOMMAIRE

- 128 I- Kratovicé : « un vestibule de tragédie »
- 128 a- Le château de Kratovicé ou le symbole de la violence guerrière
- 128 b- Le viol
- 129 c- L'exécution de Sophie
- 129 II- Une femme à la recherche de la paix dans le monde
- 130 III -Les affaires militaires et l'amour :
- 130 a- Riga
- 130 b- Sophie
- 130 IV- Le mythe de la bonté
- 130 a- Les figures animales
- 131 b- L'enfance
- 131 c- la fraternité
- 131 V-L'érotisme des mains

La guerre est un thème familier de notre auteure : elle l'aura abordée dans *Denier du rêve*, qui s'attache à souligner la montée du fascisme dans l'Italie des années 30, elle y aura puisé également une part de son inspiration dans *Les Mémoires d'Hadrien*, lorsqu'elle en viendra à rappeler la brillante politique pacifiste de l'Empereur romain du second siècle Ap. J.C., elle s'y sera intéressée aussi à l'occasion de la composition de *L'œuvre au Noir*, où seront évoqués les cruels affrontements entre catholiques et réformés au XVI^{ème} siècle, dans certaines régions d'Europe. Elle s'y sera arrêtée encore plus d'une fois, lorsque, dans son autobiographie, elle aura remonté le temps et raconté l'histoire si orageuse et si funeste de sa Flandre natale.

Cette obsession se vérifie également dans *Le Coup de grâce*, le texte qui fait l'objet de notre étude : La toile de fond sur laquelle se détachent les personnages appartenant au récit est composée des Pays baltes des années 1919-1921, soit une région de l'hémisphère Nord, frappée de plein fouet par des violences effroyables, commises non seulement par l'invasisseur allemand, durant la seconde guerre mondiale et même au-delà, mais encore, par les deux camps opposés de la guerre civile éclatée en Russie à la suite de la Révolution de 1917, les partisans du collectivisme marxiste et les autres, les rouges et les blancs¹.

La singularité que présente cet ouvrage réside dans

¹ Parmi les différents types de guerre que l'histoire lui proposait, Yourcenar a eu tendance à privilégier, semble-t-il, la catégorie des guerres civiles, connues, hélas, par leur violence et leur férocité encore plus outrancières que les guerres opposant des peuples étrangers les uns aux autres ; comme si son rejet radical et sans concessions de toute forme de conflit armé devait s'appuyer sur des cas extrêmes pour avoir plus de chances de convaincre son lecteur et d'obtenir son adhésion totale.

l'emmêlement des deux topiques contraires que sont l'amour et la guerre, toutes deux déterminées par une intensité extrême. Paradoxalement, à la haine manifestée sur le champ de bataille fait écho l'amour, vécu par différents personnages et, généralement partagé, sauf dans le cas d'Eric et de Sophie, deux figures clé du récit². Une sorte de chiasme structure, en effet, le texte où le cadre historique offre une image antithétique de la vie de couples appartenant à la diégèse dont, par exemple, celui d'Eric et de Conrad, deux amis partageant des amours homosexuelles d'une nature idyllique³.

Il semble que le paradigme de l'amour, entendu surtout dans son sens charnel, ait été retenu par l'écrivain, dans cette œuvre, aux fins d'une sensibilisation du lecteur à la tragédie que représente toute guerre, l'un et l'autre champ d'action, les relations érotiques et les entreprises militaires, se rejoignant dans la sollicitation du corps, le plus souvent apprécié dans un cas et, malmené, voire martyrisé dans l'autre.

L'imaginaire yourcenarien s'est emparé de cette grave question qu'est la lutte armée opposant deux pays ou deux peuples ennemis et, à partir de la réalité historique, a dérivé vers une rêverie de type matériel s'articulant principalement sur la figure du corps de l'homme, supposé inscrit dans une relation au monde et dans une relation à l'autre. Les situations romanesques, greffées sur le contexte historico-politique de la révolution et de la guerre sévissant en Livonie et en Courlande, cristalliseraient, de notre point de vue, la manière propre à l'auteur de dépasser cette aporie qu'est le conflit armé, pratiqué depuis la nuit des temps par les hommes et cette manière présente toutes les caractéristiques du mythe. Les horreurs de la guerre sont telles qu'elles paraissent ne pouvoir être soutenues que neutralisées par des visions idéalisées de la réalité éthique du sujet humain.

I- KRATOVICÉ : « UN VESTIBULE DE TRAGÉDIE »⁴

Les lieux évoqués dans le récit sont le théâtre d'atrocités invraisemblables. Kratovicé est le nom donné à la région où se déroulent les événements terribles dont souffrent d'une part la population et d'autre part l'héroïne principale, Sophie, ainsi que les soldats dont Eric et Conrad font partie. Dix mois de guerre sont racontés par le narrateur qui n'est autre qu'Eric lui-même, le seul rescapé de la tragédie. Et, les différents épisodes évoluent à partir de la fin d'un été moite et humide pour aboutir à un printemps gris et pluvieux. Autrement dit, l'acmé de la fable s'inscrit au beau milieu d'un hiver glacial où le froid, la neige et la boue sont le lot des protagonistes de l'action.

2 Il existe un autre cas moins important que nous rencontrerons plus tard.

3 Leur liaison sentimentale et sexuelle est représentée comme l'archétype de la relation harmonieuse et heureuse à la fois. Eric parle d'une : « entente spontanée des esprits, des caractères, des corps », M. Yourcenar, Op. cit. p. 89. Il raconte aussi que le cœur : « battait chez [eux] avec un synchronisme admirable », Ibid.

4 L'expression est de l'auteur. M. Yourcenar, *Le Coup de grâce, Préface*, in *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1982, p. 80.

A- LE CHÂTEAU DE KRATOVICÉ OU LE SYMBOLE DE LA VIOLENCE GUERRIÈRE

Une demeure seigneuriale réunit les personnages, c'est le château de Kratovicé : un espace occupé, durant le récit, par les troupes antibolchéviques mais, ayant connu, précédemment et pendant quelques temps, une occupation par les rouges. Les stigmates des délits et des actes de violence perpétrés par ces derniers ont persisté, après leur départ, aussi bien sur les murs et sur certains objets que chez les personnes physiques. Par exemple, est perceptible au narrateur : « la grande étoile irrégulière d'un coup de feu sur le miroir de l'escalier d'honneur [et les] marques de doigts à la poignée des portes »⁵ ou encore, une icône dont : « un soldat avait fait sauter les pierres précieuses »⁶. Sont relevées, également, des cicatrices morales et physiques laissées par l'angoisse sur les femmes restées sur place, tels des tics chez la vieille tante devenue presque folle d'épouvante⁷ ou bien encore une blessure que s'est infligée Sophie sur la poitrine dans l'intention de mettre fin à ses jours⁸.

Une relation en miroir semble s'esquisser parfois entre le dehors et le dedans, les signes d'agressivité matérialisés à l'intérieur de la demeure-caserne se retrouvant à l'extérieur, comme si, dénué de toute sensibilité, l'agresseur ne faisait pas la différence entre l'animé et l'inanimé, le sujet humain et l'objet. Ainsi, de même que dans le salon du château, un « portrait de femme [avait été] troué d'un coup de baïonnette »⁹, dans les environs, nombreux étaient les cadavres « troués » d'une balle, tirée par l'un ou l'autre des belligérants¹⁰. Ce sera la fin réservée à Conrad : son corps aussi connaîtra ce sort, puisque touché au ventre par une balle ennemie, il mourra des suites de ses blessures¹¹.

B- LE VIOL

Parmi la panoplie des atrocités liées à la guerre figure également le viol auquel Yourcenar accorde une place de choix dans le récit. C'est Sophie qui en a été la victime notoire. Un soir, un sergent lithuanien ayant bu plus que de coutume a abusé d'elle et, « pendant des semaines, nous signale l'auteur, l'adolescente avait vécu avec ce souvenir, et la phobie d'une grossesse possible »¹².

Sophie est considérée comme ayant été « souillée »¹³, de la même manière qu'Eric l'a été dans « une maison de femmes à Bruxelles »¹⁴. En temps de guerre, hommes et femmes sont ainsi livrés à la part la plus cachée et la plus inquiétante de l'être de l'autre et, à ce titre, ils peuvent

5 Ibid., p. 95.

6 Ibid., p. 96.

7 Ibid. p. 94.

8 Ibid. p. 117.

9 Ibid., p. 105.

10 Cette formule est affectueux par l'auteur ; par exemple, elle fait dire ceci au narrateur après le départ de Sophie : « A partir de ce jour, Sophie fut aussi définitivement enterrée pour nous que si j'avais ramené de Lilienkron son cadavre troué d'une balle ». Ibid., p. 144.

11 Ibid., p. 146.

12 Ibid., p. 98.

13 Ibid.

14 Ibid.

être amenés à connaître une humiliation profonde et un dégoût de soi consternant.

Le viol subi par l'héroïne fut un acte si abominable que jamais le sujet n'a pu être évoqué, par la suite, par Eric ou par Sophie : « *c'était entre nous un sujet toujours écarté et toujours présent* »¹⁵, déclare le narrateur, et le désastre est tel que ce dernier prend la peine de mentionner qu'il fut, jusqu'à la fin, ignoré de Conrad¹⁶.

C- L'EXÉCUTION DE SOPHIE

Le titre de l'œuvre fait référence à l'épisode ultime de la tragédie que représente *Le Coup de grâce* qui, telle une tragédie classique, se termine par la mort de l'héroïne. Rien ne manque à ce tableau cauchemardesque de la guerre : il comprend aussi la pratique de l'exécution par fusillade de personnes en chair et en os dont, au premier chef, figure Sophie. Il s'agit de la dernière souffrance infligée par Eric à celle qui s'est consumée d'amour pour lui. « *Convaincue d'intelligence avec les rouges ... [elle] n'en prenait pas moins le chemin du poteau d'exécution* »¹⁷ nous dit-on.

Nous relèverons la tendance, chez l'instance de la narration, à rendre compte de ces pratiques violentes par le moyen du langage de la sensation. Ici, par exemple, l'imaginaire du corps de celui qui est supposé avoir été témoin de telles scènes a sélectionné, précisément, le bruit rendu par la détonation. On relèvera, à cet égard, la formule suivante relative aux exécutions précédant de peu celle de Sophie :

« *Quatre ou cinq fois on entendit ce bruit de détonation et de boîte éclatée dont il me semblait n'avoir pas mesuré jusque-là toute l'horreur* »¹⁸.

Le bruit de « *boîte éclatée* », aussi horrible soit-il, est donné comme restitué par l'ouïe d'Eric ; de même qu'ailleurs, les bruits de fracas de bombes¹⁹. Cette manière de proposer à son lecteur une sensation supposée vécue par l'un de ses personnages serait, pour Yourcenar, un moyen de heurter sa sensibilité afin qu'il agisse dans le sens de la pacification des conflits et de la fraternisation.

II- UNE FEMME À LA RECHERCHE DE LA PAIX DANS LE MONDE

Si l'on prend le temps de décomposer le titre de l'ouvrage, *Le Coup de grâce*, on peut découvrir à côté de l'allusion à un acte d'une violence exacerbée, une référence à l'amour à travers le second substantif qui se

15 Ibid.

16 Ibid. p. 97.

17 M. Yourcenar, *Le Coup de grâce*, Ibid., p. 140. (Il est question, là, de la mère Loew qui, dans le récit, a failli être exécutée mais ces paroles valent aussi pour Sophie.) Une telle pratique est rappelée au début de la narration également à propos de l'expérience de la guerre vécue par Sophie durant deux années : « *... à l'âge des bals blancs, elle avait dû subir les dangers de coups de feu, l'horreur des récits de viols et de supplices, la faim parfois, l'angoisse toujours, l'assassinat de ses cousins de Riga collés au mur de leur maison par une escouade rouge ...* » Ibid., p. 97.

18 Ibid., p. 156.

19 Ibid., p. 119.

confond avec le prénom de Grace. C'est, en effet, celui de l'amie américaine rencontrée depuis peu par Marguerite Yourcenar, à l'époque de la rédaction de ce texte, en 1938 et, connue pour avoir été un modèle d'amour absolu, dans la relation l'unissant à sa compagne²⁰. L'année 1938 est aussi l'année d'une aventure sentimentale, sans doute forte, mais demeurée mystérieuse, vécue avec André Embiricos, ce psychanalyste grec qui aura eu le mérite de conforter la jeune Marguerite dans ses choix physiques et métaphysiques.

Par ailleurs, on remarque qu'à sa fin ultime, *Le Coup de grâce* s'achève sur le mot « femmes », comportant le signe du pluriel. Ce terme laisserait supposer que l'acte décriture, dans le cas précis de la composition de cette œuvre, serait porté par une sorte de gageure que l'auteure aurait décidé de soutenir à l'égard de l'ensemble des personnes de son sexe, celle d'engager, en leur nom, un combat idéologique d'envergure en faveur de la paix dans le monde.

À l'époque, elle fut, sans doute, d'une part, émerveillée par la découverte personnelle de l'amour partagé, et d'autre part, scandalisée par les souffrances de la guerre tous azimuts²¹. Et, alors que des bruits de bottes retentissent alentour en Europe, Yourcenar est probablement frustrée d'être dans l'incapacité de peser sur le cours des événements, simplement du fait de son appartenance à la catégorie sexuelle des femmes²².

La fougue de la jeunesse l'aurait incitée, ici, à aller jusqu'à vouloir intervenir dans la politique mondiale et à peser de son poids sur les événements politiques et militaires. Sans doute l'épreuve qu'elle dût supporter avec l'annonce de la première guerre mondiale est-elle à l'origine d'un tel désir.

Elle raconte en effet :

« *Cette fois c'était les cloches de sept ou huit villes ou villages qui sonnaient à la fois, parmi lesquelles se détachait, le grand bourdon de la cathédrale de Lausanne. Seule comme je l'étais, libre comme je l'étais, n'étant en somme attachée à aucun lieu en particulier, sauf par mon choix, à aucun être, sauf par mon choix, il me parut un long moment que ma propre vie s'effaçait, n'était qu'un carrefour où s'engouffraient ces ondes de bruits ; ce tocsin n'était déjà plus le signal d'un danger, mais un glas, celui de tous ceux qui allaient mourir dans cette aventure, comme peut-être moi-même* »²³.

20 C'est là, une idée que nous empruntons à Josyane Savigneau in, *Marguerite Yourcenar, L'invention d'une vie*, Paris, Gallimard, 1990, pp. 122 à 144.

21 Si l'on se reporte, par exemple, au questionnaire Marcel Proust, on pourrait le vérifier aisément : A la question de savoir en quoi consiste le comble de la misère pour elle, Marguerite Yourcenar répond : « *ne pouvoir rien -ou si peu- pour remédier aux souffrances et au désarroi du monde* », in, J. Blot, *Marguerite Yourcenar*, Paris, Seghers, 1971, p. 167.

22 On sait que, dans l'Histoire, les femmes ont participé à un moindre degré que les hommes aux grandes questions de politique nationale ou internationale or, au sujet de notre écrivain, considéré de surcroît dans ses années de jeunesse, à savoir les années qui ont vu la parution du *Coup de grâce*, l'on a parlé du : « *rêve de changer les assises du monde* » in, L. Brignoli, *M. Yourcenar et l'esprit d'analogie*, Pise, Pacini Editori, 1997, p. 400.

23 M. Yourcenar, « *Commentaires sur soi-même* », rappelé par J.

Cette tonalité du discours, grave et chagrine, se retrouve dans *Le Coup de grâce*. Elle s'explique autant par le sujet guerrier que par la topique de l'amour.

III -LES AFFAIRES MILITAIRES ET L'AMOUR :

Il est aisé de remarquer une sorte de métaphore filée virtuellement inscrite dans le récit, manifestement motivée par la volonté, chez l'écrivain, d'établir une analogie entre les affaires militaires et les aventures amoureuses. Dans la perspective qui nous intéresse ici, le signe le plus probant de l'identité des deux univers se confond avec la notion d'action -offensive ou défensive- dont le corollaire est un changement de situation.

A- RIGA

Selon les propres mots de l'auteure, la mission d'Eric avait consisté à « *command(e)r [...] un des corps volontaires qui participaient à la lutte antibolchevique en Courlande* »²⁴. Pourquoi Marguerite Yourcenar a-t-elle porté son choix sur cette région de la Courlande et de l'Estonie ? Qu'est-ce qui l'aurait déterminée à prendre les Pays Baltes et leur capitale, Riga, pour cadre historique et géographique à l'histoire d'Eric, de Sophie et de Conrad ?

Le choix de Riga n'est pas innocent. Il correspondrait à un moment de la vie de l'écrivain où elle avait décidé, sans doute, de se ressaisir après l'avortement de son aventure avec André Fraigneau et la grosse déception amoureuse qui s'en est suivie. A en croire Julien Gueslin dans son article, « *Riga, de la métropole russe à la capitale de la Lettonie, 1915-1919* »²⁵, cette ville du Nord a laissé le souvenir remarquable et indélébile d'une énergie inouïe, déployée face, non seulement à l'offensive allemande, mais encore au danger de la politique de russification menée contre l'identité lettonne.

« *La guerre va [...] d'une certaine manière servir à dynamiser l'énergie de la population face au péril allemand et à démontrer la capacité lettonne à diriger le pays et la ville en prenant une part essentielle à la défense de la capitale*, signale l'auteur de l'article. *Cette ambition va de plus en plus s'accroître*, ajoute-t-il, *avec l'affaiblissement du pouvoir tsariste et les révolutions de 1917, qui vont faire d'une idée utopique une réalité envisageable : la construction d'un Etat national letton* »²⁶.

Le même Gueslin rappelle que dans les documents officiels concernant cette période : « *on retrouve toujours [cette] glorification d'un peuple letton qui compense le manque de chaussures ou de mitrailleuses [...] pour défendre les ponts de Riga par son énergie, sa volonté [...] dans ce qui apparaît comme un combat à mort face à l'ennemi « éternel »* »²⁷.

Savigneau, Ibid. p. 144.

24 Ibid. p. 85.

25 J. Gueslin : « *Riga, de la métropole russe à la capitale de la Lettonie 1915-1919* » in, *Villes en guerre*, sous la direction de Philippe Chassaing et Jean-Marc Largeaud, Paris, Armand Colin 2004, pp. 185 à 195.

26 Ibid., p. 187.

27 Ibid., p. 194.

Pour notre part, nous remarquerons simplement qu'en inversant le mot de « Riga » nous obtenons le verbe « agir », ce qui témoigne, semble-t-il, d'une vision particulièrement énergique de l'attitude du décideur en politique comme de celle de l'amoureux, en l'occurrence, de Yourcenar elle-même.

B- SOPHIE

Dans le récit et, plus spécialement dans sa relation à Eric, il a été attribué à Sophie un rôle comparable à celui du peuple letton des années de la lutte pour l'indépendance du pays. La passion qui l'anime implique un comportement agressif où il est fait une place à la volonté comme à la combativité. Le narrateur a constaté en effet : « *A partir d'un certain moment, ce fut elle qui mena le jeu ; et elle joua d'autant plus serré qu'elle misait sa vie* ».²⁸

A ce propos, nous céderons la parole à l'auteure qui a apporté une réponse précise à la question qui lui a été posée par Matthieu Galey de savoir ce qu'est la passion et ce qui la différencie de l'amour :

« *On pourrait dire que les deux sentiments sont presque à l'opposé l'un de l'autre*, souligne-t-elle. *Dans la passion, il y a le désir de se satisfaire, de s'assouvir, quelquefois de diriger, de dominer un autre être. Dans l'amour, au contraire, il y a abnégation* ». Elle ajoute encore : « *L'Amour (avec une majuscule) est un état actif* »²⁹.

Nous constatons, précisément, combien Sophie a dû solliciter son corps pour tenter d'obtenir d'Eric une réponse à son attente fébrile et anxieuse, alors que son adversaire lui opposait l'inertie la plus ferme : « *Je n'eus pas trop de toute mon inertie pour résister au poids d'un être qui s'abandonnait tout entier sur sa pente* », rappelle-t-il³⁰.

Les modalités empruntées pour parvenir à fléchir la volonté du partenaire sont multiples, elles peuvent être de l'ordre de la séduction ou de celle de l'agression³¹. A un moment critique de la progression du récit, une sorte de duel fictif s'engage entre les deux personnages et alors que l'homme use du langage et adresse à sa partenaire une phrase assassine, la jeune femme neut d'autre recours que de cracher au visage de son ami-ennemi.

Cependant, dans cette atmosphère sinistre, des signes à la fois épars, infimes, mais non moins insistants témoignent d'une lueur d'espoir prise en charge par le mythe.

IV- LE MYTHE DE LA BONTÉ

A- LES FIGURES ANIMALES

Par leurs qualités intrinsèques, comme par leur caractère inoffensif, les animaux auraient tendance

28 M. Yourcenar, *Le Coup de grâce*, Op. cit., p. 99.

29 M. Yourcenar, *Les Yeux ouverts, Entretien avec Mathieu Galey*, Paris, Le Centurion, 1980, p. 93.

30 M. Yourcenar, *Le Coup de grâce*, Op. cit. p. 99.

31 Le terme d'« agression » est à considérer, cette fois, dans le sens négatif impliquant le recours à la violence.

à faire pencher la balance de l'éthique sociale du côté positif et à témoigner en faveur de la simplicité, de la bonhomie et du dévouement. Dans le texte qui nous occupe, ce sont des animaux domestiques dont la présence est signalée. D'une manière générale, ils sont montrés comme ayant été violemment atteints par la guerre dont ils font les frais. Ce sont par exemple, deux chevaux qui ont été, à une étape du récit, mortellement touchés lors d'un bombardement aérien. « *Cette nuit-là, deux de nos chevaux payèrent pour nous* »³², dit le narrateur. Ce peut être aussi un chien, en l'occurrence, celui de Sophie, surnommé : Texas. Cette dernière, effondrée après le drame se lamente ainsi : « *Pauvre Texas... C'est dommage tout de même. Il n'y avait que lui qui m'aimait...* »³³. Comme on peut le voir, le chien apparaît comme solidaire de l'isotopie de l'amour.

Rempli de bienveillance à l'égard d'un autre personnage du roman qui aimait Sophie sans être aimé d'elle - Franz von Aland- le narrateur le compare à ce même représentant de la race canine et écrit ceci : « *Je pense encore avec une espèce de pitié à cet air de chien qui mange du sucre que lui donnaient malgré tout les moindres complaisances d'une Sophie dédaigneuse, exaspérée, et facile* »³⁴. Cette image est, en quelque sorte, significative d'une douceur et d'une aménité exemplaires.

Mais, ce que nous retiendrons surtout de l'interférence de ces figures animalières c'est la corrélation implicite établie entre leur vulnérabilité et leur incapacité à s'exprimer par la parole. En effet, seul le hennissement de l'un des deux chevaux précédemment évoqués a répondu au bombardement meurtrier des forces militaires adverses. « *Le hennissement horrible d'un cheval qui meurt* »³⁵ a été, en effet, la réplique donnée au fracas des bombes. C'est donc un cri de douleur qui a été émis par le cheval. Texas, lui, n'aura même pas eu le temps d'exprimer la moindre sensation ; toutefois, le narrateur nous fait remarquer que c'est l'organe virtuel de la parole, le museau de l'animal, qui a été sans doute la partie de son corps, la plus endommagée lors de l'accident mortel puisque : « *Texas avait été tué par l'éclatement d'une grenade enfouie dans le parc [et] qu'il s'était efforcé de déterrer du bout de son museau noir, comme s'il s'agissait d'une truffe* »³⁶.

Ce caractère inoffensif de l'animal figure également chez les humains qui rejoignent les enfants dans leur douceur et leur bonté.

B- L'ENFANCE

Le thème de l'enfance, dans *Le Coup de grâce*, est principalement incarné par Conrad, le frère de Sophie et l'amant d'Eric. Quoiqu'en dise ce dernier, Conrad est à son opposé, du fait de son innocence, de sa candeur et de sa bonté, Eric étant la dureté même.

Ces qualités, conférées à Conrad, ont tendance à

32 Ibid., p. 121.

33 Ibid., p. 117.

34 Ibid. p. 114.

35 Ibid. p. 121.

36 Ibid. p. 116.

s'exprimer dans le texte, par le moyen des figures de la mobilité, de la souplesse et de la courbure du corps que Sophie, du reste, semble partager avec son frère.

A propos de Conrad est relevée sa : « *mollesse* » et l'auteur d'ajouter : *il avait une de ces natures qui prennent et gardent tous les plis avec la souplesse caressante d'un beau velours* »³⁷. On aura remarqué les allusions répétées à l'idée d'élasticité et de flexibilité. Le velours fait référence à la douceur, qualité primordiale du frère qu'il partage aussi avec la sœur³⁸.

Sophie est celle qui se courbe, qui s'agenouille, qui a la souplesse du chat³⁹, nous dit-on. Il est noté, à la fin de l'œuvre, que face au cadavre d'un ami mort, « *elle s'agenouilla pour lui fermer les yeux* »⁴⁰.

La pâleur est aussi donnée comme un trait constant du visage et parfois des mains de Conrad le magnanime. Il en est de même pour la sœur.

C- LA FRATERNITÉ

Comme pour glisser dans le texte quelques signes d'espoir, Marguerite Yourcenar fait aussi une place aux sentiments fraternels caractérisant les relations entre des personnages qu'ils soient ou non un frère et une sœur biologiques. Par exemple, le sergent Chopin est présenté de la manière suivante : « *dans le civil employé de banque à Varsovie, [il] était le fils d'un intendant polonais du comte de Reval ; il avait une femme, deux enfants, du bon sens, et une adoration tendre pour Conrad et sa sœur qui le traitaient en frère de lait* »⁴¹.

Même Eric, l'objet de la passion de Sophie, a bénéficié de cette image, dans sa relation à son amoureuse, la relation ayant été susceptible, à un moment, de prendre l'allure de l'inceste. « *Et pour que l'inceste même ne fit pas défaut, la magie des souvenirs me transformait en frère aîné* », déclare Eric à un moment du récit⁴².

Toutefois, ce qui ressort du recours à ce sentiment dans l'œuvre c'est qu'il se distingue par son absence d'efficacité : Conrad mourra malgré la tendresse que lui portait sa sœur : « *Elle se jeta au cou de son frère, puis au mien avec des rires et des bonds de joie* »⁴³ raconte le narrateur. Quant à Chopin, lui, il ne fera rien pour éviter à Sophie la mort atroce évoquée plus haut.

Mais, Yourcenar fait appel aussi au langage érotique pour contrebalancer la toute-puissance des pulsions belliqueuses constatées chez les hommes.

V-L'ÉROTISME DES MAINS

37 Ibid. p. 90.

38 Nous nous inspirons, ici, du travail accompli par Jean-Pierre Richard sur l'œuvre de Balzac, intitulé : « *Corps et décors balzaciens* », in *Etudes sur le romantisme*, Paris, Seuil, 1970, pp. 9 à 150.

39 « *...chaque fois, elle trouva moyen de s'éclipser avec une souplesse de jeune chatte redevenue sauvage* », M. Yourcenar, Op. cit., p. 96.

40 Ibid. p. 151.

41 Ibid. p. 115.

42 Ibid. p. 100.

43 Ibid. p. 95.

Jean Blot a noté, à juste titre, chez Marguerite Yourcenar des capacités exceptionnelles à parler du corps :

« Pour parler du corps écorché, du corps dans sa vérité, c'est-à-dire dans l'ambiguïté qui fait que sous la peau se cachent un monde de viscères, Yourcenar a un accent d'une rare qualité » dit-il. Puis il ajoute : « C'est peut-être le trait proprement féminin de l'auteur que cette connaissance intime qu'elle a du corps et ce talent très particulier, et qui lui appartient en propre, pour l'évoquer »⁴⁴.

En effet, dans ce flottement à l'infini des couples qui, tantôt se font et tantôt se défont pour se refaire différemment, dans *Le Coup de grâce*, la part de l'anatomie corporelle la plus importante semble être la main. C'est sur elle que se porte le désir du narrateur. Du corps de Conrad vêtu de l'uniforme du soldat, seuls les mains et le visage sont visibles et ce sont ces parties du corps qui se trouvent, pour ainsi dire, fétichisées par Eric, l'amant de Conrad.

Sophie aussi a droit à ce regard appuyé. Pendant une partie de cartes jouée à trois, Eric relève que : « l'éclairage prudent et concentré d'une lampe transformait en rayonnement la pâleur de son visage et de ses mains »⁴⁵. Plus loin, il est question encore de ses « mains qui tremblaient »⁴⁶ ou bien des « mains gercées [de Sophie] serrant une éponge »⁴⁷.

En somme, les mains ont le privilège d'exercer une fascination intense sur celui qui les observe. Elles dégagent une force telle qu'elle paraît les vider de leur sang ; « les agitations du sang, ce fluide ardent » ne s'y produisent plus, selon l'expression de Jean-Pierre Richard⁴⁸.

Dans la construction du récit, la main joue également un rôle primordial à travers la fonction du toucher qu'elle permet ou non de réaliser. La diégèse évolue, en effet, à travers une gestuelle significative de poussées de forces désirantes intermittentes, chez l'un ou l'autre des protagonistes principaux, prêtant à ces moments de l'action une intensité dramatique considérable. Ces forces sont susceptibles d'être animées de sentiments de haine comme de sentiments d'amour : « Il s'établit entre Sophie et moi, dit Eric, une intimité de victime à bourreau »⁴⁹. Ainsi, les jeux de mains peuvent prendre la forme de jeux de vilains, comme on dit, et aller dans le sens de l'agressivité délibérée et de la cruauté réfléchie et affûtée à merci.

Ainsi, dans cette œuvre, *Le Coup de grâce*, la question brûlante de la guerre a été abordée par le moyen du langage corporel. Les différents couples mis en scène dans le récit ne seraient qu'un prétexte trouvé par l'auteure pour témoigner du prix que représente toute vie humaine. La rêverie de l'Histoire aurait incité Yourcenar à réserver aux motifs du corps et de l'érotisme une place

rien moins que négligeable dans ce texte. L'imagination de la guerre a rejoint celle de l'amour à travers des figures corporelles chargées de sens où s'expriment tantôt des traits de ressemblance et tantôt des signes de dissemblance entre les deux postures affectives, celle du combattant et celle de l'amoureux. La part du désir dans la relation amoureuse a été exploitée pour souligner le rôle de la volonté dans les deux contextes.

Toutefois, ce qui paraît prédominer, dans cette œuvre, c'est la prise de conscience par l'écrivain du rôle qui lui incombe, à savoir le devoir de lutter en faveur de la paix, par le moyen du langage et de l'écriture. Yourcenar aura mis, sans doute, toute son énergie et sa flamme intérieure à exploiter les compétences du langage à défendre son idéal de paix.

Nous pensons que le langage verbal et le langage corporel ont été placés en concurrence dans le cours de la progression de l'intrigue. Marguerite Yourcenar a déclaré ceci à propos de cette œuvre : « l'amour, la fidélité au milieu, l'étroite union entre trois êtres de même type, est ce qui compte, bien plus que l'arrière-plan politique ».⁵⁰ Nous serions tentée de dire qu'elle a eu tendance à se servir de cet amour -sensuel- dans le but de condamner la violence physique perpétrée par la guerre.

44 J. Blot, *Marguerite Yourcenar*, Paris, Seghers, 1971, p. 141.

45 M. Yourcenar, *Le Coup de grâce*, op. cit., p. 97.

46 Ibid., p.104.

47 Ibid., p. 112.

48 J-P. Richard, Op. cit., p. 73.

49 M. Yourcenar, *Le Coup de grâce*, op. cit., p.100.

50 M. Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op. cit., p 113.

La guerre, un théâtre de la cruauté pour J. Giono

Sabah FILALI BELHAJ

FACULTÉ DES LETTRES DHAR EL MEHRAZ, FÈS

SOMMAIRE

- 54 Un crime contre l'humanité
- 55 La terre martyrisée par le fer
- 56 Métaphores de la guerre-Apocalypse et de la guerre-divertissement
- 56 Conclusion
- 57 Notes

Mobilisé comme tous les jeunes de sa génération, Giono se voit mêlé à l'aventure de la guerre « sans grand émoi »¹. Cette aventure, entreprise sans patriotisme aucun, il la raconte d'abord à son père dans *Le Grand Théâtre* :

« Je lui décrivis avec beaucoup de détails notre vie dans
la boue, nos sommeils souterrains, notre peur des espaces
libres, notre besoin d'encoignures et de cachettes, l'étrange
sensation que nous éprouvions quand nous nous tenions
debout, l'éclatement des obus et ce sifflement précurseur
qui nous aplatissait sur le sol. »²

Il transcrit par la suite la guerre à ses lecteurs dans « Epitaphe aux Thermopyles », poème paru le 3 avril 1915, à travers l'invasion des Barbares perses de la Grèce et la défaite des deux parties ; dans « Reproches en vers légers » et « Septembre », poèmes du 22 juillet et du 7 octobre 1916³. Dans « La pluie sur le casque », un texte en prose du 21 septembre 1917, un soldat soliloque en marchant sous la pluie : il désespère de l'avenir car son « cœur à jamais est blessé ». Son âme est désormais brisée et pourrie par la guerre. Cet homme casqué n'est autre que Giono regrettant d'avoir participé à la guerre et cédé « aussi bien à l'esprit de violence qu'elle implique qu'à une certaine vulgarité qui s'en dégage »⁴. La nouvelle *Ivan Ivanovitch Kossiakoff* de 1925 compare la guerre à une plaie et à de « la chair saignante »⁵.

Mais ce n'est que dix ans plus tard que Giono se résout « à se délivrer d'un poids intérieur »⁶ en écrivant *Le Grand Troupeau* (1931). Il y raconte ce qu'il a vécu de 1916 à 1918, ses campagnes et ses

souvenirs toujours vivants dans sa mémoire. Plus qu'un exercice de défoulement littéraire, *Le Grand Troupeau* est un « Livre de la guerre » :

« Il n'y aura pas de mystère. Il n'y aura que le léger mystère de cette guerre où des hommes de chair, des deux côtés, se battaient contre du métal. Il n'y aura que de la pitié, du cœur, de l'horreur. »⁷

Si Giono refuse à son récit le terme de témoignage et ne se met pas en scène, il y relate pourtant son expérience. Contrairement aux *Croix de bois* de Dorgelès, au *Feu de Barbusse*, à *A l'Ouest rien de nouveau* de Remarque, qui racontent la guerre comme un énorme massacre inutile, le roman de Giono emprunte à l'art cinématographique certaines de ses techniques de montage. Il n'est pas construit autour d'une intrigue unique : Giono y oppose le plateau de Valensole et le Front, un espace plus psychologique que géographique. Dans *Le Grand Troupeau*, Giono ne se fait pas l'historien de la guerre. Il refuse de la reproduire à la manière naturaliste ou d'en faire une fresque. Il évite ainsi toute chronologie et pense non faire un tableau de la guerre, mais dévoiler le sens mystérieux et caché de l'affrontement des peuples.

UN CRIME CONTRE L'HUMANITÉ

Giono, revenu du front « avec une haine physique de la guerre »⁸, vomit « ce grand mal qui était en lui » (p. 547) dans *Le Grand Troupeau*, cette aventure trop détestée qu'il a intensément vécue. Le roman débute par la rentrée précipitée des troupeaux de moutons qui redescendent plus tôt que de coutume des alpages où « les herbes, c'était comme de la nouvelle mariée, toute en fleurs blanches et du rire d'herbe qui luisait sur des kilomètres » (p. 556). Puis c'est le départ du troupeau des hommes vers les grands abattoirs des tranchées. Cette métaphore structure le récit et lui confère son titre. Comme « la matière première de la guerre, c'est la chair humaine. Sans elle, la guerre s'arrête »⁹, c'est cette guerre qui les fait descendre et non le berger. Les hommes sont ce « grand troupeau » que les femmes et les vieux, au bord des routes, regardent passer (p.558), et Cléristin devine « l'écriture de la chose, ce que le grand troupeau écrivait en lettres de sang et de douleur » (p. 550). Marchant du même pas sur les routes, le troupeau des hommes efface de ses empreintes celles de moutons et de vaches (p. 566). Ce que Fabrice dit également au caporal : « Ce sont comme des moutons qui se sauvent [...] Ces gens qui se sauvent sur la grande route ont l'air d'un troupeau de moutons [...] Ils marchent comme des moutons »¹⁰. Quand la longue troupe traverse le village, elle « s'est frottée contre le mur. Elle a regardé les granges, les étables avec la paille mais, là-bas, loin dans les champs, la tête du troupeau tire et entraîne tout » (p. 702). Elle entraîne vers la mort certaine, le sort inéluctablement réservé aux mobilisés. La guerre, cette bête féroce qui « mangera vos béliers, vos brebis et vos moissons [...] approchait à chaque pas, et ça soufflait chaud, comme la bouche d'une bête qui avance » (p. 604). La guerre-bête relègue l'homme à l'état de bête. Daniel voit plutôt que les bêtes sont plus favorisées que les hommes en pareilles circonstances :

« Si nous étions des chiens, nous serions maintenant dans le chaud de nos femelles ou devant des petits qui têtent. »¹¹

La guerre « mange » des bergers, des paysans, des artisans, cette population qui vit justement en harmonie avec la nature. C'est cette « assemblée des moutons » (p. 617) qu'on mène à la mort. Le village se vide de ses hommes. Chaque famille porte le deuil d'un ou de plusieurs de ses membres :

« Et comme ça en remontant la rue [...] en prenant toutes les maisons les unes après les autres [...] à chaque table il y aurait du vide ; du grand vide silencieux ; là, le père ; là, le fils ; là le père et le fils ; là le père et les trois fils... »¹²

« C'est trop contre nature » (p. 588) pense Almeric. C'est trop de pleurs et de douleurs. La guerre, cette « buveuse de sang, vampirise le grand troupeau »¹³ et tache de souffrance les survivants qui ont peine à surmonter tant de cruauté.

Le spectacle des massacres est si dégoûtant pour Joseph que cela « s'était entassé dans sa tête, et dans ses jambes, et dans son cœur » (p. 613). Si Giono n'a pas de porte-parole dans le récit, Joseph pourrait en être un et dire comme l'écrivain :

« J'ai vu souffrir d'une façon abominable, et j'ai souffert d'une façon abominable. »¹⁴

Giono dénonce la guerre à travers les multiples descriptions macabres qui jalonnent le roman. Il s'étend largement à peindre ces hommes « étendus dans un mortier de sang et de vin », ces hommes « morts frais, des fois tièdes et juste un peu blêmes », qui constituent un véritable festin pour les rats et les corbeaux qui choisissent les bons morceaux (p. 620-21). « Faut plus penser aux jours d'avant, on est entré en pleine saloperie » explique Thomas (p. 559). Le champ de bataille est l'illustration d'un carnage humain grandeur nature, qui soulève le cœur d'Olivier, redressé sur son coude :

« Alors, et cette manche de capote toute raide du jus de l'homme, et ce petit bout de cervelle collé dans la bourre au pli du coude, et qu'il avait arraché et jeté dans la boue, ce dégoût qu'il avait encore dans les doigts d'avoir la cervelle nue de Regotaz. » (p. 681)

La guerre est une boucherie de civils¹⁵ et de soldats qui, noyés dans le sang, succombent à leurs blessures. Camous sort du courant, « il se jette à pleins reins sur le talus. Il reste là, sans bouger, l'arme à la bretelle, sac au dos, tout harnaché, les jambes ouvertes. Le fond de son pantalon est noir de sang. Il n'ose plus bouger » (p. 702). Un grand coup dans le ventre « casse » l'aspirant Grivello qui « ouvre comme des ailes ses deux bras rouges de sang » ; Charmolle vomit du sang et du vin ;

l'agent de liaison a la tête trouée : « un long fil de bave et de sang pend de sa bouche » ; le lieutenant, immobile un instant, « se tord et il s'allonge, face au ciel, bouche ouverte » ; le caporal « dégorge un caillot de sang » (p. 708-9). Les hommes de la batterie anglaise ne sont plus que des « visages noirs qui mordent le ciel ; une jambe ; de la chair en bouillie, de la cervelle sur une jante de roue » (p.711). Barnous, qui arrive « en enjambant les morts », se renverse sur Olivier, « un jet de sang fuse de sa tête étoilée ». La passerelle est si pleine de morts qu'« elle en plie » et pend Couchepot à sa planche. Les morts se chiffrent en très grand nombre. Giono souligne l'étendue de l'hécatombe engendrée par la guerre, un désastre provoqué dans le seul but de « nous tuer » (p. 700) conclut La Poule. La guerre dans *Le Grand Troupeau* s'ouvre sur un cri : « Le Corbeau ! » et se clôt sur un autre cri : « A l'abattoir ! », tous deux signes de mort.

Les revenants de la boucherie portent tous une mutilation autant physique que morale.

Joseph a perdu son bras droit (p. 631). Casimir revient sur des béquilles : « c'est une jambe qui lui manque » et qu'il pense récompenser par « une jambe de fer, avec une charnière au genou » (p. 693-94). Olivier « n'a plus que trois doigts ». Les premiers moments, raconte sa mère, « il sautait dans son lit comme un diablon ; je me suis levée pour le couvrir et lui parlait. Il ne m'entendait pas ; il soufflait dans ses dents serrées ; il avait des ronds de coude qui m'ont fait presque sauter la lampe des doigts » (pp. 718,664).

L'expérience de la guerre est une angoisse, un cauchemar qui frappe d'hallucinations ou de folie les participants. Giono résume ceci en écrivant : « le caractère fantomatique de la guerre. Hallucinations. L'oberlieutenant masqué et immobile dans les boyaux déserts, et qui ne dit rien. Les signes de folie. Les marques du destin, les prédestinés,

les morts frappantes. Naissance de religions et de fétichisme »¹⁶. La guerre, n'ayant pas plus de fin qu'elle n'a de sens, est « une maladie léthifère, c'est-à-dire, au sens étymologique, porteuse de mort. Les hommes qui en sont atteints, tous les combattants perdent ce sens essentiel de la philosophie gionienne, le désir de vivre »¹⁷. En temps de guerre, il n'est plus question de la recherche du bonheur puisque le désastre est trop pesant. L'on n'a plus désormais qu'une seule envie : se soustraire à la guerre et qu'elle finisse !

La guerre rase non seulement le troupeau des hommes et marque à jamais les survivants, mais elle détruit également la nature et fait souffrir la Terre par l'énorme décharge de fer.

LA TERRE MARTYRISÉE PAR LE FER

La terre, cette « formidable source de puissance et d'équilibre », est, des quatre éléments de la rêverie matérielle de Giono, d'une grandeur absolue, d'une immensité incomparable. Terre nourricière, mère protectrice, symbole de fécondité et de régénération,

la terre gémit du désordre causé par la guerre et par l'ingratitude des hommes. Offrant la vie, elle est essentiellement menacée par le fer en temps de guerre. Ce métal, fascinant et nécessaire à la vie, devient, par le progrès, « l'instrument satanique de la guerre et de la mort »¹⁸, l'arme de la civilisation moderne contre la Nature :

« Ces grands coups de masse qui faisaient éclater la terre, cette fumée, ces éclairs, ces griffes chaudes qui déchiraient [...], cet air roulé en mottes par les obus [...] et quoi faire contre du fer. » (p.609)

Symbole d'une arme invincible, le fer rend la terre un enfer. Façonné par l'homme, le fer le détruit ainsi que son environnement. Giono fait voir dans *Le Grand Troupeau* « la terre blessée par la guerre, plus que blessée, peut-être morte, qui sait ? »¹⁹. La terre est ainsi meurtrie par la masse d'obus qui tombent du ciel :

« De gros obus s'enragent à gauche contre un fragile moulin de bois. Ils éventrent la prairie jusqu'au fond noir des eaux et l'eau jaillit dans les éclats, toute luisante. Un cadavre de cheval bouche le ruisseau. » (p.705).

Les hommes, « le dos courbé, [...] entrent sous le hachoir de fer et de feu » (p. 635). L'on essaie d'échapper à la mitrailleuse qui ne mange que quelque chose « de chaud et de vivant ». Elle déchire « les hommes et la terre à coups de griffes » (p. 709). Le canon « aboie » sourdement (p. 656). Les balles « claquent dans les branches » et « les fusées tombent comme des étoiles » (pp. 707, 712). L'obus est un abus de l'usage excessif du fer, qui rend la terre « d'ombres et de feu » et ne sentant plus que « la poudre brûlée » (pp. 606-7). Le constat est alarmant : le fer détruit toute vie : « Toute cette terre lépreuse crevée de plaies sur laquelle ruisselle la vendange des jeunes hommes »²⁰, « Tout le pays est déblayé [...] Rien que des morts, de la terre déchirée, des villages en feu » (p. 710).

La puissance meurtrière du fer est incarnée également dans ces « oiseaux aux ailes raides », les avions qui non seulement écrasent les villes et les campagnes sous du feu, mais empoisonnent tout l'air en répandant des gaz asphyxiants qui déchirent les poumons et changent les hommes en pierre. Ces oiseaux métalliques, ces chasseurs d'hommes visent des proies humaines. « Vue comme une chasse monstrueuse, où l'homme devient proie des machines, où l'homme est ainsi ravalé à l'animalité »²¹, la guerre procède à un retournement de situation : de chasseurs, les hommes deviennent chassés.

Comme la terre protège ceux qui croient à sa maternité et à ses vertus, elle exige en contrepartie sa protection par l'homme. Giono pense qu'il faut défendre non la patrie, pure invention des hommes au pouvoir, mais la terre, source unique de bonheur pour l'homme. La guerre est purement et simplement une apocalypse, une fatalité, car les hommes subissent la guerre plus qu'ils ne

la font. Le sort entraîne des combattants vers le Front, où involontairement ils seront tués ou deviendront des tueurs. Olivier explique ce sentiment d'impuissance à sa femme qui voudrait empêcher son départ en criant l'absurdité de la guerre :

- « On ne peut pas le dire [...] Si on pouvait le dire, tout le monde le dirait, personne n'irait se battre. Personne en a envie. C'est parce qu'on est obligé, si bien d'un bord que de l'autre.
- Pourquoi obligé ?
- Je ne sais pas.
- C'est un sort alors, c'est un ensorcellement, alors. »²²

MÉTAPHORES DE LA GUERRE-APOCALYPSE ET DE LA GUERRE-DIVERTISSEMENT

Giono, marqué profondément par la guerre de 14-18, évoque à chaque détour ce fléau qui détruit l'homme et la nature, deux entités que le matérialiste pense maintenir en harmonie. La guerre n'étant qu'un moyen pour « gâcher la vie » (p. 546), elle offre la même image de destruction de l'*Apocalypse* de Saint-Jean du texte biblique. S'agit-il de l'œuvre d'un dieu caché ou d'une vision cataclysmique de la fin du monde d'un romancier ? En tout cas, si cette apocalypse n'est pas évoquée directement, comme dans *Le Grand Troupeau*, elle se camoufle sous une métaphore. Que faut-il voir au-delà de l'incendie de *Colline* (1929) qui a ravagé tout un hameau, de l'inondation de *Batailles dans la montagne* (1937) où la fonte du glacier a emporté tant de vies humaines, de la pluie diluvienne de *Fragments d'un Paradis* (1948) ou de la neige envahissante d'*Un Roi sans divertissement* (1947) ?

Figure du mal, la guerre se lit en pointillé dans l'épidémie du choléra du *Hussard sur le toit* (1951), écrit comme *La Peste* de Camus, juste après la guerre. Si le choléra est un ersatz romanesque, s'il est vrai qu'il met à nu le véritable visage des hommes, il renvoie à l'atrocité et aux ravages de la guerre. Méditant sur les hommes, Angelo constate que « le choléra et les mots d'ordre sont de leur fabrication »²³, pour signifier que le choléra

- « C'est plus que le choléra. C'est – comme la guerre, comme la révolution, comme l'asservissement – quelque chose à quoi l'on consent, à quoi l'on se livre, que l'on veut. »²⁴

Le mécanisme cataclysmique de la guerre se déclenche lorsque les hommes s'exposent à la mélancolie qui, explique le vieux médecin du chapitre XIII, « enlève l'appétit, le goût, noue les aiguillettes, éteint les lampes et même le soleil et donne au surplus ce qu'on pourrait appeler un délire de l'inutilité » (p. 607). L'inutilité est tout ce que peut produire la société moderne, qui déprave l'homme et le prive de poésie. Stérile et inerte, l'homme cherche le renouveau, les sensations fortes, la démesure. Il aspire à être Tout. La guerre en est un excellent moyen qui justifie la fin.

La guerre du *Grand Troupeau*, comme le choléra du *Hussard*, se déroulent sous le soleil, synonyme de mort. Incarnant la cruauté de la guerre, le soleil anéantit

et brûle. La chaleur du *Hussard* arrive « par averses terriblement lourdes, longues, étouffantes » (p.331), celle du *Grand Troupeau* rend le jour tout en brumes, sentant « la poudre et l'os brûlé » (p.631), au point d'effacer le paysage. Sous le soleil rouge, la lumière fait que « les formes se déformaient dans un air visqueux comme du sirop. Les gens marchaient dans une sorte d'ivresse » (p. 252). Sans corps et sans matière, le paysage se revêt de blanc, une non-couleur, une couleur de non-existence. Aboutissement de la vie, le blanc de la lumière ou de la neige d'*Un Roi* est ce déluge inéluctable causé par la guerre, un phénomène qui trouve son explication dans la théorie du divertissement. Laquelle théorie révèle le secret de l'affrontement des peuples, « cette énigme morale fondamentale de l'existence des sociétés humaines, à savoir la guerre »²⁵.

Pour illustrer la guerre-divertissement, Giono développe dans *Le Désastre de Pavie* (1963) une analyse de l'idéal chevaleresque fondée sur le divertissement. La guerre, dont Pavie est un épisode, se joue en 1525 près de Milan. Elle met face à face la France et l'Espagne pour conquérir l'Italie, François 1^{er} et Charles Quint. Sous les apparences d'une guerre, la bataille de Pavie oppose non deux peuples, ni même deux rois, mais elle est plutôt le conflit « entre deux temps historiques, entre deux esthétiques et deux éthiques [...] Giono veut restituer le climat d'une époque révolue, où les rois jouaient à la guerre pour se divertir »²⁶. Giono a retenu les leçons de Machiavel : Pavie ne peut se comprendre par l'histoire, mais par les passions. Par conséquent, il est vain de chercher « une logique historique dans la guerre illogique que mène le Roi de France, dans la bataille de Pavie »²⁷. A une époque où l'on faisait la guerre non par nécessité, mais par plaisir, la guerre pour François 1^{er} « au même titre que la chasse et que l'amour, fait partie de ses amusements »²⁸. Ce divertissement par la guerre a déjà donné son sens à la guerre de Troie :

- « Les désirs nés au sein de l'irréparable tristesse sont sans limite [...] A Troie, on est loin encore des grands travaux que les hommes vont, pendant des millénaires, entreprendre pour essayer de se distraire. Ils ne connaissent encore que la seule grande distraction : tuer. »²⁹

Pavie est, pour les grands, un divertissement royal, un plaisir suprême du jeu avec la mort. La bataille de Pavie, comme toutes celles du XVI^e siècle, ne sont qu'un jeu plaisant pour fuir l'ennui en se jetant dans les passions, et « la passion politique ne fait pas exception » (p. 977). Pareils conflits ne culminent pas dans la victoire ; ils savourent longuement le jeu du hasard.

CONCLUSION

Giono s'en veut sincèrement d'avoir participé à la guerre et à ses violences. Rassasié de tant de monstruosité, il déverse tout ce qu'il a vécu dans *Le Grand Troupeau*, un livre où il projette de faire apparaître la guerre « avec un visage différent de celui qu'on lui a donné habituellement

en littérature »³⁰. C'est cette différence qui mérite d'être signalée parce que Giono est un romancier et non un historien. Au tableau de ses campagnes, il porte des traits mystérieux qui cachent toute la portée d'un théâtre où la guerre s'impose comme fatum, qui frappe non seulement les participants mais aussi leurs familles. La guerre meurtrit toute espèce de vie, elle n'épargne pas à la terre la souffrance par la lourde charge de fer qui crève son ventre. L'espace, désertifié, immobile et uniforme, inspire étrangeté et mystère. Forme de tragédie moderne, la guerre offre le spectacle de la destruction de l'homme et de monde. Elle brise l'harmonie entre ces deux forces : les hommes entament l'aventure de la mort, la nature est abandonnée à elle-même. Quand les hommes deviennent nourriture pour d'autres espèces, il y a non moins évident « une complaisance dans l'horreur qui vise à susciter chez le lecteur une réaction de dégoût envers l'accusé : la guerre »³¹, qui rend le monde « trop engraisé de chair et de sang » (p. 624). Mais si les peuples s'affrontent dans le seul but de se divertir, c'est une question à vérifier. Ce qui est cependant certain, c'est que l'écriture est un divertissement qui rend stylistiquement la réalité amère quelque peu acceptable.

Pour éviter le second massacre, pour faire triompher la vie, Giono le lyrique devient essayiste, un romancier engagé dans *Les Essais pacifistes* [*Les Vraies Richesses* (1936), *Le poids du ciel* (1938), *Lettre aux paysans sur la pauvreté et la paix* (1938), *Précisions* (1939), *Recherche de la pureté* (1939), *Refus d'obéissance* (1937)] pour dire l'inutilité de la guerre et attaquer les responsables des tueries. Mais ces pamphlets n'ont pas trouvé d'échos. La seconde guerre a bien eu lieu. Dans le jeu des politiciens, le combattant peut-il être cependant un vrai héros ? Ce que Giono appelle « le drame particulier du guerrier ». Giono, le panthéiste, le matérialiste, n'omet pas toutefois de rappeler que la guerre, comme ses avatars, marque la naissance d'un nouveau monde. Elle assure le retour à l'état primitif en vue d'un éventuel redevenir. C'est le renouveau par la guerre à travers le mythe de l'apocalypse qui, d'après M. Eliade, est toujours suivi « par l'apparition d'une humanité nouvelle »³².

NOTES

Les références entre parenthèses renvoient aux Œuvres romanesques complètes, Paris, Gallimard, La Pléiade, T.I, 1971.

1. *Jean le Bleu*, T.II, 1972, p. 186.
2. *Le Grand Théâtre*, T.III, 1974, p. 1087.
3. *Bulletin des Amis de J. Giono*, n° 30, automne-hiver 1988, pp. 38-39.
4. Pierre Citron, *Giono 1895-1970*, Paris, Seuil, 1990, p. 88.
5. *Solitude de la pitié*, T.I, 1971, p. 474.
6. Pierre Citron, *Giono*, Paris, Seuil, 1995, p. 34.
7. Lettre à L. Jacques du 8 décembre 1930 in *Cahiers Giono* 3, Paris, Gallimard, N.R.F., 1983, p. 58.
8. Henri Frossard, *Voyage autour de Jean Giono*, Blainville-sur-mer, L'amitié par le livre, 1976, p. 10.
9. Bernard Clavel, « Giono et le refus de tuer » in *Giono*

l'enchanteur, Colloque international de Paris, B.N.F., (2-4 octobre 1995), Paris, Grasset, 1996, p. 15.

10. Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, Paris, Le Livre de Poche, 2000, pp. 94-95.
11. Variante a de la page 686 du *Grand Troupeau*, T.I, p. 1250.
12. Variante b de la page 553 du *Grand Troupeau*, T.I, p. 1132.
13. André-Alain Morello, « Giono et ses promenades de la mort » in *Jean Giono 5. Les œuvres de transition 1938-1944*, Paris, Minard, 1991, p. 58.
14. *Entretiens* J. Giono avec Jean et Taos Amrouche, Paris, Gallimard, N.R.F., 1990, p.230.
15. « Ici des vieillards criblés de coups regardaient mourir leurs femmes égorgées, qui tenaient leurs enfants à leurs mamelles sanglantes, là des filles, éventrées après avoir assouvi les besoins naturels de quelques héros, rendaient les derniers soupirs ; d'autres, à demi brûlées, criaient qu'on achèvat de leur donner la mort. Des cervelles étaient répandues sur la terre à côté de bras et de jambes coupés », Voltaire, *Candide ou l'optimisme* in *Romans et contes*, Paris, Flammarion, 1966, p. 183.
16. *Matériaux divers*, feuillet 68, Notice du *Grand Troupeau*, T.I, pp.1114-15.
17. Léon Riegel, *Guerre et littérature : 1910-1930*, Nancy, Klincksieck, « Bibliothèque du XX^e siècle, 1978, p. 533.
18. Jean Chevalier & Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert-Laffont & Jupiter, « Bouquins », 1982, p. 433.
19. Lettre du 3 juillet 1929 in *Correspondances Jean Giono – Jean Guéhenno 1928-1969*, Paris, Seghers, « Missives », 1991, p. 52.
20. *Solitude de la pitié*, op. cit., p. 471.
21. Morello, op.cit., p. 56.
22. Variante a de la page 596 du *Grand Troupeau*, T.I, p. 1179.
23. *Le Hussard sur le toit*, T.IV, 1977, p. 340.
24. Notice au *Hussard sur le toit*, T.IV, p. 1364.
25. Jean Pierrot, « la cruauté dans l'œuvre de Giono, in *Giono aujourd'hui*, Actes du Colloque international Jean Giono d'Aix-en-Provence (10-13juin 1981), Edisud, 1982, p. 206.
26. Morello, « Pavie ou l'écriture de désastre » in *Les styles de Giono*, Actes du III^e Colloque international Jean Giono, Aix-en-Provence (7-10 juin 1989) Lille Roman 20-50, 1990, p. 159.
27. Marcel Neveux, « La méthode historique dans *Le Désastre de Pavie* » in *Les styles de Giono*, op. cit., p. 149.
28. *Le Désastre de Pavie*, T.VIII, 1995, p. 921.
29. Préface de Giono à une traduction de *l'Illiade*, Paris, Bordas, 1949, p. XIII.
30. Lettre du 6 août 1929, Correspondances Jean Giono – Jean Guéhenno, op.cit., pp. 54-55.
31. Léon Riegel, op. cit., p. 223.
32. *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, pp. 74-75.

W. G. Sebald exécuteur testamentaire de Jean Améry dans *Austerlitz*¹

Martine CARRÉ

UNIVERSITÉ LYON 3

1 Abrégé en A pour les références paginales dans le texte. De la même façon on utilisera V pour *Vertiges*, AS pour *Les Anneaux de Saturne*, DL pour *de la Destruction*

Le docteur Rieux décida alors de rédiger le récit qui s'achève ici, pour ne pas être de ceux qui se taisent, [...] pour laisser [...] un souvenir de l'in justice et de la violence qui leur avaient été faites [...] mais il savait que cette chronique ne pouvait être celle de la victoire définitive. Elle ne pouvait être que le témoignage de ce qu'il avait fallu accomplir et que, sans doute, devraient accomplir encore, contre la terreur et son arme inlassable, malgré leurs déchirements personnels, tous les hommes, qui ne pouvant être des saints et refusant d'admettre les fléaux, s'efforcent cependant d'être des médecins

A. Camus *La peste*

Imaginaire de la guerre, imaginaire de la paix, imaginaires qui se combattent pour faire face à la destruction et produire du sens en disant la violence, la séparation et la mort. Imaginaires apocalyptiques où feu et sang fonctionnent comme promesses de renouveau. À défaut d'être juste, la guerre ne peut se passer de justification et, lorsque ses détracteurs en révèlent l'absurdité, c'est encore du sens que l'on cherche pour tenter – par-delà de l'horreur – de reconstruire et d'endiguer les conflits à venir. Les images guerrières s'imposent là encore : on attend des lumières qu'elles triomphent des ténèbres et de Saint Georges qu'il combatte le dragon.

W. G. Sebald, auteur né en Allemagne en 1944, ayant « déserté » son pays pour la Grande-Bretagne tout en restant attaché à sa langue et à sa culture maternelles, prend, ici, une place particulière. Son œuvre de prose fictionnelle se structure sur la problématique que lui imposent ses origines allemandes. Il s'invente des narrateurs saturniens qui ont, comme lui, choisi de vivre à « L'étranger »².

2 Comme le suggèrent les titres de ses œuvres ou de leurs chapitres cf. *Vertiges*, chapitre «All» «estero», *Les Emigrants*, diverses parties du long récit des *Anneaux de Saturne*.

En proposant à ses lecteurs de leur faire suivre leurs cheminements. W. G. Sebald leur ouvre les voies de la mémoire et de la conscience collective. Grands lecteurs de Stendhal, obsédés par la figure de Fabrice à Waterloo, ces narrateurs ne cessent, au cours de leurs périple[s] fictionnels, de percevoir des « images [de] guerre[s] révolue[s] » (V90), de découvrir « les traces de la destruction qui remontent [y] compris dans les contrées reculées jusqu'au plus lointain passé » (AS13). Soumis à des émotions confuses qui les ramènent au passé immédiat de l'Allemagne sans qu'ils soient capables de l'analyser, ils errent entre leur terre d'élection, la côte britannique, et le pays natal qu'ils ont perdu et dans lequel tout retour leur est impossible. Ce(s) narrateur(s) autofictionnel(s) sont le produit d'un homme qui a cherché à écrire une histoire de la destruction. Il l'a fait dans un texte situé à mi-route entre critique d'histoire littéraire et essai poétique : « Guerre aérienne et Littérature »³. Il s'y intéresse aux bombardements des villes allemandes à la fin de seconde guerre mondiale. Il prend la mesure de l'événement et analyse les écrits de ceux qui ont, à sa connaissance, tenté de rapporter l'expérience de cette destruction et de la vie dans les ruines. En traquant le tabou sur ce sujet jusque dans les familles, W.G. Sebald s'expose au malentendu politique en disant le refoulement de la mémoire allemande⁴ et en appelant, sur la guerre aérienne, à une prise de conscience nationale. On note qu'il s'y refuse à toute héroïsation de la population concernée et qu'il y garde le ton de ses œuvres de prose fictionnelle. Les personnes décrites là, les personnages créés ici, sont discrets, marqués par l'expérience de ce qu'ils ont vécu et, si l'on parle d'eux, c'est pour dire la nécessité de retourner au passé afin de mieux orienter le devenir. Ce souci, W. G. Sebald le partage avec certains de ses contemporains : avec Walter Benjamin dont l'ange de l'Histoire dit le tragique de qui, effaré, « les ailes prises dans la tempête » est « irrésistiblement poussé vers l'avenir auquel il tourne le dos tandis que le monceau de ruines devant lui s'élève jusqu'au ciel »⁵ et avec Jean Améry, alias Hermann Maier.

Cet intellectuel qui fut d'abord déporté au camp de Gurs le 28 juillet 1940, s'en évada le 6 juin 1941. De nouveau arrêté, le 23 juillet 1943, à Bruxelles, il est interné à Breendonk jusqu'au 2 novembre. Il est ensuite prisonnier du camp de transit de Malines jusqu'à son départ pour Auschwitz, le 15 janvier 1944. De cette expérience, il a tiré des textes, devenus canoniques et réunis dans « Par-delà le crime et le châtement »⁶. Il y « décrit l'existence de toute victime » (PCC8) et se propose dans le texte intitulé « Ressentiments » d'analyser ceux des « victimes nazies » (PCC138). Il postule que le ressentiment « bloque l'accès à la dimension humaine par excellence : l'avenir, « raison pour laquelle, l'homme du ressentiment ne peut pas entonner [le

cri de paix lancé à l'unisson autour de lui » (PCC150) ; mais il y voit aussi une possibilité éthique : « celle de faire que le crime devienne une réalité morale aux yeux du criminel lui-même ». En permettant ainsi « [d'impliquer] le malfaiteur [...] dans la vérité de son forfait » (PCC152), le ressentiment fait du crime « une source d'inquiétude dans la société », source productive qui pourrait contraindre le peuple allemand « à intégrer une partie de son histoire nationale. Selon Jean Améry, « [l'Allemagne] apprendrait alors à [...] reconnaître dans sa complicité passée avec le troisième Reich, la négation totale non seulement du monde affligé par la guerre et la mort, mais aussi de son autre tradition de meilleur aloi. Elle ne refoulerait plus ces douze années, qui pour nous [les victimes] en valaient mille, elle ne les maquillerait plus mais y verrait la réalisation de sa propre destruction et de celle du monde, elle les revendiquerait comme sa possession négative. Sur le plan humain se produirait alors ce que [Jean Améry] a avancé [...] sous forme d'hypothèse [...] : deux groupes humains, les supplicieux et les suppliciés, se rejoindraient au point de rencontre du souhait d'inversion du temps, et dès lors du désir de moralisation de l'histoire. [...] Hitler serait ... rétracté. [...] Libre à chaque allemand d'imaginer la manière de mettre cela en pratique » (PCC166-167). C'est ce projet de re-connaissance mutuelle et d'élaboration du passé que W. G. Sebald, auteur de deux essais sur Jean Améry⁷, réalise pour sa part dans son récit de prose fictionnelle intitulé *Austerlitz*.

Ce texte relate la rencontre d'un narrateur allemand et d'Austerlitz, juif pragois envoyé, enfant, au pays de Galles pour échapper aux persécutions nazies. Jacques Austerlitz a, par précaution, été privé des indices qui auraient pu lui permettre d'asseoir son identité. Il apprend son nom à l'âge de quatorze ans et son existence consiste, ensuite, à tenter d'en éclaircir le mystère. Adulte fragilisé à l'identité incertaine, il se met à rechercher les traces de ses origines pour tenter de comprendre sa vie. Il arrive un jour à Prague, y découvre une amie de ses parents, Vera. Elle lui raconte le départ de son père, militant antifasciste francophile, pour Paris et lui dit aussi comment sa mère, juive, a dû quitter Prague pour « être déplacée » à Theresienstadt. Austerlitz s'y rend et en retrouve les traces. Il partira, dans un hors-champ de l'ouvrage, chercher celles de son père au camp de Gurs, dans les Pyrénées françaises. Austerlitz relate cette quête au narrateur, un allemand de la même génération que lui qui vit aussi en Grande-Bretagne, 30 ans après leur première rencontre. Ce dernier la retranscrit dans un récit-cadre où il prend, à son tour, le lecteur à témoin.

Ce récit est, à beaucoup d'égards, un hommage à la pensée de Jean Améry. La structure dialogique de l'ouvrage place face à face l'enfant des « suppliciés » et celui des « supplicieux ». Elle réalise ainsi l'hypothèse dont Jean Améry fait état dans son texte sur le ressentiment. Un certain nombre d'allusions à la vie et à l'œuvre de ce philosophe constellent, de surcroît, le

⁷ « Avec les yeux de l'oiseau de nuit Sur Jean Améry » in *Campo Santo*, (143-163) et « Verlorenes Land Jean Améry und Österreich » in *Unheimliche Heimat Essays zur österreichischen Literatur* (131-145)

³ Texte intégré dans *De la Destruction comme élément de l'histoire naturelle*, pp. 15-110.

⁴ Dans le droit fil du *Deuil impossible* de Margarete et Alexander Mitscherlich, p. 91.

⁵ Cf. Walter Benjamin « Expérience et pauvreté », in *Œuvres II*, p. 366

⁶ Désormais PCC dans le texte.

début et la fin du livre. Celui-ci s'ouvre par un voyage dans les ténèbres, au nocturama d'Anvers. W. G. Sebald inclut dans son texte (A10-11) quatre photographies de regards, regards d'oiseaux et de philosophes⁸, qui évoquent pour le lecteur de ses essais celui qu'il a consacré à *Lefeu ou la démolition* : « Avec les yeux de l'oiseau de nuit Sur Jean Améry ». Le personnage central de ce roman-essai, Lefeu, est un artiste-peintre juif, déporté et résistant de toutes les heures qui refuse, dans le Paris des années soixante-dix, de se laisser expulser de son immeuble en démolition. Peu après la référence tutélaire à Jean Améry se précise encore. Le lecteur suit le narrateur à Breendonk, forteresse où Jean Améry fut interné et torturé. Le narrateur cite alors un passage de son essai sur « La Torture »⁹ en signalant la dimension fondatrice. La phrase citée est en effet mise en relation avec un ouvrage qui s'y réfère également : *Le Jardin des plantes* de Claude Simon. L'écrit de Jean Améry fonctionne ainsi comme mémoire et le livre *Austerlitz*, qui l'accueille à son tour, en ancre la réception en la renouvelant. W. G. Sebald emprunte à Claude Simon l'histoire de Gaston Novelli pour en retenir une longue série de A (comme Améry, Austerlitz, Au [...] itz, Auschwitz), articulation du cri de tous ceux qui ont, comme Novelli, connu la torture (A 36). Ce n'est qu'après que commence le récit d'Austerlitz ; il se clôt ou presque par une scène qui ramène le lecteur à Paris, « au jardin des plantes », où Austerlitz se promène avec son amie, Marie de Verneuil. Les animaux y sont parqués dans des enclos qui évoquent pour le personnage éponyme les images d'un camp (A311). La référence à Claude Simon *versus* Jean Améry s'en trouve réactivée et éveille chez le lecteur le souvenir de Breendonk, lieu où le narrateur revient pour mettre fin à son récit allographe.

Dans le texte de W. G. Sebald, le narrateur fait figure de témoin du témoin. Il recueille le récit d'Austerlitz pour le confier à son lecteur. Cette démarche est politique. La biographie du personnage éponyme est en effet marquée par le déracinement : Austerlitz arraché aux siens, enfant, perd ses parents adoptifs à l'adolescence. Il a déjà perdu son pays natal, dont il ignore tout, et sa langue maternelle dont il pressent, au début de son enquête, qu'elle est une langue d'Europe de l'est. Le dévoilement de son nom, à la veille de ses examens au collège, ne lui donne pas l'assise que l'on pourrait en attendre ; il ébranle au contraire les certitudes, fragiles, qu'Austerlitz possédait dans son univers asilaire. Austerlitz vit dès lors dans la dé-sol-ation. Son nom dont il ne sait rien, ne lui révèle que son étrangeté radicale au monde. Il ne sait d'ailleurs pas comment le manier. Au lieu de se reconnaître en lui, il en fait « une formule secrète » (A100) dont il veut découvrir le sens. Ce n'est qu'après avoir remonté le temps et retrouvé les traces des siens qu'il pourra en faire son nom propre.

Dans ce contexte, le moment de la parole vive, celui où Austerlitz raconte son histoire, est rédempteur. En désirant « se » dire, Austerlitz signe, par les mots et le legs qu'ils lui permettent de faire, sa réintégration dans

⁸ Ceux de Ludwig Wittgenstein et de son ami photographe Jan Peter Tripp.

⁹ Texte intégré dans *Par-delà le crime et le châtement*, (59-97).

la communauté des humains : il regagne, en parlant, une place dans le monde dont l'idéologie nazie a banni ses parents juifs en le condamnant à l'errance et à la dérégulation. Son récit est un récit modèle parce que l'acte de parole y est réfléchi et qu'il appelle un auditeur spécifique. En revoyant le narrateur qu'il a perdu de vue depuis de longues années, Austerlitz remercie un hasard qui relève, pour lui, de la nécessité. Cette rencontre, « contraire à toute vraisemblance statistique », lui apparaît « d'une logique interne étonnante » (A56) et fonctionne comme catalyseur de la narration. Les retrouvailles interviennent au moment où, « sortant d'un temple maçonnique » et après y avoir vu « un panneau ornemental dont les dorures représentent l'arche à trois étages flottant sous un arc-en ciel, que regagne la colombe avec dans son bec le rameau vert » (A55). Désir de paix et de fraternité appellent ainsi une parole que le respect, l'écoute, la présence au lacunaire et aux significations en apparence marginales définiront. Le narrateur sort, lui, de chez l'oculiste qui vient de lui diagnostiquer une maladie, providentielle en ce contexte. Elle le contraint, pour percer l'obscurité, à un regard oblique, regard qui l'oblige à déplacer son attention du centre vers la périphérie (A45-46). Ce regard troué et biaisé, ce mode d'attention inaccoutumé, apparaît comme le pendant nécessaire au propos d'Austerlitz qui procède d'une mémoire choquée et ne peut que « difficilement restituer les choses en suivant une progression [...] logique » (A56). Les conditions de l'énonciation et de la réception du récit explicitent ainsi la pragmatique du texte et son contrat politique. Parler pour Austerlitz, c'est retrouver droit de cité dans le monde. L'écouter dans sa réalité de locuteur blessé, c'est pour le narrateur lui permettre d'y prendre sa place en y gardant la sienne propre. À charge au lecteur de faire acte de réception, en se laissant modeler par l'expérience de la lecture pour en sortir transformé, à son tour, dans sa pratique de lecteur et de citoyen.

Si le récit d'Austerlitz requiert en la suscitant une telle attention, c'est – outre le fait essentiel qu'à travers son histoire l'Histoire oblige – qu'il procède de l'entrecroisement de deux types d'écriture : d'une écriture de la mémoire traumatisée et d'une écriture plus référentielle, qui se nourrit de la documentation historique. La première fait de son récit un puzzle dont on doit assembler les pièces ; la seconde une sorte « d'attestation-protestation »¹⁰ qui engage le lecteur en l'affectant car il est renvoyé, par le jeu de la fiction, au monde dans lequel il vit.

En racontant son histoire, Austerlitz raconte deux histoires : celle de l'éclaircissement de l'énigme de son nom, puis, ce but atteint, l'histoire des siens.

La première phase de son récit est marquée de deux révélations : celle de son nom qui initie l'enquête (A83), celle de la vision qui lui représente la scène de son arrivée en Grande-Bretagne (A164-66) et lui permet de construire une certitude identitaire, de croire en son corps, en ce qu'il ressent, et de partir pour Prague

¹⁰ Pour reprendre les termes de Paul Ricœur dans *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*.

où il retrouve le monde de son enfance perdue. Cette première phase de son récit est caractérisée par la remémoration de l'enfance au pays de Galles. Elle se constitue de scènes de la vie quotidienne au presbytère de Bala (son père adoptif est pasteur), scènes dans la description desquelles des images et des ressentis incongrus affleurent sans cesse. C'est qu'Austerlitz, qui vit une enfance clandestine, ne se souvient pas de son passé pragois qu'on lui a dissimulé pour le protéger. Cette absence de souvenirs ne signifie pas pour autant qu'il a tout oublié. Les représentations qui envahissent son imaginaire (celle d'un monde englouti, du petit frère mort qui marche à ses côtés, les images de feu et de sang de l'apocalypse qu'utilise le pasteur dans ses sermons) participent d'un réel à double fond. Austerlitz existe et dit les instants qu'il vit consciemment mais ces instants ont une profondeur qu'il ignore : celle de la temporalité de son histoire pré-galloise. Elle s'exprime dans des discontinuités, des lignes de fracture potentielle qui font écho à sa perception du panorama de Prague lorsqu'il le voit « comme le vernis d'un tableau peint [...] recouvert d'un réseau irrégulier de fissures et de craquelures tissé par les époques révolues » (A195). Ce sont ces fêlures qui modèlent, dans l'enfance, son devenir d'historien de l'art qui se consacre, dans la logique de son patronyme, au XIX^e siècle en se refusant consciemment à l'histoire de son époque. Homme de toutes les défenses, Austerlitz ne parvient toutefois pas à endiguer le passé qui est en lui, ce passé « qui ne passe pas »¹¹ et le conduit à s'intéresser à des productions architecturales – gares, forteresses, institutions pénitentiaires, jardins zoologiques (A146) – qui scellent l'histoire des siens. Il lui faudra de longues nuits d'errance dans Londres, ville palimpseste dont il cherche à déchiffrer l'histoire et qui ne lui présente que la sienne propre, pour le comprendre. Irrésistiblement attiré par la gare de Liverpool Street qu'il voit « comme une porte des enfers », il s'y aventure un soir et s'y sent « aspiré vers des temps révolus » (A155). Il y suit un inconnu qui le guide dans les tréfonds de la gare, lieu où il a, soudain, la certitude absolue d'être arrivé enfant. Il s'y revoit petit, revoit ses parents adoptifs. Il commence à comprendre que le déracinement préside à son histoire et peut alors passer à la recherche de ses origines. Son récit change de registre et d'orientation : Austerlitz sort des ténèbres de son passé enfoui pour accéder à son histoire. Il part la revisiter à Prague où il arrive par une journée « beaucoup trop claire » (A173). Il y retrouve l'amie de ses parents, Věra, l'écoute et son récit s'ouvre au témoignage sur l'histoire de sa famille, puis sur la période dans laquelle elle s'inscrit.

Les récits de Věra sont d'abord vecteurs de mémoire personnelle. Austerlitz peut avec son aide recomposer les lambeaux de son enfance. Il apprend qui étaient ses parents et ces informations lui donnent accès à de nouvelles images de son passé : celle « de la pointe d'un soulier bleu brodé de paillettes argentées » par exemple, dont la description correspond, selon Věra, à celle des chaussures que portait sa mère Agáta, cantatrice, lorsqu'elle chantait « avec son costume d'Olympia » (A278). Austerlitz recouvre donc une mémoire

11 Pour reprendre le titre de Jean-Bernard Pontalis.

personnelle mais en étant tributaire, dans son entreprise de reconquête de soi, de la mémoire des autres. Věra joue, en fait, le rôle privilégié de personnage-relais entre Austerlitz et son propre passé. Elle incarne, dans le livre, le témoin involontaire idéal, celui qui fait participer le récit de l'histoire orale¹². Elle a vécu les événements, les rapporte au passé, à la première personne en séparant les lieux et le temps d'où elle parle de ceux dont elle parle. Son propos inclut les propos des autres et elle brosse au carrefour des voix qu'elle convoque un tableau cohérent de l'époque qu'elle décrit. Elle rapporte l'effroi du père d'Austerlitz face à la propagande nazie et on en découvre les effets dans « les histoires [...] épouvantables [de Bleyberg, juif autrichien réfugié à Prague] » (A204). Les discours présentés s'étayaient mutuellement et accréditent ainsi la réalité qu'ils transmettent. Tout renforce d'ailleurs les propos de Věra : les marques d'émotion qu'on y perçoit en fondent l'authenticité et les conditions de leur réception les rendent hautement plausibles. Věra parle à la demande d'Austerlitz dont il s'avère que les souvenirs lacunaires recoupent ce qu'elle lui apprend. Věra jouit aussi du crédit du lecteur qui reconnaît dans ce qu'elle dit le monde qu'il connaît. Ses récits ont cependant aussi leurs limites que Věra souligne ; elle est « le témoin du témoin »¹³ : elle a assisté au départ d'Agáta, mère d'Austerlitz, pour les camps mais ne se représente la vie de cette dernière qu'à la lumière du récit d'un survivant : « je n'apprends que des années plus tard à quoi ça ressemblait de la bouche d'un survivant » (A214). Elle abandonne donc l'imaginaire d'Austerlitz (*versus* narrateur *versus* lecteur) au silence, mieux à même que toute tentative d'évocation, forcément inadéquate, de suggérer l'indicible de l'horreur. La mémoire de Věra en appelle une autre, celle de l'historien qu'Austerlitz est devenu. Il part à Theresienstadt et, avec lui, le discours fictionnel à la rencontre du réel. Il y découvre une ville mémoricide dont les « portes lui semblent proscrire l'accès des ténèbres que [...] personne n'a encore percées » (A230). Mais Austerlitz n'est plus l'individu démuné qu'il était au début du texte. Il veut, pour lui et ceux qui partagent son destin, créer une continuité avec la génération qui a précédé la sienne. L'Histoire se construit en déterminant les faits anciens par la connaissance des documents et il décide donc de s'appuyer sur *Theresienstadt 1941-1945, das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft*, somme historique de Hans-Georg Adler qui a travaillé sur ce ghetto¹⁴. L'Histoire entre dans la fiction et y spécifie un moment référentiel fort. Austerlitz le souligne en citant ses sources¹⁵. Le passé apparaît dans le présent de la narration sous forme de récits reproduits en fac-similé. Ils y ont autorité informative. Une bifurcation s'opère ainsi dans le texte qui s'enrichit de l'étude pour s'inscrire

12 Celle qui se fonde sur la parole des témoins des événements. On renverra ici à Paul Ricœur *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, pp. 203 et 205.

13 Pour reprendre les termes de Primo Levi

14 H.-G. Adler, né en 1910 à Prague a été déplacé à Theresienstadt en 1942 avant d'être déporté à Auschwitz en 1944, puis au camp de Langenstein-Zwieberge en février 1945.

15 « J'ai commencé à étudier l'œuvre de près de huit cents pages en impression serrée consacrée par H-G Adler, jusqu'alors inconnu de moi, à l'installation, l'évolution et l'organisation interne du ghetto de Theresienstadt [...] ». (A 277)

dans la chaîne de transmission et de création du savoir. La recherche d'Adler est présentée : la base de son enquête est un document : le plan du ghetto, annoté en allemand. Il apparaît en double page dans le texte de W. G. Sebald. Ce plan montre la disposition de la ville et la commente. La dénomination des lieux, l'amoncellement des baraquements témoignent, dans la froideur du dessin et des termes employés, du mépris avec lequel on a traité les individus. La langue administrative utilisée révèle que tout a été pensé pour optimiser la production. Les objets, traces des événements qui se sont produits sur les lieux, sont décrits et Austerlitz décide, arrivé au point où la recherche d'Adler cesse, de la prolonger. Il se met en quête d'un film produit dans le ghetto, en 1944, afin de rassurer les inspecteurs de la Croix-Rouge dépêchés à Theresienstadt¹⁶. Il le retrouve et le visionne au ralenti dans l'espoir d'y retrouver le visage de sa mère. C'est ainsi, fortuitement ou presque, qu'il en extirpe la vérité. Les images fausses distordues montrent le ghetto sous son vrai jour : « hommes et femmes [effectuant] leurs tâches en somnambules [...]. [...] polka enjouée [... devenant] une marche funèbre [...], autres accompagnements musicaux du film [...] [suggérant ...] un monde [...] chthonien, [...] ». (A293-296). La vérité retrouvée n'est pas vérité exacte ou vérité de correspondance entre les faits et leur rendu toujours perspectiviste, elle procède du dévoilement. Austerlitz travaille par extraction et découvre la réalité de l'expérience vécue dans le ghetto : celle d'ombres plongées dans un monde infernal, en attente de la mort à laquelle on les destine. De cette horreur-là, il n'est d'approche possible que par recoupement, identification partielle, distanciation, réflexion sensible. Le recours aux archives, indispensable, est insuffisant (A307) et Austerlitz le perçoit à la bibliothèque nationale où il se perd dans la documentation. Cette période historique, très chargée pour lui au plan émotif (elle est en lien direct avec sa quête généalogique), l'est aussi pour tous ceux qui y réfléchissent car elle les livre à l'énigme effrayante d'une barbarie humaine incompréhensible dans ses principes, ses motivations, mais humaine, donc nôtre. L'établir, la reconnaître dans sa réalité factuelle, c'est aussi s'engager en sa qualité d'Homme, mettre son humanité à l'épreuve, voir en l'autre ce « visage »¹⁷. Cette démarche est précisément celle du narrateur d'*Austerlitz* qui, en livrant le récit du personnage éponyme au lecteur, rentre dans la chaîne mémorielle en montrant comment il a été affecté et transformé par les propos de son ami.

C'est ce narrateur qui a le dernier mot du livre. Le récit légué s'intègre, on le sait, dans un récit-cadre qui commence et s'achève à Breendonk. Le narrateur y retourne, nourri du récit d'Austerlitz. Ce retour est le fait d'un parcours. Il n'y a pas là répétition mais validation d'une expérience qui a permis une évolution ; car en écoutant Austerlitz raconter son histoire, le narrateur a apprivoisé la sienne. Alors qu'il se sentait dépassé par les formes de la forteresse qu'il « ne [parvenait] à mettre en relation avec rien qui, à sa connaissance, fût jamais né

de l'activité humaine » (A28-29) au début de l'ouvrage, il discerne au terme du livre une organisation dans cet ensemble. Il peut nommer « la colonie pénitentiaire, sa clôture et ses miradors », il peut en définir les fonctions (A347). Le travail des mots a eu lieu. Breendonk demeure le lieu sinistre qu'il est et a été mais le passé y est perçu dans sa réalité historique et humaine. Au début du récit le narrateur était soumis à des remontées confuses du souvenir qu'il ne pouvait symboliser. Le corps prenait le dessus : il était victime de malaises diffus en percevant « l'odeur immonde du savon noir » et en découvrant des « crochets de boucherie » (A34). Il ne parvenait toutefois pas à faire le lien avec l'Allemagne nazie dont ces objets sont des symboles. Il le peut après le récit d'Austerlitz. Celui-ci a eu valeur initiatique. En accédant à l'histoire de l'autre blessé, le narrateur a trouvé l'accès à la sienne propre, histoire refoulée par une Allemagne se sauvant – par la reconstruction (nécessaire) – d'une élaboration véritable de son passé. Le silence des pères a eu raison de la mémoire des enfants mais le dialogue avec Austerlitz dépasse l'échange individuel et permet au narrateur de renouer avec la mémoire collective. Il raconte à son tour l'histoire d'un double d'Austerlitz, Dan Jacobson, professeur de littérature à Londres, qui a cherché les traces de son grand-père à partir de quelques rares objets. Dans ce récit second, la place du nom du grand-père, le rabbin « Yisrael YEhoshua Melamed, dit heschel », est de nouveau centrale (A347). Elle permet d'intégrer cet homme dans la chaîne des générations, dans sa communauté religieuse, dans la société par ses prénoms et son nom propre, puis, par son petit nom Heschel dans un autre sous-groupe indéfini. La nomination reprend ses droits en résistant au laminage de l'identité telle que l'a pratiqué l'Allemagne nazie en réduisant les individus à des numéros matricules. La restauration du nom participe ainsi, dans le cadre d'un ouvrage rédigé en allemand, à la nécessaire ré-humanisation de cette langue, préoccupation majeure dans le cadre d'*Austerlitz* où le personnage qui reconquiert son nom a besoin, pour être entendu, d'être perçu dans sa réalité d'homme, de conscience douloureuse et fragile s'exprimant tant par ses silences, ses gestes, son discours d'emprunt que par ses mots propres. C'est dans les failles de sa parole, dans les non-dits d'Austerlitz que se cachent les indices qui permettent de le comprendre. Au narrateur *versus* lecteur de creuser la pertinence des allusions vétérotestamentaires d'Austerlitz, d'interroger ses affinités avec les « mondes engloutis » et ainsi ses références implicites à Primo Lévi (A65-66); à lui de saisir pourquoi « son regard se perd dans des lointains infinis » lorsqu'il aborde son histoire (A56), à lui encore d'accueillir la « crispation de ses mains sur ces lunettes », le jour où il renonce au français, sa seconde langue, pour commencer à s'exprimer en anglais, celle de son pays d'exil. A lui de se demander enfin pourquoi Austerlitz prend la fuite en interrompant un brillant exposé sur les forteresses au moment précis, où il commence à parler de celle de Breendonk... (A 26-27).

À charge à tous de relever le défi de l'appareil inintelligible, d'en prendre acte, de le réfléchir. La proposition de Jan Améry, celle d'un dialogue répondant

16 H.-G. Adler, Theresienstadt, pp. 164-185.

17 Sur ce point voir Emmanuel Lévinas, *Ethique et infini*.

à une préoccupation éthique et à un souci politique semble réalisable. La fiction *Austerlitz* modélise un locuteur et un récepteur, elle définit les conditions nécessaires à un dépassement et une prévention potentielle de la violence. La parole ne peut procéder du seul énonciateur, elle est vive et son impact est le fait de sa réception. À charge au lecteur qui se reconnaîtrait dans le projet *Austerlitz* de contribuer, dans sa réalité, à une telle entreprise de reconnaissance mutuelle, de rencontre fraternelle dans l'oubli de soi et l'intelligence de l'autre. On ne refait pas l'Histoire, on peut, peut-être, en tirer des enseignements....

ANNEXE BIBLIOGRAPHIQUE :

Winnfried Georg Sebald : *Austerlitz*, traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau, Actes Sud, Arles, 2002.

-, : *Vertiges*, traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau, collection *Folio*, éditions Gallimard, Barcelone, 2003.

-, : *Les Émigrants, quatre récits illustrés*, traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau, collection *Folio*, éditions Gallimard, Barcelone, 2003. *Les Anneaux de Saturne*, traduit de l'allemand par Bernard Kreiss, collection *Folio*, éditions Gallimard, Barcelone, 2003.

-, : *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*, traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau, Actes Sud, Arles, 2004.

-, : *Campo Santo*, traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau et Sibylle Müller, Actes Sud, Arles, 2009.

Améry, Jean : *Par-delà le crime et le châtement. Essai pour surmonter l'insurmontable*, traduit de l'allemand par Françoise Wuilmart, Actes Sud, Arles, 1995.

Benjamin, Walter : *Œuvres I, II, III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, collection *Folio Essais*, Gallimard, Paris, 2000.

Lévinas, Emmanuel : *Ethique et infini*, LGF, Le livre de poche, biblio essais, Paris, 1984.

La fausse photographie de guerre *Dead Troops Talk* de Jeff Wall

Marielle CHAUVIN

UNIVERSITÉ PARIS 8

SOMMAIRE

- 102 I- La forme épique
- 102 II- La tentation dialectique du montage
- 103 III- Des morts-vivants, l'invisible Amérique
- 104 Conclusion
- 105 Bibliographie

La pratique photographique de Jeff Wall, artiste canadien né en 1946 également historien de l'art, est un procédé très réglé que l'artiste développe maintenant depuis trente ans puisque la première image de son catalogue raisonné relevant de ce procédé s'intitulant « *The destroyed room* » date de 1978. En quoi consiste ce processus ? Il s'agit de photographies prises à la chambre relevant de compositions très soignées, si composées même que ces images sont souvent comparées à des photographies de cinéma d'autant qu'il fait souvent appel à des acteurs et utilise parfois la vidéo pour contrôler le mouvement. Si ces mises en scène photographiques portent en elles la littérature et/ou la peinture, l'action est d'ordre documentaire car les images imitent des scènes de la vie contemporaine et ont très souvent pour cadre l'espace urbain. On peut donc parler de fictions documentaires. Le dispositif ne s'arrête pas à la conception des images puisque celles-ci, une fois réalisées (elles sont de grand format) sont placées dans de larges vitrines à coffrage d'aluminium, des caissons lumineux à forte connotation technologique et publicitaire. L'image qui avait été ici l'objet de l'analyse met, en un sens, en scène un faux événement d'une vraie guerre. En effet, si l'indexation de l'image veut nous laisser croire à une information durant la première guerre en Afghanistan, le titre en lui-même qu'on peut traduire par « des soldats morts parlent » nous montre l'in vraisemblable. En même temps, cette impossible parole, la vision de cette image satyrique, grotesque ne fait que montrer que dans une guerre médiatiquement brouillée, visuellement contrôlée où l'information est un leurre, la mise en scène de la mort est peut-être la seule information qui vaille. Nous sommes ici face à une scène de théâtre épique, une scène qui abandonne la vraisemblance au profit d'un montage satyrique. Ce montage relève en même

temps d'une tentation dialectique qui rend impossible la reconnaissance des ces hommes sur les images. En tout état de cause, cette reconnaissance est impossible car il s'agit de morts-vivants, créatures venues du cinéma américain des années 60 qui incarnent cette Amérique impérialiste néolibérale, main invisible de cette fausse photographie d'une première guerre en Afghanistan, elle, bien réelle.

I- LA FORME ÉPIQUE

Le tableau photographique intitulé *Dead Troops Talk* (*a vision after an ambush of a Red Army Patrol, near Loqor, Afghanistan, winter 1986*) montre un champ de bataille où des corps disloqués de soldats de l'armée rouge reconnaissables à leur uniforme parlent. Il y a treize « morts-vivants » de l'armée rouge et un résistant afghan, lui-même reconnaissable à sa tenue, qui lui, ne semble pas du tout mort ni même blessé. Cette prise de vue nécessita la construction d'un décor en studio ainsi que de nombreuses prises de vue, étalées fragment après fragment sur tout l'hiver 1991-1992, le montage numérique lui permettant ensuite de fondre au sein d'une même image ces différents éléments. La volonté d'illusion est totale et est appuyée par la précision (et la longueur) d'un titre qui singe la légende de photographie de guerre. A la précision d'une date événement s'oppose cette construction de l'image « étalée » dans le temps, à la réalité de la mort s'oppose cette scène hors temps, celle d'une vision où des morts parlent. Comme l'écrit Jean-Pierre Criqui dans une analyse de *Dead Troops Talk* :

« Là encore, les dates s'entrechoquent et créent un hiatus, une suspension de la vraisemblance qui ouvre à l'infini les interprétations. ¹ »

L'invraisemblance évidente de la scène qui se revendique comme une vision post mortem mais aussi post événementielle pose problème. En effet, comme peut l'écrire Aristote dans *la Poétique* dans une étude comparative entre le poète et l'historien :

« De ce qui a été dit résulte clairement que le rôle du poète est de dire non pas ce qui a eu lieu mais ce à quoi on peut s'attendre conformément à la vraisemblance ou à la nécessité. En effet, la différence entre l'historien et le poète ne vient pas du fait que l'un s'exprime en vers ou l'autre en prose (...) mais elle vient de ce fait que l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce à quoi l'on peut s'attendre. ² »

Jeff Wall, avec *Dead Troops Talk*, abandonne bien volontairement la vraisemblance et donc la poésie au sens où peut l'entendre Aristote. Nous ne sommes plus dans une représentation tragique dans laquelle, rappelons-le, la monstration de la mort n'est de toute façon pas admise mais dans un théâtre épique. George Didi Huberman fait remarquer dans *L'œil de l'Histoire* :

« Qu'est ce donc que prendre position si ce n'est, comme

1 Jean-Pierre Criqui, « Jeff Wall ou l'anatomie de l'image photographique », in Jeff Wall/Cézanne, correspondance Musée d'Orsay, n°12, Paris, Argol, page 64, page 20.

2 Aristote, *La Poétique*, Livre de Poche, Paris, 216 pages, page 98.

Benjamin l'explique en se référant aux œuvres théâtrales de Brecht, faire œuvre de dialecticien, de cinéaste et de photographe tout à la fois ? ³ »

Cette description donnée par Didi Huberman de cette œuvre dialectique, cinématographique et photographique correspond parfaitement au dispositif de Wall. Nous nous déplaçons clairement, avec *Dead Troops Talk*, vers un autre type de représentation influencée par le théâtre brechtien. En effet, cette forme de théâtre est narration, montage, sociale, politique, historique et veut se donner comme une vision. Le tableau photographique de Wall présente effectivement toutes ces caractéristiques. Loin de l'héroïsation, l'aspect satyrique voire grotesque de cette scène de guerre post mortem rappelle la posture de Brecht quant à la catharsis. Depuis Aristote, la réflexion sur la catharsis s'est focalisée sur le fonctionnement tragique. On a tendance à oublier que le cycle des trois tragédies était suivi d'un drame satyrique qui avait aussi sa place dans la fonction cathartique ; Brecht n'oublie pas cette leçon et se sert de ces rires pour créer son théâtre. En outre, comment ne pas voir dans ces fantômes de l'armée rouge, l'image de cette URSS qui n'est déjà plus qu'un fantôme en 1992 ? Brecht fut, à la fin de sa vie, une figure tutélaire de cet empire, obtenant en 1955, un an avant sa mort, le prix Staline international pour la Paix dont le nom même ne peut qu'évoquer une funeste plaisanterie, un sarcastique jeu de mots. Comme l'écrit encore Jean-Pierre Criqui :

« La présence du résistant afghan, qui ne paraît en rien mort, parmi les treize trépassés de l'Armée rouge, favorise une hypothèse en ce sens. *Dead Troops Talk* serait en conséquence la vision du moudjahid – « combattant de la guerre sainte », et saint en puissance – vouant les envahisseurs de son pays à la Géhenne, cette immortalité infernale que le Coran promet à quiconque tue volontairement un croyant. La fiction, l'illusion, l'artifice, exploités selon toutes leurs virtualités, sont ici ce qui donne consistance à la vérité de l'art. ⁴ »

Associée à la perte de la vraisemblance de la parole, c'est la réapparition de la prévalence iconique qui se montre ici. La vision d'un enfer musulman est impossible : il est lui-même soumis à l'interdit de la représentation. D'autre part, cette vision est bien plutôt politique puisque ce qui distingue les morts des vivants est l'apparence, en l'occurrence un uniforme militaire. L'identification se fait sur le mode des appartenances géopolitiques, ethniques, idéologiques etc. Si cette image préfigure quelque chose, c'est bien le nouvel ordre du monde, où l'islam est considéré comme le mal absolu.

II- LA TENTATION DIALECTIQUE DU MONTAGE

Avec cette image, se juxtaposent ici histoire et vérité dans la tentation dialectique du montage. George Didi-Huberman écrit d'ailleurs à propos des photomontages

3 George Didi-Huberman, *Quand les images prennent position, L'œil de l'histoire I*, Les éditions de Minuit, Paris, 2009, 268 pages, page 123.

4 Jean-Pierre Criqui, « Jeff Wall ou l'antaoomie de l'image photographique », op.cit., page 21.

de Brecht :

« Mais il ne se contentait pas d'imaginer un théâtre qui fût « de la théorie sous forme dialoguée » : il a également pensé la philosophie comme théâtre, c'est-à-dire théâtre dialectique où de toute confrontation, s'élève une vérité. Puis il a découvert un nouveau régime de la dialectique : moment bouleversant de la philosophie, lorsque la dialectique devient, avec Hegel, la structure même des choses et la méthode absolue du penser pur, le système du savoir par excellence, l'ultime connaissance de l'histoire, la façon juste de poser la vérité de son devenir. ⁵ »

L'ABC de la guerre de Brecht nous propose un dispositif finalement assez proche de celui de Jeff Wall dans *Dead Troops Talk*. Brecht découpe des journaux et assemble des photographies de guerre avec une légende sous la forme d'un épigramme. En passant chez les modernes, la forme poétique épigrammatique désigne une « sentence morale » satyrique voire politique mais chez les Grecs, elle pouvait être funéraire sans pour autant perdre son ton satyrique « Tu es mort, vieux Sophocle, la gloire des poètes, étouffé par un grain de raisin. » (Simonide). Brecht conserve également dans son ABC de la guerre, la légende du journal dont est extraite l'image. Le photomontage de Wall, s'il présente une unité apparente, est construit selon la même tripartition : une photographie de guerre dans laquelle l'épigramme est « intégrée » dans l'image dans cette conversation post mortem et une légende de type journalistique. Jeff Wall pousse la logique de l'information par l'image en temps de guerre jusqu'à un paroxysme insoutenable, irrespirable. La composante iconique vient déterminer l'indicialité photographique et est de plus verrouillée par la sentence : nous sommes bien dans une « prise de position ». Ici, les indices photographiques de la mort, de la guerre, de la souffrance, de la violence sont présentés de manière iconique, accompagnés d'un épigramme ils se doivent d'être exemplaires, accompagnés d'une parole invraisemblable, ils se meuvent en icônes. Le besoin de donner à voir l'essence de la guerre nous impose une lecture de l'image infantilisante. D'ailleurs, *L'ABC de la guerre* fait référence à la forme de l'abécédaire enfantin lequel, remplaçant, la lecture de la Bible, simplifiait et rationalisait le bien et le mal, la conduite, et l'éducation. La volonté de donner à la forme de l'image un contenu éthique le vide de la possibilité de comprendre la nécessité non pas d'une idéologie éthique mais bien d'un comportement éthique. Jeff Wall cherche en représentant ce qu'il croit être la pensée du musulman (la vision de la Géhenne), il montre à quel point l'état d'esprit du moujahid est mauvais d'un point de vue éthique. Comme peut l'écrire Ludwig Wittgenstein dans *la Conférence sur l'éthique* :

« (...) ce que je veux dire c'est qu'un état d'esprit (dans la mesure où nous entendons par cette expression un fait que nous pouvons décrire) n'est ni bon ni mauvais dans un sens éthique. Par exemple, si nous lisons dans notre livre du monde la description

⁵ George Didi Huberman, *L'œil de l'histoire, quand les images prennent position*, op.cit., page 91.

d'un meurtre, avec tous ses détails physiques et psychologiques, la pure description de ces faits ne contiendra rien que nous puissions appeler une proposition éthique. Le meurtre sera exactement au même niveau que n'importe quel autre événement, par exemple la chute d'une pierre. ⁶ »

Une photographie se donne à décrire : il s'agit d'un enregistrement lumineux à un certain moment donné du temps. Que celle-ci montre les corps décharnés des incarcérés d'Auschwitz ou d'ailleurs ou un group de personnages réunis autour d'un conteur, il ne s'agit jamais que d'une photographie, elle ne nous révélera jamais une essence de l'humanité. Comme l'écrit encore Wittgenstein dans *les Remarques sur les fondements des mathématiques* :

« On dirait pourtant que ceci énonce l'essence de la forme. – Pourtant je dis celui qui parle de l'essence ne fait que constater une convention. Et à cela on inclinerait à rétorquer : il n'y a rien de plus différent qu'une proposition sur la profondeur de l'essence et une proposition concernant une simple convention. Mais si je répondais : à la profondeur de l'essence correspond le profond besoin de la convention. ⁷ »

L'iconicité en photographie correspond fondamentalement aux conventions du regard car en fait, il n'est pas si évident que cela que l'image d'un homme sur une photographie ressemble à un homme. C'est en cela que la recherche du réalisme en photographie pose fondamentalement un problème car elle nécessite dès lors la coïncidence entre iconicité (l'ordre de la ressemblance) et l'ordre de l'indicialité dans une cécité à la convention du regard. Le problème de cette coïncidence est que le réalisme en photographie vient se prendre pour une vérité ontologique, existentielle, l'indice étant un signe d'existence. Les photographies qui peuvent être des œuvres d'art, c'est-à-dire qui se montrent comme des représentations sont celles qui, justement, sont des espaces qui maintiennent une distance telle entre iconicité et indicialité que le déplacement scopique est possible laissant alors place au jeu des airs de famille. Le dispositif de Jeff Wall permet, jusqu'à certain point, cet espace scopique lorsqu'il joue justement des ressorts photographiques qui ont trait à l'indicialité. Dans *Dead Troops Talk*, le dispositif me semble s'épuiser car la guerre, qui est un événement de non reconnaissance humaine par excellence est ici traitée dans toute son iconicité. Donner à voire une parole échangée entre des morts produit un effet de non-reconnaissance : les hommes montrés ici ne sont plus des représentants de l'humanité.

III- DES MORTS-VIVANTS, L'INVISIBLE AMÉRIQUE

Ici ces hommes ne peuvent plus être reconnus comme tel puisque justement, ce ne sont plus des hommes : ce sont des morts vivants. Le mort-vivant est une création du

⁶ Ludwig Wittgenstein, *Conférence sur l'éthique*, in *Leçons et Conversations*, Traduction française de Jacques Fauve, Gallimard, Paris, 1992, 186 pages, page 146.

⁷ Ludwig Wittgenstein, *remarques sur les fondements des mathématiques*, traduction française de Marie-Anne Lescourret, Paris, Gallimard, 1983, page 61.

cinéma américain, de Georges Romero plus précisément, qui mettait en image en 1968 une invasion de revenants amateurs de chair fraîche (à l'époque il les appelait des « flesh eaters ») dans « La nuit des morts vivants ». Film au contenu politique dépeignant une certaine image de l'Amérique en pleine guerre du Vietnam, tourné en noir et blanc pour coller aux images télévisuelles de l'époque et ajouter du réalisme à l'action en lui apportant une touche reportage télé (au cinéma dès cette époque la couleur était présente mais pas encore à la télévision qui diffusait les images de cette guerre qui faisait rage). Le schème narratif est le suivant et sera toujours le même dans les scénarios suivants : un groupe de survivants fuyant des zombies affamés trouve refuge dans un endroit cloisonné leur apportant une certaine sécurité provisoire, lieu qui deviendra leur tombeau suite à des dissensions internes, permettant ensuite aux mort-vivants de pénétrer les lieux. Dans l'embuscade mise en scène par Jeff Wall, nous sommes bien dans le même type de scénario. Le mort-vivant est le reflet monstrueux et déformé de l'américain moyen dévorant ses semblables, la créature allait devenir la caricature idéale du consommateur aliéné et décérébré pour fustiger la société de consommation dans le métrage suivant de Romero. En l'occurrence, dans cette fausse photographie de guerre, l'Amérique est précisément absente de la photographie, « main invisible d'un conflit qu'elle doit entretenir, nourrir, dans l'intérêt de sa propre survie. En 1978 sort « Zombie » un monde de cauchemar où l'ensemble de l'Amérique (et peut être bien du monde) est en proie à une pandémie transformant la population en créatures nécrosées affamées de chair humaine. C'est dans cet univers apocalyptique que les protagonistes trouvent refuge dans un centre commercial, mais pas n'importe lequel puisqu'il s'agit d'un Mall, le Temple de la consommation aux États-Unis. Se coupant du monde extérieur à l'origine pour survivre, ce centre commercial devient le théâtre de leur assujettissement, les héros de l'intrigue consommant de manière effrénée et irrationnelle et gaspillant les ressources immenses qui sont à leur disposition. Mais ils ne sont pas les seuls à se réunir dans ce lieu et les zombies investissent également cette Babylone du consumérisme, en parfaits consommateurs, qui bien que morts éprouvent toujours le besoin d'occuper l'endroit, se remémorant leurs vies passées. Créatures décharnées, décomposées, mais mues par le besoin de consommer. L'agent pathogène transformant la population est une métaphore du néolibéralisme, chacun devenant l'ennemi de l'autre, s'entre-dévorant dans une guerre de tous contre tous. La règle capitaliste du chacun pour soi prend ainsi tout son sens lorsque amis, voisins, ainsi que membres de la même famille se dévorent les uns les autres. Le contaminé ne répondant plus que de manière mécanique et pulsionnelle, devient une machine à détruire son prochain, et à le consommer comme une marchandise, stade terminal de l'individualisme ultralibéral. Jeff Wall, en 1991, soit à la même époque que *Dead Troops Talk*, produit un autre tableau photographique directement inspiré de ce cinéma d'horreur américain. *The Vampires' Picnic* montre ces vampires, consommateurs avides

d'une marchandise dont ils sont toujours dépossédés. La maison n'est plus qu'une palissade dont on aurait extrait une famille, corps exsangues au milieu d'une société de vampires. Le violent éclairage de chantier reproduit le geste d'une « exposition radicale » qui est aussi la position revendiquée par les médias contemporains face à la guerre, cette surexposition qui nous aveugle. En effet, si pendant la guerre du Vietnam justement, les États-Unis ont pu négliger l'impact de l'image et l'on pense, en l'occurrence à l'émoi du monde entier à l'époque à la vue de la photo de David Burnett de la petite fille brûlée au napalm, les guerres américaines contemporaines soignent leur image de la guerre du Golfe, en passant par la guerre en Afghanistan et la plus récente guerre en Irak. Pour revenir quelque peu à *Dead Troops Talk*, il est clair que l'absence de l'entité américaine ne fait que rendre sa présence plus criante. Il ne peut y avoir de vraie photographie de guerre en Afghanistan dans la mesure où son principal instigateur, à savoir les États-Unis, sont invisibles des scènes de combat avant 2001 alors même qu'ils ont formé, armés ceux qu'ils montrent aujourd'hui du doigt comme le mal incarné, les talibans. En outre, en 1992, l'armée Rouge n'est plus qu'un fantôme grimaçant dans cette guerre qui fut en quelque sorte son Vietnam. *Dead Troops Talk*, fiction documentaire contemporaine nous donne à voir les rouages d'une histoire jouée d'avance. Pourtant, et c'est là le paradoxe que décrit Dominique Baqué dans son introduction à *Un nouvel art politique* :

« (...) si novateurs et bouleversants que soient les photomontages de John Heartfield, ils n'ont jamais arrêté l'avènement du nazisme, dont ils avaient pourtant fait leur cible principale au cœur même de la classe ouvrière. Si puissant soit le *Guernica* de Picasso, emblème de toutes les œuvres anti-impérialistes, il n'a pu empêcher le triomphe sans équivoque du franquisme espagnol. ⁸ »

CONCLUSION

En tant que producteur d'images, il faut sérieusement réfléchir au fait de ne pas produire, de ne pas montrer, de ne pas photographier comme a pu le faire Klavdij Sluban pendant la guerre de Yougoslavie ou Alfredo Jaar qui se rendant au Rwanda pour témoigner du génocide a fait plus de trois mille clichés et a décidé de n'en exposer aucun. Le tableau photographique *Dead Troops Talk* (a vision after an ambush of a Red Army Patrol, near Loqor, Afghanistan, winter 1986) nous laisse visuellement dans une situation ambiguë. En effet, le dispositif qu'elle met en place rappelle la tradition politique et polémique du photomontage photographique tout en singeant une fausse continuité informelle. Nous sommes bien face à une forme qui interroge nos représentations et nos attentes quant à la possibilité d'une image informative. La parole échangée entre des morts nous ramène tout droit au cinéma d'horreur, engagé de George Romero, à ces mort-vivants dont les soldats soviétiques ont toute l'apparence

⁸ Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique : de l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004, 313 pages, page 11.

qui sont le signe silencieux de cette présence américaine à double tranchant, armant d'une main, punissant de l'autre. Ainsi, nous sommes face à une mise en scène de l'impérialisme dont le contrôle de l'information dans les guerres contemporaines est devenue une spécialité, une priorité. En effet, aussi convenue que soit aujourd'hui l'analyse, le pouvoir américain a élaboré le mythe d'une guerre propre, chirurgicale, hygiénique à laquelle souscrit l'Occident tout entier. Ainsi, devant une telle aspesie, témoigner devient caduque et une représentation fictionnelle grotesque et sanglante semble être la seule riposte possible. Le seul lieu où l'image puisse encore donner à penser. Pourtant, l'outil du témoignage est la parole. Ici, dans cette représentation fictionnelle, cet échange entre des morts, cette parole inouïe nous renvoie à notre surdité effective. En effet, chaque image porte l'évocation d'un espace acoustique, d'une parole indicible qui se montre dans une économie visuelle, une stratégie du retrait qu'adoptent certains. Le silence est aussi malencontreusement assourdissant laissant les exterminés à l'écho de leurs cris.

BIBLIOGRAPHIE

ARISTOTE, *La Poétique*, Paris, Livre de Poche, 1990, 216 pages.

BAQUE Dominique, *Pour un nouvel art politique : de l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004, 313 pages.

CRIQUI Jean-Pierre, « Jeff Wall ou l'anatomie de l'image photographique », in *Jeff Wall/Cézanne*, Correspondance Musée d'Orsay, n°12, Paris, Argol, 2006, 64 pages.

DIDI-HUBERMAN George, *Quand les images prennent position, L'œil de l'histoire I*, Les éditions de Minuit, Paris 2009, 268 pages.

WITTGENSTEIN Ludwig, *Conférence sur l'éthique*, in *Leçons et Conversations*, Traduction française de Jacques Fauve, Gallimard, Paris, 1992, 186 pages.

Remarques sur les fondements des mathématiques, Traduction française de Marie-Anne Lescourret, Paris, Gallimard, 1983.



Jeff Wall, *Dead Troops Talk* (a vision after an ambush of a Red Army Patrol, near Loqor, Afghanistan, winter 1986), 1992, ektachrome, caisson lumineux, tubes fluorescents, 229X417 cm.



ABC de la guerre, Bertold Brecht.



Jeff Wall, *The Destroyed Room* 1978, Transparency in lightbox 1590 x 2340 mm



Jeff Wall, *The Vampire's picnic*, 1991, 229x335 cm, National Gallery of Canada, Ottawa.

Art contemporain indien : une représentation de la guerre et des antagonismes communautaires.

Nicolas NERCAM

SOMMAIRE

- 60 I – «L'esthétique progressiste» à l'épreuve de la Partition
- 62 II – Les principes de la *Secular Identity* et les difficultés de la représentation des conflits indopakistanaïens.
- 64 III – La représentation de la guerre et des heurts communautaires à l'épreuve de l'*Hindutva*.
- 66 Conclusion

En août 1947, les états du Pakistan (oriental et occidental) et de la République indienne naissent de l'éclatement de l'Empire des Indes britanniques. Cette naissance marque les débuts d'un vaste processus d'émancipation nationale, en Asie et en Afrique, processus qui aboutira à la disparition progressive des empires coloniaux européens hérités du XIX^e siècle. Cette naissance, acclamée et porteuse d'espoir à travers le monde, fut obtenue dans la douleur. Dans l'histoire du sous-continent indien, les années 1940, qualifiées « d'années de cendres¹ », furent à la fois porteuses d'espérance et marquées par des événements traumatisants : l'intensification du combat pour la libération nationale, l'entrée en guerre de l'Inde en 1939, l'arrivée des troupes japonaises aux portes du pays, la terrible famine de 1943, les massacres communautaires de 1946 et enfin la Partition de 1947, sont autant de faits marquants qui laisseront des traces durables dans les consciences. Face aux échecs répétés des solutions unitaires, la Partition de l'Inde paraissait, pour les dirigeants britanniques et pour les chefs des partis du Congrès et de la Ligue musulmane, le corollaire malheureux mais néanmoins nécessaire à l'indépendance². Une frontière indopakistanaïenne fut alors hâtivement tracée (*Radcliffe Award*), sans consultation des populations concernées, ni évaluations sérieuses des risques encourus. Ce tracé entérinait la division des provinces du Bengale et du Pendjab, dont seules les zones à majorités

1- Jean-Luc RACINE, «Le bouillonnement culturel des années 40 aux années 70», dans *Calcutta 1905-1971, au cœur des créations et des révoltes du siècle*, éditions Autrement, collection Mémoires n°46, Paris, 1997, p. 145.

2- La Ligue musulmane d'Ali Mohammed Jinnah militait, depuis 1940, pour un Pakistan distinct d'une Inde majoritairement hindoue. Le Congrès de Jawaharlal Nehru, de son côté, était travaillé, depuis le début du XX^e siècle, par l'idéologie séparatiste de sa droite traditionaliste hindoue.

musulmanes rejoindraient le Pakistan. Lorsque ce tracé fut publié, le Bengale échappa de peu aux violences communautaires. Mais au Pendjab, où les populations hindoues, musulmanes et sikhs sont très imbriquées, des milliers de personnes furent dans les deux sens (plus de huit millions de personnes déplacées). Cet exode sera entaché d'atrocités et de massacres. Le bilan des tueries est impossible à chiffrer, on estime le coût humain de la Partition à plus de 180 000 morts, sans compter les violences et les sévices dont les femmes en particulier furent les victimes³.

Ainsi, Inde et Pakistan deviennent, dès leur création, deux frères ennemis. Autour de la pomme de discorde qu'est le territoire du Cachemire, la première guerre indopakistanaise éclate dès 1948, inaugurant une série continue de conflits militaires, entre les deux pays, jusqu'en 1999.

Les conflits militaires entre le Pakistan et l'Inde dépassent le simple antagonisme territorial du Cachemire et revêtent des caractéristiques spécifiques dans un imaginaire collectif, de part et d'autre de la frontière :

Pour certains, la Partition est perçue comme le résultat de la logique de la politique communautariste menée par les dirigeants britanniques des Indes (suivant l'adage *divide and rule*). Elle fut fondée sur un agenda inachevé dont le dilemme cachemiri et les guerres indopakistanaïses sont les conséquences.

Pour d'autres, la Partition traduit une incompatibilité de nature entre l'hindouisme et l'islam. Cette dernière caractéristique fut lourde de conséquence en Inde, où les musulmans, constituant une minorité de plus de 150 millions d'individus, furent souvent perçus comme des « citoyens de second rang » dont le sens patriotique restait toujours à démontrer. Les violences intercommunautaires qui ponctuent l'histoire contemporaine du sous-continent, reflètent l'ampleur du fossé qui s'est creusé entre les deux communautés.

Les guerres Inde/Pakistan, la violence des heurts intercommunautaires, ainsi que les spéculations sur les diverses formes d'incompréhension entre majorité hindoue et minorité musulmane auront des effets significatifs au sein de la production artistique moderne et contemporaine indienne, depuis les années 1940. La représentation des effets de la guerre et de la violence devint une thématique particulièrement récurrente dans les arts plastiques, le théâtre et le cinéma indiens.

Nous nous proposons d'éclairer quelques aspects de cette rencontre entre arts visuels, guerre, violence et imaginaire, dans le contexte artistique de l'Inde contemporaine.

I – « L'ESTHÉTIQUE PROGRESSISTE » À L'ÉPREUVE DE LA PARTITION

Comme un grand nombre de familles des régions

3- Pour plus de détails sur la Partition, voir Claude MARKOVITS (dir.), *Histoire de l'Inde moderne*, Fayard, Paris, 1994, chap. XXV.

frontalières du Nord de l'Inde, une génération d'artistes vivra, dans sa chair, les affres de la Partition. Beaucoup furent contraint de quitter définitivement leurs régions natales, ou de résilier leur contrat professionnel ou de formation dans des écoles d'art (en particulier celle de Lahore) afin d'effectuer un repli précipité, généralement vers Delhi, Bombay ou Calcutta. Ce fut le cas de peintres et de sculpteurs de grand talent : Paritosh Sen, Jogen Chowdhury, Ganesh Haloi, Prodosh Dasgupta, Somnath Hore, Pran Nath Mago, Krishen Khanna Sardar Lal Prasher ou Satish Gujral.

Certains de ces artistes représentèrent les désastres humains occasionnés par la Partition et cette thématique marquera profondément leur production peinte ou sculptée pendant plusieurs décennies. Si ce type de représentation se conçoit, en raison même de l'ampleur de la catastrophe vécue par ces artistes, elle s'explique également par les choix esthétiques qui caractérisent l'engagement artistique de l'avant-garde indienne depuis les années 1940.

Dès 1936, une puissante organisation culturelle et artistique voit le jour en Inde : la *All India Progressive Writer's Association (I.P.W.A.)*⁴. Au sein de cette association, le parti communiste indien et les organismes et syndicats proches de son obédience jouèrent un rôle de tout premier plan. La *I.P.W.A.* s'inscrivait dans le sillage idéologique de l'*Association Internationale des Écrivains pour la Défense de la Culture et contre le Fascisme* qui donnait suite à la *Conférence Mondiale des Écrivains* qui se tint à Paris, le 21 juin 1935. Lors de la première conférence de la *I.P.W.A.*, à Lucknow, le manifeste des Écrivains Progressistes Indiens appelait les créateurs à se pencher sur les problèmes fondamentaux d'actualité (malnutrition, pauvreté, sous-développement social, assujettissement politique). Il appelait, au nom de la création artistique et de la liberté d'expression à s'élever contre la guerre, contre le fascisme, le militarisme et le colonialisme. D'après les principaux animateurs de la *I.P.W.A.*, S.S. Zaheer⁵, Mulk Raj Anand⁶ et Hiren Mukherjee⁷, l'Association militait pour la libération du pays et combattait certaines tendances artistiques et littéraires qualifiées de réactionnaires ou de non-progressistes, parce que fondées sur le réveil du passé (la tendance dite *revivalist*, avec le mouvement de la *Bengal School*, était ici particulièrement visée). Ahmad Ali, de l'université d'Allahabad, membre de la *I.P.W.A.*, écrivit :

Nous sommes confrontés aujourd'hui aux spectres de
4- Nicolas NERCAM, « L'art confronté à la réalité sociale », dans *Peindre au Bengale (1939-1977), contribution à une lecture plurielle de la modernité*, l'Harmattan, Paris, 2005, pp.115-204.

5- S. Sajjad ZAHEER, "A note on the Progressive Writer's Association", dans *Marxist Cultural Movement in India, chronicles and documents*, vol. I 1936-1947, édité par Pustak Bipani, Calcutta, 1979, pp. 1-5.

6- Mulk Raj ANAND, "On the Progressive Writer's Movement", dans *Marxist Cultural Movement in India, chronicles and documents*, vol. I 1936-1947, édité par Pustak Bipani, Calcutta, 1979, pp. 6-25.

7- Hiren MUKHERJEE, "Bengal Progressive Writers for the People" et "Bengal Writers and Artists to fight Fascism", dans *Marxist Cultural Movement in India, chronicles and documents*, vol. I 1936-1947, édité par Pustak Bipani, Calcutta, 1979, pp. 118-125.

la faim, de la pauvreté et de l'assujettissement politique qui se profilent largement devant nos yeux. C'est la réalité sociale. Le panthéon religieux et la mythologie, le mysticisme et les rêves dans lesquels nous essayons de nous protéger ne nous sont d'aucune aide et d'aucune utilité. Ce que nous voulons n'est pas une échappatoire, mais du courage pour faire face à la réalité, pas d'inanité mais de l'action. En étant absorbé par les rêves mystiques, jamais nous ne nous extirperons du borbier. Nous devons nous ceindre les reins et aller au front et lutter contre l'obscurité et la réaction.⁸

Ainsi, les écrivains et artistes membres de l'Association, afin de jouer un rôle social et politique actif, ne vont pas hésiter à s'engager dans le domaine syndical, dans la création d'associations de quartier et d'organisations culturelles, dans la publication de journaux et de magazines locaux.

Une part importante de cette production plastique engagée trouva un débouché naturel dans la caricature et le dessin satirique diffusés par la presse, par les tracts et par d'autres supports de propagande comme la gravure sur bois.

Le dessin satirique du peintre Chittoprasad Bhattacharya, diffusé par le journal communiste *People's War* en 1941 est caractéristique de ce type de travail militant. Sous les traits d'un géant nu brisant ses chaînes, Chittoprasad représente le peuple indien laborieux, persécuté par cinq petits personnages brandissant corde, sabre et fusil⁹. Ce dessin représente ce que le mouvement progressiste considérait comme les ennemis politiques du peuple indien qui s'acharnaient à l'exploiter et à le démanteler. L'un d'eux est John Bull (représentant le pouvoir colonial et le capitalisme occidental), l'autre est un commerçant parsi¹⁰ (incarnant le capitalisme indien), un troisième est un imam (pouvoir religieux et séparatisme communautaire), enfin les deux derniers sont des soldats japonais (agression militaire fasciste). Le contenu politique explicite de ce dessin, qu'un grand nombre de militants du Congrès de l'époque auraient certainement adopté, explique sa large diffusion dans les rangs du mouvement anticolonial de l'époque.

Mais l'esthétique défendue par la *I.P.W.A.* permis également un renouvellement des pratiques artistiques indiennes. Les réflexions conduites par les artistes membres ont suivi quatre directions privilégiées :

- L'ouverture artistique à l'international – L'action de la *I.P.W.A.* s'inscrit dans un contexte artistique mondial où, par la dimension internationale du mouvement antifasciste et anticolonialiste, et par le caractère social et politique contestataire de l'action culturelle, une

8- Ahmad ALI, "Progressive views of art", dans *Marxist Cultural Movement in India, chronicles and documents*, vol. I 1936-1947, édité par Pustak Bipani, Calcutta, 1979, p. 61.

9- Chittoprasad BHATTACHARYA, sans titre, 1941, encre sur papier, collection du C.P.I., Mumbai.

10- Parsi : communauté provenant de Perse, de religion mazdéenne (zoroastrianisme) qui, chassée par les Arabes au VIII^e siècle, se réfugia en Inde. Parmi cette communauté s'est construit une puissante congrégation de commerçants qui contribuera largement à la prospérité économique de Mumbai.

certaine conception progressiste du travail artistique gagnait alors du terrain. Relevons, par exemple, la fondation d'autres associations progressistes à travers le monde comme le *Taller de la Grafica Popular* au Mexique en 1938, lié à la *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios*, ainsi que le *Centre de Recherche Artistique de Shanghai*¹¹ (*Shangai Yba Ishe Yanjiv Suo*) dont les gravures sur bois et sur linoléum, en particulier celles de Jiang Feng, influenceront durablement certains artistes indiens.

- Le renouvellement de l'expression artistique indienne par l'art populaire – Dans le domaine du théâtre, le metteur en scène et directeur de troupe Utpal Dutta, membre de la *I.P.T.A. (Indian People's Theatre Association)* adapta les formes théâtrales traditionnelles de la *yatra*, en leur insufflant un contenu social et politique contemporain. Dans la même veine, la troupe de théâtre *Gananatya*, également membre de la *I.P.T.A.*, collecta des chants populaires ruraux et les diffusa auprès de la population ouvrière de Calcutta.

- La volonté d'élargir le cercle du public des arts plastiques afin de dégager les artistes de l'enfermement dans les sphères institutionnelles des arts – Ainsi, l'artiste peintre Jamini Roy créa, dans les années 1940, des ateliers populaires de création plastique, ouvert à tous et où les œuvres, produites à plusieurs mains, n'étaient jamais signées¹².

- La nécessité de placer l'action artistique au cœur du combat social et des drames contemporains – Certains artistes décideront d'aller au devant des événements, au plus près d'une réalité sociale. En 1943, lors de la terrible famine du Bengale (qui occasionna plus de trois millions de morts), l'artiste Zainul Abedin réalisa une série de dessins pris sur le vif, représentant les paysans faméliques installés à même le trottoir et les cadavres jonchant les rues de Calcutta. Chittoprasad Bhattacharya pour sa part, sillonna les campagnes bengalies pour rendre compte, jour pour jour, textes et dessins à l'appui, de l'ampleur du désastre. Il publiera son journal sous le titre *Hungry Bengal*, en 1944. Deux ans plus tard, le jeune Somnath Hore décidera de partir rejoindre le soulèvement paysan du *Tebhaga*, à Rangpur au Nord du Bengale. De son court séjour, il rendra compte du mouvement, dans un journal illustré de croquis, pris sur le vif, et que publiera le magazine *Eksan*.

Les intellectuels et les artistes de la *I.P.W.A.* souhaitaient l'avènement d'un art révolutionnaire, en échos aux luttes et aux revendications populaires, dépassant les antagonismes communautaires et échappant aux réseaux de la superstructure culturelle de la bourgeoisie. Le contexte politique et social de ces années quarante était favorable, aux yeux des membres de la *I.P.W.A.*, au renouveau culturel espéré.

La représentation des conséquences humaines suite à l'exode et aux massacres de la Partition constitue donc

11- J.F. ANDREWS, *Painters and Politics in the People's Republic of China*, éditions de l'université de Californie, 1994.

12- Partha MITTER, *The triumph of Modernism, India's artists and the avant-garde 1922-1947*, Reaktion Books, Londres, 2007.

une thématique et une préoccupation artistique qui rejoint la visée esthétique d'une certaine modernité indienne, encourageant un ancrage de la création culturelle dans la réalité sociale.

Mais, la nature exceptionnelle de cet événement, intimement associée à une indépendance âprement désirée depuis un demi-siècle, a comme anesthésié l'élan créateur de l'avant-garde indienne. Aucune œuvre significative n'a été réalisée en 1947 sur le thème de la Partition, ainsi que sur la première guerre indopakistanaise de 1948. La réactivité des artistes face à des événements sociaux traumatisants n'a pas été effective. Comme nous l'avons souligné précédemment, il est difficile d'être à la fois acteur de l'événement, au cœur de la tourmente et créateur d'un «commentaire» artistique distancié. Satish Gujral et Krishen Khanna réalisèrent, sur le vif, des dessins sur les déplacés et les camps de réfugiés aux abords de la frontière Ouest. Mais ces dessins ne furent pas relayés par la presse et ne firent pas l'objet d'une publication immédiate. Ils furent conservés dans les cartons et partiellement exposés bien plus tard. Le mutisme des artistes face à la Partition s'explique également par les pressions du jeune gouvernement Congrès qui désirait présenter l'indépendance de l'Inde comme une réussite, en minimisant les retombées du partage du sous-continent.

Du temps sera nécessaire pour que les artistes se ressaisissent du thème de la Partition, tout particulièrement au travers de la représentation du réfugié, du sans-abri allant grossir les *slums* des mégalo-poles indiennes.

II – LES PRINCIPES DE LA *SECULAR IDENTITY* ET LES DIFFICULTÉS DE LA REPRÉSENTATION DES CONFLITS INDOPAKISTANAIS.

Geeta Kapur dans son ouvrage *When was modernism*¹³, définit deux principaux axes à partir desquels une modernité artistique indienne a pu se structurer des années 1940 aux années 1990. En les relevant ici de façon schématique :

La prise en compte de traditions artistiques et culturelles locales et vivantes,

La prise en compte d'un contexte artistique international.

Ces deux axes, apparemment paradoxaux, vont donner naissance à une modernité artistique indienne qui, d'un côté, instaure un dialogue avec la tradition et affirme ainsi ses racines nationales et qui, de l'autre, doit être ouverte aux innovations formelles d'une modernité internationale provenant en grande part de l'Occident. A partir de cette double articulation, Geeta Kapur définit un statut et un rôle social particulier dévolu à l'artiste moderne indien. *Secular identity* (que l'on pourrait traduire – certes de façon insatisfaisante – par *identité laïque*) est l'expression clé de cette identité. L'artiste

13- Geeta KAPUR, *When was modernism, essays on contemporary cultural practice in India*, Tulika Books, New Delhi, 2000.

moderne doit être un acteur important de la mise en œuvre de principes fondamentaux instaurés par l'Union indienne et déjà défendus par l'idéologie progressiste du mouvement pour l'indépendance. L'artiste moderne, à l'instar de tout le monde culturel indien de cette époque, se doit de conjuguer «populaire-local» avec «formel-international». Cette combinaison doit prendre appui sur des prises de positions théoriques et pratiques devant incarner une posture *secular*, c'est-à-dire détachée de toute appartenance religieuse et communautaire. Ainsi, le religieux pouvait être considéré par la modernité artistique indienne à condition qu'il se cantonne dans une dimension symbolique ou strictement formelle.

La posture artistique du peintre ou du sculpteur face aux guerres indopakistanaïses et aux heurts communautaires devait tenir compte de cette *Secular Identity*. Des années 1940 aux années 1990, le thème de la guerre entre l'Inde et le Pakistan, afin d'adhérer à ces principes, n'était pratiquement jamais abordé par les artistes au travers de son aspect contextuel explicite. Prendre ouvertement partie pour le Pakistan aurait été, bien sûr, une position politiquement intenable en Inde. Dénoncer les exactions de l'armée pakistanaïse était, de ce point de vue, plus confortable que de relever celles menées par l'armée indienne. Mais pour autant, faire l'apologie de l'action militaire indienne au Cachemire, auraient été une position tout aussi intenable, car l'artiste, afin d'inscrire son travail dans la tradition de la modernité indienne et de remplir pleinement son rôle social progressiste, se devait de prendre le parti de l'opprimé, quelle que soit son appartenance communautaire et quel que soit le type d'oppression dont il était victime.

Nombre d'artistes de cette période assumeront pleinement et en conscience ce rôle social. La dénonciation d'autres conflits armés comme la guerre du Vietnam, la guerre d'Algérie, la condamnation de l'embargo américain contre Cuba, ou celle de l'apartheid en Afrique du Sud furent des sujets abondamment traités dans l'art contemporain indien depuis les années 1950. Ce type de «contextualisation» des conflits était tout à fait admis par une bourgeoisie et un monde intellectuel indien non-alignés, cultivant une attitude critique à l'égard du capitalisme et de l'impérialisme occidental. Sorties de leur contexte explicite, les conflits armés indopakistanaïses servirent généralement de tremplin à une dénonciation globale de l'horreur de la guerre, de tout temps et à toutes les époques.

Ainsi, certaines peintures des années 1940-1950 de Pran Nath Mago comme *Rumours* (*Rumeurs*), ou *Mourners* (*Pleureuses*), ou bien celles de Satish Gujral comme *Shrine* (*Tombeau*) ou *Despair* (*Désespoir*), ou encore celle de Sardar Lal Prasher comme *Navin dharti te baithay* (*Navin assis à même la terre*) représentent la détresse d'une population suite aux heurts intercommunautaires et à la Partition. Mais ces productions ne peuvent être considérées, en aucun cas, comme des prises de positions pour l'une ou l'autre des deux communautés, hindoue ou musulmane. Bien au contraire, ces œuvres cultivent une remarquable neutralité ; les *Rumeurs* et les *Pleureuses* ne sont la propriété d'aucune communauté et le prénom

penjabi *Navin* peut être tout autant hindou, musulman que sikh. Quelle que soit sa confession, l'artiste doit se placer au-dessus des clivages religieux afin d'affirmer un intérêt supérieur celui de l'unité nationale et de la paix intérieure. Au résultat, ces œuvres représentant l'affliction, la déchéance humaine et la mort se trouvent ainsi auréolées d'un message à valeur universelle. Elles s'inscrivent dans la dynamique de la modernité artistique indienne, en déclinant l'image du laissé-pour-compte, de l'opprimé, du martyr – image largement cultivée en Inde depuis la lutte anticoloniale.

Il paraît donc difficile de dissocier, au sein de cette production artistique, les nombreuses réalisations portant sur le thème de la dénonciation des atrocités de la guerre en général, de celles portant sur les guerres indopakistanaïses en particulier. Mais l'on peut cependant relever quelques productions très explicites dans leur référence, en particulier dans l'œuvre de Kalpathi Ganapati Subramanyan. En 1971, lors du troisième conflit militaire entre l'Inde et le Pakistan (conflit qui débouchera sur la création du Bangladesh, anciennement Pakistan oriental), l'artiste entreprit une série de bas-reliefs de terre cuite, sur le thème de la guerre. Chacune de ces productions se compose d'un assemblage de neuf plaques, disposées en damier, réalisées en argile de *Saurashtra*, utilisée par les artisans du Gujrat. Sur un des numéros de la série, *Generals and trophy*¹⁴ (*Généraux et Trophées*) sont représentés, en léger relief, trois militaires médaillés, en buste, occupant la partie supérieure de la composition. Dans la partie basse est figuré un ensemble de corps humains, allongés comme sur une litière. La figuration des généraux s'inscrit dans une veine expressionniste et caricaturale, proche de celle de la Nouvelle Objectivité allemande. Sous le portrait des généraux, la représentation des corps, dont certains paraissent éventrés, rappelle la plastique des statuettes d'Harappa et celle de la région de Mathura du III^e-II^e siècle avant notre ère. Nous retrouvons, dans *Generals and trophy*, l'articulation avec l'art populaire local (par les matériaux, par les procédés techniques, par les allusions à l'art patrimonial indien), ainsi que l'articulation avec un formalisme international (par les interprétations d'une figuration de type expressionniste). Cette série dénonce les atrocités de la guerre et du pouvoir de l'armée, sans faire référence explicitement à un événement militaire particulier touchant à la guerre du Bangladesh.

Mais, dans un des numéros, intitulé *March 1971*¹⁵ (*Mars 1971*) Subramanyan donne, par le titre même, une coloration toute particulière à l'ensemble de la série. Avec *March 1971*, l'artiste fait allusion à la répression brutale de l'armée pakistanaïse contre les manifestants de Dacca, au Pakistan oriental, les 25 et 26 mars 1971. Chacune des neuf plaques est animée d'un relief. On y retrouve les mêmes généraux, en compagnie de corps éventrés comme écartelés. Le relief d'un pistolet est représenté à l'extrémité duquel se trouve une paire

14- K. G. SUBRAMANYAN, *Generals and trophy*, 1971, terre cuite, 62 x 62 cm, collection particulière de l'artiste, Shantiniketan.

15- K. G. SUBRAMANYAN, *March 1971 (Mars 1971)*, 1971, bas-relief en terre cuite, 62 x 62 cm, musée des Beaux-arts de Menton.

d'yeux. Les allusions sexuelles se mêlent au grotesque et au morbide.

La figure du réfugié, du sans-abri, victime innocente des guerres, sans appartenance religieuse et sociale distincte, fut de nombreuses fois au cœur des productions artistiques dénonçant le coup humain des conflits militaires. Maqbool Fida Husain, Laxma Goud, Somnath Hore, Nikhil Biswas, A. Ramachandran ou Amar Nath Sehgal, au travers de médium artistiques allant du fusain sur papier à la sculpture en bronze, réalisèrent des séries sur le thème du réfugiés de guerre.

En 1971, bouleversée par les flots de réfugiés arrivant aux portes de Calcutta pour échapper à la guerre qui sévissait dans la partie orientale du Bengale, la peintre Veena Bhargava entreprit sa série intitulée *Pavement (Trottoir)* – série composée de 12 toiles et de 40 dessins qu'elle poursuivra jusqu'en 1976 – Elle écrivit à ce propos :

(Il s'agissait) *d'exprimer symboliquement le contexte sauvage de l'homme dans un environnement urbain, perdant progressivement son humanité. Le combat pour la survie dans une société de plus en plus sous pression avec ses nombreuses forces saturées, une indifférence et un manque de participation qui, en plus des conséquences sociales et économiques manifestes, mènent à l'aliénation et à l'anonymat de l'individu.*¹⁶

Les encres, les fusains et les huiles de la série *Pavement* représentent des fragments de corps (bras, mains, jambes et pieds) d'individus anonymes qui composent cette population vivant à même les trottoirs. Dans *Pavement II*¹⁷, trois paires de pieds nus sont représentées, foulant un sol de dalles brisées. Le cadre supérieur du tableau coupe les jambes au niveau des mollets, empêchant d'associer un corps et un visage à ces membres et de personnaliser ainsi ces individus. Un même traitement de la couleur, à dominante froide autour de tons rabattus ocre jaune et vert, pour l'ensemble des éléments représentés, renforce cette fusion et cette dépendance de l'homme et du pavement. *Pavement VI*¹⁸ représente une paire de mains. Elle émerge d'une ouverture circulaire, rappelant l'orifice des tuyaux de canalisation à l'intérieur desquels certains réfugiés ont pu trouver ombrage. Les doigts sont tortueux, contorsionnés, comme déformés. Veena Bhargava dépeint le peuple des rues de Calcutta au travers de la représentation de ses uniques moyens de production : leurs mains et leurs pieds. Porteurs de bagages à la gare d'Howrah, rikshaw walas, charretiers, trieurs d'immondices dans les décharges d'ordures, cette population viendra grossir le sous-prolétariat de la ville.

III – LA REPRÉSENTATION DE LA GUERRE ET

16- Veena BHARGAVA, «Artist's note», Calcutta, dans le catalogue *the Pavements series*, exposition du 20 au 31 octobre 1976, Birla Academy of Art & Culture Calcutta, édité par la Birla Academy, 1976, p. 6.

17- Veena BHARGAVA, *Pavement II (Trottoir II)* de la série *Pavement*, 1973, huile sur toile, 148 x 173 cm, propriété de l'artiste, Calcutta.

18- Veena BHARGAVA, *Pavement VI (Trottoir VI)* de la série *Pavement*, 1973, huile sur toile, 190 x 135 cm.

DES HEURTS COMMUNAUTAIRES À L'ÉPREUVE DE L'HINDUTVA.

Cette conception du rôle social et idéologique de l'artiste moderne s'inscrivant dans la conception progressiste de la *Secular Identity* n'est plus de mise en Inde, depuis les années 1990. Le tournant économique amorcé par le pays en 1992 vers un marché ouvert, marquant la fin de l'interventionnisme d'Etat et renonçant au modèle «nehruiste» de développement, est un des facteurs significatifs à l'origine de ce changement. De nos jours, la position de neutralité et de «laïcité» qu'endossait auparavant l'artiste est ouvertement questionnée et critiquée. Même si beaucoup d'artistes indiens à la dimension internationale, comme Nalini Malani ou comme Vivian Sundaram, trouvent toujours d'actualité les valeurs défendues par les fondateurs de la République indienne, ils les incarnent au travers de postures artistiques radicalement différentes de celles de leurs aînés.

Ce changement est particulièrement sensible dans la nouvelle articulation instaurée par certains artistes contemporains avec l'art populaire. Dorénavant, l'approche de l'art populaire indien, qu'il soit rural ou urbain, ne se limite plus à un emprunt d'ordre technique, voir de matière, comme cela était généralement le cas auparavant. Le contexte de production ainsi que la portée idéologique voir politique (pour ne pas dire communaliste) de l'art populaire est dorénavant considéré. Il est vrai qu'au sein de la production d'images de masse (lithographie, photomontage, off set, infographie...) appelées «image de bazar», les thèmes religieux, principalement hindous, y tiennent quantitativement une part majoritaire. Ces images peuvent témoigner d'un étonnant syncrétisme, où des représentations du dieu Siva peuvent côtoyer une image du Christ ou celle d'un Saint musulman chiite, comme elles peuvent rendre compte des haines et antagonismes entre communautés (tout particulièrement en ce qui concerne l'image caricaturale du musulman, représentée comme intrinsèquement impur aux yeux d'une orthodoxie hindoue, mangeant de la viande, brisant les idoles et adoptant des principes religieux étrangers à une culture considérée comme spécifiquement indienne¹⁹).

L'artiste Subodh Gupta a engagé un travail, depuis la fin des années 1990, sur les icônes de la société indienne ainsi que sur les stéréotypes ethniques et régionales propres à la culture du sous-continent. Dans une série réalisée en 2003, comprenant des œuvres bidimensionnelles et des vidéos, Subodh Gupta questionne l'image archétypale du *bihari* (habitant du Bihar, état du nord de l'Inde parmi les plus pauvres de l'Union). L'artiste, lui-même originaire du Bihar, reprend à son compte les poncifs sur la pauvreté endémique du pays, sa population majoritairement rurale ainsi que le caractère dit «archaïque» des mentalités des gens de cette

région. Avec *Behari*²⁰ (2005), Subodh Gupta représente son visage, col de chemise ouvert, au centre de la composition. Dans la partie basse, nous pouvons lire en lettres lumineuses *bihari*, écrit en hindi. L'ensemble s'inscrivant sur un fond repoussoir brun foncé avec de subtiles nuances vertes, obtenu par l'application de bouse de vache fraîche. Ainsi, dans cet autoportrait, se trouve conjuguer l'emprunt à des matériaux emblématique de la culture rurale indienne (la bouse de vache étant multifonctionnelle, servant de fertilisant pour les sols, de combustible, ou de matériaux de constructions...) et les conceptions stéréotypées de l'individu, stigmatisé en fonction de son appartenance géographique (le *bihari* étant rattaché, dans les consciences bengalies de Calcutta en particulier, aux stéréotypes ruraux de ses origines). L'intérêt de l'artiste pour le «populaire» touche à l'étude d'une certaine psychologie dans laquelle se sont enracinés des poncifs et des préjugés à tendance xénophobes dont les *bihari*, musulmans ou hindous, en sont les victimes. L'approche du «populaire», adoptée ici par Subodh Gupta, n'est donc plus auréolée d'une valeur «positive», elle devient à la fois critique et humoristique.

A partir des années 1990, la représentation des conflits indopakistanaïens dans l'art contemporain indien se trouve donc à l'intersection d'un questionnement sur la *Secular Identity*, d'un côté et d'une interrogation sur la notion de «populaire», de l'autre. Le travail de l'artiste T. V. Santosh est tout à fait emblématique des inclinaisons artistiques apportées par ces changements. Dans son œuvre, l'artiste aborde le thème de la guerre et du terrorisme mondial. Ses peintures, présentées pour la plupart sous la forme d'un diptyque, sont contrastées à l'extrême de couleurs rouge, orange ou vert acides. La photographie, diffusée par la presse ou par le net, constitue la matière première de ses productions. Pour Santosh, l'image de masse des médias, possède, grâce à son large réseau de diffusion, un caractère pleinement «populaire». En reprenant ces photographies, le peintre confère à ces images un aspect de négatif photographique, en saturant les zones de lumière. Ses peintures, fortement contrastées et saturées, sont utilisées comme des révélateurs d'une réalité sociale et politique parfois maquillée. *Another Taxi*²¹ (*Un autre taxi*) nous présente la double représentation d'un taxi en flammes. Le cadrage photographique serré sur le véhicule ne nous apporte aucune information sur une possible «contextualisation» de l'événement. Mais, la saturation colorée d'un des panneaux met en lumière la présence d'un corps humain sous le taxi. Ce principe plastique de dissimulation-révélation est repris dans le diptyque de 2004, intitulé *Your Terrorist Our Freedom Fighter*²² (*Votre terroriste Notre combattant pour la liberté*). L'œuvre représente la double image d'un homme à mi-corps de trois quart face, portant un foulard sur le visage, les mains levées. Santosh met ici l'accent sur l'ambivalence de la perception d'une image qui peut

20- Subodh GUPTA, *Bihari*, 2005, techniques mixtes sur papier fait main, 114 x 85 cm, collection Lekha et Anupam Poddar.

21- T. V. SANTOSH, *Another Taxi*, 2004, diptyque, huile sur toile, 91 x 243 cm, Collection The Guild, Mumbai.

22- T. V. SANTOSH, *Your Terrorist Our Freedom Fighter*, 2004, diptyque, huile sur toile, 121 x 304 cm, Collection The Guild, Mumbai.

19- BROSIUS Christiane, «I am a National Artist : Popular Art in the Sphere of Hindutva», dans *Picturing the Nation, Iconographies of Modern India*, sous la direction de R. H. Davis, Orient Longman, New Delhi, 2007, pp. 171-205.

recouvrir des interprétations parfois contradictoires. Les notions de «victime» et de «terroriste» sont donc à interpréter et peuvent revêtir des significations paradoxales dans nos différentes sociétés mondialisées. Cette peinture fait allusion au contexte tendu entre l'Inde et le Pakistan, où pour qualifier la nature des combats au Cachemire, Islamabad parlait, un temps, de luttes pour la liberté face à l'oppression de l'armée indienne alors que New Delhi ne parlait que d'actions terroristes pilotées par les Services secrets pakistanais.

Les heurts communautaires suite à la destruction d'une mosquée à Ayodhya en 1992, furent, avec ceux du Gujarat de 2002, les plus sanglants qu'ait connus l'Inde ces dernières années. Le 6 décembre 1992, un groupe de fondamentalistes hindous, encadré par des dirigeants du *Vishwa Hindu Parishad (Fédération Internationale des Hindous)*, du *Rashtriya Swayamsevak Sangh (Organisation des Volontaires Nationaux)* et du *Bharatiya Janata Party (Parti du Peuple Indien)* détruisent intégralement une mosquée du XVI^e siècle (*Babri Masjid*) d'Ayodhya, dans l'état de l'Uttar Pradesh. La ville d'Ayodhya est un lieu saint pour la communauté hindoue, car elle marque le lieu de naissance de Rama, incarnation du Dieu Vishnu. La principale raison de la démolition de la mosquée, proclamée haut et fort par les organisations fondamentalistes hindoues, était qu'elle avait été construite sur le site d'un temple qu'il fallait impérativement restaurer. Cet événement dramatique, qui se déroula face à une armée indienne impassible voir complaisante, déclencha une vague d'émeutes entre musulmans et hindous à travers tout le Nord du pays, émeutes qui furent d'une extrême violence dans les faubourgs de Bombay (aujourd'hui Mumbai) avec plus de 900 morts.

Ces événements bouleversèrent l'opinion publique et la crainte d'un embrasement général du pays fut réelle. L'affaire d'Ayodhya et les émeutes qui s'en suivirent constituèrent la trame narrative de films à grand succès comme *Bombay* (1995) de Mani Ratnam, ou *Naseem (Brise du matin)* (1995) de Saeed Akhtar Mirza. En 2003, l'artiste Shilpa Gupta décida d'exprimer sa colère et sa frustration face aux heurts communautaires au travers d'une intervention. Dans un train local de Mumbai, l'artiste proposait aux voyageurs d'acheter, pour la somme de 10 roupies, un flacon baptisé *Blame (Blâme)*, rempli d'un liquide rouge imitant la couleur du sang. Sur chaque flacon, on pouvait lire : *BLÂMER. Vous blâmer m'apporte tellement de bonheur. Alors je vous condamne pour ce que vous ne pouvez contrôler. Pour votre religion. Pour votre nationalité. Je veux vous incriminer car cela m'apporte du bonheur.* Dans les compartiments de ce train, elle présentait son produit en déclarant : *Si vous êtes hindou, vous pourrez blâmer un musulman. Si vous êtes musulman, vous pourriez blâmer un hindou. Acheter ce flacon Blame et mettez-le au-dessus de votre télévision à la maison*²³.

La posture artistique de Shilpa Gupta est révélatrice

23- Propos de Shilpa Gupta, repris dans le catalogue *Bombay Maximum City, l'Album*, exposition Tri Postal, 14 octobre 2006 / 14 janvier 2007, Lille 3000, Lille, p.160.

des formes de continuité et de discontinuité vis-à-vis du rôle social et idéologique de l'artiste. Shilpa Gupta perpétue ce rôle idéologique hérité de la période de l'immédiate post-indépendance, en accordant à l'artiste une fonction d'éveilleur des consciences, de spécialiste de la maïeutique des âmes. L'objectif de l'intervention *Blame* était, d'après les propos mêmes de l'artiste, d'extraire de leur passivité la plupart des personnes à qui elle s'est adressée²⁴. Mais, dorénavant, les artistes indiens contemporains n'hésitent pas à jouer avec les poncifs ethniques et les racines des haines communautaires. Ces dernières ne sont plus niées, comme elles l'avaient été pendant près de quarante ans dans les œuvres des peintres et des sculpteurs. Sur un ton post-moderne associant humour et dérision, la nouvelle génération d'artistes indiens traitent frontalement des dissensions, plus que palpables, entre les deux communautés hindoue et musulmane en Inde.

Pour autant, parler de religion et des haines communautaires – et non les rejeter du sein de la production artistique – ne va pas à l'encontre du principe de neutralité accordé à l'artiste. Il n'existe aucun plasticien indien, à la dimension nationale et internationale, qui affirme ouvertement une position fondamentaliste dans ses réalisations, ni ne se réclame radicalement de cette veine idéologique. Si la conception de la *Secular Identity* est, dorénavant, âprement discutée par la sphère intellectuelle indienne, il reste néanmoins encore d'une grande actualité. Si la tradition de la modernité indienne est aujourd'hui fortement questionnée, elle l'est dans un certain cadre, respecté par l'ensemble des acteurs du monde artistique (artistes, conservateurs, galeristes...).

Mais cette position reste fragile, car elle est, de nos jours, loin d'être partagée par l'ensemble de l'élite économique et culturelle indienne. Depuis les années 1990, les idées du nationalisme hindou, dans un contexte de mondialisation et de «combat contre le terrorisme», ont incontestablement gagné du terrain en Inde, au sein de la classe moyenne et du monde des affaires. L'interventionnisme des organisations fondamentalistes hindoues en matière culturelle et artistique, les pressions et les ingérences de ces mêmes organisations sur la production de l'art contemporain indien sont maintenant relativement fréquentes et régulièrement commentées par la presse indienne.

L'artiste Maqbool Fida Husain, à la réputation internationale, mort en juin 2011, fut la cible privilégiée des attaques du fondamentalisme hindou²⁵. Maqbool Fida Husain était un des fondateurs de la modernité artistique indienne lorsqu'il prit part, à la fin des années 1940, à la création du *Progressive Artists' Group* de Bombay, en compagnie de peintres comme Francis Newton Souza ou Sayed Haider Raza. Il participa donc activement à la mise en place de l'engagement progressiste de l'artiste moderne. Il reçut l'étiquette «d'artiste national» et fut proche du pouvoir dans les années 1970, à l'époque d'Indira Gandhi. M. F. Husain

24- Shilpa GUPTA, *op. cit.*, p.160.

25- Deeksha NATH, «Indian painter incites religious controversy», dans *ArtAsiaPacific*, n°50, fall, 2006, p. 58.

provenait d'une famille modeste, musulmane sunnite du Maharashtra. Ses origines ont contribué, dans une certaine mesure, à la construction de son statut «d'artiste national». Son milieu social populaire lui conférait l'image d'un artiste naturellement réceptif à la souffrance des plus démunis, alors que, par exemple, les peintres des avant-gardes bengalies, issus pour nombre d'entre eux de l'aristocratie terrienne, renvoyaient l'image d'un art élitiste, peut soucieux d'ouverture. Son appartenance à la communauté musulmane lui permettait de présenter une modernité artistique indienne respectueuse des minorités. Mais, plus que ses origines ce fut son travail artistique qui, au-delà des considérations sociales et communautaires, lui conféra cette stature nationale. Comme le souligne Daniel Herwitz, dans son article *Maqbool Fida Husain, the Artist as India's National Hero*, la peinture d'Husain a su emprunter librement au patrimoine plastique indien. Ainsi, peut-on déceler dans ses oeuvres quelques réminiscences de la peinture de miniature moghole (art patronné par des dynasties musulmanes). Mais les emprunts les plus fréquents et les plus explicites proviennent des textes épiques hindous du *Mahabharata* et du *Ramayana*, de la sculpture Gupta ou jaïne, ou des fresques d'Ajanta. Husain puise intentionnellement dans des patrimoines artistiques indiens dépassant le cadre de sa communauté et affirme ainsi le caractère national de sa peinture. L'extraordinaire diversité culturelle et artistique était à la disposition de l'artiste moderne qui puise des stimuli formels ou conceptuels, dans le cadre de son rôle social.

S'attaquer à M. F. Husain est un moyen, pour les organisations fondamentalistes hindous, de stigmatiser, une nouvelle fois, la minorité musulmane, soupçonnée de «coalition avec l'ennemi pakistanais». Mais plus encore, s'en prendre à Husain et à son oeuvre est un levier pour ébranler et détruire la *Secular Identity* de l'artiste moderne (héritage indien de l'ère Nehru) servant encore de credo et de ligne idéologique à nombre de plasticiens contemporains.

CONCLUSION

Les cadres idéologiques de l'engagement artistique d'une certaine modernité indienne, ainsi que la relative neutralité face à la question du religieux ont donc grandement formaté la façon dont les guerres indopakistanaïses et les heurts intercommunautaires ont pu être représentés dans l'art contemporain indien. De nos jours, les principes de la *Secular Identity* (reconnaissant l'Inde comme un creuset multiconfessionnel) se trouvent confrontés à ceux de l'*Hindutva* (revendiquant une Inde intrinsèquement hindoue). La sphère artistique se trouve maintenant au cœur de ce combat idéologique. Le terme «combat» est ici à entendre au sens propre, tant les méthodes paramilitaires des organisations nationalistes hindoues sont d'une rare violence (incendies de salle de cinéma ou de galeries d'art, intimidations physiques des spectateurs, destructions d'oeuvres d'art, bastonnades et menaces de mort). La pression de ces organismes fut telle que

Maqbool Fida Husain fut contraint de s'exiler, suite aux nombreuses menaces de mort dont il faisait l'objet. Le dernier coup de force entrepris par ces organismes dans le domaine artistique fut orchestré, en février 2010, par le parti du *Shiv Sena* au Maharashtra appelant à boycotter le film *My name is Khan* (*Mon nom est Khan*) et menaçant toute personne désireuse de voir le film. La raison de cette ire : l'acteur musulman et super star de *Bollywood* Sha Rukh Khan, tenant le rôle-phare, était accusé par ce parti fondamentaliste de non-patriotisme et de complaisance avec le Pakistan²⁶.

Pour le moment, les positions politiques défendues par la grande majorité des artistes indiens, à l'aura nationale et internationale, s'inscrivent dans le respect de ces valeurs progressistes. Si le cadre idéologique semble avoir peu évolué, constituant ainsi une forme de résistance face au nationalisme hindou, les positions artistiques se sont, par contre, considérablement modifiées depuis les années 1990.

Les thématiques de la guerre et des conflits religieux, au sein de la production de l'art actuel indien, peuvent être considérés comme des sortes de baromètres permettant d'évaluer les écarts idéologiques et artistiques vis-à-vis d'une modernité indienne originelle issue du combat pour l'indépendance.

26- Voir «Le roi de Bollywood fait plier l'extrême droite», dans *Courrier international*, n°1007, février 2010, p.23.

Lecture de l'ouvrage d'Yves Lacoste *La géographie ça sert d'abord à faire la guerre*

Mohammed MAYOUSSI

Université Sultan Moulay Slimane, FLSH (Beni Mellal)

SOMMAIRE

- 107 I. Présentation
- 107 II. Débat
- 108 En termes de synthèse

L'idée de participer à ce colloque, qui traite la question de la guerre en relation avec l'imaginaire et le dépassement, émane de la persistance de l'ambiguïté qui accompagne souvent l'ouvrage d'Yves Lacoste. Notre vœu est de participer à cet effort d'écarter les illusions qui envahissent l'esprit du grand public et aussi de certains spécialistes. Loin de vouloir corriger des idées, nous souhaitons donc apporter une contribution à la compréhension de cet ouvrage, tout en ayant à l'esprit la fameuse remarque de l'ex-ministre de l'enseignement supérieur, du Maroc, Idris Khalil et dans une conférence présentée en hommage au grand géographe marocain monsieur Naciri (Rabat 1998) : il se posait la même question quant à l'ambiguïté du titre.

I. PRÉSENTATION

L'ouvrage, *La géographie ça sert d'abord à faire la guerre*, est apparu dans les petites collections Maspero en 1976, il contient 187 pages, une préface de 18 pages et une postface de 5 pages écrite par Jean Michel Brabant, Béatrice Giblin et Maurice Ronai. L'ouvrage comprend 24 chapitres, chacun d'eux traite une thématique à part avec un fil conducteur les reliant tous et qui s'articule sur une idée motrice qui essaye de convaincre le lecteur de l'existence d'une coupure entre deux types de géographies : celle qui sert d'abord à faire la guerre en premier lieu et une autre de nature radicale et plus proche des problèmes de la société (pauvreté entre autres)

II. DÉBAT

Trois objectifs sont tracés à cette intervention : le premier est de présenter un bilan modeste sur la phase exploratrice de l'ouvrage, le second est d'aligner les idées de l'ouvrage avec les objectifs du

colloque et en troisième lieu, répondre à la question suivante : si la géographie d'hier sert à faire la guerre, à quoi bon sert la géographie d'aujourd'hui ?

Pour le premier objectif, on peut avancer les éléments suivants :

La première remarque porte sur l'utilisation du mot géographie, qui désigne la discipline et non pas l'espace géographique comme théâtre de l'événement guerre... La guerre, dont parle l'auteur, prend trois formes :

la première, est celle de la guerre idéologique entre géographie vidalienne que l'auteur accuse d'être porteuse d'un discours mystificateur et une autre nouvelle et à vocation sociale. « *Dire que la géographie sert, d'abord à faire la guerre ne signifie pas rappeler les origines historiques du savoir géographiques, «D'abord» doit être pris ici non pas au sens de commencer autrefois, mais au sens du « en premier lieu »* souligne Yves Lacoste.

L'attitude d'Yves Lacoste est alimentée par le discours scientifique des années cinquante en France, sur fond de guerre froide. Ce militant du parti communiste français s'interroge sur les mérites respectifs des géographies « prolétarienne » et « bourgeoise ». Comme toute cette génération, l'auteur est confronté au problème colonial et, de façon plus générale aux problèmes de sous-développement.¹ Le débat sur l'essor de la géographie est confié à la revue *Hérodote* qui devait prolonger le débat dont l'objectif est de mettre en place un projet scientifique qui croit à la guérilla épistémologique.²

La deuxième forme de guerre est donc celle de nature épistémologique, entre géographie radicale attachée à un canevas et à un champ conceptuel (le marxisme) et une géographie vidalienne sans recul théorique est plongée dans la description des régions et des formes spatiales.³

Dans un article, intitulé « A bas Vidal viva Vidal », apparu dans le n° 16 de la revue *Hérodote* (1979), Yves Lacoste écrit : «...Je crois avoir été le seul du moins parmi les géographes à attaquer Vidal »

La troisième forme de guerre est de nature pédagogique dont on lui attribue la paternité. Si le petit livre, *la géographie ça sert d'abord à faire la guerre* a fait le scandale, c'est pour une bonne part qu'il mettait en cause en termes peu académique, le modèle de géographicités en symétrie à celui « historicité » imposé au nom de Vidal... » des professeurs – pratiquée aux Lycées – et qui produit des connaissances destinées au large public, et la géographie des universités qui produit quant à elle des connaissances approfondies et destinées à un public très réduit.

Yves Lacoste s'adresse à la géographie comme étant un discours qui ne sert qu'à tracer les stratégies de guerre, la carte est son outil par excellence. En s'adressant aux défenseurs de la géographie vidalienne Jean-Michel

Brabant, à propos de cette question épistémologique fondamentale, croit que ce livre pose apparemment une question naïve : à quoi sert la géographie ? Il aurait pu partir d'une autre question : qu'est ce que la géographie ?

EN TERMES DE SYNTHÈSE

La question à quoi sert la géographie s'avère encore d'actualité et retrouve sa légitimité. Son authenticité s'inspire de l'histoire des Cinq aveugles qui se posaient presque la même question : « qu'est-ce donc un éléphant ? » les villageois lassés de leur décrire son anatomie profitent du passage d'un cortège d'éléphants pour présenter un d'eux aux aveugles : le premier saisit la queue et conclut : un éléphant est une ficelle, le second réagit tenant la trompe « *mais non c'est un tuyauainsi de suite, le dernier après avoir fait le tour de l'animal demande aux autres : « Mais à quoi ça sert ».*⁴ Dans ce même contexte se posait la question sur la géographie. A quoi donc va –t-elle servir ? Aujourd'hui et comme toujours la géographie sert toujours à faire la guerre au sens militaire, mais elle sert aussi à aborder les problèmes d'actualités et à faire la guerre contre la famine, l'analphabétisme, la pauvreté... La géographie sert aujourd'hui aussi à défendre les causes de la nation et à bâtir son avenir. Elle a aussi une mission scientifique, celle d'être une des disciplines les plus proches des questions du développement. Au Maroc, le chantier de l'Initiative Nationale de Développement Humain (INDH lancée en 2005) est une opportunité pour les géographes marocains pour défendre l'utilité de leur discipline auprès des autres spécialités et de rendre la géographie marocaine plus opérationnelle.

1 Postface de l'ouvrage Jean Michel Brabant – Béatrice Giblin – Maurice Ronai

2 *Ibid*

3 Postface de l'ouvrage op . cit.

4 Postface de l'ouvrage op . cit.

D'un dialogue des civilisations à un dialogue global

ILhem SERIR

DÉPARTEMENT D'ANGLAIS, UNIVERSITÉ ABU BEKR BELKAID, TLEMCEEN, ALGÉRIE.

SOMMAIRE

- 163 Dialogue est entre les mains de l'homme
- 164 Le dialogue entre le moi et l'autre
- 164 Culture globale
- 165 La coexistence entre les civilisations

Force est de constater qu'un impératif s'impose aujourd'hui, celui d'entamer le dialogue des civilisations qui a pour but de faire revivre l'humanité pour sa sécurité et sa stabilité. Ce dialogue est une création de passerelle entre les droits de l'homme et les valeurs morales. Or, ce dialogue se trouve transformé en conflit malgré toutes les déclarations universelles d'être ce que Tu es, tout en habitant l'autre. Le but de cet article est d'illuminer quelques éthiques qui consolident une vision, ni utopique ni impossible, qui tout simplement fait appel à un dialogue global entre les nations, une option stratégique contre le chaos annonçant incessamment une crise internationale secouant la sécurité mondiale.

DIALOGUE EST ENTRE LES MAINS DE L'HOMME

Malgré les efforts de l'homme pour vivre en paix, son avenir restera toujours sous la menace car les moyens pour en créer la stabilité et la vie commune ne servent pas toujours l'objet. Mais une logique des choses reste à se définir, par rapport à ces différences, qui naissent de la lutte pour la paix qui malheureusement s'annonce perdue. L'homme cherche un consensus en toute transparence ; mais toute tentative, pour mettre en œuvre un système d'attente universelle entre les hommes, n'atteint jamais le niveau souhaité d'un dialogue global. Une communauté mondiale est plus facile à dire qu'à faire car il n'est pas évident de résoudre toutes les inégalités qui justement sont causes des conséquences négatives de la globalisation. Le développement économique inégal et inéquitable : «distribution» des matières premières et des ressources, la propagation de la pauvreté, la destruction du secteur public, le développement simultané de la «barbarie mondiale» (terrorisme,

la criminalité, le trafic, l'exploitation des femmes et des enfants, la guerre, les catastrophes écologiques). Tout cela engendre la peur et la méfiance, et devient le motif de la résistance à la mondialisation. L'échec du dialogue touche en premier lieu l'homme, ce dernier ne peut que céder, et s'efforcer d'élaborer une nouvelle vision de l'humanité. Dans cette nouvelle ère, un gain considérable a été suscité par diverses questions sociales parmi lesquelles les traditions et les systèmes de croyances qui font l'essentiel de la vision du monde avec des énigmes les plus controversées. Par ailleurs, certains mouvements religieux à la fois dans le monde musulman et le monde chrétien se révoltent pour réinstaurer des principes abandonnés pour des raisons de la modernité. Par conséquent, les questions sociales où les êtres humains sont des agents, mais non des objets physiques, requièrent une méthodologie qui leur est propre. Cette nouvelle approche des phénomènes sociaux, qui est encore en cours, peut comprendre toute perspective qui contribue à l'analyse des événements provoqués par l'interaction humaine. Et enfin l'homme est la partie constitutionnelle de la communauté, sans lui l'univers lui-même n'aurait pas été complété.

LE DIALOGUE ENTRE LE MOI ET L'AUTRE

L'idée de l'homme vivant avec les autres a souvent été supportée par plusieurs sources de la culture populaire et religieuse. Dans le folklore Africain un proverbe dit que « l'homme, ce sont les autres ». Et d'un point de vue purement religieux, les hommes sont créés différents, comme le précise *le Coran* : « O Humains ! Nous vous avons créés à partir d'un mâle et d'une femelle et Nous avons fait de vous des peuples et des tribus afin que vous vous connaissiez entre vous. Le plus noble d'entre vous pour Dieu est le plus pieux. Dieu est parfaitement sachant et bien informé »¹. Dieu a fait de nous des nations et des tribus. La différenciation est la source d'interaction coopérative, constructive et positive entre les personnes de différentes traditions, cultures, religions pour promouvoir la compréhension entre le moi et l'autre. Beaucoup d'auteurs proposent d'élaborer un humanisme qui contribue à la consolidation de la vie en s'opposant à toute discrimination et à toute violence. Ils proposent un humanisme universaliste, pluraliste et convergent, dans un monde qui se globalise hâtivement et qui concrétise des indices de collision entre les cultures, les ethnies et les régions : « Deux historiens de la Renaissance, André Chastel et M. P. Gilmore, en donnant pour titres à l'un de leurs ouvrages *L'Âge de l'humanisme* (1963) pour le premier, *Le Monde de l'humanisme* (*The World of Humanism*, 1952), pour le second, veulent tout d'abord situer le phénomène de l'humanisme dans un système de coordonnées spatio-temporelles, encore que les coupures historiques ne soient pas très nettement tranchées chez le premier, et que les frontières géographiques – même précisées par celles de la chrétienté latine – soient un peu floues chez le second »². La différence doit être prise dans le sens de reproduire les forces sociales, ou le personnel

1 Verset 13 de la Sourate 49 (el Hujurat)

2 *Encyclopedia universalis*. Humanisme. Version électronique.

et le social réussissent à établir une alliance contre les paradoxes du temps. Et donc un dialogue entre les groupes est recommandé tant que la société devient de plus en plus diversifiée pour la création d'un nouvel ordre social. Ce dialogue, qui pousse les peuples à l'autocritique avec la patience et la persévérance, est un processus d'habilitation mutuelle ou les partenaires poursuivent une recherche commune de la justice, de la paix et de l'action constructive pour le bien de tous les peuples. En outre, le dialogue où l'autre est l'objectif n'est pas une fin en soi, c'est un moyen de construire des ponts de respect et de compréhension ou les relations humaines se nourrissent. Evidemment la base de ce dialogue incontournable est de tenir très fort à la ténacité de continuer même si les séquelles ne sont pas positivement claires, sans négliger les exigences d'idéologies politiques, historiques et économiques, qui une fois prises dans un contexte sérieux, peuvent accomplir le sentiment de confiance entre le moi et l'autre. Le dialogue crée un espace sûr pour une variété d'opinions et de perspectives qui raffermissent un nouveau modèle des droits de l'homme qui connaissent un dérapage ces dernières années. En fait, le dialogue s'approvisionne de la diversité, comme l'écrit Margaret Wheatley « Ce n'est que lorsque nous avons de nombreux points de vue différents que nous aurons suffisamment d'informations pour prendre les bonnes décisions »³. Le dialogue avec l'autre est une contribution de chacun pour faire bénéficier le monde des biens de la vie et de l'existence.

CULTURE GLOBALE

Si on revient au passé des philosophies pour entretenir (confirmer ?) ce qu'a dit Cicéron sur la culture « un champ si fertile soit-il ne peut être productif sans culture, et c'est la même chose pour l'humain sans enseignement »⁴. En fait, le rapprochement des cultures différentes est une exploration d'une future collaboration pour tenter de rétablir une culture mondiale pour un monde plus pacifique et une société civile moderne. La culture globale n'est pas une culture d'aéroport, et un citoyen mondial n'est pas celui qui a visité le monde non plus. Plus récemment, et d'une manière plus subtile, Samuel Huntington⁵ a discuté des mêmes questions dans son *Choc des civilisations* et de la refonte de l'ordre mondial (1996), un livre auquel les présentes observations sont fermement redevables. Huntington, dont la vision du monde contemporain ne peut pas être accusée d'être trop optimiste, termine son livre par un appel à rechercher des points communs entre les civilisations rivales, un dialogue des cultures. La civilisation « est le mode le plus élevé de regroupement et le niveau le plus haut d'identité culturelle dont les humains ont besoin pour se distinguer des autres espèces. Elle se définit

3 Margaret Wheatley. préface to *The World Café: Shaping Our Futures Through Conversations That Matter*, by Juanita Brown, with David Isaacs and the World Café Community (2005)

4 *Tusculanes*, II,13, 1^{er} siècle avant JC

5 Samuel P. Huntington, *Le Choc des civilisations*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2000,

à la fois par des éléments objectifs, comme la langue, l'histoire, la religion, les coutumes, les institutions, et par des éléments subjectifs d'auto-identification »⁶. Un dialogue entre les cultures, cependant, suppose une compréhension plus claire de tous les processus à l'œuvre, à la fois ceux de la mondialisation culturelle et de résistance. Mais la question qui se pose est la mondialisation qui conduit à une uniformisation culturelle à partir d'une uniformisation de mode de vie, des formes et des valeurs culturelles et même de la communication en utilisant l'Anglais qui devint la première langue internationale. S'entendre en se différenciant ne défie pas l'union mais supporte l'homogénéité de diverses civilisations ensemble.

LA COEXISTENCE ENTRE LES CIVILISATIONS

Dans un monde multicivilisationnel, la prévention de la guerre repose sur l'abstention de quelques états à intervenir dans le conflit des autres au nom de la paix. La globalisation ou la réconciliation qui ne sont qu'une arme politique silencieuse qui se termine par une bombe qui jette les papiers de réconciliation et la chair des humains en l'air. Il est recommandé de mettre fin aux conflits frontaliers, de rechercher les points communs avec d'autres civilisations tout en acceptant la diversité ; partager les valeurs communes qui sont primordialement des valeurs humaines auxquelles tous les peuples adhèrent. Chose souvent négligée, c'est que l'évolution planifie le rendez-vous des civilisations et des cultures différentes ; mais qu'en est-il de l'éthique, de la morale ou des scrupules ? Tout dépend de la vérité personnelle, et de la sagesse de la communauté d'où la personne vient. Ainsi, la bonne circulation des valeurs commence par une réconciliation de l'individu avec lui-même et son entourage. Le monde a changé. N'est il pas le moment de se convaincre par cette conception surtout après l'effondrement du socialisme d'État, la consolidation mondiale du capitalisme et de la culture-idéologie de la consommation. Ceci exige que la discussion académique sur la mondialisation soit intensifiée. Par conséquent. C'est l'homme et à travers ses accomplissements dans la vie que sa perception à accepter l'autre sans se perdre se fixe. La définition de la culture, dans son sens le plus large, est « considérée comme l'ensemble des traits distinctifs, spirituels et matériels, intellectuels et affectifs, qui caractérisent une société, un groupe social ou un individu. Subordonnée à la nature, elle englobe, outre l'environnement, les arts et les lettres, les modes de vie, les droits fondamentaux de l'être humain, les systèmes de valeurs, les traditions, les croyances et les sciences »⁷. Tous ses éléments constituent en général l'ensemble de la civilisation comme phénomène répandu pour composer une entité culturelle purgée de tous les courants. Le témoignage mondial affirme que les relations internationales deviennent de plus en plus critiques ; ce qui a mené Frédéric Charillon à s'interroger « À quelles tendances doit-on accorder

d'avantage d'importance ? Aux stratégies d'État ou plutôt au rapport des sociétés, à l'autorité, au sacré, à la violence ? Y a-t-il des dynamiques sociales qui, plus que d'autres, modèleraient les structures internationales et dont la distribution sur la surface du globe préfigurerait une nouvelle géopolitique ? Peut-on expliquer le monde d'aujourd'hui par cette sociopolitique comparée ? Par le fait qu'il y a plus de ferveur religieuse ici, moins de croyance en l'autorité là, ou un refus de la guerre chez les uns pour une glorification de celle-ci chez d'autres »⁸. Ainsi, le dialogue ne peut être réussi que si plusieurs voix le mènent à s'effectuer entre les civilisations et les cultures tout en lançant un nouveau paradigme dans ses relations internationales. C'est à travers une critique fondamentale et structurelle de ces paradigmes que la raison d'être de ce nouveau paradigme est identifié.

6 Op. cit. P 47

7 Définition de l'UNESCO de la culture, Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles. Conférence mondiale sur les politiques culturelles, Mexico City, 26 juillet - 6 août 1982.

8 Frédéric Charillon, « Un monde paradoxal. Quelles clefs de lectures pour quelle prospective ? », *Futuribles*, n° 332, juillet-août 2007.

