

La littérature va-t'en guerre

Représentations fictionnelles de la guerre et du conflit
dans les littératures contemporaines



ISBN: : 978-989-8648-08-2

Maria João Reynaud
Maria de Fátima Outeirinho
José Domingues de Almeida

(Orgs.)

U. PORTO
Faculdade de Letras
Universidade do Porto

2013

Titre : *La littérature va-t'en guerre. Représentations fictionnelles de la guerre
et du conflit dans les littératures contemporaines*

Organisation de: Maria João Reynaud
Maria de Fátima Outeirinho
José Domingues de Almeida

Textes de : José Domingues de ALMEIDA
Walter GEERTS
Flávia Nascimento FALLEIROS
Déborah LÉVY-BERTHERAT
Julia PRÖLL
Habiba SEBKHI
Agripina Carriço VIEIRA
Raphaël VILLATTE

Lieu: Porto

Éditeur: FLUP

Année de publication : 2013

ISBN: 978-989-8648-08-2

URL: <http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id022id1424&sum=sim>

TABLE DES MATIÈRES

Éditorial	1
Mensonge photographique et vérité romanesque. <i>Des Hommes</i> de Laurent Mauvignier	3
DEBORAH LEVY-BERTHERAT	
La guerre comme un jeu d'enfants chez Eugène Savitzkaya, Conrad Detrez et Ahmadou Kourouma	18
JOSE DOMINGUES DE ALMEIDA	
Une guerre peut en cacher une autre. Vincenzo Consolo devant les conflits armés qui ont fait l'Italie	28
WALTER GEERTS	
Dis-moi qui te raconte la guerre d'Algérie. Notes de lecture sur deux récits récents (Maïssa Bey et Jérôme Ferrari)	39
FLÁVIA NASCIMENTO FALLEIROS	
La guerre du Viêt-Nam au miroir de la fiction. Résistances au féminin dans <i>Riz noir</i> d'Anna Moï	52
JULIA PRÖLL	
Ballade pour un mercenaire. L'individu entre conflits privés et conflits privatisés	79
HABIBA SEBKHI	
Claude Simon : portrait d'une mémoire de guerre	91
AGRIPINA CARRIÇO VIEIRA	
La non-fiction, le journalisme romancé, le mentir vrai et la sérialité. Comment la guerre rapportée devient la guerre romancée	102
RAPHAËL VILLATTE	

ÉCRIRE NOS GUERRES ; FICTIONNER NOS CONFLITS

Les rapports que la littérature noue de tout temps avec la conflictualité sociale et plus précisément la guerre, - réalité cruelle et tragique s'il en est -, ne sont heureusement pas équitables. Si la guerre ne cesse d'inspirer le récit, le poème et l'essai, rien ne prouve que l'inverse soit avéré. Bien au contraire, il se pourrait que la littérature, - dont l'une des finalités majeures, l'une de ces précieuses futilités -, serait, selon Antoine Compagnon, de pourvoir l'humanité en vie bonne par le récit, à conférer à l'existence une couche critique et réflexive supplémentaire et une dimension éthique qui, autrement, lui ferait terriblement défaut, recouvre ici une place centrale dans la prise de conscience.

De fait, la guerre s'invite dans la littérature comme une réalité vécue, un trauma personnel et collectif, une menace latente, le lieu d'une mémoire complexe et prospective.

Le retour assumé et décomplexé du référent dans le récit français contemporain, et l'approche comparatiste qu'il suggère tout naturellement pour les littératures congénères, prêtent main forte à l'œuvre esthétique de dire l'indicible et de témoigner de l'horreur. La littérature se donnerait ainsi également pour tâche d'exposer nos blessures collectives sans pourtant prétendre les guérir, même si le témoignage demeure crucial.

C'est ce défi, autant critique qu'humain, autant scientifique qu'urgent que les contributions de cet ouvrage ont relevé sur le mode de la lecture spécialisée. C'est justement le cas de la lecture stimulante que Déborah Lévy-Bertherat propose du roman de Laurent Mauvignier, *Des Hommes*, notamment par le biais d'une mise en exergue narrative du motif de la photographie.

Dans un même souci de mettre en avant la *transmédialité* du fait littéraire, Raphaël Villatte traite du fragile équilibre fiction - non-fiction dans le phénomène de reproduction dramatisée du réel, notamment celui des conflits les plus récents dans lesquels les États-Unis se sont impliqués.

De même, on lira avec profit la perspective du témoignage de la guerre et de la résistance dans le contexte douloureux vietnamien évoqué par l'écrivaine allophone Anna Moï dans *Riz noir* et qui trouve chez Julia Pröll une lecture féminine, ne perdant jamais de vue l'exigence critique.

L'œuvre très particulière de Jérôme Ferrari (et Maïssa Bey, d'ailleurs), - qui revient volontiers sur la tragédie de la guerre d'Algérie (*Où j'ai laissé mon âme*) ou sur le rôle ambigu joué par l'Occident dans les conflits internationaux (*Un dieu un animal*) fait l'objet d'une lecture croisée dans les contributions de Flávia Nascimento Falleiros et d'Habiba Sebki.

Si Walter Geerts propose un décryptage renouvelé du roman historique de l'écrivain italien Vincenzo Consolo, *Le Sourire du marin inconnu*, lequel évoque le contexte de l'unification de l'Italie, et Agripina Vieira, celle des mémoires de guerre très présentes dans la poétique simonienne, José Domingues de Almeida suggère une approche comparée du traitement narratif de l'enfance dans certains romans des écrivains belges Eugène Savitzkaya et Conrad Detrez, et de l'africain Ahmadou Kourouma.

Il ressort de la diversité des apports critiques de cet ouvrage que la thématique de la guerre, - notamment dans le contexte commémoratif du centenaire de la Première Guerre mondiale -, continue d'alimenter les imaginaires narratifs et d'interpeller la critique littéraire. Que leurs auteurs en soient remerciés. En ce qui nous concerne, demeure intacte l'invitation, - pacifique, elle -, à (re)découvrir ces textes et à y (re)lire les témoignages, les évocations (auto)fictionnelles et les écarts narratifs auxquels les littératures contemporaines ont recours pour dire l'indicible.

Maria João Reynaud

Maria de Fátima Outeirinho

José Domingues de Almeida

MENSONGE PHOTOGRAPHIQUE ET VÉRITÉ ROMANESQUE

Des Hommes de Laurent Mauvignier

DÉBORAH LÉVY-BERTHERAT

ENS (Paris)

deborah.levy-bertherat@ens.fr

Résumé : Dans son roman *Des hommes* (2009), Laurent Mauvignier évoque la guerre d'Algérie (1954-1962) et les traumatismes durables qu'elle a infligés aux combattants. Mais, réfutant le genre du roman historique, il s'abstrait du contexte pour donner de la violence guerrière une vision à la fois dramatisée et universalisée. Le va-et-vient entre le présent des années 2000 et le passé de la guerre s'articule autour du motif de la photographie. La distorsion entre l'*ekphrasis* des images et l'évocation du moment où elles ont été prises permet de démystifier l'apparente insouciance des clichés. En plongeant dans le passé, le récit révèle ce que les photos ne montrent pas, un hors-champ invisible et indicible. Ce roman orchestre ainsi la double violence propre à la guerre d'Algérie : à la violence des combats et des exactions s'ajoute celle du silence imposé aux anciens combattants d'une guerre sans nom.

Mots-clés : Laurent Mauvignier - *Des hommes* - guerre d'Algérie – violence - photographie.

Abstract : In his novel *Des hommes* (2009), Laurent Mauvignier evokes the Algerian war (1954-1962), and the long-lasting trauma it has inflicted on its combatants. But refuting the genre of historical fiction, he chooses to distance himself from the context, in order to convey a dramatized and universal vision of the violence of war. Moving back and forth from the present of the 2000's to the past of war, he uses the motif of photography as an axis. The discordance between the *ekphrasis* of images, and the recollection of the moment in which they were taken, demystifies the apparent carelessness of the snapshots. By delving into the past, the story reveals what the photos do not show, and conjures an invisible and unspeakable space beyond the frame of the image. The novel thus orchestrates dual violence, specific to the Algerian war : to the violence of fighting and atrocities, is added the violence of silencing the veterans of this nameless war.

Keywords : Laurent Mauvignier - *Des hommes* - Algerian war – violence - photograph.

En cette année de cinquantième anniversaire des accords d'Evian, les publications et expositions sur la guerre d'Algérie (1954-1962) sont très nombreuses. Mais déjà depuis une dizaine d'années au moins, la vision des « événements » algériens a connu une nouvelle actualité, notamment grâce à plusieurs travaux documentaires importants. Trois ouvrages, en particulier, ont marqué les esprits. Dans *Le Silence et la honte* (1989), le psychiatre Bernard Sigg s'est attaché aux séquelles traumatiques sur les anciens combattants qu'il a eu pour patients. Le journaliste Patrick Rotman a réalisé, avec *L'Ennemi intime*, une série d'interviews d'anciens combattants de l'armée française en Algérie, diffusée sur France 3 en mars 2002. Dans *La Gangrène et l'oubli* (2005¹), Benjamin Stora, historien spécialiste de cette guerre, a éclairé les mécanismes d'occultation de la mémoire, en France comme en Algérie. Ces trois types d'approche documentaire (le psychiatre, le journaliste, l'historien) ont en commun de dénoncer l'impossibilité de raconter cette « guerre sans nom ».

À la suite de ces travaux, on a vu paraître une série de fictions sur la guerre d'Algérie. Rotman lui-même réalise, avec Florent-Emilio Siri, un film qui est une version fictionnalisée de *L'Ennemi intime*, sorti en 2007 sous le même titre. Parmi les romans qui se réfèrent directement à ces nouveaux documentaires, on peut citer *Passé sous silence* d'Alice Ferney (sur Bastien-Thiry et l'OAS) et *Où j'ai laissé mon âme* de Jérôme Ferrari (deux officiers face à la torture), tous deux publiés chez Actes Sud en 2010. Leurs auteurs déclarent avoir puisé dans ce nouveau fonds documentaire, notamment les très marquantes interviews de Rotman, où d'anciens combattants racontent pour la première fois des souvenirs inavouables (tortures, atrocités).

Des hommes : de l'histoire à l'universel

Dans la production fictionnelle des années 2000 sur la guerre d'Algérie, *Des hommes* de Laurent Mauvignier, paru en 2009, occupe une place à part. Il n'est pas indifférent que le roman, comme les œuvres précédentes de Mauvignier, ait été publié aux éditions de Minuit, éditeur d'une importante série de témoignages dénonçant la torture pendant la

¹ Parution en poche en 2005, 1^{ère} éd. 1991.

Guerre d'Algérie' notamment l'ouvrage d'Henri Alleg, *La Question*, 1958. *Des hommes* est le sixième roman de Laurent Mauvignier (né en 1967), et le premier à prendre la guerre pour sujet — le précédent, *Dans la foule*, 2006, s'en approchait, en évoquant les violences du drame du Heysel. L'auteur y pose un double parti-pris : d'une part, il n'écrit pas un roman historique, évitant les données temporelles et spatiales ou l'allusion à des figures réelles. D'autre part, il n'évoque la torture pratiquée par l'armée française qu'incidemment.

Selon Mauvignier, son livre doit pouvoir être lu par quelqu'un qui ne saurait rien de la guerre d'Algérie. S'affranchissant du modèle documentaire, il déclare :

Je ne cherche pas à travailler, à écrire *sur* la guerre d'Algérie, comme Benjamin Stora l'a fait, ou comme Rotman, ce n'est pas un travail de ce registre-là, c'est quelque chose qui est d'une certaine manière plus personnel et dont j'aimerais que ça puisse être lu de manière décontextualisée... (Mauvignier, 2009b).

Le sujet du roman, ce sont les émotions des personnages dans le contexte de la guerre, et la permanence du traumatisme dans la société des années 2000. Lui-même est fils d'ancien combattant, mais son père n'a jamais évoqué ses souvenirs devant lui, et s'est suicidé quand il avait seize ans. Mauvignier choisit de rendre compte de l'expérience de l'extrême violence d'une manière décentrée, puisque son narrateur et son héros, appelés en Algérie, n'en sont ni les auteurs ni les victimes directes. Mais sa vision est aussi intériorisée, l'écriture creusant jusqu'au plus intime de leurs émotions. L'expérience prêtée à ses personnages atteint ainsi une dimension universelle.

Place de la photo dans le roman

Le roman est construit selon une structure dramatique en quatre longs chapitres, déployant une unique journée de l'hiver 2002. Les deux premiers (« Après-midi », « Soir »), et le dernier (« Matin »), sont situés dans le présent. Le troisième (« Nuit »), deux fois plus long, plonge plus de quarante ans en arrière, dans le passé de la guerre d'Algérie.

1. Le premier chapitre, « APRÈS-MIDI » (60 p.), évoque une fête d'anniversaire dans un village du Nord de la France. Le héros, Bernard, quasi marginal, insulte l'unique convive arabe, Chefraoui ; puis il se rend chez Chefraoui et agresse sa femme.

2. Dans le deuxième chapitre, « SOIR » (60 p.), le narrateur, Rabut, cousin de Bernard, cherche l'origine de la violence du héros dans son enfance et sa jeunesse. Mais le caractère raciste de l'acte de Bernard s'explique par un autre pan de leur vie : la guerre d'Algérie (« là-bas »).

3. « NUIT », le 3^{ème} chapitre (130 p.) plonge dans le passé de Bernard (et de Rabut) pendant la guerre d'Algérie. Il s'ouvre sur l'extrême violence d'un raid français sur un village. Suit une alternance d'épisodes paisibles (lectures de la Bible, lettres à la sœur, amitié avec la petite Fatiha, fille du directeur de la raffinerie, permissions à Oran, où il retrouve une jeune fille pied-noir...) et d'épisodes tendus ou violents (rixes, nuit de guet à l'avant-poste, camp de regroupement, enlèvement et assassinat du médecin, représailles). La violence culmine avec le dernier épisode : revenant de permission, Bernard et ses camarades découvrent le reste des hommes du poste massacrés, y compris Fatiha et sa famille. La fin du chapitre revient au présent, Rabut évoque le silence imposé aux anciens combattants.

4. « MATIN » (18 p.) est une sorte d'épilogue, où Rabut tente de renouer les fils entre passé et présent.

Le roman est construit en analepse, en « flash back » : la plongée centrale dans le passé vient éclairer le présent, et tenter de répondre aux questions initiales : pourquoi Bernard est-il devenu un marginal ? Pourquoi sa violence raciste ? Qu'est-ce qui le hante ? Dans cette dialectique, le motif de la photographie joue un rôle central pour remonter aux origines du traumatisme. C'est par la photo que se fait la première irruption de la guerre, c'est par elle qu'est interrogée la loi du silence imposé aux combattants, c'est par elle aussi que se fera jour une vérité possible sur la guerre, ou du moins sur les sentiments de ceux qui l'ont faite.

Même si l'auteur dit s'être inspiré de photos réelles (celles de son père), il ne les donne pas à voir littéralement au lecteur, et prend le parti de l'*ekphrasis* (description d'image) pure. Il dit avoir pensé à mettre des photos dans le livre, mais y avoir renoncé par respect pour sa famille : « c'était impossible pour moi de les faire 'jouer' dans une fiction, même si elles ont été des déclencheurs [...] » (mail de Laurent Mauvignier, octobre 2012). Seule exception : la photo ajoutée par l'éditeur sur la collection de poche « Minuit / Double » (2011), où l'on voit une tablée de soldats en plein air. Elle a été choisie par l'auteur et son éditrice, Irène Lindon (le père de Laurent Mauvignier est au fond, avec les lunettes).

En faisant le choix de décrire les photos au lieu de les montrer, l'auteur leur donne sans doute plus de poids émotionnel. Le recours à l'*ekphrasis substitutive*, qui remplace une photo, par opposition à l'*ekphrasis complétive*, qui l'accompagne (Montémont, 2008), rappelle la démarche de Barthes, qui, dans *La Chambre claire*, choisit de ne pas montrer une photo de sa mère enfant dans un jardin d'hiver : « Elle n'existe que pour moi. (...) en elle, pour vous, aucune blessure » (Barthes, 1980: 115). C'est aussi le choix que fait Hervé Guibert dans *L'Image fantôme* (1981).

Mais la photo, dans *Des hommes*, est plus qu'un motif. Elle sert de modèle à l'écriture romanesque, qui cherche, selon l'auteur, à « atteindre une sorte d'objectivité photographique » (Lévy-Bertherat & Schoentjes, 2010: 284). Or, l'« objectivité photographique » est notamment recherchée par un usage lancinant de l'*ekphrasis* de photos : revenant à plusieurs reprises sur l'évocation de la même image apparemment anodine, le texte en varie les modalités narratives. Il creuse les significations, jusqu'à faire jaillir de l'image une vérité cachée. L'*ekphrasis* ne se contente pas de représenter, elle interprète, elle démystifie le mensonge des photos. En d'autres termes, le roman se veut plus « objectif », plus « photographique » que les photos.

Les trois principales occurrences du motif constituent une sorte de triptyque, dont chaque panneau reprend et approfondit le précédent :

- . présent : Rabut est « choqué » par les photos encadrées vues chez Bernard
- . passé : comment les photos ont été prises « là-bas »
- . retour au présent : nouveau regard sur les photos, qui « disent des choses ».

Le scandale des photos encadrées

Le recours à la photo décrite comme « déclencheur », embrayeur mémoriel et dramatique, est classique². Dans *Des hommes*, le narrateur, Rabut, décrit les photos d'Algérie vues au mur chez son cousin Bernard, mais il ne s'arrête pas là. L'accrochage lui apparaît comme un scandale, et toute l'*ekphrasis* est subordonnée à son émoi :

(...) ça m'avait choqué aussi, choqué, oui, de voir parmi les quelques photos dans leurs cadres, sur les murs, plutôt que les photos de ses enfants, seulement celles de la petite fille avec qui il jouait en Algérie – mon Dieu, ça qui revient, de repenser à la petite fille avec son chignon et son prénom arabe que j'ai oublié, ses chaussons et sa pèlerine boutonnée jusqu'en haut du cou... (Mauvignier, 2009a: 99)

Ce qui choque d'abord, avant même que le souvenir ne « revienne », c'est que la fillette algérienne *occupe la place* qui devrait être celle des enfants de Bernard. La substitution peut se lire au moins comme une permanence du passé, une invasion de la conscience de Bernard par ces figures algériennes, ici, la petite fille, quelques lignes plus loin, Idir le harki : « (...) un petit cadre gris acier où Idir pose avec Bernard sur une place, avec tous les drapeaux bleu-blanc-rouge dans le ciel blanc de l'oranais (...) » (*idem*: 100). Usurpant la place de la famille réelle de Bernard, Idir et la fillette sont tous deux l'objet d'une sorte d'adoption symbolique. Marginalisé par sa famille, Bernard semble s'être trouvé là une famille de substitution.

Le *choc* devant les photos apparaît comme la traduction émotionnelle de l'altérité inhérente à l'*ekphrasis*. Selon Mitchell, l'*otherness* de l'*ekphrasis*, son hétérogénéité par rapport au tissu verbal, y creuse un « trou noir », celui de l'inapprochable, de l'irreprésentable : « The *ekphrasis* image acts [...] like a sort of unapproachable and unrepresentable « black hole » in the verbal structure, entirely absent from it, but shaping and affecting it in fundamental ways. » (Mitchell, 1994:158).

² Depuis la Première Guerre mondiale, la métaphore photographique a servi à rendre compte du traumatisme des combattants : Ernst Simmel, notamment, évoque le choc traumatique en termes de fulgurance, d'impression. Dans *La route des Flandres* (1960), Claude Simon (qui est aussi photographe) fait de la photo la métaphore de l'expérience visuelle (choc) de la guerre (Albers, 2007: 86s.).

Or, l'altérité sémiotique (visuel/verbal) se double ici d'une altérité ethnique (français/algérien). Il n'est pas indifférent que les deux seules figures individualisées sur ces photos soient des Arabes (la fillette, Idir). Il semble que ce parti-pris aille à rebours du regard colonial (tel qu'on le trouve même chez Camus) pour lequel le colonisé est souvent anonyme. Si l'enfant est, pour l'instant, anonyme, le fait que ses images soient agrandies contredit son statut subalterne dans une iconologie coloniale.

Une deuxième photo décrite montre la fillette sur une trottinette, Bernard a les mains posées sur ses épaules. L'attitude de Bernard, qu'on pourrait qualifier de paternelle, ne paraît pourtant pas *paternaliste*. Le portrait de l'enfant et son lien familial avec le soldat français sont posés comme une évidence.

Sur cette deuxième photo de l'enfant, on voit « [s]on ombre tout en bas de l'image, [s]a tête, [s]es mains et l'appareil photo qui forment une seule figure, comme une bête qui rampe. » (Mauvignier, 2009a: 99). L'ombre du photographe peut s'interpréter comme une sorte de signature, mais on peut voir la « bête qui rampe » comme une menace symbolique pesant sur l'enfant. Or l'effet déclencheur de la photo est creusé d'un poids dramatique que l'*ekphrasis* suggère : le vêtement sombre de l'enfant et le monument aux morts derrière Idir (dont on apprendra qu'il est le petit-fils d'un mutilé de 14-18) se lisent comme des signes funestes.

Enfin, l'*ekphrasis* ne se limite pas aux images : elle inclut leur mise en scène (cadres, accrochage au mur), qui *choque* parce qu'elle exhibe. On apprendra que Rabut, au contraire, a caché ses photos d'Algérie. L'exhibition chez Bernard traite les images comme des photos de vacances :

(...) il avait osé les encadrer, les mettre au mur et les montrer, là, et ne pas parler, ne rien dire, comme si c'étaient des photos de vacances, et ne rien m'en dire, à moi, moi qui l'avais pourtant vu si souvent là-bas [...], et laisser entre nous des photos sur le mur, des photos pour nous regarder nous taire, moi qui aurais pu demander, l'air de rien,

Tu fais encore des cauchemars ? » (*idem*: 100s.).

Les photos ouvrent la brèche d'un discours possible sur le traumatisme (« cauchemars »), mais qui ne vient pas (« nous taire »). Même entre anciens combattants, le souvenir est indicible.

Retour sur l'instant de la prise de vue

Dans l'analepse centrale du récit, les mêmes photos sont mentionnées une deuxième fois : il est question du moment où elles ont été prises. La description de la scène de pose permet de faire une place au contexte, au hors-champ (temporel et spatial) que la photo ne peut pas montrer.

À propos des photos de la fillette, le contexte reprend, du point de vue du photographe (Rabut) qui l'ignore, ce que le lecteur sait déjà : qu'elle s'appelle Fatiha, qu'elle a huit ans, qu'elle est la fille du directeur de la raffinerie de pétrole que gardent les soldats français. Les détails retenus résument une image emblématique de l'enfance, associée aux jeux, aux jouets, aux animaux : l'enfant joue aux olives, demande à voir la tortue, prend sa trottinette...

D'autre part, l'évocation de la scène de pose souligne l'authenticité de l'attachement entre la fillette algérienne et le soldat français. À ce point du roman, le lecteur sait déjà comment ils se sont patiemment apprivoisés l'un l'autre. Ici, leur sérieux, leur silence, le fait que ce soit l'enfant qui vienne au devant du soldat, suffisent à le rappeler. L'image, d'ordre privé, prend le contrepied des clichés où des soldats français posent à côté d'enfants algériens trop souriants, notamment sur des images de propagande cherchant à promouvoir la « pacification ».

Or, c'est justement un concours organisé par *Le Bled*, le principal organe de propagande à destination des appelés, qui a permis à Rabut de gagner un Kodak : « Depuis il mitraille les copains et le paysage quand ils vont au-dehors, et photographie des femmes voilées, des gens sur les marchés. Mais le plus souvent de dos, parce qu'ils n'aiment pas trop qu'on les prenne en photo. » (*Ibidem* : 169-170) Une discrète ironie inverse la vocation

propagandiste de l'appareil : l'image guerrière sert à évoquer les photos prises des camarades (« mitraille »), tandis que les réticences des musulmans vis-à-vis des photos sont respectées.

Les images prises par les appelés pour être envoyées à la famille « là-bas », c'est-à-dire en France, doivent donner du cadre algérien une image pacifique. L'autocensure des appelés participe au refoulement qui occulte la violence, et dont a parlé B. Stora dans *La Gangrène et l'oubli* (1991). Ici, elles sont mentalement confrontées par Bernard à un hors-champ indicible, ce qui ne peut pas être montré de l'Algérie, c'est-à-dire la guerre dans sa violence extrême :

Je suis sûr que personne n'a de photo de toi, là-bas.

Bernard ne répond pas, il pense aux corps dans le village qu'on a bombardé toute la nuit – des femmes et des enfants [...]. Il entend la voix du capitaine qui gueule dans le matin pour qu'on retrouve les armes et les fells [les *fellagas*, nationalistes algériens]...
(*idem*: 195)

La photo comme « révélateur » d'une vérité indicible

Le chapitre central, « Nuit », consacré à la guerre, se clôt sur un long passage (douze pages) où l'on revient au présent des années 2000. Dans cette scène magistrale, Rabut, seul dans la nuit, en proie à l'insomnie, ressort de leur boîte les photos qu'il a prises en Algérie et s'y plonge douloureusement.

Le motif de la contemplation solitaire des photos permet à l'auteur de jouer sur les virtualités de l'*ekphrasis*. Le photographe, le descripteur et le spectateur étant une seule et même figure, on assiste à une sorte de court-circuit dans l'*ekphrasis*. Du coup, la valeur informative des photos (ce que Barthes nomme le *studium*) passe au second plan, tandis que leur valeur émotive (le *punctum*) est exacerbée. Sous le regard du photographe vieilli, les photos qui l'avaient d'abord « choqué » livrent enfin un sens. Les sentiments refoulés reviennent en force :

« (...) contrairement à ce que j'avais pensé en me disant à quoi bon les regarder (...) »

Elles disent des choses. Quelles choses. Derrière les visages, d'abord. Oui, on les voit bien, les visages des jeunes gars de vingt ans. (...) Mais pourtant c'est autre chose, des sourires, des gamins qui jouent, (...) ils rigolent et font les mariolles on dirait la cour de récréation. (*idem*: 261s)

Sur la photo de l'enterrement du « Père Cent » (cent jours avant « la quille », la fin du service), les soldats tiennent un cercueil miniature : « Est-ce que c'était ça, la mort ? » (p. 262). Autrement dit, la mort, la guerre, ne sont-ils qu'un jeu d'enfants, comme dans « la cour de récréation » ? La mort, la peur, la violence, évacuées des photos, y apparaissent pourtant comme en négatif : « La peur au ventre. Mais elle est où, la peur au ventre ? Pas sur les photos. / Aucune d'elles ne parle de ça. » (*idem*: 262).

On voit ici se creuser le « trou noir » de l'*ekphrasis*, dont parle Mitchell. Après une première occurrence décrivant ce que les photos montrent, puis une deuxième révélant ce qu'elles ne montrent pas, cette troisième phase de l'*ekphrasis* dénonce une béance, le mensonge photographique. L'appareil photo, au lieu de porter témoignage, est décrit comme une sorte de masque ou d'écran protecteur : « (...) j'ai pensé qu'en Algérie j'avais porté l'appareil photo devant mes yeux seulement pour m'empêcher de voir (...) » (*idem*: 260). L'ultime question de Rabut sur les photos insistera encore sur leur fonction d'écran : « Je voudrais savoir pourquoi on fait des photos et pourquoi elles nous font croire que nous n'avons pas mal au ventre et que nous dormons bien. » (*idem*: 273)

Derrière le mensonge des photos, Rabut cherche la trace de la violence guerrière qu'elles occultent. Tandis qu'il parcourt les photos réelles, il en invente d'autres : des images virtuelles, impossibles, qui rendraient compte de la totalité de l'expérience algérienne, dans toute sa complexité. Ces images verbales dépassent l'étroitesse sensorielle de l'image purement visuelle. Le texte fait une place à tout ce qui n'a pas été photographié (images, mais aussi sons, odeurs...), mais s'est imprimé dans la mémoire : « Pourtant il y avait des odeurs de paille brûlée et dans mes oreilles des cris, dans mon nez l'odeur de poussière et, devant moi, des chemins, des regards apeurés mais c'était où, ça, quelles photos, aucune, trop occupées les photos à me dégager de tout (...) » (*idem*: 263).

Dans le huitième chapitre de *W ou le souvenir d'enfance*, on trouve déjà ce procédé de l'*ekphrasis* « creusée » de la photo : Perec décrit d'abord de mémoire les clichés de ses parents morts, puis les réexamine et propose une deuxième version. Mais contrairement à Perec, Mauvignier ne corrige pas les erreurs du souvenir : dans la grande scène finale, quand les photos de la petite Fatiha sont évoquées pour la troisième fois, le creusement de l'*ekphrasis* permet plutôt de comprendre la valeur symbolique des détails. Le « trou noir » prend ici la forme du vêtement sombre de l'enfant, jusque là décrit comme énigmatique, et dont un sens est cette fois-ci proposé :

Je me suis rappelé pourquoi pendant des années je n'avais pas pu regarder ce visage, sa dureté (...). Parce que d'un seul coup son regard c'était comme une accusation. Comme si elle nous rendait responsables de sa mort, de tout, de la guerre. Comme si le fait d'être vêtue dans ces couleurs sombres c'était déjà porter le deuil du massacre à venir, comme si c'était son propre deuil, sa propre mort qu'elle portait. (*idem*: 258)

L'impossible coïncidence entre enfance et bonheur — « Comme une promesse de souffrance alors qu'on voudrait voir dans l'enfance une promesse de, c'est idiot, ce mot, de bonheur. » (*idem*: 258) — rejoint l'image grinçante des soldats jouant aux « gamins ». La photo de Fatiha replace indéfiniment devant les yeux du spectateur la mort annoncée de l'enfant. On pense aux propos de Barthes dans *La Chambre claire* : « la photographie me dit la mort au futur » (Barthes, 1980: 148).

Le motif de la photo annonciatrice de mort, esquissé au début du roman, réunit dans ce *finale* les deux figures d'Algériens encadrées chez Bernard, Idir et Fatiha. Or tous deux sont morts trahis. L'attitude de Bernard sur les photos, posant les mains sur les épaules de l'enfant, le bras sur les épaules du harki, suggérait un geste protecteur. Mais n'était-ce pas un leurre ? ni lui ni les autres soldats français n'ont su protéger les Arabes qui se trouvaient dans leur camp. Idir le harki a été abandonné à son sort par ses camarades : « (...) on les a abandonnés et trahis et on savait ce qui allait arriver, leur arriver, par milliers, et Idir comme les autres, son visage qui s'efface dans la mort des autres (...) Idir est mort et moi je n'ai rien fait que de regarder ça... » (Mauvignier, 2009a: 282). La petite Fatiha a aussi

été victime d'une trahison : elle a été massacrée par les hommes du FLN, comme sa famille, alors que l'armée française était chargée de les protéger³.

Rétrospectivement, le choc ressenti par Rabut devant les photos encadrées chez Bernard s'explique par le rappel poignant d'une culpabilité. C'est le regard de l'enfant photographié sur le spectateur, ce regard en miroir, qui est insupportable. Bernard le marginal, rejeté par les siens, s'est choisi une drôle de famille adoptive : une fille et un frère arabes, morts. Il a choisi de vivre en éternel coupable, sous leur regard accusateur. Les visages de Fatiha et d'Idir sur les photos encadrées chez Bernard apparaissent rétrospectivement comme une sorte de mémorial intime, où ils représentent les « milliers » de victimes oubliées.

Violence et propagande : la photo du médecin

Une seule des photos représentées dans le roman fait exception au refoulement de la violence. Elle exhibe ce que les autres cachent, elle est une sorte de négatif des photos des soldats français, lisses et propres. En cette unique photo semble se concentrer toute la violence et toute la cruauté évacuées des autres.

Le médecin français a été enlevé par le FLN. Quelques jours après, les soldats retrouvent son corps supplicié. Mais un détail étrange attire l'œil des soldats : sur la poitrine du cadavre est épinglée une feuille. C'est une affiche destinée aux soldats français, avec une photo du médecin en train d'être torturé :

D'abord, ce qu'on voit, c'est une image. On comprend l'idée des fells. Ils vont la placarder partout, ils vont en faire un instrument de propagande. (...) Sur la photo on le voit vivant, le bras déjà déchiqueté à moitié, dégoulinant de sang, et lui, le médecin, sur la photo on le reconnaît bien malgré la douleur, l'œil retourné, la bouche ouverte,

³ Les circonstances de cette trahison accusent particulièrement les deux cousins : Rabut et Bernard, par une bagarre puérile, ont empêché les permissionnaires de regagner leur poste, et ont permis le massacre. Celui-ci résulte d'une autre trahison, celle d'Abdelmalik le harki, qui a fait entrer les hommes du FLN dans le poste.

debout, suspendu par des cordes au-dessous des aisselles. Et ces mots en grosses lettres au-dessous de la photographie, qui reviendront toujours :

Soldats français, vos familles pensent à vous, retournez chez vous. (pp. 182-184)

On est là dans un type de propagande inverse de celui du journal *Le Bled* : la photo ne sert pas à masquer la guerre, elle la brandit au contraire, elle devient l'arme de la terreur. Exhibant l'extrême violence sous les yeux des soldats, le FLN les menace. La redondance entre le corps supplicié du médecin mort et sa photo (où il est encore vivant) épinglée sur lui suggère une monstrueuse mise en abyme. La description très détaillée de la « dépouille » prend d'ailleurs une forme proche de l'*ekphrasis* photographique. Le visage à demi décomposé du cadavre ne semble plus constitué que de « trous noirs » inquiétants : « on voit la bouche béante et les yeux déjà très noirs enfoncés dans les orbites brunes, (...) la joue comme un trou pourrait ouvrir une seconde bouche » (*idem*: 181).

L'affiche va être « placard[ée] partout », donnant à la mort du médecin un écho démultiplié. Mais surtout, la confrontation entre la « dépouille » et l'image épinglée sur lui est saisissante : ce qui les sépare, l'instant de la mort, devient en quelque sorte visible. Devant le cadavre et la photo du médecin réunis, le « choc posthume » (Benjamin, 2000: 360) de la photo se trouve figé dans une sorte d'éternité. Leur rapprochement donne à revoir et à revivre cette mort sempiternellement.

Conclusion : « un corps invisible »

Dépassant le genre du roman historique, *Des hommes* inverse donc les rôles attendus du roman et de la photo. Loin d'apporter un gage d'authenticité à la fiction, la photo ne laisse voir du vécu qu'un pan faussement paisible, et il revient au roman de remettre en cause les silences et les oublis des images. Le hors-champ des prises de vues révèle ce qui était refoulé : la peur derrière l'insouciance, la haine derrière les sourires, la culpabilité derrière un visage d'enfant.

Laurent Mauvignier ne prétend pas pour autant livrer, dans le roman, une vérité. S'il s'attache au non-dit, c'est, affirme-t-il « pour le dire, pas pour le réparer » :

Plutôt pour tourner autour [du non-dit], pour le souligner, comme on souligne un corps invisible. Ça, c'est vraiment le propre du roman, c'est ce que l'histoire, la philo ou la sociologie ne peuvent pas faire. Le roman peut montrer les manques mais il ne s'agit jamais pour lui de donner des réponses. Le roman, c'est l'art de reformuler les questions (Mauvignier, 2009c).

C'est à cela, justement, que sert la photo dans *Des hommes* : souligner ce « corps invisible », en dessiner le contour comme en creux ou en négatif. La photographie orchestre la double violence de la guerre d'Algérie : celle des combats et des exactions, et celle du silence imposé aux anciens combattants des deux camps, qui gangrène encore les relations entre Français et Algériens, comme l'a montré Stora.

En choisissant de se limiter au point de vue de jeunes appelés français, Mauvignier courait le risque de ne donner de la violence de la guerre d'Algérie qu'une vision partielle : les exactions des fellagas. Or il surmonte cet écueil en prêtant à ses personnages, et notamment à Rabut, une conscience de leur rôle d'occupants, qui les amène parfois à se comparer aux Allemands durant la deuxième Guerre mondiale en France (destruction systématique de villages, camps de regroupement, exécutions, torture...).

La question initiale de la violence raciste de Bernard n'est pas résolue. Son acte n'est ni excusé, ni même expliqué par le roman. Mais le récit en dessine en creux une origine possible : le tabou des émotions enfouies (la peur, la douleur, la honte) empêche de surmonter le traumatisme et engendre une perpétuelle réactivation des « guerres sans fin ». Ainsi s'explique peut-être la violence d'une partie de la société française d'aujourd'hui.

Bibliographie :

Œuvres de Laurent Mauvignier :

MAUVIGNIER, Laurent (2006). *Dans la foule*, roman. Paris: Minuit.

MAUVIGNIER, Laurent (2009a). *Des hommes*, roman. Paris: Minuit.

MAUVIGNIER, Laurent (2009b), Interview filmée, librairie Mollat, Bordeaux.

MAUVIGNIER, Laurent (2009c). Entretien avec Nelly Kapriélian, *Les Inrockuptibles*, 8 septembre 2009.

Autres ouvrages cités :

ALBERS, Irene (2007). *Claude Simon, moments photographiques*, Lille: P. U. Septentrion.

BARTHES, Roland (1980). *La Chambre claire*, Paris: Cahiers du Cinéma-Gallimard-Seuil.

BENJAMIN, W. (2000). « Sur quelques motifs Baudelairiens », *Œuvres*, Paris: Gallimard, <Folio>, vol. III.

DINE, Philip (2010). « Raconter des histoires de 'là-bas' : la narration de la violence directe dans la guerre d'Algérie », LÉVY-BERTHERAT, Déborah & SCHOENTJES, Pierre (éd.) (2010). « *J'ai tué* ». *Violence guerrière et fiction*, Genève: Droz.

GUIBERT, Hervé (1981). *L'Image fantôme*, Paris: Minuit.

LÉVY-BERTHERAT, Déborah & SCHOENTJES, Pierre (éd.) (2010). « *J'ai tué* ». *Violence guerrière et fiction*, Genève: Droz.

MITCHELL, W.J.T. (1994). *Picture Theory, Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: University of Chicago Press.

MONTÉMONT, Véronique (2008). « Dites voir (sur l'*ekphrasis*) », MONTIER, Jean-Pierre, LOUVEL, Liliane, MEAUX, Danièle & ORTEL, Philippe (éd.), *Littérature et photographie*, Rennes: PUR, coll. « Interférences ».

PEREC, Georges (1975). *W ou le souvenir d'enfance*, Paris: Denoël.

ROTMAN, Patrick (2002). *L'Ennemi intime*, interviews. France 3, mars.

SIGG, Bernard (1989). *Le Silence et la honte. Névroses de la guerre d'Algérie*, Paris: Messidor/Éditions sociales.

STORA, Benjamin (2005). *La Gangrène et l'oubli*, Paris: La Découverte [1^{ère} éd. 1991].

**LA GUERRE COMME UN JEU D'ENFANTS CHEZ EUGÈNE SAVITZKAYA,
CONRAD DETREZ ET AHMADOU KOUROUMA¹**

JOSÉ DOMINGUES DE ALMEIDA

Université de Porto – ILC Margarida Losa

jalmeida@letras.up.pt

Résumé : Cet article nous propose une lecture comparée de l'approche du phénomène de la guerre dans trois conceptions narratives axées sur le regard du personnage-enfant, respectivement chez les écrivains francophones Eugène Savitzkaya, Conrad Detrez et Ahmadou Kourouma.

Mots-clés : littérature – guerre – Savitzkaya - Detrez - Kourouma.

Abstract : This paper proposes a comparative reading of war phenomenon approach in three narrative conceptions based on Francophone writers Eugène Savitzkaya, Conrad Detrez and Ahmadou Kourouma.

Keywords: literature – war – Savitzkaya - Detrez – Kourouma.

¹ Cet article a été élaboré dans le cadre du projet « Interidentidades » de l'Institut de Literatura Comparada Margarida Losa de la Faculté des Lettres de l'Université de Porto, une I&D subventionnée par la Fundação para a Ciência e a Tecnologia, intégrée dans le « Programa Operacional Ciência, Tecnologia e Inovação (POCTI) », Quadro de Apoio III (POCTI-SFA-18-500).

L'approche enfantine des horreurs de la guerre engage une réflexion sur le travail scriptural et narratif, à même de faire dire à des personnages-enfants, - souvent eux-mêmes narrateurs -, ces réalités *en tant qu'enfants*. En effet, si la perception qu'en donne le texte réfère à un filtrage puéril et innocent, voire naïf, de la guerre, l'auteur n'en demeure pas moins un adulte conscient de la nature et des conséquences des violences atroces commises en temps de guerre, et un détenteur des capacités discursives et narratives du langage. Il y a dès lors écart et travail stylistiques au service d'une stratégie narrative particulière quand un écrivain opte pour le témoignage de la guerre sur le registre de l'enfance. Par ailleurs, ce processus narratif suppose une mise à distance de la guerre par sa déréalisation, laquelle s'opère surtout par le langage, puissant et subtil médium, s'il en est. Or, les trois écrivains que nous avons retenus pour illustrer ce phénomène recourent à l'enfant-témoin, - narrateur ou spectateur de la guerre -, et ce, en vue d'objectifs distincts.

Chez Eugène Savitzkaya, - écrivain belge francophone -, il s'agit avant tout d'inscrire une mémoire familiale fantasmée dans le jeu combinatoire infini d'une écriture hermétique renvoyant à ce que cet auteur désignait jadis par « l'écriture en spirale ». Revenons sur cette notion. De fait, la fiction savitzkayenne est à rapprocher de cette « modernité négative » et du phrasé de Georges Perec qui ont si fortement marqué les années septante. Le projet d'une « écriture en spirale » et la conception fictionnelle qui lui est sous-jacente, bâtie sur un imaginaire qui traduit une traversée violente de l'enfance, est à mettre à la suite de « ceux qui medRent », pour reprendre l'expression de Christian Prigent : Rabelais, Sade, La Fontaine, Guyotat, Verheggen, Roche, etc., c'est-à-dire de ceux qui n'ont manifesté aucune condescendance envers le beau langage académique ou envers le phrasé postmoderne annoncé par les années quatre-vingt (Prigent, 1991). Rappelons la définition que Savitzkaya donne de son écriture : « L'écriture en spirale doit faire fonction de tourbillon perpétuel et attirer dans son aire, dans sa trombe tout ce qui demeure en suspens, poussière, images, sables, neiges, sangs et cauchemars, ainsi que les feuilles du figuier, et comme le duvet des oies » (Savitzkaya, 1981: 103).

En fait, Savitzkaya conçoit l'atmosphère fabuleuse et merveilleuse de l'enfance comme le moteur et le programme de l'écriture : « Mon enfance perdue est mon seul

avenir, mon seul but véritable et cohérent» (Savitzkaya: 1984). Pour Savitzkaya, l'« invention de l'enfance » et sa récupération par l'écriture inspirent les dérives narratives. Et l'auteur de *Mentir* ne pas tarir pas d'éloges envers son enfance perdue, qui représente un puissant réservoir mnésique et fantasmatique fait tant de mouvements mécaniques que d'immobilité.

Eugène Savitzkaya souligne qu'« enfant, tout me semblait possible à partir de moi-même » (Savitzkaya, 1982: 7), mais aussi « (...) l'enfance... je ne sais pas si c'est l'état d'enfance. Si je pense à ce qu'était mon enfance, j'ai des souvenirs de pourriture, d'immobilité » (*ibidem*) même si « (...) je vivais des aventures constamment, des aventures minuscules... » (*ibidem*). À ce propos, Savitzkaya évoque une enfance faite d'infractions, d'évasions, de punitions, mais aussi de guerres improvisées, parodiées et dérisoires : « Plus tard, nous commençons à grimper sur les toits, à faire du feu et mon père nous corrigeait fréquemment, une fois rentré du travail (...) » (Savitzkaya, 1980: 427).

C'est avant tout le roman surréaliste *La Disparition de Maman* (1982a) qui traduit ce souci de mettre en branle toutes les capacités de l'écriture et de convoquer tous les matériaux diégétiques, dont le contexte passé des parents de l'auteur, si durement affectés par la Deuxième Guerre mondiale, et les souvenirs de gamin enclin à l'affabulation guerrière. Ses parents furent les victimes des terribles convulsions historiques qui secouèrent la Russie blanche et la Pologne au cours de ce conflit meurtrier, et qui en firent un triste champ de bataille, un théâtre de déportations et déplacements de populations. Ils furent réquisitionnés en Allemagne : le père dans une ferme, la mère dans une usine².

La Disparition de Maman remanie tous ces détails et en fait le roman indescriptible et inclassable que l'on sait. Tout comme *Les Morts sentent bon* (1984a), ce récit ressemble par le phrasé, le contenu et les fantasmes à un autre chef-d'œuvre de la littérature inclassable, déconseillé, voire censuré, mais justement porté sur la réalité indicible de la guerre : *Tombeau pour cinq cents mille soldats* de Pierre Guyotat (1967).

² Cf. aussi bien l'entretien avec Hervé Guibert que celui avec Antoine de Gaudemar.

Dans le roman *La Disparition de Maman*, - que l'auteur aurait voulu « total », - comme une envie de tout dire -, une guerre souterraine couve, des personnages enfants ou petits soldats de plomb évoluent dans un champ de bataille imaginaire, fantasmé ; les interdits jouxtent les jeux d'enfants, entrecoupés de combats insidieux. L'atomisation et la fragmentation narratives travaillent des matériaux diégétiques épars : « Malgré l'interdiction et la puissance du feu, elle se rasait la tête et se peignait les lèvres. Sous la glace de ses ongles défilaient les petits nuages blancs. Ses défauts remontaient à la surface, ses minuscules fautes. Découverte, elle fut sévèrement châtiée. Mais la guerre continue sous terre et sous les eaux (...) » (Savitzkaya, 1982a: 114).

La stratégie narrative enfantine s'avère ici foncièrement stylistique. Dans une large mesure, elle profite de l'ambiguïté affichée du *je* narratif habile à brouiller les pistes du lecteur. Ce procédé éclaire l'une des voies empruntées par la dérive autofictionnelle des premiers romans de Savitzkaya. La ferveur de l'enfance permet l'induction d'un registre légendaire dans la définition identitaire, dans l'élaboration subjective. Par une pratique paranomastique, *je* est tantôt « moi » : « Je suis Evoé (...). Je suis Eloé et mes cheveux sont tombés. Malgré l'interdiction (...) » (*idem*: 141) ; tantôt « elle », « petite sœur » : « Maintenant, elle est ensanglantée, on ne pourrait plus la déposer dans un meuble (...) » (*idem*: 96) ; tantôt « toi » : « Couché à la fin de la nuit, tu te réveilleras à la fin du jour » (*ibidem*).

En toile de fond, une guerre impossible, silencieuse et latente, - « C'est la guerre impossible. C'est la guerre silencieuse » (*idem*: 114) -, déploie des armées dérisoires et enfantines : « La guerre continue. Trois cents guerriers de la couleur des arbres sont debout dans la forêt. Trois cents guerriers déguisés en oies sauvages (...) » (*idem*: 107). Un ogre ambivalent, tantôt gentil et doux, tantôt menaçant attire ou fascine l'imaginaire des enfants : « Assise sur les genoux de l'ogre, elle n'osa pas poser les questions brûlantes (...) » (*idem*: 140).

Si l'univers de l'enfance est sans cesse revisité et restitué à la faveur d'une guerre insituable, et si cet univers est vu d'un œil tendre et naïf : « (...) il fut longtemps mon frère aimé, ma poupée parfaite, celle qui m'accompagnait au lit (...) » (*idem*: 115), *La*

Disparition de Maman pulvérise avant tout le narrateur, lui faisant même subir l'expérience du féminin (cf. Badinter, 1992: 247ss).

D'où une superposition de mini-récits, de saynètes essentiellement descriptives, forçant le narrateur à passer par différentes épreuves ou à se confronter à des peurs enfouies, subtilement liées à son ses origines. Dès lors, dans cette première plume savitzkayenne, la guerre s'avère un puissant leitmotiv, un motif pour rendre la ferveur de l'enfance par un style qui se veut hermétique et opaque, mais aussi un relai biographique latent.

Chez Conrad Detrez, - écrivain belge francophone lui aussi -, la perception infantile de la guerre s'inscrit dans son projet général de donner corps narratif à l'« autobiographie hallucinée », caractérisée par une application littéraire de l'autoanalyse, laquelle se trouve à l'origine de l'écriture romanesque de soi : « J'ai lu Freud et j'ai commencé la plume à la main, à me livrer à une sorte d'analyse » (Detrez, 1978: 196s). Or, *Ludo* (1974), écrit après son retour du Brésil, tente d'approcher fictionnellement les souvenirs de l'enfance de Detrez durant la Seconde Guerre mondiale. Le cadre du roman comporte plusieurs éléments diégétiques qu'un narrateur homodiégétique assemble au rythme d'une mémoire infantile : une guerre couve ici aussi ; des avions de guerre déchirent le ciel ; la pluie ne cesse de tomber ; le Geer déborde ; un petit gamin ne pense qu'à rejoindre son petit voisin, Ludo, dans son jardin ou chez lui. La mère possessive et hystérique, - « jamais nommée maman »³ -, s'acharne à l'en empêcher, et à interdire leur amitié. *Ludo* est tout sauf un récit linéaire. Le texte autofictionnel opère un collage de souvenirs stimulé par l'ambiance quasi panique du récit.

À maintes reprises, Detrez a souligné le fait que ce premier volet de son « autobiographie hallucinée » puisait sa diégèse dans ses souvenirs d'enfance à Roclengue (Pays de Liège), que cette maison dont il est question dans le roman, ainsi que le jardin attenant, furent les siens, sis tout près du petit pont qui enjambe le Geer, entre l'église paroissiale et la place communale, où se trouve le monument aux soldats morts

³ Préface de Jacques Bauduin à *Ludo*, p. 7.

des deux guerres. Le narrateur homodiégétique de *Ludo* affiche tous les symptômes de l'animisme infantile et d'une conception magique de la réalité, laquelle prête facilement une conscience aux objets inanimés. Ainsi, les avions allemands qui croisent le ciel de Roclengue et lâchent leurs bombes dévastatrices sont perçus par le narrateur-enfant comme des oiseaux de fer : « Des morceaux de fer traversent le ciel au-dessus des prés (...). Des bouquets de fumée fleurissent. Les oiseaux plongent comme des martins pêcheurs, les eaux s'ouvrent jusqu'au lit de vase, les oiseaux s'éteignent » (Detrez, 1974: 27).

Cette version est récurrente et cautionne un effort pour se placer discursivement du côté de l'enfance : « Les oiseaux s'allument au-dessus des peupliers, piquent, s'écrasent dans de gigantesques jets de flammes, d'eau et de terre » (*idem*: 41). L'artificialisme enfantin renforce l'animisme et lui adjoint la question de l'origine, modelée par la religiosité infantile et par les stéréotypes antiallemands transmis par l'éducation et les circonstances de l'époque : « Les oiseaux de fer, les lourdes constellations volant bas, chargés de poudre, d'éclairs, viennent d'un pays où les enfants ne prient pas. Ils se battent avant de savoir marcher » (*idem*: 59).

Parfois leur forme suggère « un énorme marteau travers[ant] les nuages (...) » (*idem*: 65), mais toujours muni d'une conscience ; ce que les enfants de cet âge commencent à n'attribuer qu'aux animaux : « une bande de rapaces, les plus noirs qu'on ait vus depuis le début de la guerre, sont sortis d'un nuage, ont perdu quelques plumes au-dessus de la prairie » (*idem*: 150).

Il s'agit donc chez Detrez d'inscrire, voire de reproduire, l'épisode vécu de la Deuxième Guerre mondiale dans un projet autofictionnel personnel plus vaste qui cherche à comprendre en essayant de se replacer dans le contexte qui a engendré les perplexités ressenties à l'écriture, qui justifie le recours au roman. Nous aurions affaire ici à une recherche rétrospective de soi dans les méandres du discours et de la perception de l'enfance, de ce que celle-ci recèle, conserve et encode de l'existence adulte.

En 2000, - Ahmadou Kourouma -, écrivain ivoirien, disparu en 2003, publie *Allah n'est pas obligé*, qu'il dédie, dans des circonstances qu'Abdourahman A. Waberi

devait rappeler plus tard : « Aux enfants de Djibouti » (Waberi, 2004: 69). Il s'agit d'un récit circulaire afin de mieux rendre l'« engrenage infernal » de la violence et du non-sens en Afrique (Borgomano, 2004: 26). Il y est question des aventures tragiques d'un enfant-soldat, Birahima. Enrôlé de force dans les atrocités et les guerres au Liberia et en Sierra Leone, Birahima connaît et raconte, en enfant, - c'est-à-dire à partir de la perception et des moyens discursifs de l'enfance -, toutes les horreurs des guerres tribales ou d'influence en Afrique, où se mêlent mercenaires, milices et armées plus ou moins régulières, quand ce n'est pas l'ingérence des anciennes et nouvelles puissances coloniales :

Je veux bien m'excuser de vous parler vis-à-vis comme ça. Parce que je ne suis qu'un enfant. Suis dix ou douze ans (il y a deux ans ma grand-mère disait huit et maman dix) et je parle beaucoup. Un enfant poli écoute, ne garde pas la palabre (...). Mais moi depuis longtemps je m'en fous des coutumes du village, entendu que j'ai été au Liberia, que j'ai tué beaucoup de gens avec kalachnikov (ou kalach) et me suis bien camé avec kanif et les autres drogues dures (Kourouma, 2000: 9).

Il n'est guère étonnant que le narrateur-enfant se réfère à l'indicible par le recours fréquent au pronom démonstratif « ça » pour plus facilement désigner l'horreur ou le monde incompréhensible et innommable des adultes : « Johnson ne parut pas convaincu. Pas du tout convaincu. Ça entra au camp pensif (...). Ça se mit à rechercher d'autres moyens (...). Ça venait de décrocher la solution » (*idem*: 156, 162 et 178).

Pour seule attache à la civilisation, ou bouée de sauvetage dans l'indicible horreur, Birahima se fait accompagner de dictionnaires de langue française dont il égrène et décline les entrées à la faveur de son propre discours d'enfant, tel un métadiscours rassurant au milieu de la barbarie : « Le *Larousse* et le *Petit Robert* me permettent de chercher, de vérifier et d'expliquer les gros mots français de France aux noirs nègres indigènes d'Afrique. *L'Inventaire des particularités lexicales du français d'Afrique* explique les gros mots africains aux toubabs français de France » (*idem*: 9).

À nouveau, l'enfant narrateur convoque d'un point de vue puéril les complexités historiques et ethniques du moment colonial de la région (noirs venus des États-Unis, indigènes (*idem*: 27)), impliquées dans la conjoncture postcoloniale d'États comme le Liberia ou la Sierra Leone (*idem*: 31s), et introduit des personnages ou des acteurs réels des guerres tribales (Taylor, Johnson), le plus souvent par le biais de parenthèses informatives portant sur l'Histoire récente de ces pays :

Au nom d'Allah le clément et le miséricordieux (Walahé) ! Commençons par le commencement. La Sierra Leone est un petit État africain foutu et perdu entre la Guinée et le Liberia. Ce pays a été le havre de paix, de stabilité pendant plus d'un siècle et demi, du début de la colonisation anglaise en 1808 à l'indépendance, le 27 avril 1961 (...). Avec l'indépendance, le 27 avril 1961, les noirs nègres indigènes sauvages eurent le droit de vote. Et depuis, dans la Sierra Leone, il n'y a que coups d'État, assassinats, pendaisons, exécutions et toute sorte de désordres, le bordel au carré. Parce que le pays riche en diamants, en or, en toute sorte de corruption. Fafaro (sexe de mon père)! (*idem*: 162).

Le tout sur fond d'une guerre atroce où émasculations, amputations et autres sévices abondent dans le décor de ces « républiques bananières corrompues de l'Afrique francophone » (*idem*: 8) et d'ailleurs ; que régit, en outre, un fatalisme musulman absolu scandé à l'envi et qui donne son titre au roman: « Allah n'est pas obligé d'être juste dans toutes ses choses » (*idem*: 143), auquel l'enfant-soldat répond avec un humour de bravade : « Je ne suis pas obligé, comme Allah n'est pas obligé d'être toujours juste dans toutes ses choses » (*idem*: 181). Xavier Garnier dira, pour l'analyse de ce roman, qu'Allah est le « donneur universel » (Garnier, 2004: 28) alors que les flux et reflux des actions et des espoirs sont canalisés par les médiateurs que sont les féticheurs.

Ce roman autorise une lecture plus profonde qui engage une approche postcoloniale et francophone du médium linguistique, - la langue française et son usage littéraire africain. En effet, Chez Kourouma, la mise en scène de l'oralité et du mimétisme malinké (interlangue littéraire) (Moura, 2005: 84-91) participe du « réenchantement du roman francophone », comme le suggère Arlette Chemain (2004:

71). La langue kourouméenne est remplie de ce langage imagé et de ces tournures fortement calquées sur le phrasé malinké, langue maternelle de l'auteur. Le recours mimétique au parler et au phrasé infantiles, entrecoupé par la parenthèse tutélaire et prescriptive du dictionnaire et du bon usage de la langue française emblématise la condition aporétique de l'écriture littéraire de toute périphérie francophone.

Mais, s'agissant de récits de guerre à charge de narrateurs-témoins enfantins, le travail scriptural de ces auteurs se donne un enjeu double : écrire en situation francophone périphérique décalée et simuler le discours de l'enfance. En toile de fonds, une même et indicible réalité affectant avant tout les enfants et informant durablement l'enfance : la guerre. Ce qui aura permis à bien des écrivains, francophones ou non, le dépassement d'un véritable *trauma* et l'aventure d'une écriture au propos davantage dénonciateur que sotériologique ; davantage esthétique que factuel.

Bibliographie :

BADINTER, Elisabeth (1992). *XY de l'Identité masculine*, Paris: Odile Jacob.

BORGOMANO, Madeleine (2004). « En attendant le vote des bêtes sauvages : à l'école des dictatures », Cahier spécial « Ahmadou Kourouma : l'héritage », *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, n° 155-156 (juillet-décembre). URL de référence <http://fitheatre.free.fr/gens/KouroumaAhmadou/dos.AhmadouKourouma.pdf> [consulté le 30 mars 2012]

CHEMAIN, Arlette (2004). « Ahmadou Kourouma tel qu'en lui-même », Cahier spécial « Ahmadou Kourouma : l'héritage », *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, n° 155-156 (juillet-décembre). URL de référence <http://fitheatre.free.fr/gens/KouroumaAhmadou/dos.AhmadouKourouma.pdf> [consulté le 30 mars 2012]

DETREZ, Conrad (1978). Entretien « Le jardin de la vie », *Le Figaro* (21 novembre).

DETREZ, Conrad (1988). *Ludo*, Bruxelles: Labor.

GARNIER, Xavier (2004). « Allah, fétiches et dictionnaires : une équation politique au second degré », Cahier spécial « Ahmadou Kourouma : l'héritage », *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, n° 155-156, (juillet-décembre). URL de référence <http://fitheatre.free.fr/gens/KouroumaAhmadou/dos.AhmadouKourouma.pdf> [consulté le 30 mars 2012]

GUYOTAT, Pierre (1967). *Tombeau pour cinq cents mille soldats*, Paris: Gallimard.

KOUROUMA, Ahmadou (2000). *Allah n'est pas obligé*, Paris: Seuil.

MOURA, Jean-Marc (2005). *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris: PUF.

PRIGENT, Christian (1991). *Ceux qui medRent*, Paris: P.O.L.

SAVITZKAYA, Eugène (1980). « Un jeune Belge », *La Belgique malgré tout*, Revue de l'Université de Bruxelles (J. Sojcher dir.), pp. 425-427.

SAVITZKAYA, Eugène (1981). « L'écriture en spirale », *Revue Estuaire*, n° 20, pp. 103- 194.

SAVITZKAYA, Eugène (1982). « Lettre à un frère d'écriture », suivi d'un entretien avec Eugène Savitzkaya, *Minuit*, n° 49, pp. 2-12.

SAVITZKAYA, Eugène (1982a). *La Disparition de Maman*, Paris: Minuit.

SAVITZKAYA, Eugène (1984). Entretien avec Pierre Maury, « Eugène Savitzkaya grandit vers l'enfance », *Le Soir* (2 juin).

SAVITZKAYA, Eugène (1984a). *Les Morts sentent bon*, Paris: Minuit.

WABERI, Abdourahman A. (2004). « Colossal Kourouma », Cahier spécial « Ahmadou Kourouma : l'héritage », *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, n° 155-156 (juillet-décembre). URL de référence <http://fitheatre.free.fr/gens/KouroumaAhmadou/dos.AhmadouKourouma.pdf> [consulté le 30 mars 2012]

UNE GUERRE PEUT EN CACHER UNE AUTRE
Vincenzo Consolo devant les conflits armés qui ont fait l'Italie

WALTER GEERTS

(Un. d'Anvers - Belgique)

walter.geerts@telenet.be

Résumé : Cet article propose une lecture renouvelée du roman historique de l'écrivain italien Vincenzo Consolo *Le Sourire du marin inconnu*, qui évoque le contexte de l'unification de l'Italie. Il insistera sur le traitement narratif des faits historiques et des différentes techniques narratives mises en œuvre.

Mots-clés : Vincenzo Consolo - *Le Sourire du marin inconnu* – guerre - Italie

Abstract : This paper proposes a refreshed reading of Italian writer Vincenzo Consolo's historic novel *Le Sourire du marin inconnu* which evokes the context of the unification of Italy. It will insist on the narrative treatment of historical facts and on the different narrative techniques used.

Keywords : Vincenzo Consolo - *Le Sourire du marin inconnu* – war - Italy

Depuis que l'homme écrit l'Histoire, / Depuis qu'il bataille à cœur joie ...

G. Brassens

Le problème que nous voudrions poser dans les pages qui suivent est la concomitance des guerres, leur simultanéité, la manière dont parfois une guerre se superpose à l'autre, rendant celle-ci invisible. De là le titre : comment une guerre peut-elle en cacher une autre ? Le cas d'espèce est l'Italie : l'unification de 1861 fonda la nation italienne, l'une des plus récentes en Europe. L'historiographie nationale a joué un rôle de premier plan dans l'effort de consolidation de la nation italienne. L'entreprise de Garibaldi, qui de la Sicile monte vers le Nord et assure, chemin faisant, l'unité nationale, devient ainsi l'épisode-clé, spectaculaire et symbolique, de la nouvelle histoire nationale.

Or, il apparaît que la superposition des guerres soit souvent un « effet de discours », qu'un récit dominant réussisse à pousser l'autre ou les autres au second plan. Dans ce mouvement la littérature joue fréquemment un rôle important, dans un sens comme dans l'autre. Étant au service des théories, elle peut renforcer la superposition, ou, au contraire, la dénoncer. Dans ce cas-ci, elle est souvent l'instrument de démystification par excellence, découvrant la guerre cachée, temporairement éclipsée par le récit dominant, rétablissant la perspective et démasquant l'occultation. C'est un cas de ce genre que nous voudrions examiner.

L'écrivain italien d'origine sicilienne, Vincenzo Consolo, est surtout connu pour ses romans historiques, tous consacrés à l'histoire mouvementée de l'île. La particularité de ces romans, unanimement reconnue par la critique, est de joindre à une trame narrative de type historique, une réflexion en profondeur sur la méthode d'écrire à propos du passé. Dans un de ces romans, *Le Sourire du marin inconnu* (1976), un cas intéressant de « télescopage » ou de « chevauchement » entre guerres se présente. Entre 1848 et 1861 une longue série de révoltes, plus ou moins spontanées, contre les divers occupants de la péninsule italienne, débouche sur l'unification politique de l'Italie telle que nous la connaissons aujourd'hui.

À la surface, la situation de l'Italie semble assez claire. L'idée même d'une unification politique de la péninsule, à partir du Piémont et de la maison de Savoie, prit force après le Congrès de Vienne et la redéfinition des équilibres politiques en Europe après Napoléon. L'Autriche réussit à contrecarrer le mouvement unificateur en Italie pendant près d'un demi-siècle jusqu'à l'entrée en scène et les succès diplomatiques de Cavour. Mais la première poussée, vraiment couronnée de succès et ayant des effets durables, fut l'expédition des Mille menée par Garibaldi, d'abord en Sicile et ensuite dans le Sud de la péninsule¹. Or, c'est là précisément que se cache notre guerre « cachée ».

L'idéal démocratique, antimonarchique, issu des Lumières et, concrètement, de la Révolution française, fut propagé surtout par Giuseppe Mazzini dans le contexte des différents « printemps » européens de 1848. Mais cet idéal avait commencé à fléchir sous le poids des alliances internationales tissées par Cavour, pour faire place à des formules de compromis avec la monarchie. N'oublions pas que l'Italie unifiée a été gouvernée de manière ininterrompue, pendant près d'un siècle, sous une constitution, le *Statuto Albertino*, octroyée par Carlo Alberto en 1848 et restée intacte jusqu'au referendum fondateur de la république de 1946. C'est dire que des principes à la réalisation le chemin a été long et tortueux. Mazzini lui-même a été condamné à mort plus d'une fois. Le cas italien illustre bien l'adage de Danton selon lequel la révolution, comme Saturne, finit par dévorer ses enfants.

Quelques épisodes sont là, cependant, pour illustrer que, lors de la poussée décisive de 1860 dans le Sud, en Sicile, le modèle originel de la transformation politique envisagée pour sortir de l'Ancien Régime ne fut pas complètement enterré encore. Un de tels épisodes a donné lieu à la « guerre cachée » qui nous intéresse ici. Lequel ? Le régime des Bourbons du Règne-des-deux Siciles, plus encore en Sicile que sur le continent, était fondé sur les

¹ Il faut reconnaître que c'est également un sujet de controverse: pour certains historiens, l'unification de la péninsule entière, ne fut pas initialement dans les intentions de Cavour, qui se serait efforcé avant tout à unir le Nord et les états pontificaux. Ce ne serait que sous la poussée enthousiaste de Garibaldi et avec l'appui antiespagnol et anti-français des Anglais, que l'idéal du *Risorgimento* aurait trouvé sa réalisation.

privilèges des castes locales, c'est-à-dire noblesse et clergé. Les voyageurs, Montaigne en premier lieu, nous informent que du point de vue des institutions et de l'organisation des états, les petits règnes du Nord étaient beaucoup plus avancés que le Sud ou les États pontificaux. Or, certains historiens reconnaissent dans les mouvements d'insurrection des paysans contre les pouvoirs locaux en Sicile un symptôme de la continuité de la fermentation républicaine de type mazzinien.

Ces insurrections eurent lieu avec l'appui de quelques bourgeois ou nobles « éclairés » et « patriotes », à Bronte, dans une zone montagneuse comprise entre Messine et Catane autour de l'Etna. Il est à noter qu'elles ne furent pas seulement déclenchées en fonction de l'expédition garibaldienne, elles se situèrent également en amont de celle-ci. Il s'agit de préludes sans aucun doute très violents et cruels, et, quoi qu'il en fût, l'exercice se réduisit à un échec total. Un général fut dépêché sur place par Garibaldi pour ramener l'ordre. Les insurgés furent jugés sur le champ et une bonne partie fut exécutée. Rien que le titre de l'étude de Renzo del Carria, de 1979, consacrée à ces mouvements, illustre bien le constat d'échec dressé par l'historiographie moderne : *Prolétaires sans révolution. Histoire des classes subalternes italiennes de 1860 à 1950.*

Ce que j'ai appelé une situation de « guerre cachée » apparaît souvent là où des lectures concurrentes du passé coexistent, où plusieurs vérités à propos du passé continuent de faire foi. Inutile d'ajouter que la liste de cas analogues, au vingtième siècle et jusqu'à aujourd'hui, serait longue à faire : des purges stalinistes et des longues transitions vers la démocratie dans les pays de l'Europe centrale, aux nombreux passages postcoloniaux en Afrique ou au Moyen-Orient, pour n'en citer que quelques-uns. À chaque fois se crée une situation de conflit d'intérêt, restée sous-jacente ou enveloppée auparavant, et où le plus faible finit par avoir le dessous. La guerre cachée à l'ombre de l'Etna est sans doute le prototype de nombreux autres cas du même genre.

En plus des romanciers, les historiens connaissent bien le problème. Avant donc d'explorer brièvement l'univers sicilien de Vincenzo Consolo, un coup d'œil du côté des historiens.

Un bon point de départ m'a paru l'interview, publié par la revue *Vacarme* en 2002, avec l'historien Enzo Traverso, sous le titre « la mémoire des vaincus ». L'auteur de, entre autres, *L'Histoire déchirée* (Paris, 1997), s'intéresse à la transformation de la mémoire, la multiplicité des mémoires s'attachant au même événement, la sélectivité de la mémoire également et son caractère évolutif, changeant. « Je parlerais - dit-il - (...) d'une temporalité qualitative de la mémoire et d'une temporalité quantitative, linéaire, chronologique du monde séculier, deux dimensions qui peuvent interagir »². Référence est faite à la notion de *Ungleichzeitigkeit* de Ernst Bloch, traduite ici par « désynchronisation ». L'exemple proposé par l'historien est celui de la guerre de 1948 menée par Israël afin de consolider son territoire nouvellement acquis. Cette guerre a entraîné l'expulsion d'une très grande partie de la population palestinienne et est considérée par les Palestiniens comme une guerre d'épuration. Les Palestiniens, suivant Traverso, « se sont toujours considérés comme les victimes d'une expulsion et portent la mémoire de cette catastrophe ». En fait, c'est comme cela qu'ils l'appellent : la « catastrophe », utilisant le même mot, dans leur langue, par lequel l'on réfère au génocide des juifs dans l'Allemagne nazie. Voilà donc les deux temporalités en jeu, « celle de l'histoire et celle de la mémoire, celle de la guerre et celle de la catastrophe ».

La notion de « catastrophe » est importante ici. Par cette notion, Traverso se rapproche – il le reconnaît lui-même – de la pensée de Walter Benjamin et plus particulièrement de la dimension mélancolique de sa réflexion sur l'histoire. Traverso résume son idée de la manière suivante: « Ce qu'introduit Benjamin dans cette tradition, c'est une mélancolie qui tient au sentiment permanent du poids des défaites accumulées au cours de l'histoire et qui n'oublie jamais les vaincus. » Notre « guerre cachée » est presque

² <http://www.vacarme.org/article434.html>

toujours une guerre de vaincus, comme l'histoire – Elsa Morante s'en est souvenue – est souvent une histoire de vainqueurs. Mais ce qui frappe avant tout dans l'idée reprise à Benjamin, au-delà de l'attention consacrée aux vaincus, est ce « sentiment *permanent* du poids des *défaites accumulées au cours de l'histoire* ».

Il s'agit là d'un aspect important pour peu qu'on veuille admettre l'existence d'une communauté de lecteurs et de romanciers, éprouvant les mêmes émotions et les partageant. Le « poids des défaites accumulées » dont il est question ici est en effet le leur, celui-là auquel auteur et lecteurs assurent une continuité dans la transmission. On ne peut ignorer l'aspect, appelons-le provisoirement « cathartique » ou pour le moins compatissant, de ce type d'écrits, si l'on veut trouver une explication au fait que de véritables traditions littéraires se sont constituées autour de ces défaites persistantes. À côté des mythes nationaux, il existe des mythes à l'envers, des élégies narratives exprimant l'échec. Exactement comme l'historiographie est faite de « re-visitations » successives d'événements par des générations d'historiens qui se succèdent – pensons à la Révolution française –, la tradition romanesque a constitué des *clusters* narratifs, complémentaires, compensatoires, approuvateurs ou correcteurs. Chaque œuvre en faisant partie élabore une lecture propre des mêmes événements. La mémoire des lecteurs, porteurs de ce « poids », peut ainsi passer d'une série à l'autre, de l'historiographie à la fiction, et à l'intérieur de la série fictionnelle, d'une lecture à l'autre. Or, c'est précisément le cas de la littérature italienne par rapport à l'interprétation du *Risorgimento*, longue série où s'insère formellement le roman de Consolo.

La littérature italienne est riche en œuvres consacrées au *Risorgimento* et au thème de l'unification du pays. On y passe du roman d'aventures et du journal intime à la poésie héroïque et à la tragédie. Mais il existe également une tradition, non moins nourrie, constituée autour de la défaite du *Risorgimento*, des promesses non tenues, des attentes trompées³. Rien que l'épisode dramatique de 1860, auquel il a été fait allusion, situé dans

³ Cf. C.Milanesi (éd.), *L'envers du Risorgimento: représentations de l'anti-Risorgimento de 1815 à nos jours*, revue *Italies*, 15, 2011.

quelques villages voisins de l'Etna, a donné lieu, dans le champ fictionnel, à une nouvelle importante de Verga, *Liberté* (1882), à un long paragraphe du recueil de Sciascia *Cruciverba* (1983), consacré aux villages situés sur les flancs de l'Etna, et au roman *Le sourire du marin inconnu* de Consolo.

À chaque fois, ces auteurs se définissent, implicitement ou explicitement, aussi bien par rapport à l'historiographie que par rapport aux autres lectures fictionnelles de l'épisode. Et il s'agit, rappelons-le, d'un épisode, hautement symbolique certes, mais de dimensions minimales dans l'ensemble, imperceptible et inaperçu. Ce qui le « sauve » est le sens partagé et prolongé de la défaite. Pour peu qu'on prenne une référence plus large, celle du *Risorgimento*, et des désillusions qui l'ont suivi, la liste des œuvres serait beaucoup plus longue.

Un bref résumé du roman de Consolo. Le cadre est la partie nord-orientale de la Sicile, entre les îles Éoliennes, Cefalù et la chaîne de montagnes des Nébrosi. L'époque est celle du débarquement imminent de Garibaldi et de ses mille volontaires à Marsala, sur la côte ouest de l'île. *Le Sourire du marin inconnu* peut être considéré une « fiction d'artiste », au sens où l'on emploie « impression d'artiste » : une œuvre, en d'autres mots, qui part de la réalité, historiographique dans ce cas-ci, mais s'en éloigne parfois considérablement pour développer sa propre métaphore. Le protagoniste, le Baron Mandralisca, noble érudit de Cefalù, amateur d'art et indifférent en politique, a acquis une certaine renommée grâce à ses publications malacologiques consacrées aux mollusques de l'île.

Nous le rencontrons en bateau sur le trajet entre Lipari et Cefalù. À Lipari il s'est procuré un tableau d'Antonello da Messina, auquel renvoie le titre du roman, représentant un homme au sourire énigmatique et ironique. Lors du voyage Mandralisca rencontre, parmi le menu peuple à bord, un inconnu, qui lui fait remarquer à son tour la présence à bord d'un ancien mineur, à la toux persistante, atteint de silicose. Cette rencontre et les événements sur l'île arrachent Mandralisca à sa tour d'ivoire. L'inconnu, du nom d'Interdonato, démocrate convaincu, se révèle homme de contact de Manzini au nom

duquel il vient de sortir de la clandestinité pour participer à l'imminente réorganisation politique du Sud de l'Italie, favorisée par l'expédition de Garibaldi. La crise de conscience qui s'ensuit secoue profondément les priorités de Mandralisca. En homme des lumières, il reste attaché à la science et à la recherche de la vérité par la science.

Mais son champ d'intérêt se déplace de la zoologie marine et fluviale à l'histoire et à la politique. Alors que la faune des mollusques livre directement ses caractéristiques biologiques, l'histoire, elle, passe nécessairement par l'écrit d'un témoin, par le relais d'un « scribe », l'historien. L'intermédiaire, l'écran interposé, reflète-t-il fidèlement la réalité ? La réflexion qu'il développe sur son propre état de privilégié et de noble, sur celui de certains témoins asservis aux puissants, ainsi que le témoignage bouleversant laissé par les paysans, faits prisonniers après la révolte, sur les murs de leur cellule souterraine poussent Mandralisca à soutenir les insurgés. Il plaide leur cause auprès de son ami Interdonato, entre-temps nommé procureur au procès. Les inscriptions murales des détenus, leurs cris de rage et de désespoir, composés en un langage qui mêle dialecte et invention poétique, sont un formidable artifice littéraire d'écriture authentique, en même temps qu'elles contredisent les phrases fabriquées des historiens soudoyés. Une partie des révoltés est condamnée peu après et immédiatement exécutée. D'autres attendent leur procès et seront amnistiés grâce au « mémoire » adressé au procureur par Mandralisca.

Quelle serait l'importance de ce roman dès qu'il s'agirait de s'interroger sur le rôle de la fiction dans le dévoilement d'une stratification de conflits ? Elle réside sans aucun doute dans sa fonction révélatrice du fait que la guerre cachée des paysans est en réalité le foyer d'une guerre civile, d'une révolte rapidement circonscrite, comme un incendie qui risque de se répandre. À l'ombre de l'Etna et sans en sortir, s'est déroulée en un peu plus d'un mois une « vraie » guerre en miniature que l'autre guerre, menée, de près par Garibaldi et de loin par Cavour, au grand jour tous les deux, avait comme mission d'étouffer au nom de la raison d'état d'un état qui n'existait pas encore.

Il faut s'arrêter un moment à la notion même de guerre civile pour mieux comprendre l'extrême violence que le romancier a insufflée aux épisodes de la révolte⁴. La guerre civile est depuis l'antiquité le conflit retenu le plus dangereux de tous les antagonismes qui peuvent émerger dans la *polis*. Elle est considérée action impie et sacrilège de plus d'un point de vue. Montesquieu note qu'à l'intérieur des murs de l'*urbs*, alors que Rome était en train de conquérir le monde, la guerre civile, qu'il appelle la « guerre cachée », couvait comme un volcan prêt à exploser. Les historiens, les philosophes et les tragiques grecs représentent à leur tour la guerre civile comme le conflit le plus redoutable pour la société.

Symptôme de la différence catégorique entre les deux types d'affrontement, ils portent des noms distincts en grec : le conflit interne s'appelle *stasis*, alors que le mot *polemos* est réservé aux conflits avec l'ennemi situé au-delà des frontières, l'autre par excellence. La *stasis* est caractérisée par la férocité, la sauvagerie, la bestialité, par la régression en-deçà de ce qui est considéré humain. La menace qui émane de la guerre civile vise le cœur même de la *polis*, à savoir la paix. La paix, la *philia*, l'amitié, dans un certain sens, est en effet le ciment de la cité selon les *Lois* de Platon. Les anthropologues reconnaissent dans les épisodes de guerre civile, précisément, les marques d'un retour à la sauvagerie, du monde mis à l'envers, de la « per-version ».

Rarement les historiens appréhendent les événements violents du passé sous cet angle, en anthropologues. Certains le font, un Ginzburg, un Corbin, par exemple. Or, le roman de Consolo, tout en prenant clairement parti en faveur des paysans insurgés, n'occulte pas l'extrême férocité de leur révolte, l'excès affiché dans la violence, y-compris contre femmes et enfants. Plusieurs fois dans le texte, les outils du travail quotidien des paysans et des bergers – la faux, la hache, la fourche, le sécateur, la pelle – sont exhibés en série, comme pour souligner la continuité entre, d'une part, l'utilisation qui en est faite lors

⁴ Qu'il nous soit permis de renvoyer à notre article « Le *Risorgimento* perverti: lecture du chap. III de *Il Sorriso dell'ignoto marinaio* de Vincenzo Consolo », C.Milanesi (éd.), *L'envers ...* (o.c.), pp. 279 – 291.

du travail, en condition de dépendance totale, et la fonction émancipatrice de l'outil, d'autre part. Notons, par exemple, qu'Alain Corbin, dans son analyse du « massacre de Hautefaye » de 1870, souligne la même continuité par rapport à l'outil qui assomme brutalement le jeune noble⁵. On peut dire que le roman de Consolo effectue ainsi implicitement, au niveau de la fiction, la même analyse que l'historien.

En même temps qu'avec les interrogations des historiens, le roman de Consolo engage le dialogue avec sa propre tradition littéraire. J'ai déjà cité les deux autres textes qui s'occupent en détail des événements de 1860. Prenons la nouvelle *Libertà* (1882) de Verga, qui raconte en direct le massacre des bourgeois, nobles et ecclésiastiques, et leurs familles, par les paysans en révolte. Le récit de Verga émerge au cœur même du bain de sang, sans le moins du monde épargner au lecteur la cruauté de la scène. Nous sommes loin du Stendhal qui promène son Fabrice au-dessus des cadavres de Waterloo, en extase devant les habits rouges. Verga va jusqu'à poser implicitement la question de la culpabilité de cette meute en colère. Si les victimes, femmes et enfants, sont dites « innocentes », qu'en est-il de leurs assassins ? Verga n'explique pas et laisse le jugement au lecteur. Consolo, de son côté, tisse littéralement son récit autour de la nouvelle de Verga. La représentation de la tuerie elle-même reste quasi invisible dans le roman, qui se concentre sur l'avant et l'après. Le roman de Consolo est conçu comme commentaire, péri-texte implicite, aménagé autour des événements, eux-mêmes évacués, et dont le récit est relayé par la tradition narrative sicilienne, éminemment personnifiée par Verga. La corrélation avec le récit de celui-ci est par ailleurs évidente: un des graffiti sur le mur de la prison est une citation explicite de la nouvelle. Consolo inscrit donc littéralement *Libertà* dans le programme du *Sourire*, comme une question restée en suspens. La question, entre autres de la culpabilité, mais certainement de la distinction des guerres en cours, est posée par Consolo à l'aide de la greffe textuelle opérée. Consolo, lui, propose une réponse et, pour ce faire, élargit son récit au-delà des limites de la seule révolte paysanne. Il insère des épisodes, des personnages et des documents d'archives susceptibles d'éclairer le lecteur, appelé à juger, quoi qu'il en

⁵ <http://www.vacarme.org/article492.html>

soit. L'immutabilité des hégémonies, suprématies et usurpations existantes, démenti manifeste des slogans démocratiques du *Risorgimento*, est le point d'ancrage déclaré du roman de Consolo. Le *Sourire* et son auteur ne cachent pas la volonté de s'inscrire dans la tradition littéraire consacrée à la « défaite » du *Risorgimento*, tendant à en soulager le « poids ».

Qu'il me soit permis, en conclusion, une digression provenant d'un autre registre artistique, celui de la chanson d'auteur. Dans un texte, poignant d'humour noir et d'un sarcasme profondément amer, où Brassens exprime, entre toutes les guerres, sa « préférence » pour la « guerre de '14-'18 », la cinquième strophe est réservée aux autres guerres, dont la guerre cachée : « Mon but n'est pas de chercher noise / Aux guérillas, non, fichtre, non. / Guerres saintes, guerres sournoises / Qui n'osent pas dire leur nom, / Chacune a quelque chose pour plaire, / Chacune a son petit mérit' : / Mais, mon colon, cell' que j'préfère, / C'est la guerr' de quatorze- dix-huit. »⁶ Faisant sans doute référence, implicitement, aux « événements » d'Algérie (1954 – 1962) , le chansonnier-poète, dans ce macabre florilège, à la François Villon, enregistré en 1962, distingue parmi les échantillons de guerre à passer en revue, celle, précisément, qui « n'ose pas dire son nom », « sournoise » donc, comme prototype de toutes celles, qui, comme les paysans de Bronte, ont dû attendre l'historiographie des romanciers ou des chansonniers avant d'être mises en vitrine.

⁶ G. Brassens, *Œuvres complètes* (Le Cherche-midi, 2007), pp. 167-168.

DIS-MOI QUI TE RACONTE LA GUERRE D'ALGÉRIE
Notes de lecture sur deux récits récents (Maïssa Bey et Jérôme Ferrari)

FLÁVIA NASCIMENTO FALLEIROS

UNESP (Brésil)

flavianafalleiros@gmail.com

Résumé : Cet article propose quelques pistes de réflexion sur deux récits récents dans lesquels la mémoire de la guerre d'Algérie est mise en scène : *Où j'ai laissé mon âme*, de l'auteur français Jérôme Ferrari (2010) et *Entendez-vous dans les montagnes...*, de l'Algérienne Maïssa Bey (2002). Il s'interroge sur la possibilité de transmission de l'expérience par le récit, en soulevant le problème du point de vue adopté par celui qui raconte, selon son appartenance identitaire.

Mots-clés : récit – expérience - mémoire de la guerre d'Algérie.

Abstract :

This article proposes some reflections on two recent narratives in which the memory of the war of liberation in Algeria is staged: *Où j'ai laissé mon âme*, by the French author Jérôme Ferrari (2010) and *Entendez-vous dans les montagnes...*, by the Algerian author Maïssa Bey (2002). He wondered about the possibility of transmission of experience through narrative, raising the issue from the point of view adopted by the storyteller, variable according to his identity.

Keywords : story – experience - memory of the war in Algeria.

Premiers repères

Voici quelques réflexions qui ne sont, en fait, que des pistes de travail pour une comparaison entre deux récits de langue française, deux récits fort différents qui ont néanmoins en commun la représentation – ou la remémoration – de la guerre d'indépendance d'Algérie (1954-1962). Il s'agit de deux textes publiés récemment : *Entendez-vous dans les montagnes...* (Paris, Aube, 2002)¹, de l'Algérienne Maïssa Bey (né en 1950), et *Où j'ai laissé mon âme* (Paris, Actes Sud, 2010), du Français Jérôme Ferrari (né en 1968). Entre ces deux récits, il y a une différence qui, même si elle est évidente, doit être rappelée dès le départ : le conflit entre l'Algérie et la France est vu, dans le premier texte par le regard d'un auteur algérien,² alors que, dans le deuxième, il est perçu par le regard d'un écrivain français.

Certes, Jérôme Ferrari est corse, mais il n'en est pas moins « Français ». En tant qu'auteur du roman considéré ici, son point de vue y est celui d'un auteur qui parle de la guerre d'Algérie en tant que Français, et cette précision est importante pour notre propos. Nous pourrions presque dire que, d'une certaine façon, ces deux récits ne parlent pas de la même guerre. Les dispositifs d'énonciation utilisés par les deux auteurs renforcent cette saisissante impression de lecture : par exemple, le récit de Maïssa Bey, sur un ton intimiste obtenu de façon surprenante par une narration à la 3^e personne (« Elle »), met en scène une femme qui a plusieurs points en commun avec l'auteur réel, alors que celui de Ferrari raconte la mémoire de la guerre du point de vue de personnages – y compris le narrateur – ex-combattants de la guerre, en utilisant pour ce faire une structure narrative fort complexe en deux plans, qui semble viser à l'omniscience ; le récit de Bey entreprend la remémoration du passé à partir du présent (le présent de l'indicatif est le temps verbal le plus utilisé dans le texte), alors que celui de Ferrari s'y prend tout autrement, par un retour en arrière fait par un personnage qui, en partant du présent, se situe ensuite au temps de la guerre, en utilisant pour cela la technique du *flash-back*. En choisissant ces textes qui d'une certaine façon s'opposent et, à la fois, se retrouvent autour d'un même thème, notre objectif est de soulever

¹ Nous citerons une édition de 2010 (v. les références bibliographiques à la fin de l'article).

² Il s'agit en plus d'une femme, ce qui pose aussi un problème de genre (*gender*), dont nous ne nous occuperons pas ici.

quelques questions sur les relations entre *expérience* et *récit* (nous reviendrons au sens attribué, dans le cadre de ces notes, au mot d'*expérience*), ainsi que sur les difficultés de la remémoration de la guerre d'Algérie en particulier, dont le sens paraît fortement varier selon le point de vue de celui qui raconte, en fonction de ses appartenances identitaires.³

Expérience et récit

À partir de la moitié du XX^{ème} siècle, les relations entre *expérience* et *récit* commencent à s'exprimer d'une façon assez vigoureuse dans des textes littéraires d'écrivains originaires d'anciens empires coloniaux (France, Angleterre, Espagne, Portugal), comme nous le montre toute une littérature créée par des écrivains non-occidentaux qui, cependant, adoptent comme moyen d'expression des langues occidentales – le célèbre « butin de guerre » dont a parlé l'écrivain algérien Kateb Yacine –, une littérature appelée aussi par un certain nombre de chercheurs de littérature postcoloniale⁴ qui est, donc, le résultat d'un contexte historique très précis, celui de la dite « décolonisation ». Il s'agit là d'un immense ensemble – très hétéroclite – de récits écrits et publiés par des écrivains de plusieurs nationalités, originaires de pays de l'Afrique noire ou de l'Afrique du Nord, ou encore des Caraïbes ou d'Asie. Bref, un ensemble de récits ultérieurs aux guerres et aux conflits qui ont mené à l'indépendance des anciennes colonies européennes.

³ L'identité est une notion plurielle et complexe. Comme le rappelle Alex Mucchielli, plusieurs chercheurs travaillant dans différents domaines des sciences humaines sur cette notion ont proposé des listes de « référents identitaires » : en psychosociologie, en ethnologie, en sociologie, en science politique, etc. Retenons ici les référents historiques (les origines, les événements marquants, etc.), culturels (le système culturel, la mentalité, le système cognitif, etc.) et psychosociaux (les attributs de valeur sociale, les images identitaires, les symboles et signes extérieurs, etc.) ; (Mucchielli, 1986: 12-19). Les éléments de définition ci-dessus évoqués nous permettent de considérer que Maïssa Bey et Jérôme Ferrari appartiennent à des aires identitaires diverses, sans que cela suppose pour autant que les individus soient condamnés à être renfermés dans une identité unique.

⁴ Qui correspond, comme le rappelle Jean-Marc Moura, à un énorme corpus : « l'ensemble des littératures d'expression française issues de l'expansion coloniale (donc produites hors d'Europe) », dans lequel les œuvres sont rassemblées dans différents plans : historique, géographique, linguistique et sociolinguistique, sociologique, individuel (Moura, 1999: 45s).

Les thèmes les plus forts de ces récits concernent très souvent les questions identitaires. S'y trouve aussi omniprésent le traumatisme des régimes coloniaux (indissociable du problème identitaire, bien entendu). Enfin, le spectre des guerres qui ont abouti aux indépendances ou, dans certains cas, de celles qui les ont suivies, est aussi très marquant dans certains de ces textes. Le récit de Maïssa Bey appartient à ce groupe de textes. Plus récemment, en particulier à l'approche des commémorations du cinquantième anniversaire de l'indépendance algérienne (2012), nous avons vu une augmentation des publications de textes écrits par des auteurs français, ayant comme thème la guerre d'Algérie et pour vocation plus ou moins avoué le témoignage autour de ce terrible « événement ».

Le texte de Jérôme Ferrari, bien entendu, se range dans ce groupe de récits littéraires qui s'emparent, d'une certaine manière, d'un thème qui peut être considéré comme emblématique de la littérature postcoloniale, dont il renverse le point de vue. Cette affirmation, considérée peut-être polémique par certains – car il est vrai qu'il ne serait pas légitime d'interdire à des auteurs européens aucun thème – est néanmoins corroborée par un constat : le thème de la guerre d'Algérie était encore, il n'y a pas longtemps, un tabou en France, et il le demeure, en ce qui concerne les actions menées par l'armée française sur le sol algérien.

Maïssa Bey et Jérôme Ferrari affrontent, chacun à sa manière, le problème de la transmission de l'expérience et de la mémoire de la guerre d'Algérie par le récit, à partir de la représentation fictionnelle de ce conflit. Cela nous semble positif au sens où ces fictions contribuent à libérer la parole autour d'une période récente de l'histoire commune de la France et de l'Algérie. Leurs textes proposent, de façon très pointue, un certain nombre de problèmes qui peuvent aider à réfléchir sur le sens même du récit – et de la narration – en tant que bien inaliénable de l'expérience humaine elle-même. La confrontation entre ces deux textes, rendue possible parce qu'ils ont en commun un même thème et une même problématique (expérience et mémoire de guerre), peut permettre de dévoiler les enjeux politiques et idéologiques de ces fictions, dont les points de vue, déterminés par l'emplacement à partir duquel a lieu l'acte d'énonciation de leurs narrateurs, est fort divergent.

Nous voilà arrivés au moment d'ouvrir des parenthèses un peu longues pour préciser quel sens nous attribuons au mot d'*expérience*. La première référence qui s'impose à notre esprit est celle de Walter Benjamin. C'est lui qui, dans son célèbre essai « Le Narrateur » (1936), en évoquant la possibilité de la mort du récit, disait que les hommes n'avaient plus d'expérience à partager ; Benjamin voyait, dans le règne de l'information publicitaire, le signal sans équivoque de ce retrait sans retour du récit. Dans un essai précédent (1933), « Expérience et pauvreté », il expliquait que l'idée de la mort du récit et du vide de l'expérience à partager était intimement liée au terrible traumatisme vécu par toute une génération de jeunes gens lors de la Première Guerre Mondiale. Dans les réflexions de Benjamin, la vie (ou la survie) du récit est indissociable, on le voit, du problème de la *transmission* (la communication) de l'expérience. Par conséquent, elle est également indissociable – nous pouvons l'ajouter – de la mémoire. Tout cela est exprimé dans la citation suivante :

Il est certain que les actions de l'expérience ont perdu du terrain pour une génération qui vécut, entre 1914 et 1918, l'une des plus terribles expériences de l'histoire. A cette époque, l'on pouvait déjà remarquer que les combattants étaient revenus silencieux du champ de bataille. Ils étaient plus pauvres en expériences communicables, et non plus riches. (...) Une génération qui était encore allée à l'école dans un tramway tiré par des chevaux s'est retrouvée abandonnée, sans toit, dans un paysage différent de tout ce qu'elle avait connu, à l'exception des nuages, et dans le centre de ce paysage, dans un champ de forces de courants et explosions destructeurs, se trouvait le fragile et minuscule corps humain. (Benjamin, 1987: 114s)⁵

Paul Ricœur, dans son œuvre magistrale *Temps et récit* (publiés en trois tomes, en 1983, 1984 et 1985), parle à un moment donné de ces idées de Walter Benjamin (tome 2). Il affirme qu'il est possible, en effet, que nous vivions la fin d'une époque dans laquelle il n'y a plus de place pour raconter. Citons Ricœur :

⁵ Nous avons traduit l'extrait cité, à partir de l'édition brésilienne.

Peut-être (...) sommes-nous les témoins – et les artisans – d’une certaine mort, celle de l’art de conter, d’où procède celui de raconter sous toutes ses formes. Peut-être le roman est-il en train lui aussi de mourir en tant que narration. Rien en effet ne permet d’exclure que l’expérience cumulative qui, au moins dans l’aire culturelle de l’Occident, a offert un style historique identifiable soit aujourd’hui frappée de mort. (...) Rien donc n’exclut que la métamorphose de l’intrigue rencontre quelque part une borne au-delà de laquelle on ne peut plus reconnaître le principe formel de configuration temporelle qui fait de l’histoire racontée une histoire une et complète. Et pourtant... Et pourtant. Peut-être faut-il, *malgré tout*, faire confiance à la demande de concordance qui structure aujourd’hui encore l’attente des lecteurs et croire que de nouvelles formes narratives, que nous ne savons pas encore nommer, sont déjà en train de naître, qui attesteront que la fonction narrative peut se métamorphoser, mais non pas mourir. Car nous n’avons aucune idée de ce que serait une culture où l’on ne saurait plus ce que signifie *raconter*. (Ricoeur, 1984 : 57s)

Comme nous le voyons, Ricoeur prend le parti d’une survie du récit, sans lequel, dit-il, il semble qu’il ne peut pas y avoir de culture. Il croit par ailleurs « que la recherche de concordance fait partie des présuppositions incontournables du discours et de la communication » (*idem*: 56), et cela, même s’il est possible de refuser le discours cohérent. Il est possible d’évoquer à ce propos combien le récit moderne peut avoir tendance à ce refus, et cela par des moyens fort divers. La « métamorphose de l’intrigue » y peut faire appel à bien des distorsions formelles afin de retirer de « l’histoire conté/raconté sa configuration d’histoire complète » (*ibidem*). Pour le comprendre, il suffit de se rappeler d’un récit comme *Malone meurt*, de Beckett ; ou encore de l’expérimentalisme du Nouveau Roman, dans lequel a lieu une inversion qui vide le récit de son contenu d’*expérience*, ce que Jean Ricardou a exprimé dans une formule lapidaire : « le récit d’une aventure devient l’aventure d’un récit ». C’est de la mise en œuvre de ces différents registres du refus de conter/raconter que résulte la mort du paradigme narratif.

C’est dans le contexte de ces réflexions sur la possibilité – ou non – de la transmission de l’expérience et sur la mort (supposée) du récit que nous souhaitons poser quelques interrogations sur le *sens* des textes de Maïssa Bey et de Jérôme Ferrari. Que veulent dire, que disent en effet ces récits ? Quelle est leur fonction, si fonction il y

a dans ces cas ? Comment y prend forme le trinôme *expérience / récit / mémoire* ? Notre hypothèse est que, contrairement au constat fait par Benjamin dans le cadre des littératures occidentales de la période ultérieure à la guerre de 1914-1918, dans les récits dont il est question ici s'exprime une volonté de partager une certaine expérience, par le biais de la fiction-témoignage, au nom de la mémoire certainement, du moins dans le cas du récit de Maïssa Bey. Les enjeux de la fiction de Jérôme Ferrari nous semblent d'une autre nature (nous y reviendrons).

Pour essayer de le démontrer, il est nécessaire de faire un résumé rapide de « l'intrigue » de chacun de ces deux récits. Il s'agit de récits de fiction ; ce ne sont pas des textes qui s'affirment comme des mémoires ou comme des textes autobiographiques. Ce sont toutefois des textes fortement caractérisés par ce que Paul Ricœur a appelé « l'historicisation de la fiction », quand il a examiné « l'hypothèse selon laquelle le récit de fiction *mime* d'une certaine manière le récit historique » (Ricœur, 1986: 343). Voyons les résumés.

Le texte de Maïssa Bey est une sorte de huis clos parfaitement vraisemblable dans la France de nos jours. Il met en scène, pendant le temps d'un voyage de train (en France), trois personnages : une Algérienne kabyle qui vit en exil (une situation ordinaire pour des milliers d'Algériens et d'Algériennes aujourd'hui), âgée d'environ 55/60 ans ; un vieil homme français qui a à peu près vingt ans de plus qu'elle, et une adolescente française. La narration se fait à la 3^e personne, comme nous pouvons le voir dès les premières lignes du récit :

Elle referme derrière elle la porte du compartiment dans l'espoir de ne pas être dérangée, de faire seule le voyage. Elle ôte son manteau, le plie soigneusement, le pose près d'elle. Elle s'assoit près de la fenêtre. Elle tire de son sac le livre commencé la veille, l'ouvre et se met à lire. Le train est presque vide, il n'y a pas d'affluence sur les quais. Pas de places réservées dans ce compartiment. Elle a vérifié avant d'entrer. Elle se laisse peu à peu absorber par sa lecture, à peine consciente que le train est toujours en gare. (Bey, 2010: 11)

La répétition incessante du pronom « elle », que l'on constate tout au long du récit, crée paradoxalement un effet de récit intimiste ; tout ce qui est raconté est centré sur ce personnage (« Elle »), ainsi, le pronom de la 3^{ème} personne se dédouble en pronom de la 1^{ère} personne, et le lecteur comprend que cette femme (« Elle ») est en fait un « Je » narrateur. Cette narratrice lit pendant le voyage et, à partir de la lecture, lui vient à l'esprit la mémoire douloureuse de l'assassinat de son père, par des soldats français, pendant la guerre de libération d'Algérie. Tout le récit est construit par les dialogues entre les trois personnages, alternés par des monologues intérieurs de la narratrice et par des extraits, en italique, retirés du livre qu'elle lit. Il s'agit du roman *Le Liseur* (*Der Vorleser*), de Bernhard Schlink (auteur allemand né en 1944), dont la traduction française a été publiée en 1996 (chez Gallimard), un an après la première édition de l'original.

Ce livre, qui donne la parole aux allemands nés immédiatement après la fin de la deuxième Guerre mondiale, traite aussi de plusieurs problèmes d'éthique, comme ceux de la culpabilité et de la relation entre comprendre et juger. C'est un livre dans le livre, donc. Par un jeu de miroirs et d'images inversées, il pose le problème de la reconnaissance des crimes de guerre commis par l'armée française en Algérie, sujet tabou encore à présent. Peu à peu, dans un *crescendo* très maîtrisé par la narratrice, se dévoile une vérité terrible : ce vieil homme assis devant « Elle » était un ancien appelé de la guerre d'Algérie, où il avait été envoyé en tant que médecin de l'Armée française. Révélation encore plus terrible : il avait participé aux exactions commises en 1957 dans le village kabyle du père torturé et tué de la narratrice : elle était devant l'un des tortionnaires et assassins de son père.

Il faut de rappeler que Maïssa Bey est le nom de plume de Samia Benameur, et que le père de celle-ci a en effet été tué pendant la guerre, dans son village, par des soldats français. Samia Benameur (auteur en chair et en os) partage ainsi avec son personnage (« Elle ») un élément en commun, et ce n'est pas des moindres. Entre les deux se trouve Maïssa Bey : nom adopté par « l'auteur empirique » Samia Benameur, et qui vient jouer un rôle de médiation entre lui et « l'auteur modèle » (Umberto Eco) dans cette fiction conçue à mi-chemin entre le témoignage personnel et le dévoilement de sa

mise en fiction (Eco, 1994). Le récit de Maïssa Bey se présente ainsi comme un récit de fiction, malgré la « coïncidence » terrible entre l’histoire de la narratrice et celle de l’auteur empirique, même s’il contient des « annexes » troublants : des reproductions d’un Certificat de nationalité, d’un Certificat de bonne vie et mœurs et des cartes postales appartenant à Samia Benameur y figurent.

Le troisième personnage, l’adolescente, donne à l’histoire racontée une note d’espoir : Marie – la seule à porter un nom – est une toute jeune fille française issue d’une famille de Pieds noirs. Elle ignore l’histoire de son pays, mais veut la connaître et essaye de la reconstituer d’après les dialogues des deux autres personnages, qui lui sont la plupart du temps incompréhensibles. Ce personnage renvoie ainsi, de façon assez évidente, au problème de la mémoire et de la transmission, entre les générations, par l’enseignement de l’Histoire, de l’expérience des faits passés. Il faut rappeler qu’en France, pendant les décennies qui ont suivi la guerre d’Algérie, celle-ci n’a jamais été évoquée ouvertement ; ce conflit terrible a souvent été nommé par un euphémisme : « les événements d’Algérie ».⁶

Le roman de Jérôme Ferrari raconte la vie de deux officiers français en Algérie, pendant la guerre. Dans un entretien accordé à une chaîne de télévision publique, l’auteur s’est dit influencé, à son écriture, par le documentaire de Patrick Rotmann, *L’Ennemi intime* (2002) ; il y a évoqué également l’importance, pour sa fiction, d’un séjour de quatre ans en Algérie, où il a vécu comme coopérant. Après une introduction d’un peu plus de dix pages, narrée à la 1^{ère} personne par le personnage Horace Andreani sur un ton épistolaire (« Je me souviens de vous, mon capitaine... » ; p. 11), suivent trois chapitres intitulés « 27 mars 1957 : premier jour, Genèse, IV, 10 » ; « 28 mars 1957, deuxième jour ; Mathieu, XXV, 41-43 » ; « 29 mars 1957, troisième jour ; Jean, II, 24-25 ».⁷ L’indication sur le moment où se passe l’action des faits remémorés (car ils sont racontés, en partie, par un narrateur qui les évoque, après les avoir vécus), ne pourrait

⁶ Cette situation a changé un peu depuis quelques années. En cette année 2012, date d’anniversaire des 50 ans de l’indépendance algérienne, le mot de « guerre » a enfin été largement employé par les médias. Il y a quelques années, sous Jospin, l’Assemblée Nationale a reconnu l’existence de la guerre.

⁷ Nous n’aborderons pas, dans le cadre de cet article, la signification des références bibliques exprimées dans les paratextes.

pas être plus claire : ce sont les trois jours les plus violents de la célèbre bataille d'Alger, qui a opposé à la 10^{ème} division des parachutistes de l'armée française les combattants indépendantistes du Front de Libération National (FLN). Il s'agit donc d'une bataille véridique, historique (historicisation de la fiction) et fort emblématique des abus commis par les militaires français durant la guerre d'Algérie.⁸ Tout est raconté en deux plans narratifs, l'un d'eux à la 1^{ère} personne (le récit est alors fait par Horace Andreani), qui s'adresse au personnage central, le capitaine Degorce ; l'autre plan narratif est à la 3^{ème} personne, et il rend les faits des trois jours de 1957, en focalisant toutefois les événements à partir de la perception du capitaine Degorce.

L'alternance des plans narratifs a ainsi comme effet une sorte d'omniscience. Andreani et Degorce sont deux anciens camarades qui se retrouvent à Alger pendant la guerre de libération. Ils avaient affronté ensemble, auparavant, l'horreur des combats en Indochine française⁹. Bien avant tout cela, ils avaient été des résistants, et Degorce avait même été emprisonné à Buchenwald. Le parcours des personnages, en particulier celui de Degorce, dessine clairement une ligne qui va de la Résistance à l'engagement militaire en Indochine et, ensuite, à l'Algérie, pendant la guerre. De résistant, il se métamorphose en victime et, ensuite, en tortionnaire et bourreau d'« Arabes ».¹⁰ Contrairement à ce qui se passe avec Andreani, le capitaine Degorce, catholique fervent, n'accepte pas sa condition de tortionnaire et vit tourmenté par le remords. Ainsi ce roman entend discuter, dans une approche philosophique, les notions du bien et du mal ; il traite également – surtout à travers le personnage Degorce, ce tortionnaire supplicié

⁸ L'armée française est sortie victorieuse de cette bataille, mais une partie de l'opinion publique française métropolitaine a considéré cette victoire militaire comme un échec moral, en raison de la généralisation de l'usage de la torture par les militaires français. Il y a un film italo-algérien sur l'épisode : *La Bataille d'Alger (La Battaglia di Algeri)*, dirigé par Gillo Pontecorvo et tourné en 1966 à la Casbah d'Alger.

⁹ La France a perdu la guerre d'Indochine (1946-1954) lors de la fameuse bataille de Dien-bien-Phu.

¹⁰ Les cas de militaires français qui se sont battus lors de la guerre de 1939-1945, ensuite en Indochine et, enfin, en Algérie, sont nombreux ; il y a eu ainsi des résistants qui ont connu une trajectoire semblable à celle du personnage de Ferrari. L'exemple le plus célèbre est celui du Général Paul Aussaresses (né en 1918), qui a avoué en 2000 avoir torturé les Algériens pendant la guerre de libération, en justifiant ces tortures comme l'accomplissement de son devoir.

par sa propre conscience – d'un double thème central de la religion chrétienne, à savoir la condamnation éternelle et la rédemption.¹¹

La trajectoire du personnage Degorce permet une relativisation, peut-être non voulue, peut-être tout à fait inconsciente de la part de l'auteur, de l'action militaire française en Algérie pendant la guerre. Dans un entretien concédé à France Télévisions, Ferrari affirmait que, dans cette fiction, il avait souhaité traiter « d'un sujet sensible sans être manichéen » (v. les références bibliographiques), ce qui revient en somme à dire : sans assumer, *historiquement* et *politiquement*, un parti pris pour l'un ou l'autre des deux côtés impliqués dans la guerre d'Algérie : les militaires français contre les indépendantistes algériens ; les colonisateurs contre les colonisés ; l'État français responsable de la torture devenue une technique acceptable, contre des combattants en guerre pour leur droit à l'autodétermination en tant que peuple. Cette relativisation s'opère également par le dédoublement de la représentation du soldat appelé en Algérie, tel qu'il nous est montré dans ce récit, où il assume deux faces : d'un côté le personnage d'Andreani, tortionnaire sans foi ni loi, de l'autre celui de Degorce, en proie à des problèmes de conscience et à une souffrance morale intense et sincère provoquée par les actions qu'il accomplit en raison de sa soumission à un ordre supérieur auquel il ne peut pas échapper.

En ce sens, le récit de Jérôme Ferrari semble s'identifier à certains modes de sentir, évaluer, percevoir et croire qui se rapportent, de forme un tant soit peu évidente, au maintien et à la reproduction du pouvoir social (Eagleton, 2003) de la sphère culturelle à laquelle appartient l'auteur : son récit assume la posture idéologique dominante dans la société française, fortement imprégnée par le mythe de la « mission civilisatrice ». Et c'est pour cela qu'il nous semble possible de considérer que son point de vue est celui d'un auteur français, comme nous l'annoncions au début de ces notes. La visée du récit de la guerre d'Algérie proposé par la fiction de Ferrari est donc en opposition totale à celle qui s'exprime dans le récit de Maïssa Bey, dont le témoignage au ton intimiste et en même temps volontairement distancé est forcément chargé d'une

¹¹ Le récit s'ouvre avec une épigraphe extraite du roman russe *La Maître et Marguerite*, dans lequel Mikhaïl Boulgakov raconte l'arrivée, à Moscou, en plein régime communiste, du Diable et ses accompagnateurs.

expérience non-occidentale (cette prise de distance prend forme dans le dédoublement de la narratrice opéré par l’alternance entre les pronoms à la 3^{ème} et à la 1^{ère} personnes et dans le jeu de fiction crée par recours à l’auteur empirique et à l’auteur modèle). Il s’agit, dans le récit de Maïssa Bey, de l’expérience du vécu.

Dis-moi qui te raconte la guerre et je te dirai de quelle guerre il parle

Nous avons rassemblés dans cet écrit quelques notes sur des questions liées à la problématique de l’*expérience* – des questions de contenu – ainsi que quelques observations qui concernent l’*experimentalisme* dans le récit contemporain (des questions de forme). Nous finirons ces réflexions en disant que, du point de vue formel, ces deux textes ne font pas exception à la règle : le récit contemporain est protéiforme et peut tout contenir. Ce qui nous intéressait davantage, c’était de tenter de montrer que, côte à côte avec la mort supposée du récit, il existe bel et bien, du moins dans certains contextes contemporains spécifiques de production, de réception et de circulation des textes littéraires, un récit tout à fait vivant, qui peut par ailleurs adhérer complètement aux structures du pouvoir en vigueur ou, bien au contraire, les dénoncer sans pour autant tomber dans le piège démodé d’un art « engagé ».

Nous pourrions presque dire que, d’une certaine façon, ces deux récits ne nous parlent pas tout à fait de la même guerre d’Algérie. Celle-ci, nous le savons, a opposé deux camps bien délimités : les colonisateurs et les colons contre les colonisés. Les récits de la guerre d’Algérie, à considérer les deux cas examinés dans cet article, semblent être porteurs des échos lointains de cette opposition, qu’ils reproduisent, peut-être à l’insu de leurs auteurs. L’un parle de la guerre du colonisateur, l’autre, de celle du colonisé. Mais ensemble, et mis côte à côté, ils rendent visible, ils dévoilent l’histoire d’une lutte qui fut celles des opprimés contre les oppresseurs. Ce fut celle-là la seule guerre d’Algérie.

Bibliographie :

Essais:

- BENJAMIN, Walter (1987). « Experiência e pobreza » [« Expérience et pauvreté »] et « O Narrador » [« Le Narrateur »], *Obras escolhidas*, trad. de l'allemand S. P. Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense (
- EAGLETON, Terry (2003). *Teoria da Literatura: uma introdução*, trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes.
- ECO, Umberto (1994). *Seis passeios pelo bosque da ficção* [titre français : *Six promenades dans les bois de la fiction et d'ailleurs*], trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras.
- MOURA, Jean-Marc (1999). *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris: PUF, coll. « Quadrige ».
- MUCCHIELLI, Alex (1986). *L'Identité*, Paris: PUF, coll. « Que sais-je ? ».
- RICCEUR, Paul (1984). *Temps et récit : la configuration dans le récit de fiction* (tome 2). Paris: Seuil
- RICCEUR, Paul (1985). *Temps et récit : le temps raconté* (tome 3). Paris: Seuil.

Fictions :

- BEY, Maïssa (2010). *Entendez-vous dans les montagnes....* Paris: L'Aube.
- FERRARI, Jérôme (2010). *Où j'ai laissé mon âme*. Paris: Actes Sud.

Autres sources :

- <http://www.francetv.fr/culturebox/entretien-avec-jerome-ferrari-auteur-de-ou-jai-laisse-mon-ame-45823> (entretien de Jérôme Ferrari à France Télévisions, document consulté en mai 2012).
- <http://www.theatre-video.net/video/Entretien-avec-Maïssa-Bey> (entretien de Maïssa Bey à Théâtre Vidéo-Net, document consulté en avril 2012).

LA GUERRE DU VIET-NAM AU MIROIR DE LA FICTION
Résistances au féminin dans *Riz noir* d'Anna Moï

JULIA PRÖLL

Université d'Innsbruck

julia.proell@uibk.ac.at

Résumé : Le présent article sera consacré aux multiples facettes du thème de la résistance dans *Riz noir* (2004), premier roman d'Anna Moï, écrivaine « migrante » d'origine vietnamienne qui écrit en français. Son texte, qui donne la parole à une jeune fille de 15 ans, emprisonnée pendant la guerre du Viêt-Nam dans le bagne de Poulo Condor, est d'abord caractérisé par le souci d'écrire l'histoire « autrement » – enjeu qui sera étudié dans un premier temps. Dans un second temps, notre intérêt portera sur la poétique de l'écrivaine – une poétique de la « pliure » qui dote l'écriture de la résistance nécessaire pour pouvoir « témoigner de l'intémoignable ». Enfin, nous allons parler de la résistance de la narratrice qui, pour faire face à l'horreur du bagne, déploie différentes tactiques, au sens où l'entend Michel de Certeau. Grâce au langage, au corps et à la mémoire, elle arrive à s'infiltrer dans les failles du pouvoir, ce qui lui permettra de survivre.

Mots-clés : écriture de la guerre - mémoire culturelle - expression littéraire de la douleur – postcolonialisme.

Abstract : This paper will propose a critic approach of migrant writer Anna Moï's first novel *Riz noir* (2004). It analyses Moï's conception of « pliure » as far as her way of writing and suggesting events that can't easily be testified. Therefore, this work can be considered as a work of resistance through memory and language.

Keywords : writing war, cultural memory, literary expression of pain, postcolonialism

Anna Moï : une vie et une œuvre sous le signe de la résistance

Aucun homme n'est présent pour nous rappeler les dogmes de Confucius (...). Personne à qui vouer le culte de l'obéissance et de la hiérarchie. Nous sommes trois femmes aussi maîtresses que possible de notre existence. (Moï, 2009: 52)

La résistance – une résistance qui, comme nous le verrons par la suite, s'articule entièrement « au féminin » – semble l'enjeu majeur de *Riz noir*, ce premier roman d'Anna Moï et son seul texte situé en pleine guerre du Viêt-Nam. Cette priorité thématique nous paraît étroitement liée au propre vécu de l'écrivaine, un vécu marqué par l'insoumission et la révolte : révolte contre une historiographie qui se présente volontiers comme lisse, univoque et linéaire masquant, par ceci, tout ce qu'elle a passé sous silence ; révolte aussi contre les stéréotypes liés au sexe et aux « racines » propres. Méprisant les appartenances nationales et autres – elle se surnomme « étranger universel » (Moï, 2006a: 17) et soupçonne que « stabilisée dans une maison et un pays, [elle] n'aurai[t] peut-être pas écrit » (Moï, 2008: 374) – l'initiatrice du manifeste « Pour une 'littérature-monde' en français » née en 1955 à Saïgon sous le nom de Trần Thiên Nga, connaît bien le sentiment d'être « l'Autre » (Moï, 2007: 243) : d'abord en tant que femme dans une société marquée par le confucianisme ; ensuite en tant qu'écrivaine dite « francophone », qui, au moment de son « immigra[tion] » (*idem*: 248) au pays de la littérature qu'elle croyait sans frontières, se voit collée une étiquette la plaçant en marge.

Dès le début, l'arme de la « coupable-née », de « l'accident de 1955 » (Moï, 2008: 106), qui n'était pas le garçon que sa mère avait souhaité, est l'adoption du français – un acte d'insoumission aux valeurs imposées par la société confucéenne :

[Le français] était étranger aux murmures de la société confucéenne hostile à ma mère – une mère de filles. Il ne confinait pas les êtres sur une plate-forme prédéterminée par un réseau d'appellations hiérarchiques qui remplace les

pronoms personnels (...) Il traduisait la créativité et l'espoir d'une vie meilleure (...). (Moï, 2007: 247)

Mais la langue de l'ancien colonisateur constitue aussi une « langue-refuge » qui protège contre les atrocités de la guerre que Moï vit pendant son enfance – elle a treize ans lors de l'offensive du Têt en 1968 : « En ne traduisant pas l'immonde réalité de la guerre et ses cortèges funèbres, le français était également, pendant ma petite enfance, la langue d'un monde ultraterrestre, inaltérable. La mort, relayée par la télévision, était exprimée en vietnamien. » (*idem*: 247) Ainsi perçu comme moyen de distanciation, cette langue permettra à l'écrivaine, des années plus tard, de parler non seulement de cette guerre – comme elle le fera dans *Riz noir* – mais d'évoquer aussi les histoires souvent ignorées de tous ceux qui, habituellement, ne sont pas compris dans « l'effort de mémorialisation » (Chevillot & Norris, 2007: 11) de la nation : ce souci de donner voix et visage aux inconnus du monde – pour modifier légèrement une phrase du manifeste « Pour une littérature-monde en français » – se reflète déjà dans le choix de son pseudonyme qui accompagne sa venue à l'écriture en 2001, après son retour au Viêt-Nam et après avoir chanté et travaillé comme styliste de mode.¹ Depuis la publication de son premier recueil de nouvelles intitulé *L'Écho des Rizières* elle se nomme Moï – un nom qui renvoie aux minorités ethniques vietnamiennes et 'condense' sa profession de foi qu'elle formule comme suit dans *Espéranto, désespéranto*, sorte de texte-manifeste : « Je revendique, de moï, la qualité ou la tare, les défauts de couleur de peau et d'appartenance. Je suis consanguine des sauvages et des étrangers sur tous les sols piétinés et n'échangerais ma condition contre aucune autre. » (Moï, 2006a: 43s.)

C'est à ces étrangers que Moï donne voix et visage dans ses textes, pièces d'une « littérature mineure » au sens de Gilles Deleuze et de Félix Guattari (1989) : songeons, par exemple à Klong Hagim, ce chanteur appartenant à l'ethnie des Koho qui fait son apparition dans *L'Écho des Rizières* et qui souffre d'une maladie hautement symbolique : « ses cordes vocales saign[ai]ent » (Moï, 2012: 78) ce qui renvoie, de façon emblématique, à sa condamnation au silence dans l'Histoire dominante pour ne pas déranger la « stabilisation discursive d'une nation » (Mertz-Baumgartner, 2008: 41).

¹ L'œuvre porte les empreintes de ces activités comme le montrent les multiples renvois à la musique ainsi que le terme couturier de « pliure » importante pour son esthétique.

Riz noir, de son côté, se consacre aux femmes, ces absentes des paysages mémoriels dominants – absence particulièrement manifeste en temps de guerre où elles se voient souvent réduites à de simples figurantes ou aux mères et épouses des héros : Moï quitte ces chemins battus et fait parler une jeune fille saïgonnaise de 15 ans qui vient d’être emprisonnée avec sa sœur aînée dans le bagne de Poulo Condor pour avoir soutenu un réseau de résistance nord-vietnamien en tant que messagère. Par le choix de sa protagoniste, Moï nous fait entendre une voix effacée par l’Histoire – une voix qui évoque, de façon discontinue et fragmentaire, son histoire à elle, sa « her-story » (Chambers, 1995: 26). La narratrice plonge dans l’espace immense et vital du souvenir – remède à la « contraction de l’espace vital » (Moï, 2009: 214) qu’elle subit dans l’une des fameuses « cages à tigres ».

Les « éclats de mémoire » (Mazauric, 2006: 77) évoquent surtout des scènes de son enfance entremêlant le bonheur et la guerre : les images heureuses sont surtout liées au personnage emblématique de la mère, cette femme analphabète et rebelle dont les « origines [sont] aussi troubles que les limons rougeâtres du [Mékong] » (Moï, 2009: 41) et qui sort de sa pauvreté grâce à la technique de la soie laquée qu’elle maîtrise à merveille ; ces images alternent avec l’évocation de souvenirs traumatiques comme le massacre américain de My-Lai, l’auto-immolation d’un bonze taoïste, le déversement de l’Agent Orange sur le paysage vietnamien ou les tortures que la jeune fille a subies avant son transfert au bagne. Toutes ces bribes de souvenirs se mêlent à la réalité atroce du bagne qui est rythmée par les interrogatoires et les tortures, par l’attente lancinante de la distribution de l’eau rationnée et du « riz noir », ce riz blanc couvert de mouches à merde qui, au bagne, constitue quasiment la seule nourriture :

Dans le corridor, des bols sont posés par terre. À cause de l’éblouissement, je les crois remplis de riz noir. Mais c’est du riz blanc, recouvert de mouches noires. À l’aide de la cuillère en fer-blanc, fournie avec le bol de riz, je racle le couvercle de mouches. « Ce sont des mouches à merde, constate Tao, bien réveillée maintenant. – Tu crois qu’on va attraper des maladies? – Mange, répond Tao. Tu verras bien. » (*idem*: 23s)

Mais quoique évoquant, de façon métonymique, la réalité atroce du bain – songeons dans ce contexte aussi à l’oxymore du « lait noir » du poème *Fugue de mort* de Paul Celan (1995: 41) écrit à l’occasion de la libération d’Auschwitz – l’aliment paraît ici étrangement bifrons : la nourriture dégueulasse est, certes, un moyen d’humiliation qui porte un risque de mort ; mais en même temps elle rend possible la survie de la jeune fille et lui procure la force pour ne pas succomber à ses tortionnaires. L’acte de s’incorporer, « malgré tout », cette nourriture laisse deviner que la jeune fille ne se laisse pas confiner dans le rôle de la victime, caractérisé, selon Ledbetter (1996: 22), uniquement par le désespoir.

Mais avant d’examiner plus à fond la tactique de la jeune fille – cet « art du faible », selon Michel de Certeau (1990: 61) – qui lui permet de s’installer dans les « failles » du pouvoir et de regagner ce que Homi K. Bhabha a désigné par « interstitial agency » (Bhabha, 1996: 58) – penchons-nous sur deux autres facettes que le thème de la résistance revêt dans le roman : examinons d’abord ce que l’on pourrait nommer, avec Régine Robin, « l’obsession d’une autre façon d’écrire l’histoire » (Robin, 1989: 129) et penchons-nous ensuite sur la poétique d’Anna Moï – une poétique du silence et du blanc qui investit l’écriture d’une force de résistance pour qu’elle puisse « témoigner de l’intémoignable » (Ammour-Mayeur, 2008: 131) et pour qu’elle ne tombe pas dans le mutisme, danger dont parle Robert Antelme dans *L’espèce humaine*: « À peine que commençons-nous à raconter que nous suffoquions. » (Antelme, 1996: 9)

***Riz noir* ou écrire l’histoire « sans surveillance »**

The past is never dead. It’s not even past.

(Faulkner, 1975: 80)

Déjà le pseudonyme de l’écrivaine trahit sa sensibilité pour les « contre-narrations de la Nation » selon Homi K. Bhabha, ces histoires « dissidentes », qui mettent en lumière ce que « l’Histoire avec sa grande Hache » (Perec, 1975: 13) a refoulé ou supprimé. Refusant l’« obligation to forget » (Bhabha, 1994: 160) imposée si souvent par la mémoire dominante, ces histoires « disturb those ideological manœuvres

through which ‘imagined communities’ are given essentialist identities » (*idem*: 149). Le bagne de Poulo Condor, cette tare dans les mémoires nationales française, américaine et vietnamienne, que Moï choisit comme lieu d’action de son roman, est un fragment de passé qui se heurte à la résistance des mémoires nationales – résistance, cette fois-ci, comprise au sens psychanalytique du terme.

Dans l’un des passages à caractère documentaire, le texte nous présente la prison comme une véritable « entreprise transculturelle », un lieu où histoire américaine, vietnamienne et française se croisent : construite par les Français en 1862 pour emprisonner les opposants à la colonisation, la prison est élargie grâce à l’aide financière américain un siècle plus tard : « Dans les années soixante, les fonds américains du programme MACCORD permettront de construire les bagnes 5, 6, 7 et 8 » (Moï, 2009: 141) – bagnes où le gouvernement sud-vietnamien emprisonne ses opposants pendant la guerre du Viêt-Nam. Le dispositif commun des différents régimes – opprimer et intimider des opposants – est matérialisé par le four à chaux, évoqué à plusieurs reprises au cours du chapitre. Ce « nucléus » autour duquel le bagne a été construit, est encore en service aux temps de l’emprisonnement de la narratrice et produit – comme nous pouvons le soupçonner entre les lignes – la chaux avec laquelle la jeune fille est torturée. Ainsi, ce four se transforme, sous la plume de Moï, en un mémorial rappelant oppression et torture. Une même ombre plane au-dessus du compositeur français Camille Saint-Saëns qui se transforme en protagoniste d’une (contre-) histoire écrite « sans surveillance ». En ce qui concerne ce dernier, la jeune narratrice se souvient de quelques lignes lus dans un manuel scolaire intitulé *L’Île aux Courges* (synonyme du bagne de Poulo Condor) :

Rien ne laisserait penser qu’un compositeur français, Camille Saint-Saëns, séjourna pendant un mois, du 20 mars au 19 mars 1895, dans la Maison des Passagers réservée aux hôtes de marque. Son ami, M. Jaquet, était alors directeur du bagne et gouverneur de Poulo Condor. (*idem*: 142)

Mais même si le nom du compositeur paraît lié au « trauma colonial » (Sultan, 2011: 98), la narratrice adore sa musique – indice pour l’absence de toute « vision manichéenne » (Ton-That, 2009: 221) de l’histoire dans l’œuvre de Moï. Cette vision

différenciée témoigne du goût de la nuance que la narratrice semble avoir hérité de sa mère et qu'elle exprime comme suit: « si le noir n'est jamais noir, le blanc ne l'est pas non plus » (Moï, 2009: 94). Conformément à cette devise et contrairement aux discours idéologiques, les frontières entre les « bons » et les « mauvais » s'estompent assez souvent : la narratrice, par exemple, est libérée grâce à deux sénateurs américains ; mais ce sont les Américains aussi qui tuent Minh, le premier amour de la narratrice, et qui ont réalisé, à l'aide de l'Agent Orange déversé sur le paysage vietnamien, le « rêve d'une plaine nue où toute végétation tropicale aura été annihilée » (*idem*: 234). Mais presque dans le même souffle la narratrice évoque le destin des pilotes et constate : « Si l'avion n'est pas touché, le pilote souffrira, lui, des séquelles du contact avec la dioxine, telles que le développement de certains cancers ou les malformations fœtales chez ses descendants. » (*idem*: 233s.)

Une même perspective nuancée est adoptée au sujet des deux parties opposées dans la guerre du Viêt-Nam, le régime sud-vietnamien, anti-communiste d'un côté et le Front de libération du Sud-Viêt-Nam de l'autre : au lieu de prendre parti pour les nordistes au service desquels elle est engagée dans le conflit, la narratrice insiste, d'un ton neutre, sur la violation des droits qui a lieu des deux côtés : « Au milieu des affrontements, des soldats du Front pénètrent dans les maisons et proclament sporadiquement la 'libération' de la ville. Les 'crimes contre la révolution' sont sanctionnés par des tribunaux populaires hâtivement réunis. » (*idem*: 111)

Selon la perspective postcoloniale qui est la sienne, Moï refuse aussi toute logique binaire opposant « simplement » colonisateurs et colonisés : les méthodes de torture « occidentales » – l'*asello* et le *strappado* par exemple – introduites et utilisées en Indochine par les Français comme moyens douteux pour imposer leur « civilisation » (Portelli, 2011: 46-51) – sont désormais au service des anciennes « victimes » : « La torture de la goutte d'eau, autrefois utilisée contre les hérétiques par les inquisiteurs, est un procédé simple, efficace, peu onéreux. Des siècles plus tard, dans une villa de Cholon [à Saigon], l'*asello* est toujours pratiqué. (Moï, 2009: 29) Ces exemples montrent que Moï veut se glisser – tout comme l'a proposé Maïssa Bey (2008: 33) – « dans les interstices de l'histoire » pour mettre en valeur ses contradictions, ses

ruptures et ses multiples non-dits qui empêchent une lisibilité univoque du passé. Une telle lisibilité est, cependant, sous-entendue par la mémoire nationale, « [cette] *gestion de traces* (...), gestion de la saga identitaire, saga de la continuité de la Nation et de l'État dans sa légitimité » (Robin, 1989: 50). C'est celle-ci aussi, qui a fait du bagne de Poulo Condor un « lieu de mémoire », le symbole d'un Viêt-Nam indépendant et réunifié. Dans la nouvelle au titre énigmatique « La sirène et la prisonnière politique » de son recueil *L'Écho des Rizières*, Moï se consacre à cet effort de mémorialisation officielle et parle pour la première fois du bagne de Poulo Condor ainsi que de celle, qui servira de modèle pour la narratrice de *Riz noir* :

Pour la fin du millénaire, nous sommes allés en prison. Mieux que la prison : le bagne. Aller à Poulo Condore est à la portée de n'importe qui. (...) Mon amie T. a été enfermée au bagne en 1968 pour avoir posé une bombe au Quartier général de la police. Elle avait 15 ans. En 1974 (...) elle a été échangée contre un pilote américain emprisonné au Hanoi Hilton. (Moï, 2012: 39-41)

La tonalité hésitante entre ironie et amertume laisse deviner les réserves de Moï envers cette mémoire « institutionnalisée », liée à la « parole des pères » (Robin, 1989: 58). Elle semble particulièrement réticente à l'accès facile de ce lieu « géopatologique » (Sultan, 2011: 112) converti en attraction touristique, raison pour laquelle elle se met à la recherche d'une autre façon de se (ré)approprier le passé : au monument comme une « cristallisation morte », elle oppose le « frisson de vie », cette « trace-mémoire » dont parle Patrick Chamoiseau au sujet du bagne de la Guyane (Chamoiseau & Hammadi, 1994: 17). Cette mémoire, nullement identitaire, accorde une place importante à ceux, et surtout à celles qui sont les protagonistes d'une histoire de l'oubli.

Ainsi, *Riz noir* donne la parole aux femmes et aux enfants : à part la narratrice, nous croisons des combattantes, telle Phuong, une autre détenue, qui s'est amputée le bras avec sa baïonnette lors de l'offensive du Têt et nous apprenons le destin de son nouveau-né, un de ces enfants qui « n'ont pas beaucoup de place dans une guerre » (Moï, 2009: 135) et qui lui a été enlevé après sa naissance. Mais pour échapper à toute « mystification mémorielle » (Mertz-Baumgartner, 2008: 41), aucune de ces femmes n'est figée dans une pose héroïque qui permettrait de l'incorporer dans la mémoire

nationale en tant que martyr pour un Viêt-Nam réunifié et indépendant : la jeune narratrice, par exemple, ne nous est jamais présentée comme une héroïne de la révolution ; au contraire dans le conflit son engagement comme messagère dont l'une des tâches est, comme le texte nous l'explique en passant, « la distribution des photos de nourrissons tués par balles [à My Lai] » (Moï, 2009: 201), s'estompe derrière son histoire personnelle : ce qui importe, c'est son passage de l'enfance à l'âge adulte – moment initiatique marqué par ses premières règles qui surviennent pendant la première nuit au bain et qui sont également, comme le lecteur l'apprendra plus tard, le moment de sa « première fausse couche » (*idem*: 205).

La perspective strictement individuelle et unique est gardée aussi quand le texte suscite des images qui ont leur place incontournable dans la mémoire collective vietnamienne : en prison, la narratrice se souvient de l'auto-immolation du bonze Thich Qang Duc le onze juin 1963 – acte de révolte désespérée pour manifester contre « [l]a dictature de la famille catholique Ngô Dinh » (*idem*: 75). Le titre énigmatique du chapitre intitulé « L'animal en goudron » qui ne laisse pas deviner sa suite monstrueuse, renvoie au petit animal que la narratrice a, ce même jour, formé d'une boulette d'asphalte liquéfiée et accentue, par l'attention au petit détail, la polyphonie irréductible du moment vécu :

Thich Quang Duc reste immobile, dans la position du lotus, les mains posées sur ses pieds repliés. À l'exception de quelques infimes frémissements autour de sa bouche, son corps est aussi figé et serein que le brasier est séditieux. Je suis debout à présent. Mes doigts pétrissent et écrasent l'animal en goudron, encore tiède. (...) C'était un jour de juin : la fin de la saison sèche, et de beaucoup d'autres choses, par exemple de mon enfance. (*idem*: 81)

Moï déploie dans ce passage – qui lie l'Histoire en majuscule avec les histoires de tous ceux et celles qui la croisent – une mémoire dissidente et « déplacée » qui rappelle la mémoire culturelle définie par Régine Robin dans *Le Roman mémoriel*. À la différence de la mémoire collective, la mémoire culturelle, dont la place privilégiée est la fiction, « n'est pas mémoire de groupe au sens identitaire du terme » (Robin, 1989: 56) et n'est jamais « désireuse de donner un sens au passé » (*idem*: 59). Il s'agit, au

contraire, de « l'[o]bsession d'une autre façon d'écrire l'histoire, la petite tissée dans la grande, en mobilisant le savoir de l'historien mais en le déplaçant (...) » (*idem*: 129s.). Dans le fragment de souvenir que nous venons de citer, ce déplacement réussit grâce à l'animal de goudron, ce jouet d'enfant. Il témoigne du souci de l'écrivaine de rendre « un frisson de vie » (Chamoiseau & Hammadi, 1994: 17) au lieu de renforcer, par l'évocation de l'histoire, un « nous » bouddhique, cohérent. D'ailleurs, il renvoie à la tâche que Moï s'est donnée en tant qu'écrivaine et qui comporte, à ses yeux, la « transcription imparfaite de l'expérience humaine » (Moï, 2006a: 14) – une tâche qui s'avère particulièrement difficile s'il s'agit de parler de l'histoire du bain pour laquelle « mille mots [par jour] [représentent] (...) [s]ans doute pas assez » (Moï, 2012: 41).

Une poétique du silence et du « blanc » ou le texte et ses pliures

Un alphabet en creux, une matrice, un ventre qui me rapproche de choses tendres, plus tendres que le relief viril des mots. (Moï, 2006b: 35)

Au lieu de « l'hémorragie d'expression » dont parle Robert Antelme (1996: 44), Moï fait l'économie des mots (et des maux) pour raconter l'histoire du bain. À la logorrhée, elle oppose une « poétique du blanc » (Christin, 2009) qui accorde une place importante au silence. Ne pas tout dire est alors l'un des piliers de sa poétique, comme elle l'explique dans son essai *Espéranto, désespéranto* : « Écrire n'est pas tout dire : dans bien des circonstances, il est préférable de se taire. » (Moï, 2006a: 15) Pour que le silence puisse s'installer, elle se sert souvent de l'ellipse, selon elle le moyen propice pour « créer, dans [la langue] choisie, les pliures les plus adaptées aux silences et aux non-dits » (*idem*: 16).

L'une des circonstances où les mots capitulent, sont les « maux » infligés sous la torture. Tandis que les méthodes employées sont décrites avec soin et sans omettre le moindre détail, les douleurs de la narratrice qui subit le *strappado* disparaissent dans l'une des pliures du texte, pliure créée par l'ellipse temporelle :

L'entretien ne dure pas. Je suis ramenée dans ma cellule, et dans l'après-midi ils me suspendent au plafond par un seul bras. Au bout d'un certain temps, je

m'évanouis. Quand je reprends connaissance, je suis allongée sur le carrelage, le corps entièrement trempé par ma propre sueur. (Moï, 2009: 38s)

Parfois les ellipses transforment les blancs en véritables béances, comme par exemple à la fin du chapitre « Des gens ordinaires » : « Avec la nomination du nouveau lieutenant-colonel M., les escouades nocturnes succèdent aux équipes de jour. Il faut des résultats, aveux et dénonciations. La nuit, je suis en tête à tête avec le bourreau. » [Fin du chapitre] (*idem*: 33)

Dans un autre extrait, c'est le choix d'une narration dépersonnalisée qui permet à Moï de passer sous silence les douleurs des torturées : lorsque la narratrice est exposée au « spectacle » cruel de sa sœur subissant l'*asello*, elle recourt à la focalisation externe et enregistre la barbarie qui se passe sous ses yeux à la manière d'une caméra :

Le bourreau verse sur sa bouche et ses narines de l'eau amenée par un tuyau relié à un robinet. L'eau coule dans sa gorge, sur son menton et son cou en un filet mince et continu. Quand son corps est sur le point d'exploser, l'homme ôte le bâillon d'un coup et Tao vomit violemment, projetant le jet sur sa jolie robe fleurie. Elle ne pleure pas, elle vomit de l'eau, son corps secoué de soubresauts sous les lianes de chanvre. (*idem*: 29)

Bien sûr, taire ainsi les douleurs de la victime pourrait s'expliquer par une résistance « originaire » de ces douleurs à une mise en mots ; le silence gardé à leur égard pourrait résulter aussi du respect de la différence ontologique entre victimes de la torture et tous ceux qui ne l'ont jamais subie (tel Anna Moï). Mais c'est surtout une troisième raison qui nous semble importante ici : selon Elaine Scarry dans *The body in pain*, la spécificité de la torture réside dans le lien étroit qu'entretiennent langage et pouvoir – « liaison dangereuse », voire perverse, qui se montre surtout pendant l'interrogatoire. Pendant celui-ci, le régime despotique veut arracher à sa victime non seulement l'aveu mais aussi le langage en tant que tel, ce moyen qui lui sert à « habiter » le monde :

Through his ability to project words and sounds out into his environment, a human being inhabits, humanizes, and makes his own a space much larger than that occupied by his body alone. This space, always contracted under repressive regimes, is in torture almost wholly eliminated. The « it » in « Get it out of him » refers not just to a piece of information but to the capacity for speech itself. The (...) confession that can be carried away on a piece of paper or on a tape is only the most concrete exhibition of the torturer's attempt to induce sounds so that they can be broken off from their speaker so that they can then be taken off and made the property of the regime. The torturer tries to make his own not only the words of the prisoner's confession but all his words and sounds. (Scarry, 1985: 49)

Toute articulation verbale ou non verbale de la part de la victime – qu'il s'agisse des cris inarticulés ou des paroles arrachées – s'inscrit immédiatement, selon Scarry, dans les coordonnées du pouvoir et se transforme « into the insignia of power (...), into an emblem of the regime's strength » (*idem*: 56). Ce régime dispose, quant à lui, du monopole en ce qui concerne l'affliction, l'interprétation et l'objectivation des douleurs (Kramer, 2007: 209) – pouvoir absolu que Moï décrit dans le chapitre « Des gens ordinaires » où elle nous parle de Tien, ce tortionnaire expérimenté qui, « grâce à une longue pratique sait arrêter le fouet en queue de raie ou la matraque en métal enrobé de caoutchouc, et débrancher le générateur » (Moï, 2009: 27). En créant – soit par le moyen de l'ellipse, soit par la focalisation externe – des pliures-refuge pour les mots et les maux des victimes, Moï empêche notamment ce que Scarry appelle la conversion de la douleur réelle en fiction du pouvoir (« the conversion of real pain into the fiction of power ») (Scarry, 1985: 27).

Une seconde fonction des pliures est d'héberger les secrets des personnages – zones d'ombre auxquelles Moï attribue une grande valeur dans sa poétique : « Mes personnages seront poursuivis jusqu'au bout de leurs secrets, non-dits, et détours de langage. » (2006a: 14s.) Le secret de la narratrice dans *Riz noir* – qui constitue un fondement indestructible de son identité (Sironi, 1999: 24s.) et qu'aucun tortionnaire ne parvient à lui arracher – est la perte de son « innocence » lors d'une nuit de couvre-feu en pleine offensive du Têt. Mais ce premier acte sexuel que la jeune fille vit avec un

jeune résistant en fuite ne s'inscrit qu'en filigrane dans le texte. C'est le clair de lune – évoquant, de façon emblématique, un blanc – qui renvoie à la sensation intense de l'orgasme :

Je ne me sens pas tourmentée. Je veux seulement que pour une fois tout prenne un sens : les secousses de la terre, la tristesse de Sibelius, le rayon de lune, l'homme en fuite, et moi, l'adolescente de quinze ans. À l'approche de la fenêtre, la lune m'inonde, pleine, d'une luminosité intense. Demain, déjà, elle entamera un autre cycle. (Moï, 2009: 128s)

Sans s'en rendre compte, la protagoniste est poursuivie par son secret – jusqu'au bain. Tombée enceinte à son insu, elle vit, « dans les bureaux de la police de l'embarcadère Ham Tu » (*idem*: 235), le moment paradoxal et hautement symbolique de « [ses] premières règles, et... [de sa] première fausse couche » (*idem*: 205) – un moment paradoxal qui mêle, de façon inextricable, la vie et la mort, le noir et le blanc. Même si la narratrice, à la veille de sa libération de Poulo Condor, identifie « l'embryon perdu dans un caillot de sang (...) [à] un fragment d'[elle-même], celui qui succombe à la torture » (*idem*: 235), aucun tortionnaire ne peut lui arracher le moment intense vécu une nuit de « veille » (*idem*: 123) en pleine offensive du Têt – un moment imprégné de « réel » au sens lacanien du terme qui constitue un contrepoids à la « fiction » du pouvoir créé par les tortionnaires.

À la « transparence de la dépersonnalisation » (Sironi, 1999: 24s.) visée par ces derniers, Moï oppose une protagoniste qui possède ses secrets et ses zones d'ombres et qui, par cela même, fait face au « dépouille[ment] de la constellation identitaire » (*idem*: 22) total et complet. Son opacité est créée par une écriture attentive à investir les mots – comme l'auteure l'explique dans *Espéranto, désespéranto* – d'une « deuxième dimension, élaborée inconsciemment à partir de sédiments : livres lus et poésies récitées, événements subis, émotions éprouvées, paroxysmes climatiques vécus, traditions prisées ou non » (Moï, 2006a: 16). Cette « contre-parole » « pulsionnelle » constitue un contrepoids à une parole dominante qui prétend posséder la vérité et qui veut anéantir tout et tous ceux y portent atteinte.

Mais aussi au niveau thématique la résistance contre un pouvoir autoritaire et despotique constitue un grand enjeu du texte. Selon la perspective postcoloniale qui est la sienne, Moï ne conçoit jamais le pouvoir comme un bloc monolithique mais elle s'intéresse à ses failles qui permettent aux « faibles » – dans *Riz noir* ce sont surtout la narratrice et sa sœur – de s'infiltrer dans le domaine des puissants pour s'investir de ce que Homi Bhabha a appelé « interstitial agency » – un pouvoir d'agir « that refuses the binary representation of social antagonism » (Bhabha, 1996: 58). Ce qui paraît en jeu dans ce contexte c'est la tactique que Michel de Certeau a définie comme suit :

La tactique, comme un tour de passe-passe, permet de s'introduire par surprise dans un ordre. Il y a mille manières de « faire avec » : ruses silencieuses et subtiles, pratiques réfractaires, mécanismes de résistance, mobilités manœuvrières, trouvailles poétiques ou jubilatoires. Il existe un art d'utiliser les produits imposés, de les faire fonctionner sur un autre registre. Ce sont des opérations d'appropriation et de réemploi, des pratiques de détournement (...). (Bedin & Fournier, 2009: 78)

Dans *Riz noir*, le chapitre « Chaux et punaises » illustre le fonctionnement de la tactique comme moyen de survie : aux yeux de la narratrice, la chaux qui est déversée « d'en haut » dans les cages pour étouffer la révolte des détenues contre l'emprisonnement des bébés, n'est pas dépourvue d'avantages : après le triomphe des femmes, marqué par le slogan scandé « Vive la liberté » s'ensuit, après un blanc, la remarque laconique, inopinée de la narratrice : « La chaux présente un avantage : elle tue les punaises » (Moï, 2009: 140). Nous verrons que la narratrice se sert de la parole, du corps et de la mémoire pour se glisser dans l'espace réservé aux dominants. Ses tactiques lui permettent de survivre et de poursuivre sa quête identitaire – une ténacité qu'elle exprime comme suit : « Je ne suis pas devenue un cadavre. Ils ont réussi à me faire perdre connaissance, plusieurs fois, mais je vis. » (*idem*: 25)

La prise de parole et l'ébranlement de l'ordre binaire instauré par la torture

Ils [Les tortionnaires] réagissent rarement à mes questions, mais parfois, entre deux séances, ils m'apportent du pain. Avec la mie, je modèle de petits animaux fantastiques [...]. Je les dispose le long du mur, à côté de l'anneau qui m'enchaîne au mur. (*idem*: 32s.)

Dans les cabinets de torture – ces « scènes » où les autorités « montent » leur spectacle pervers – la jeune narratrice essaie de détourner le pouvoir d'agir des mains de ses bourreaux et d'ébranler leur fantasme de toute-puissance. Lors des préparatifs d'une séance – sur ce seuil où le bourreau est en train de s'investir des « insignes de son pouvoir » – la narratrice se glisse dans l'interstice qui s'ouvre et s'empare de l'instrument le plus précieux du bourreau, la question : « 'Avez-vous des sœurs ? Quel âge ont-elles ? Que ferez-vous après la guerre ?' 'Aimez-vous Saint-Saëns ? Avez-vous lu *Guerre est Paix* ? » (*idem*: 32) Par ses questions, la fille s'oppose à sa réification, à sa perception comme un « Stück » (morceau) selon la terminologie nazie (Sironi, 1999: 25). En élevant la voix, elle se pose comme individu et dérange « la pratique réglée » qu'est la torture aux yeux de Foucault (Le Breton, 2006: 202). Par les thèmes évoqués, sa vie privée et ses goûts personnels, la narratrice éloigne son bourreau de la scène qui l'investit de son pouvoir douteux et le replace, comme le suggère le titre du chapitre, parmi les « gens ordinaires » (Moï, 2009: 26). Un déplacement semblable est effectué dans la scène suivante où la narratrice s'imagine la vie de ses bourreaux en dehors des « horaires d'ouverture des bureaux » (*idem*: 26) :

Nul ne sait si, le soir, ils révèlent à leur épouse ou à leur mère le calvaire de l'eau, le tuyau qui goutte, le corps boursoufflé par le liquide et l'agonie d'une jeune fille de quinze ans.

Nul ne peut dire s'ils s'endorment aisément la nuit, dans les bras d'une femme, en oubliant les seins brûlés de celles qu'ils ont électrocutées.

Nul ne peut affirmer que l'homme qui a sauté à pieds joints, en prenant appui sur deux bureaux, pour se propulser contre mon ventre, l'a mentionné le soir au dîner de famille. (*idem*: 30)

L'impact des réflexions formulées ici – réflexions qui brisent le silence planant si souvent au-dessus de la torture – est renforcé encore par le moyen de l'anaphore. Dotée de la capacité potentielle de dévoiler le secret de ses bourreaux et de témoigner de leurs mains sales, la victime se transforme dans les lignes citées en l' « étranger » au sens de Julia Kristeva, c'est à dire en « l'espace qui ruine [la] demeure [de son bourreau] » (Kristeva, 2007: 9). Par ses remarques poignantes, qui, néanmoins, ne formulent ni accusations, ni « vérités », la narratrice fait vaciller l'ordre binaire instauré par la torture – un ordre qui consiste, selon de Certeau, « à exclure le sale pour que le propre puisse continuer à fonctionner » (*apud* Sironi, 1999: 23). De façon subtile, la victime devient ainsi le fantôme prêt à hanter la maison du tortionnaire et d'y instiller un climat d'inquiétante étrangeté, au sens freudien du terme, marqué par le retour du refoulé. Bien sûr, cette tactique ne réduit nullement les souffrances indicibles subies par la narratrice ; cependant, elle l'aide à garder ses forces et à ne pas s'abandonner complètement. Le corps, quant à lui, est utilisé à cette même fin.

Se nourrir des nourritures terrestres : le corps et la peau

Une fois la porte refermée, j'ai regardé la cour ensablée à travers un interstice du battant, et contemplé la splendeur d'une feuille du noyer, grasse et épaisse.
(Moi, 2009: 14)

Selon David Le Breton, le torturé est avant tout prisonnier de son propre corps, « (...) rivé à lui comme à la carapace de Grégoire Samsa » (Le Breton, 2006: 199). Sorte de « matière » travaillée par les tortionnaires, il devient la source d'un nombre illimité de tourments et se transforme en lieu où les fantasmes sadiques des tortionnaires peuvent se réaliser. Dépourvu de la dimension de « l'être-au-monde » qui lui est propre en tant que « chair vivant », le corps du torturé, banni dans un monde des morts et de la mort, est, selon Elaine Scarry, « forc[é] à se nourrir [de lui-même] » :

The eyes are only access points for scorching light, the ears for brutal noises; eating, the act at once so incredible and so simple in which the world is literally taken into the body, is replaced by rituals of starvation involving either no food or food that nauseates; taste and smell, two whole sensory modes that have emerged to watch over the entry of the world into the body, are systematically abused with burns and cuts to the inside of nose and mouth, and with bug-infested or putrefying substances; normal needs like excretion and special wants like sexuality are made ongoing sources of outrage and repulsion. Even the most small and benign of bodily acts becomes a form of agency. (Scarry, 1985: 48)

Tout comme Scarry le constate dans l'extrait cité, le corps de la narratrice est systématiquement coupé du monde pour n'être renvoyé qu'à lui-même : la vue est confrontée au spectacle de sa sœur subissant la torture et son ouïe exposée aux « brames de désespoir [qui] s'élèvent des cellules voisines » (Moï, 2009: 215) ; l'odorat, quant à lui, lutte contre « la puanteur éman[ant] principalement des latrines sommaires, un simple seau carré, en bois, avec un couvercle » (*idem*: 18) et le goût est forcé à s'habituer à la nourriture nauséabonde comme, par exemple, le riz noir. Bien que le corps se transforme, ainsi maltraité, en une plaie ouverte, il sert néanmoins d'« instrument of survival » (Ton-That, 2009: 219) qui préserve, malgré la séquestration, sa capacité de communiquer avec le monde du dehors et de réagir à ses *stimuli*. Pour sauvegarder cette sensibilité qui lui permet d'attribuer, même au milieu de l'enfer qu'est Poulou Condor, sens et signification aux mille « petits riens » qui lui parviennent du dehors, la narratrice recourt à un dédoublement salutaire. Cette tactique lui permet de s'éloigner de son corps et de ne laisser que sa dépouille inerte et inanimée entre les mains de ses tortionnaires :

Mon âme (...) s'est envolée de mon corps. Elle s'est échappée très vite et très loin, laissant le corps à la portée des supplices. Écartelée comme des ailes d'oiseau blanc, elle a fui (...) en se glissant hors des mains des tortionnaires. Dans l'espace laissé vide, j'ai accumulé de la clarté et des ténèbres. (Moï, 2009: 236)

Selon Le Breton, cette fuite s'observe assez souvent chez les victimes de torture :

La seule issue consiste à rejeter la douleur dans un monde autre, sans rapport avec soi. En se clivant de son corps et en enracinant sa conscience sur une image heureuse qui résiste aux effractions des bourreaux, la victime se crée un contre-monde qui la préserve de l'accablement. (Le Breton, 2006: 200)

La jeune fille se crée le contre-monde ici évoqué surtout à l'aide de son corps et de ses sens. Ces derniers, plus aiguisés encore par les multiples privations, sont réceptifs au moindre *stimulus* venant du monde extérieur. Particulièrement sensible aux « interstices » et aux « fentes » (Moï, 2009: 14, 16) par lequel le « monde des vivants » entre dans son univers carcéral, la narratrice saisit chaque occasion qui se présente pour capter une image fugitive ou pour humer une odeur. Capable de « filtre[r] les relents nauséabonds pour laisser s'instiller les effluves des fruits [d'anacardier] mûrs et mous » (*idem*: 18), d'entendre « le bruit (...) de l'océan Pacifique » (*idem*: 16) et de « contempl[er] la splendeur d'une feuille du noyer, grasse et épaisse » (*idem*: 14), elle glane des « nourritures terrestres » pour remplir le vide qui s'est creusé en elle et pour se nourrir d'autre chose que de son corps. Un rôle important incombe, dans ce contexte, à l'odeur des fruits des noyers de cajou : à la manière de la madeleine proustienne, cette odeur déclenche la mémoire involontaire et rappelle à la narratrice une recette préparée par sa mère.

À la différence du personnage de la mère dans l'œuvre durassienne – personnage autoritaire, au bord de la folie –, la mère de la narratrice dans *Riz noir* est un personnage positif qui lui a insufflé de la force et qui l'a dotée de la confiance en une certaine compréhensibilité du monde tout en reconnaissant que les moments « illisibles » font partie de la vie et que « le message de délivrance » (*idem*: 180) fera à jamais défaut.² Le « sens de cohérence » (Antonovsky, 1984: 114), très développé chez la narratrice – un sentiment qui désigne, selon Aaron Antonovsky, la « conviction du sujet que ses 'environnements interne et externe' ont un sens (...) » (Loslier, 1997: 32) – se montre

² Le rôle positif de la mère se montre par exemple dans le déménagement dans la « Maison du Bonheur » (Moï, 2009: 71).

déjà tout au début du texte, lors du transfert au bagnon : quand d'autres prisonniers lui proposent leur aide, elle décline : « La fatigue est là, bien sûr. Mais je tiens le coup. À quinze ans, je me sens invincible. » (Moï, 2009: 16) Ce sentiment d'être une guerrière tenace lui permet de supporter les privations et d'extraire des moindres objets – même s'ils sont imprégnés du « monde des morts » qui l'entoure – un suc vital qui la fortifie. Une fois de plus, ce sont les fruits mûrs des anacardiens – traversant le texte comme *leitmotiv* – qui symbolisent cette faculté. Lors de sa première nuit elle observe que « [m]ême pourris, ils dégagent longtemps une fragrance d'été » (*idem*: 18).

Un emblème important pour l'invincibilité de la narratrice est sa peau, cet objet-limite entre le dedans et le dehors dont le rôle important dans le processus de la formation identitaire a été déjà reconnu par Paul Valéry et Sigmund Freud : selon Valéry, la peau est « ce qu'il y a de plus profond en l'homme » (Valéry, 1960: 215-216) ; selon Freud « le Moi est avant tout corporel », « une projection mentale de la surface du corps » (*apud* Consoli, 2006: 197). Didier Anzieu, de son côté, qui s'appuie sur l'hypothèse freudienne, forge le concept du « moi-peau » (*idem*: 197-200), selon lui une « 'réalité fantasmatique', (...) dont l'enfant se servirait au cours des phases précoces de son développement pour se représenter lui-même comme Moi à partir de son expérience de la surface du corps » (*idem*: 198). Cette surface remplit, toujours selon Anzieu, trois fonctions essentielles : celle de « sac (...) rempli des expériences satisfaisantes (...), celle de surface entre le dedans et le dehors protégeant l'individu des agressions externes (...) et enfin, celle de zone d'échange et de communication avec autrui » (*idem*: 198). Grâce à la mère – source de sensations agréables et de confiance – la narratrice a pu développer, paraît-il, un Moi-peau assez stable, ce qui se manifeste déjà quelque temps avant sa capture, lors du couvre-feu pendant l'offensive du Têt.

À une époque marquée par l'incertitude et la perte des repères, la narratrice se sent néanmoins « protégée dans ce tombeau où nous disposons de vivres, de literie, de bijoux » (Moï, 2009: 101). Une fois en prison, elle insiste avec emphase sur l'importance de sa peau comme enveloppe protectrice de sa psyché et se reconnaît comme « ectoderme » (Valéry, 1960: 215s.) : « Des guerrières, nous le sommes. Mais pour toute carapace, nous n'avons que notre peau. La mienne, brune et épaisse, résiste à

tout, que ce soit de la chaux décapante et effervescente, des moustiques porteurs de malaria, ou des punaises. » (Moï, 2009: 148)

La deuxième guerrière évoquée dans l'extrait est la sœur de la narratrice. Quoique moins résistante que celle-ci, sa volonté de survie et sa ténacité sont également symbolisées par la peau : « La peau plus fine de ma sœur se desquame et suppure. (...) Les peaux mortes, pareilles à celles du serpent, tombent en longues pellicules ou en croûtes, et au-dessous, la cuirasse cutanée se régénère comme s'il ne s'était rien passé. » (*idem*: 148) La perte quasiment naturelle de l'ancienne peau, comparée ici à l'acte hautement symbolique et positivement connoté d'un épluchage, forme un contrepoint positif à l'idée de l'écorchement, cette méthode de torture dans l'Antiquité, sous-entendue dans le passage (Benthien, 1999: 79).

L'événement emblématique suggère surtout l'insoumission et la révolte de la jeune fille, car, selon Michel de Certeau, l'ancienne peau meurtrie porte la trace du bourreau qui y a « grav[é] (...) l'ordre » (*apud* Sironi, 1999: 22). Mais l'abandon de la peau pourrait renvoyer aussi à une renaissance – idée quelque peu paradoxale dans l'univers hostile du bagne mais néanmoins pertinente : pour pouvoir survivre à Poulo Condor les jeunes filles, et surtout la narratrice, entament un processus de (ré)appropriation et de (ré)création d'elles-mêmes et de leur passé. Un rôle particulièrement important incombe dans ce contexte à la mémoire, lieu de refuge et dernière tactique adoptée pour survivre.

Résister à la dislocation : recréer le passé, recréer soi-même

(...) je ne veux rien oublier des lieux où les pluies continuent de tomber, les arbres de pousser et les fleurs d'éclorre. Je m'applique à reconstituer ces odeurs de fleurs et de fruits, si intimement liés à des instants, des personnes ou des lieux. (Moï, 2009: 186)

Déjà au moment de son arrivée à Poulo Condor, la narratrice identifie la mémoire comme tactique pour élargir l'espace restreint autour d'elle: ainsi, des bribes de souvenir – sous forme d'une lettre fictive adressée à sa mère – affluent et rendent supportable le moment de l'arrivée sur l'île. Une fois dans sa cellule, elle identifie le lieu étroit qu'elle va habiter un certain temps, comme espace propice au déploiement de ses souvenirs : « Je sais déjà que la cellule sera, tout le temps que je resterai ici, un incubateur d'échos » (*idem*: 22). La métaphore de l'incubateur souligne déjà la fonction vitale de cet endroit mortifère qui lui permettra de « mettre au monde » les fragments d'un passé « enkysté » : d'abord elle remplit l'« espace privé et indestructible » qu'elle « possède à l'intérieur d'[elle] » (*idem*: 32) du vécu traumatique lié au « continent et à tout ce qui [lui] est arrivé depuis quatre mois » (*idem*: 24) ; elle se souvient ensuite de sa mère et – en arrachant son histoire de l'oubli – lui restitue les souvenirs dont elle a été dépourvue (*cf.* la 2^e partie « L'enfance ») ; elle se rappelle enfin la guerre et l'offensive du Têt, et elle ressuscite Minh, son premier amant (*cf.* la 3^e partie intitulée « L'année du singe »).

Vers la fin du roman, dans la dernière partie intitulée « Au bain », elle retourne au présent et clôt pour ainsi dire la parenthèse ouverte par le premier chapitre « La capture ». Mais le « retrieval of lost time » (Ton-That, 2009: 219) effectué dans cette sorte de « journal mental » est dépourvu de visée totalisante, car la narratrice est bien consciente du caractère (nécessairement) incomplet et fragmentaire de ses souvenirs : « D'un passé que l'on croyait indélébile n'affleurent que quelques estampilles imprécises. Comme des marbrures, lorsque l'hématome s'est solubilisé dans le sang. » (Moï, 2009: 222)

Loin de relever alors le « sens » du passé ou de garantir une identité stable et cohérente, les fragments évoqués permettent néanmoins de construire un contre-monde fragile et éphémère au sein même du bain. Grâce à ce travail de la mémoire, de nombreux objets, liés à l'univers carcéral, sont dotés d'une « deuxième dimension » : la chaux par exemple, n'apparaît plus seulement comme une substance qui fait suffoquer ceux qui n'obéissent pas ; elle rappelle aussi la maison familiale et le cousin de la narratrice qui renverse, lors d'une « séance de peinture à la chaux » (*idem*: 121), le

contenu d'un seau de chaux blanche. Par le choix du mot emblématique de « séance » qui rappelle les séances de torture, le présent est inextricablement mêlé au passé.

Mais cette bribe de souvenir héberge encore une dimension plus profonde : lorsque la narratrice se souvient de cet événement, l'image drôle du cousin trempé de blanc, s'estompe derrière un petit détail de la scène apparemment insignifiant : celui du mur que le cousin a peint et surtout les « anciennes strates d'ocre qui avilirent la surface immaculée » (*idem*: 122) – un palimpseste en noir et blanc qui fait allusion à l'identité-palimpseste de la narratrice, une identité qui se tisse entre le présent et le passé, et à laquelle elle ajoute, à chaque moment de son existence, de nouvelles inscriptions.

La force pour tenir le coup et pour y ajouter des couches lui est inspirée par un autre palimpseste lié, cette fois-ci, à la réalité de la prison: sur les murs de sa cage, la jeune fille découvre des inscriptions de prisonniers antérieurs – « traces-mémoires » murmurantes et ignorées par l'Histoire officielle (Chamoiseau & Hammadi, 1994: 45 ; Silverman, 2009: 26) : « La force, je la puise dans ce palimpseste écrit par des milliers de captifs au fil de la solitude. » (Moï, 2009: 155) Ces bribes d'un passé douloureux semblable au sien lui fournissent « [d]es repères immatériels » (Moï, 2012: 53) indispensables à sa survie. Ce « re-membering » au sens de Iain Chambers – un « recalling and re-membering of earlier fragments and traces that flare up and flash in our present 'moment of danger' » (Chambers, 1994: 7) – préserve, en dernier lieu, son corps disloqué de la perdition: ainsi, à la veille de sa libération – elle sera échangée contre un prisonnier américain – elle est encore en vie.

Envahie, certes, par un profond sentiment d'insécurité qui se traduit par l'anaphore « Je ne sais pas/plus », douze fois reprise sur les huit pages du dernier chapitre (Moï, 2009: 231-237), la jeune fille possède néanmoins une seule certitude : « Et pourtant, en dépit de tout cela, je suis déjà nostalgique de cet endroit de sable blanc et de murs noirs où une partie de mon adolescence a été séquestrée. » (*idem*: 235) Ce regret pourrait paraître bien paradoxal en vue des horreurs qu'elle a vécues. Mais la jeune fille sait que des fragments d'elle-même – « [d]es miasmes de [s]a chair (...), des traces de [s]es ongles, des gouttes de [s]on sang menstruel » (*idem*: 237) – sont restés

sur l'île et que le bain fait désormais partie d'elle. À l'issue du roman nous quittons la narratrice dans une posture qui n'est pas celle de la victime et qui rappelle T., cette amie d'Anna Moï qu'elle évoque dans « La sirène et la prisonnière politique » :

Elle habite aujourd'hui dans une campagne proche de Saïgon, et quand je vais lui rendre visite, elle prépare une excellente tisane (...). Le Viêt-Nam est le dernier pays où (...) les jeunes filles de quinze ans survivent aux cages à tigres et où nous serons peut-être un jour protégés de notre propre barbarie. (Moï, 2012: 42)

En guise de conclusion : *Riz noir* ou la littérature comme lieu d'un « savoir-(sur)vie »

Au milieu du précipice, j'ai ressenti le sombre et puissant vertige des abîmes, mais aussi un sentiment qui pourrait être un sentiment d'immortalité ou de liberté. (Moï 2012: 103)

Avec la guerre du Viêt-Nam, Anna Moï évoque un chapitre sombre de l'Histoire. L'évoquant à travers les yeux d'une jeune fille de 15 ans qui se trouve entre deux âges, Moï mêle l'Histoire en majuscule à une histoire individuelle avec ses contradictions, ses ruptures, ses nuances. Au geste monumental de la mémoire nationale et à la volonté identitaire de la mémoire collective, Moï juxtapose la « trace-mémoire » avec ses « ramifications diffuses » (Chamoiseau & Hammadi, 1994: 17) dont parle Patrick Chamoiseau. Cette mémoire « dissidente », proche de la mémoire culturelle dont parle Régine Robin, lance un défi aux « lieux de mémoire » qui se veulent faciles d'accès pour « ceux qui viendront après nous » et qui sont construits dans le but de renforcer la « stabilité discursive d'une nation ». Obsédée qu'elle est par une « autre » façon d'écrire l'histoire de Poulou Condor, Moï semble faire sien le vœu de Patrick Chamoiseau formulé au sujet du bain de la Guyane :

Congédions les rénovateurs, différons les reconSTRUCTEURS, éloignons de ces lieux les architectes bâtisseurs, les industriels du tourisme, les politiciens-développeurs acclamons auprès de ces mémoires fragiles, non des gardiens de

monuments, mais ceux qui, de tout temps, ont su prendre soin des Traces-mémoires du monde : les amis du silence, les frères des solitudes, les alliés des forces minérales, les terribles écouteurs de ce que personne n'écoute plus, ceux qui mènent dans leur sillage farouche la transhumance des mémoires invisibles. Ici, le conservateur sera de l'engeance des poètes. Et la conservation sera une poétique. (*idem*: 45)

Au lieu de nous fournir une pièce de littérature « engagée » qui serait soucieuse de prendre parti dans un conflit, Moï se donne une tâche plus modeste : nous livrer, dans une « écriture de fragments, de dé-liaison » (Robin, 1989: 129) la « transcription imparfaite de l'expérience humaine » (Moï, 2006a: 14) – celle d'une jeune fille dans une situation-limite, confrontée à son drame personnel. Cette jeune fille fait face à ses tortionnaires, s'infiltre dans les « interstices » de leur pouvoir et ébranle le binarisme qui oppose victimes et bourreaux. (Re)gagnant ainsi du pouvoir d'agir à travers la parole, le corps et la mémoire, elle survit malgré toutes les adversités. Par la ténacité de la jeune fille dans une situation qui, au premier abord, semble sans issue, le roman d'Anna Moï pourrait être considéré comme un lieu où se déploie ce qu'Ottmar Ette a désigné par le « savoir-survie » (Überlebenswissen) (Ette, 2010: 37). Ce savoir-survie stocké et créé par la littérature semble constituer l'un de ces repères immatériels inaltérables et imprenables dont Moï parle dans sa nouvelle « La montagne sacrée » :

Pour mes enfants, je préfère des repères que nul ne peut leur enlever, ni guerre, ni tremblement de terre. Des repères immatériels, comme les histoires, par le sursis qu'elles procurent, jour après jour, pendant mille et une nuits, ou plus. Les histoires qu'on leur raconte, qu'ils se racontent, qu'ils inventent à leur tour. La force, alors, ne viendrait plus de l'impossible éternité, mais de toutes ces petites vies, que l'on peut trouver autour de soi mais aussi parfois très loin. (Moï 2011: 54)

Bibliographie:

- AMMOUR-MAYEUR, Olivier (2008). « Témoigner de l'intémoignable. Hiroshima entre 'remembrance' et vestiges de la mémoire (sur *Hiroshima mon amour* et *Pluie noire*) », *Interférences littéraires*, n° 1, pp. 131-144.
- ANTELME, Robert (1996). *L'espèce humaine*. Paris: Gallimard.
- ANTONOVSKY, Aaron (1984). « The Sense of Coherence as a determinant of health », *Behavioral health : A handbook of health enhancement*, Joseph D. Matarazzo, Charlene M. Weiss, Neil E. Miller (édité par). New York: Wiley, pp. 114-129.
- BEDIN, Véronique & FOURNIER, Manon C. (2008). *La bibliothèque des sciences humaines*. Auxerre: Édition Sciences Humaines.
- BENTHIEN, Claudia (1999). *Haut. Literaturgeschichte, Körperbilder, Grenzdiskurse*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- BEY, Maïssa (2008). « Les cicatrices de l'histoire », *Histoires inventées. La représentation du passé et de l'histoire dans les littératures française et francophones*, Elisabeth Arend, Dagmar Reichardt, Elke Richter (édité par), Frankfurt am Main: Peter Lang, pp. 33-37.
- BHABHA, Homi K. (1994). *The Location of Culture*. New York: Routledge.
- BHABHA, Homi K. (1996). « Culture's In-Between », *Questions of Cultural Identity*, Stuart Hall, Paul du Gay (édité par). London: Sage, pp. 53-60.
- CELAN, Paul (1995). « Todesfuge », *Gedichte in zwei Bänden*. Erster Band. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- CERTEAU, Michel de (1990). *L'invention du quotidien. Tome 1. Arts de faire*. Paris: Gallimard.
- CHAMBERS, Iain (1995). *Migrancy, Culture, Identity*. New York: Routledge.
- CHAMOISEAU, Patrick & HAMMADI, Rodolphe (1994). *Guyane : Traces-mémoires du baigne*. Paris: Caisse nationale des monuments historiques et des sites.
- CHEVILLOT, Frédérique & NORRIS, Anna (2007). « Introduction », *Des femmes écrivent la guerre*, Frédérique Chevillot & Anna Norris (édité par). Paris: Éditions Complicités, pp. 9-13.
- CHRISTIN, Anne Marie (2009). *Une poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*. Paris: Vrin.
- CONSOLI, Sylvie G. (2006). « Le Moi-peau », *M/S : médecine sciences*, n° 2, pp. 197-200.
- ETTE, Ottmar (2010). *ZusammenLebensWissen. List, Last und Lust literarischer Konvivenz im globalen Maßstab*. Berlin: Kadmos.
- FAULKNER, William (1975). *Requiem for a Nun*. New York: Vintage.

- KRAMER, Sven (2007). « Folterschmerz und Literatur. Überlegungen im Anschluss an Texte aus dem 20. Jahrhundert », *Folter : Politik und Technik des Schmerzes*, Karin Harrasser (édité par). München: Fink, pp. 203-220.
- KRISTEVA, Julia (2007). *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Gallimard.
- LE BRETON, David (2006). *Anthropologie de la douleur. Édition revue et complétée*. Paris: Éditions Métailié.
- LEDBETTER, Mark (1996). *Victims and the postmodern narrative, or, doing violence to the body : An ethic of reading and writing*. New York: Macmillan Press.
- LOSLIER, Luc (1997). « Contrôle, ambiocontrôle et santé », *Actualité et dossier en santé publique*, n° 19, pp. 31-32.
- MAZAURIC, Catherine (2006). « Traversées transculturelles : Vassilis Alexakis, Anna Moï », *Écritures babéliennes*, Violaine Houdart-Mérot (édité par). Bern: Peter Lang, pp. 69-79.
- MERTZ-BAUMGARTNER, Birgit (2008). « Les écrivains algériens contemporains face à la guerre d'Algérie (1954-1962) : contre-narrations et/ou métahistoires ? », *Histoires inventées. La représentation du passé et de l'histoire dans les littératures française et francophones*, Elisabeth Arend, Dagmar Reichardt, Elke Richter (édité par). Frankfurt am Main: Peter Lang, pp. 41-51.
- MOI, Anna (2006a). *Espéranto, désespéranto. La francophonie sans les Français*. Paris: Gallimard.
- MOI, Anna (2006b). *Violon*. Paris: Gallimard.
- MOI, Anna (2007). « L'autre », *Pour une littérature-monde*, Michel Le Bris, Jean Rouaud (édité par). Paris: Gallimard, pp. 243-249.
- MOI, Anna (2008). *L'année du cochon de feu*. Paris: Éditions du Rocher.
- MOI, Anna (2009). *Riz noir*. Paris: Gallimard.
- MOI, Anna (2012). « La montagne sacrée », *Nostalgie de la rizière*, Anna Moï. La Tour d'Aigues: L'Aube, pp. 51-55.
- MOI, Anna (2012). « La sirène et la prisonnière politique », *Nostalgie de la rizière*, Anna Moï. La Tour d'Aigues: L'Aube, pp. 39-42.
- MOI, Anna (2012). « Précipices », *Nostalgie de la rizière*, Anna Moï. La Tour d'Aigues : L'Aube, pp. 100-103.
- PEREC, Georges (1975). *W ou le souvenir d'enfance*. Paris: Denoël.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix (1989). *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Minuit.
- PORTELLI, Serge (2011). *Pourquoi la torture ?* Paris: Vrin.
- ROBIN, Régine (1989). *Le roman mémoriel*. Montréal: Les Éditions du Préambule.

- SCARRY, Elaine (1985). *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford University Press.
- SILVERMAN, Max (2009). « Trips, Tropes and Traces: Reflections on Memory in French and Francophone Culture », *Anamnesia : Private and Public Memory in Modern French Culture*, Peter Collier, Anna Magdalena Elsner & Olga Smith (édité par). Bern: Peter Lang, pp. 17-28.
- SIRONI, Françoise (1999). *Bourreaux et victimes. Psychologie de la torture*. Paris: Odile Jacob.
- SULTAN, Patrick (2011). *La scène littéraire postcoloniale*. Paris: Éditions Le Manuscrit.
- TON-THAT, Than-Vân (2009). « A Feminine View of War Between Two Cultures », *Anamnesia: Private and Public Memory in Modern French Culture*, Peter Collier, Anna Magdalena Elsner & Olga Smith (édité par). Bern: Peter Lang, pp.217-227.
- VALÉRY, Paul (1960). « L'idée fixe », *Œuvres*. Tome 2, Jean Hytier (édité par). Paris: Gallimard.

BALLADE POUR UN MERCENAIRE
L'individu entre conflits privés et conflits privatisés

HABIBA SEBKHI

Université de Jyväskylä - Finlande

habiba.sebghi@laposte.net

Résumé : Nous avons tous voulu croire au lendemain de la guerre froide, que « les guerres seraient remplacées [par] un nouvel ordre mondial (...) plus harmonieux que le monde antérieur ». C'est ainsi que Todorov résume notre naïveté dans *La Peur des Barbares* : c'était oublier les causes profondes que le 11 septembre est venu raviver.

C'est dans le sillage de cet événement que s'inscrit le roman de Jérôme Ferrari *Un dieu un animal* (2009) dans lequel il est question de l'individu occidental acteur de certaines guerres d'Etats et de certaines autres privées : soldat ou mercenaire, il se positionne au cœur de l'action par principe, par appât du gain, par goût du risque...ou peut-être pas.

Notre propos sera de réfléchir, à partir d'un texte littéraire, sur les motivations apparentes ou réelles de cet individu que des passions humaines agitent au cœur d'un contexte armé qui ne le touche « pas directement ».

Mots-clés : guerre – littérature - Jérôme Ferrari – *Un dieu un animal*.

Abstract : One may have thought that after the Cold War wars could be replaced by a new international order. It seems that we may have been too naïve according to Todorov's *La Peur des Barbares*, as September 11th has proved. Jérôme Ferrari's novel *Un dieu un animal* can be read as a consequence of that event.

Our purpose is to reflect, from a literary text, on that individual's apparent or real motivations that human passions disturb in a armed context that « does not involve him directly ».

Keywords: war – literature - Jérôme Ferrari – *Un dieu un animal*.

Nous avons tous voulu croire au lendemain de la guerre froide, que « les guerres seraient remplacées par le négoce, un nouvel ordre mondial (...) plus harmonieux que le monde antérieur ». C'est ainsi que Todorov dans *La Peur des Barbares* résume notre douce naïveté; « [l]es conflits, [ajoute-t-il], ne pouvaient s'évanouir comme par enchantement car leurs causes profondes étaient toujours là. » (Todorov, 2008: 12)

Dans le roman de Jérôme Ferrari, intitulé *Un Dieu un animal* (Actes Sud, 2009), les conflits armés actuels, sans être l'objet du récit, constituent une intensité référentielle certaine. Pour autant, ils ne sont nullement un simple prétexte au récit premier. Leur inscription tout au long du texte littéraire n'a rien ni d'une métaphore ni d'une simple évocation ; les guerres actuelles et leur nature y sont clairement définies à même le texte littéraire :

(...) il t'a expliqué qu'il allait prendre sa retraite dans une dizaine de mois et qu'il avait des projets. Il t'a parlé d'entreprises qui s'occupaient de sécurité dans les zones de conflit et qui proposaient des emplois bien plus intéressants que tout ce qu'on pouvait espérer obtenir au sein d'une armée qui s'était presque totalement transformée en un ramassis de fonctionnaires et qui n'en finirait plus de décliner. Bientôt les guerres redeviendraient des affaires privées comme elles l'avaient déjà été dans l'histoire de l'humanité. (Ferrari, 2009: 73)

Aujourd'hui ces guerres se sont érigées en honnêtes commerces extrêmement lucratifs en se privatisant légalement. Sur le malheur des uns ou des autres, ceux qui les dirigent et s'enrichissent copieusement sont ceux-là mêmes qui le plus souvent les avaient initiées, organisées et conduites au sein d'un Etat. Sur ce sujet, nous renvoyons ici aux quelques excellents articles d'investigation dont celui sur la nébuleuse des mercenaires français :

La période post-guerre froide a vu une recrudescence du mercenariat partout dans le monde. Si elle a toujours existé, cette activité a connu une mutation stratégique. Les 'soldats de fortune' et autres 'chiens de guerre' se sont effacés au profit de compagnies qui vendent du conseil militaire et de la 'sécurité'. Composées d'anciens

militaires et d'hommes des services de renseignement ayant conservé des relations avec leurs structures d'origine, ces firmes agissent souvent en sous-main pour le compte d'Etats qui les utilisent afin d'éviter les coûts politiques en cas de pertes ou d'échec. (Dominguez & Vignaux: août 2003)

Ainsi, les Etats en guerre sous-traitent, à moindres frais, des actions et des interventions militaires, auprès d'entreprises privées de « sécurité », des entreprises dont le fonds de commerce est justement toute situation de guerre ou de conflit de par le monde, et dont le système d'embauche est celui du mercenariat.

Le personnage dans le roman de Ferrari est justement mercenaire de son état, plus exactement il le devient. Comment et pourquoi en vient-il là ? Par appât du gain ? Par goût du risque ? Par goût de tuer, de voir souffrir et mourir ? Probablement, sûrement et peut-être pas. Là est la complexité et l'ambiguïté du personnage dans *Un dieu un animal* :

(...) bien que vous serviez désormais dans une armée sans grade et sans drapeau (...) certains pensent qu'ils sont venus pour l'argent, d'autres doivent inventer chaque jour la raison pour laquelle ils sont ici, mais (...) nous savons la vérité depuis le début (...) nous ne mentons pas, nous sommes venus pour la guerre, la seule raison valable, la guerre (...). (Ferrari, 2009: 17)

Avant de servir comme mercenaire, le personnage, dont on ne connaît pas le nom, vit dans le désœuvrement et la violence, ayant pour seul objectif celui d'aller à la guerre. Le récit prend dans un premier temps la forme d'une figure discursive, celle de l'homme souffrant. Puis s'installe au cours de la lecture une perplexité troublante devant une certaine tonalité esthétisante de la violence. C'est l'auteur lui-même qui s'en explicite par ailleurs :

Mes personnages, certains d'entre eux, en tous cas, reprennent à leur compte une très vieille question : comment concilier Dieu et le monde ? Quelle image de Dieu former à partir du monde que nous connaissons ? Et c'est la réponse que certains Mystiques,

comme Hallâj, ont apporté à cette question qui me fascine et m'émeut. C'est une réponse démente mais d'une puissance esthétique que je trouve vraiment extraordinaire : si Dieu est amour, alors l'abandon, le supplice et l'abjection sont aussi des signes de son amour. (Hurtebise, entretien 2009)

Ainsi, face aux atrocités, notamment celles auxquelles l'homme assiste et/ou qu'il commet en temps de guerres, le récit laisse entendre un certain mysticisme de la violence et du mal en général ; le sens de ce mysticisme est pour le moins déroutant. Le récit dans *Un dieu un animal* fait d'ailleurs expressément référence, en plusieurs endroits, à ce mystique et poète musulman du IX^e siècle de l'ère chrétienne (Ferrari, 2009: 14, 59 et 60).

Sans prétendre nullement à l'exposition de cette mystique dont a été porteur Hallâj à Bagdad, notre propos se limitera à réfléchir sur les modalités qu'un texte littéraire met en œuvre pour inscrire une trame discursive et esthétique sur fond de guerres mercenaires.

Sans perdre de vue ce contexte, nous nous attacherons plus précisément au texte littéraire, afin de déterminer ses particularités d'écriture dans cette « réponse démente » tenant lieu de cotexte : « si Dieu est amour, alors l'abandon, le supplice et l'abjection sont aussi des signes de son amour ».

On relèvera principalement un effet en saillance : l'éloignement du personnage. D'abord un éloignement aux autres et au monde textuellement défini ; puis un éloignement à soi figuré par l'emploi ambigu des pronoms personnels *je* et *tu* et par celui du discours indirect narrativisé.

Eloignement radical

Un dieu un animal met donc en scène un mercenaire qui par définition, contre une forte rétribution, participe activement aux guerres des « autres ». Le roman en fait explicitement état à deux reprises (Ferrari, 2009: 73 et 85) : un militaire prend sa retraite, monte le projet d'une entreprise de « sécurité » et propose un job au personnage. Pour ce dernier cette offre est « L'offrande miraculeuse du chaos » (*idem*: 85), offrande dont il fait profiter son ami d'enfance, qui n'ayant pas une grande

expérience militaire devra lui, « se contenter des tâches les moins intéressantes (...) sans doute à un *checkpoint* » (*idem*: 85) ; c'est justement à un checkpoint, quelque part en Irak, qu'il trouvera la mort dans l'explosion d'une bombe actionnée par une femme.

Lorsque le personnage, - appelons-le ainsi -, puisqu'aucune désignation ne lui est attribuée, lorsqu'il retourne dans son village, il vient de perdre son ami d'enfance Jean-Do. Le nom, Jean-Do renvoie à John Doe, dénomination américaine pour toute personne décédée non-identifiée ; ainsi ni lui ni le personnage ne possède donc de nom propre ; l'un par absence, l'autre par généralisation. Cette forme de (non)-désignation est déjà la marque d'une identité problématique puisque non identifiable ou non identifiée. Elle se révélera être un déliement de toutes les attaches. En effet, le personnage est en déliaison avec ce qui peut constituer ses racines, son village et sa famille ; tout au long du texte le premier lui apparaît comme un cimetière où « personne ne viendrait chercher Dieu » (*idem*: 14) et le second est synonyme de vieillesse et de mort « de tout ce qui est joué d'avance » (*idem*: 12). Si bien que l'on comprend mieux le sens de cette « offrande miraculeuse du chaos » que figure l'offre d'embauche en qualité de mercenaire ; elle permet le départ, l'éloignement à toute forme de lien: « (...) tu as convaincu Jean-Do d'être volontaire avec toi, (...) de partir au bout du monde et d'arracher les racines qui alors t'encombraient tant. » (*idem*: 39s)

La proposition tant espérée constitue pour lui une véritable délivrance. L'éloignement physique grâce à cette offre est à ses yeux la seule promesse non trahie, la seule terre promise ; cette « offrande miraculeuse du chaos » brisera toute relation encore susceptible d'exister et marquera son « éloignement radical » (*idem*: 44), la consommation d'une rupture totale. Il y a bien sûr un sentiment d'étrangeté dont le personnage semble souffrir ; son étrangeté aux siens, à son lieu d'origine est déclinée tout au long du récit autour de l'absence d'un chez-soi (ce n'est plus chez toi, ce n'était plus chez toi, quand c'était encore chez toi) :

Tu es parti, le monde ne t'a pas étreint et, quand tu es rentré, il n'y avait plus de chez toi. Il y avait tes parents, ta maison et ton village et ce n'était miraculeusement plus chez toi (Ferrari, 2009: 14)

Tu essaies de rentrer chez toi, tu essaies de recréer un chez toi (...) mais tu n'y arrives pas, tout se délite et s'éparpille sous tes yeux d'étranger (...) (*idem*: 38s)

A son retour au village, il fera pourtant deux tentatives de rapprochement ; toutes deux échoueront ; d'abord avec le père de Jean-Do qui le renvoie dans le monde des morts auquel il se sentait déjà appartenir en refusant celui des vivants :

(...) je ne t'en veux pas [lui dit le père de Jean-Do], je ne te souhaite pas de mal, mon fils n'en a toujours fait qu'à sa tête (...) mais maintenant je préfère penser que toi aussi tu es mort avec lui, il est juste que tu le saches et c'est pour ça que je te parle maintenant mais je ne te parlerai plus jamais (...). Pour respecter son souhait, tu t'éloignes sans bruit comme s'éloignerait un mort et tu continues à marcher dans le crépuscule. (*idem*: 13)

Le rapprochement avec Magali ensuite, son amourette d'enfance, sera de courte durée. On apprend que, ne pouvant faire face à la misère des autres, Magali a dû renoncer à une formation d'infirmière en psychiatrie (*idem*: 51) ; finalement, elle est devenue chasseuse de têtes, « organe provisoire d'un être supérieur » (*idem*: 55), elle mène « un face à face stérile avec son existence » (*idem*: 57). Le choix de cette profession pour le personnage féminin n'est pas sans référence à l'activité guerrière, car, dit Ferrari, « La guerre et l'entreprise sont plus directement liées parce que j'ai voulu les faire apparaître comme deux aspects éloignés, mais essentiels et cohérents, d'une même réalité » (Hurtebise, entretien 2009) ; mercenaire dans des conflits certes non armés, Magali agit sans remords appliquant les mêmes règles de guerre : tactique, objectif, primes, propagande (Ferrari, 2009: 46s)...et un certain mysticisme aussi :

(...) elle [la directrice générale pour la France] parle avec ferveur et abnégation de l'entreprise, comme si c'était un être mystérieux mais tangible, appartenant à un ordre supérieur immuable et, dans ce sens plus, plus réel que tous les êtres humains présents dans cette salle qui n'en sont que la chair vive visible, inessentielle et périssable, et Magali sait que c'est bien la vérité. Il y a là un mystère digne de

vénération-et c'est la vérité. Tout le monde applaudit à tout rompre. L'émotion se répand comme un gaz toxique. (*idem*: 27)

Au cours de sa brève rencontre avec Magali, le personnage tombe malade et dans un accès de fièvre il lui parle de « chair humaine pétrie comme l'argile et des déserts immenses de l'amour de Dieu » en demandant sans cesse « comment ferait-il ? Comment pourrait-il faire ? Comment nous dirait-il son amour » (*idem*: 94). Magali ne réussira pas à le garder auprès d'elle, ni à le garder en vie. Il repart, sans prendre congé et sans laisser de mot, mot qu'elle attendra longtemps avant de se rendre elle-même dans le village de son enfance pour apprendre qu'il s'était donné la mort quelques temps auparavant. Les deux seules tentatives de rapprochement aux autres sont celles qui le conduiront à l'irréparable, son suicide, non sans avoir auparavant mis une balle de fusil dans la tête d'un chien errant qui s'était attaché à lui.

Le retour aux autres ne se produira en fait jamais : « Ton âme partait en lambeaux et tu étais déjà si loin de chez toi, si loin que jamais plus tu ne pourrais y rentrer. Tu n'en avais même pas envie. » (*idem*: 59)

La volonté d'éloignement physique aux siens et au monde, à tout ce qui constitue des attaches est en soi symptomatique d'une étrangeté intérieure déjà existante :

(...) tu en voulais à tes parents d'être ce qu'ils avaient toujours été, tu en voulais à tes montagnes natales de n'être pas les hauts plateaux de l'Asie et tu t'en voulais à toi-même d'être né sous un ciel sans avenir qui ne t'avait offert d'autre tragédie que de devoir vivre la vie de quelqu'un que tu méprisais. (*idem*: 74)

Dans ce contexte on pense nécessairement au personnage de Camus qui, toutefois diffère de façon significative de celui de Ferrari. D'abord parce le personnage de Camus possède un nom propre ; ensuite et surtout, Meursault prend conscience de son bonheur d'avant le meurtre de l'arabe (J'ai compris que j'avais détruit l'équilibre du jour, le silence exceptionnel d'une plage où j'avais été heureux. Alors, j'ai tiré encore quatre fois (...). Et c'était comme quatre coups brefs que je frappais sur la porte du

malheur). Chez le personnage de Ferrari ce sentiment d'étrangeté est un conflit intérieur qui a toujours été là au cœur même du personnage très tôt fatigué de sa foi, de son enfance, de sa famille et de son village qu'il finit par abandonner « à l'ennui de sa mort lente » (*idem*: 19) ; désemparé, au sens ancien de ce mot, il est séparé extérieurement des autres et intérieurement de lui-même ; le mépris de soi va nourrir une colère, une rage sourde qui donnera lieu à quelques épisodes de violence, violence à laquelle il va trouver un exutoire dans des conflits extérieurs à lui comme pour plonger son propre chaos dans un chaos collectif, quelque chose de plus grand :

(...) quand tu as retrouvé la ville en guerre, ton cœur s'est soulevé d'une joie immense et incompréhensible, comme si tu retrouvais enfin la seule chose que tu aies jamais aimée en ce monde, aimée d'un tel amour tel qu'il ne t'importait pas de ne recevoir en retour que des flots de haine. (*idem*: 62)

Cette séparation, distanciation, le texte littéraire les configure esthétiquement par la technique du fondu enchaîné soulignant cette autre forme d'éloignement : l'éloignement à soi et à la parole directe.

Distanciations

Le procédé cinématographique du fondu enchaîné est un mode particulier de montage par lequel on passe d'une image A à une image B. A disparaît progressivement. En même temps, B apparaît alors que A n'a pas encore quitté l'écran. Si bien que, pendant un instant, A et B se superposent : il y a comme une brève surimpression.

Dans ce contexte, l'écriture de Ferrari présente d'abord une ponctuation narrative sans démarcation nette : « C'était très important : je ne voulais pas [dit Ferrari] de chapitres, aucune coupure, je voulais que ce texte soit tissé d'une seule pièce – ce qui explique sans doute pourquoi il ne pouvait pas être plus long. » (Hurtebise, entretien 2009) ; ainsi les épisodes s'enchaînent sans transition franche ; différents épisodes temporels cohabitent et participent au même souffle narratif. Ce procédé d'écriture où

les descriptions scéniques sont réduites au minimum adopte, impose un rythme lent faisant penser à la tonalité poétique de la complainte, de la ballade, forme poétique où s'expriment une douleur et un mal de vivre.

Dans ce fondu enchainé, la situation d'énonciation est des plus ambiguës : d'abord on note une quasi-absence du présent de l'énonciation dont la seule trace est à signaler dans l'incipit :

Bien sûr, les choses tournent mal, pourtant tu serais parti et, quand l'étreinte du monde serait devenue trop puissante, tu serais rentré chez toi. Mais ça ne s'est pas passé comme ça, car les choses tournent mal à leur manière mystérieuse et cruelle de choses et font se briser contre elles toutes les illusions de lucidité. (Ferrari, 2009: 11)

Ensuite aucune indication claire ni sur l'époque ni sur les lieux, ou si peu : la mention de Damas et Beyrouth (Ferrari, 2009: 96 et 100). De plus, l'emploi d'embrayeurs subjectifs, qui ne se comprennent que par rapport au locuteur d'une conscience fictive, rendent la situation d'énonciation encore plus floue. Les marques énonciatives sont ainsi quasi absentes, comme pour ne pas embarrasser, encombrer le récit de références devenant du coup contingentes, secondaires au cœur du récit, non pas celui d'un personnage défini, mais celui de tout individu aux prises du sens de son existence et de celle de Dieu. L'indétermination de la situation énonciative n'épargne pas l'usage des pronoms personnels, normalement partie significative de toute référence situationnelle objective. Dans *Un dieu un animal*, les pronoms *Je* et *tu* en sont privés, contrairement à la règle et à la logique.

En effet, la presque totalité du texte fait usage du pronom *tu* alors que le récit est nettement à caractère homodiégétique. Certes cet emploi peut conférer au récit une certaine intimité ainsi que le signale l'auteur :

Je savais que le roman serait en grande partie écrit à la deuxième personne du singulier avant de connaître tous les éléments de la narration. (...) Le « tu » induit aussi un certain ton, une certaine musicalité, quelque chose de très intime. Je voulais que ce roman soit tout à la fois cruel et empli d'un amour total, palpable. (Hurtebise, 2009)

Il n'en reste pas moins que, tout en donnant l'apparence d'une situation interlocutoire, il brouille cette même situation d'énonciation. Il se produit une forte surimpression de l'un et de l'autre si bien qu'en se confondant on pense dans premier temps à une mise en scène d'un *tu* qui serait un alter ego, une conscience désincarnée, la pensée d'un *je* s'adressant à lui-même, bref un monologue intérieur. Or, un *je* distinct apparaît bel et bien à cinq brèves occurrences, de façon inattendue, presque à l'improviste, signalant ainsi son existence comme pour manifester une tutelle énonciative.

Cette pratique pointe une impuissance d'un langage subjectif ne pouvant se réaliser qu'en s'aliénant à un « tu » dans un récit pourtant homodiégétique. La parole directe se fait aphasique. Si le procédé relève d'un narrateur omniscient, ce dernier s'en démarque par son inscription à même le texte en se signalant par intervention directe. Se crée alors un éloignement entre le *je* homodiégétique et le *tu* du personnage. Cette distanciation trouve une résonance plus nette dans l'utilisation du style indirect libre ou narrativisé.

Comme le précise Laurent Jenny, « [d]ans le style indirect libre s'opère une délégation de l'énonciation. » (Jenny, 2003) Néanmoins cette pratique offre une très grande flexibilité, puisqu'elle peut varier de l'intrusion habile à peine détectable et aller jusqu'à la tutelle discursive totalisante. Même si les manifestations d'un *je* distinct du personnage soulignées plus haut sont rares et brèves, c'est pourtant elles qui gèrent l'emploi du discours indirect narrativisé. Ce faisant, elles entretiennent une forte ambiguïté : le discours indirect narrativisé se fait chez Ferrari non seulement le lieu où s'actualise les paroles, les pensées du personnage, mais surtout un lieu où s'effectue une double surimpression ; d'une part celle des pronoms *je* et *tu*, d'autre part celle du discours citant et du discours cité. Si la nature même du discours narrativisé est ambiguë, elle relève chez Ferrari d'une procédure de distanciation ; ce qui dans le texte est une marque de plus pour rappeler « l'éloignement radical ».

Le personnage du mercenaire n'est ni pervers ni tordu mais emmuré ; ayant perdu la faculté de parler , de rester en contact avec la réalité du vivant même dans un espace en paix qui devient pour lui tout autant synonyme de mort et de chaos.

Sans en être l'objet, la privatisation et marchandisations des guerres récentes et actuelles, restent le cadre d'une contextualisation audible ; elles ont pour fonction motrice dans le récit de marquer l'anonymat et l'éloignement du personnage ; l'éloignement au monde et à soi trouvent une résonance dans l'absence d'onomastique et l'emploi notamment du style indirect libre. Hors des liens au monde et à lui-même, l'individu tend tout entier vers un sens de la violence et du mal environnant, notamment celui des conflits armés :

Dans un dieu un animal, le personnage essaye de donner un sens, le sens mystique que j'évoquais (...), à la violence qu'il contribue lui-même à répandre et à laquelle il n'échappera pas. La difficulté, c'était d'adopter un point de vue métaphysique et poétique sur quelque chose d'abominable sans sombrer dans un esthétisme malsain qui aurait, je pense, disqualifié tout le texte. (Hurtebise, entretien 2009)

Dans un mouvement désespéré vers Dieu, et ne pouvant se résoudre à concevoir l'absence, voire l'inexistence de ce dernier, il finit par admettre un syllogisme redoutable : Dieu est amour, or le mal existe, alors le mal est une manifestation de cet amour.

Après tout, si l'homme, à la fois Dieu et Animal, est capable du meilleur comme du pire, pourquoi le meilleur serait-il imputable uniquement à Dieu et le pire à la partie animale de l'homme ? N'est-il pas écrit que Dieu créa les hommes pour qu'ils soient à son image ? Il est dit en quatrième de couverture que le récit de Ferrari signe « la faillite de la souveraineté de l'individu dans l'exercice de la liberté » ; et si cette faillite était celle du sens en Dieu ? Ni Dieu, ni animal, l'homme aujourd'hui, n'est ni moins bon, ni moins mauvais qu'avant, simplement humain faisant face à la complexité de sa (dé)mesure. Faillite de la liberté de l'individu, peut-être, mais peut-être aussi faillite de la part de Dieu tel qu'on l'imagine ; et si c'était justement la part de Dieu qui nous éloignait de l'humain, de l'homme ?

Bibliographie et sitigraphie :

- BANEGAS, Richard (1998). « De la guerre au maintien de la paix : le nouveau business mercenaire », *Critique internationale*, Vol. 1, pp. 179-194. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/criti_1290-7839_1998_num_1_1_1365 [Consulté le 14/IX/2012]
- DOMINGUEZ, François & VIGNAUX, Barbara (août 2003). « « Zone grise » entre public et privé. La nébuleuse des mercenaires français », *Le Monde Diplomatique*. <http://www.monde-diplomatique.fr/2003/08/DOMINGUEZ/10303> [consulté le 10/IX/2012]
- HURTEBISE, Léthée (mai 2009). « Entretien avec Jérôme Ferrari pour la sortie d'*Un dieu un animal* paru chez Actes Sud le 7 janvier 2009 ». *Magazine des livres*, n° 16. <http://www.paperblog.fr/1997419/entretien-avec-jerome-ferrari-prix-landerneau-2009-un-dieu-un-animal/#YCKlps1iEGmUvvAw.99> [consulté le 15/IX/2012]
- JENNY, Laurent (2003) : Méthode et problèmes. La fiction. <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/fiction/fiintegr.html> [consulté le 15/IX/2012]
- TODOROV, Tzvetan (2008). *La Peur des Barbares. Au-delà du choc de civilisations*. Paris: Robert Laffont.
- VEREYCKEN, Karel (28 juillet 2007). « Mercenaires sans frontières 'les chiens de guerre' de la mondialisation financière », *Revue Solidarités et Progrès*. <http://www.solidariteetprogres.org/MERCENAIRES-SANS-FRONTIERES-Les> [consulté le 20/IX/2012]

CLAUDE SIMON : PORTRAIT D'UNE MEMOIRE DE GUERRE

AGRIPINA CARRIÇO VIEIRA

Centro de Estudos Comparatistas

Faculdade de Letras Universidade de Lisboa

agripinacvieira@gmail.com

Résumé : Au long de cet article nous nous proposons de d'appréhender les représentations de la guerre dans *L'Acacia* de Claude Simon. Ses romans, depuis *La Route des Flandres* jusqu'à *L'Acacia*, retournent incessamment aux thèmes qui hantent l'univers fictionnel de cet auteur, montrant à l'évidence que récurrence va de pair avec obsession. Ses textes tracent un tableau impressionnant et poignant des événements qui ont marqué non seulement la vie de ses personnages, mais aussi l'Histoire de la France, telles que la guerre de 14, la mort sans gloire des combattants, la défaite de 40, la débâcle des troupes, l'exode des populations, l'incohérence de la guerre.

Mots-clés : Claude Simon – guerre – obsession – dérision

Abstract : In this article we propose a critic approach of war topic in Claude Simon's novel *L'Acacia*. All his novels develop a specific view on some events that have deeply impressed this writer: World War I, the inglorious fighters' death, 1940 defeat, the troops' debacle, massive exodus and the incoherence of war.

Keywords : Claude Simon – war – obsession – derision

Les romans de Claude Simon depuis *La Route des Flandres* jusqu'à *L'Acacia* sont un retour incessant aux thèmes qui hantent l'auteur, montrant à l'évidence que récurrence va de pair avec obsession. La description maintes fois reprises de scènes qui ont marqué l'histoire de l'un ou de plusieurs de ses personnages, telles que la guerre de 14, la mort sans gloire des combattants, la défaite de 40, la débâcle des troupes, l'exode des populations, l'incohérence de la guerre, le sexe comme retour à la vie, à la connaissance, montrent bien le caractère obsessionnel de ces tableaux.

De son côté, la narration, par la forme particulière dont elle est organisée, fait preuve d'une seconde hantise : l'impossibilité de la connaissance totale. Les scènes sont présentées selon différents points de vue, comme pour montrer que tout ce qui touche à l'existence humaine, donc à l'Histoire, n'est jamais univoque mais au contraire ambivalent. L'Homme porte en lui le double et l'ambiguïté. Ainsi, décrire les scènes comme si nous en possédions la vérité absolue serait faire preuve d'une grande ingénuité ou bien d'incohérence. Dans ses textes, Claude Simon ne cherche à transmettre aucun enseignement, aucune leçon. Au contraire, il se place en observateur qui affiche son incapacité de comprendre, donc d'expliquer, pour qui la notion de « vérité simple » est utopique.

Dans les guerres qu'il raconte il n'y a pas de « bons » ou de « vilains », il n'y a pas de héros, pas de gloire, pas de but à atteindre, pas de logique, uniquement une tâche à accomplir. Les adversaires, mais aussi les compagnons, sont présentés comme des marionnettes exécutant des ordres qu'ils ne comprennent pas, qui leur semblent dénués de tout sens, de toute logique, dictés par des « puissances invisibles ». C'est dans cette mesure que surgit la dimension sociale de l'œuvre de Simon. S'il est certain que dans ses romans, et *L'Acacia* s'inscrit dans cette ligne de pensée, nous ne saurions trouver de partis pris nationalistes, de héros, de goujats ... à peine des êtres humains confrontés avec la même réalité dure et triste, l'auteur n'en a pas pour autant expulsé une forte dénonce des injustices sociales. S'il n'a pas de message à délivrer¹ il a certainement des cris à lancer, ses romans sont là pour le prouver.

¹ C'est du moins cette position que l'auteur réclame notamment dans les entretiens. Ainsi dans une interview accordée au *Nouvel Observateur* du 6 décembre 1985, il déclare : « Bien sûr, je ne délivre pas

Au long de cette analyse, nous proposons une lecture du roman écrit en 1989 intitulé *L'Acacia*. La guerre conditionne et modèle bon nombre des tableaux qui composent ce roman, que l'on retrouve dans toute sa cruauté, dans toute son incongruité, sans aucun héroïsme, décrite dans un registre d'un grand dramatisme parcouru cependant par des bribes d'humour, même si parfois il s'agit d'un humour noir, comme dans cette scène que « (le fantôme, le revenant) lui [au brigadier] raconta » (Simon, 1989: 34) et que l'instance narrative nous rapporte. C'est le récit d'un homme effrayé, qui se cache dans une cave pour fuir les bombardements, insensible aux appels et aux coups de ses camarades, il meurt ironiquement quand il se décide à quitter son abri et à reprendre son camion, se croyant en sécurité.

Le récit de la peur à son état le plus pur et de la mort gratuite devient un motif de plaisanterie et de rires pour ses camarades. Cet épisode, mais surtout la façon dont il est rapporté, à la manière d'une anecdote, montre bien l'incohérence et l'absurdité de la guerre. L'auteur exhibe l'effet dévastateur de la guerre, non seulement des villes et de la terre mais surtout de l'être humain. Elle le dépouille de ses prérogatives acquises et cultivées au long des siècles et le réduit à une condition animalesque, «dans cet état second où la fatigue et l'action ramènent un homme à l'état de bête sauvage capable de passer du sommeil au mouvement ou l'inverse en un instant» (*idem*: 344). Quand dominé par la peur, la fatigue et la faim, l'homme n'agit que selon un seul et unique objectif: survivre. La guerre a le pouvoir de pousser au paroxysme les attributs humains, elle les hyperbolise mettant à nu les situations dépourvues de sens, les présentant sans aucune justification. C'est dans un autre roman, *La Route des Flandres*, que l'on trouve le commentaire le plus poignant sur les effets de la guerre :

(as-tu remarqué comme tout cela va vite, cette espèce d'accélération du temps, d'extraordinaire rapidité avec laquelle la guerre produit des phénomènes - rouille, souillures, ruines, corrosion des corps - qui demandent en temps ordinaire des mois ou des années pour s'accomplir?) (Simon, 1960: 344)

de messages. Je ne montre pas les chemins de la liberté » (Eribon, 1985: 72) ou encore quand questionné par Bernard-Henri Lévy sur les écrivains qui signent des pétitions il répond simplement: « Cela les regarde. Je ne donne de leçons à personne. Je ne parle que pour moi. Personnellement, encore une fois, la prétention d'un écrivain à jouer le rôle de gourou me paraît le signe d'une suffisance assez déplacée. » (Lévy, 1991: 75).

La narration, comme la vie de ces personnages, ne se déroule pas selon un ordre ou une logique préétablis, elle se construit à partir de coïncidences, de rencontres, de coups de hasard. Il est impossible de trouver une quelconque logique interne à l'existence de même à la narration, elles se sont pas faites, elles « se font » au fil des jours, des circonstances, des mots, des sons, des sens

De façon à permettre l'explication contextualisée de notre point de vue nous partirons de l'analyse du tableau le plus intensément vécu par le personnage principal, le brigadier. La narration de cet épisode occupe le chapitre IV s'initiant au moment où ce personnage s'aperçoit qu'il est le seul survivant de son régiment. Au pire moment de la bataille, sous le feu de l'ennemi, le colonel donne l'ordre inconcevable pour ses hommes de mettre pied à terre et immédiatement après l'ordre contraire s'apercevant de son erreur, les conduisant de cette façon à la mort. Deux hommes réussissent à échapper au massacre, le brigadier dont la sangle de la selle trop grande pour le cheval qu'il montait s'est retournée au moment où il remontait à cheval, le sauvant ainsi du feu de l'ennemi² et un autre au bras blessé qui sera rapidement oublié par la narration ainsi que par le brigadier.

Ici commence son hallucinante course solitaire à travers champs et bois pour échapper à la mort. Ici commence le récit le plus fortement dramatique du roman. Seul, sans nourriture, sans forces, sans direction, sans défense, le personnage est confronté à lui-même. Ce passage se caractérise par une grande richesse introspective qui se traduit par une description minutieuse de l'évolution des sensations du personnage. Par la voix de l'instance narrative nous assistons à la déchéance et à la décrépitude des valeurs humaines de cet homme et à son retour à l'état animal.

Le chapitre se construit en quatre temps, par l'insertion de deux analepses. La narration s'ouvre par un déictique temporel «maintenant» qui semble renvoyer au temps de la narration mais qui en fait a le pouvoir de rendre au présent un temps passé,

² Le caractère obsessionnel de l'écriture simonienne trouve dans la description de la scène de la selle qui tourne l'un de ses motifs privilégiés. Elle est récurrente non seulement dans *L'Acacia* mais dans la globalité de son œuvre. Nous la retrouvons notamment dans le roman de 1960 *La Route des Flandres* (cf. p. 148).

le moment où le brigadier « regarde autour de lui, éparpillés sur le chemin et de part et d'autre dans les champs, les corps des chevaux et des cavaliers tués » (Simon, 1989: 87). Très vite la vue des « ombres pâles et transparentes de chevaux sur le sol, un peu en avant sur la droite, tellement distendues par les premiers rayons du soleil qu'elles semblent bouger sans avancer, comme montée sur des échasses » (*idem*: 89)³ le ramène au début de la bataille permettant de la sorte une actualisation interprétative de la scène.

Nous avons accès à des indications essentielles pour l'organisation du récit telles que les derniers moments de la bataille, les circonstances qui lui ont permis de survivre, la perte de connaissance après la chute et le début de sa fuite, après quoi l'instance narrative revient au « maintenant » de la fin de la bataille et reprend le cours interrompu du récit. A la fin du chapitre nous assistons à un nouveau recul de la narration quand le brigadier, se sentant en sécurité, essaie de comprendre ce qui s'est passé sur le champ de bataille.

Après avoir repris connaissance, le brigadier n'a initialement à sa disposition qu'un seul de ses sens: la vue. Tout d'abord il ne perçoit que des « taches indécises qui se brouillent », puis des formes géométriques : « des triangles et des polygones », finalement des objets : « des cailloux, de menus brins d'herbe, l'empierrement du chemin » (*idem*: 90). Les premiers moments de sa fuite sont uniquement orientés par la vue, d'où la réitération d'expressions renvoyant au regard: il regarde autour de lui (*idem*: 87) ; Ce qu'il regarde c'est la haie suivante (*idem*: 88) ; pour le moment il est uniquement occupé à surveiller avec précaution le paysage autour de lui, estimer la distance qui le sépare de la prochaine haie (*idem*: 89).

Mais très vite les sons contribuent à améliorer sa perception. Pendant ce moment crucial, sa seule préoccupation est la quête d'un espace protecteur car « depuis longtemps la notion d'heure a perdu toute signification » (*idem*: 88). Ce n'est qu'au

³ Cette expression, par les échos qui s'y font entendre nous renvoie à l'écriture de Proust. Le thème de l'intertextualité est central dans l'écriture de cet auteur. Quoique latéral à l'abordage que nous nous proposons ici de faire, nous ne pouvons passer sous silence ce sujet. Les échos intertextuels qui surgissent de cet exemple, où l'expression « comme montées sur des échasses » nous projette dans l'univers proustien, sont une constante de l'écriture simonienne et se constituent comme une singularité de son œuvre. Sur ce sujet voir Evans (1988) ; Orr (1993) ; Vieira (1997).

moment où il trouve un espace, où il se sent protégé par les arbres de la forêt dans laquelle il a pénétré, qu'il initie un processus de réacquisition de quelques-unes de ses facultés humaines, il réapprend les rumeurs de la nature. Le premier son qu'il entend est le chant du coucou puis progressivement une vaste rumeur l'entoure et le submerge :

le silence [est] maintenant peuplé d'une vaste rumeur: non pas celle de la guerre (...), pas quelque chose d'humain, c'est-à-dire susceptible d'être contrôlé par l'homme, cosmique plutôt (...), mais, plus secrète, plus vaste, l'entourant de tous côtés, continue, indifférent, l'invisible et triomphale poussée de la sève (Simon, 1989: 98)

C'est la nature dans toute sa splendeur qui lui est rendue. Cependant sa condition et ses attitudes continuent à être celles d'une bête traquée. Au long de ce chapitre, nous sommes confrontée à de nombreuses analogies entre l'homme et la bête. Non seulement le brigadier agit comme un animal, mais il désire pouvoir se transformer en animal maudissant sa chance de ne pas y arriver. C'est ainsi qu'il est successivement comparé à un chien, un loup ou à un lièvre, un singe, un rat, un canard selon les endroits où il se trouve et les positions qu'il prend. Son être se trouve divisé en deux parties: l'une humaine - qui semble avoir complètement disparu - et l'autre animale qui contrôle ses volontés et ses gestes «comme si ressurgissait en lui ce qui confère à une bête (chien, loup ou lièvre) intelligence et rapidité en même temps qu'indifférence» (*idem*: 90).

C'est « la partie animale de lui [qui] fonctionnait à toute vitesse » (*ibidem*) qui l'empêche de sentir la fatigue, de raisonner sur le sens de la vie le conduisant à se concentrer uniquement sur le « comment continuer à vivre » (*idem*: 95) reléguant au statut de futilité le pourquoi de l'existence, le poussant à courir et à se cacher toujours plus loin, atteignant le « degré zéro » de l'existence humaine, c'est-à-dire un niveau où toutes les prérogatives humaines ont disparu. Cet épisode marquera à jamais la vie de ce personnage, après avoir vécu cette expérience, non seulement sa fuite hallucinée à travers champs et bois, mais aussi l'épreuve de la guerre dans sa globalité, il lui faudra

réapprendre à vivre; à sentir⁴. La façon dont l'instance narrative synthétise la vie du personnage principal est érudite, il la décrit en quatre phases : « l'enfant devenu par la suite un petit garçon, puis un adulte, puis redevenu une créature ou plutôt un organisme vivant exclusivement habité de préoccupations animales, le seul souci de manger et de boire » (Simon, 1989: 265).

C'est uniquement après sa démobilisation que l'apprentissage s'initie. Cette étape de la vie du personnage se revêt d'une profonde importance diégétique et le fait que Claude Simon ait initialement voulu intituler ce roman : *Une Education Sentimentale* est symptomatique. Après avoir atteint le « degré zéro » il doit trouver la force pour repartir, pour réapprendre. Ce besoin le conduit à un espace car, pour le personnage, se retrouver implique retourner dans la maison où il a grandi, où les empreintes du temps sont gardées, aspect qui nous mène à conclure que l'apprentissage est avant tout une notion d'espace.

Le retour dans la vieille maison « où seules, depuis le dernier printemps, habitaient les deux vieilles femmes arrivées par l'un des derniers trains qui avaient roulé du nord vers le sud » (*idem*: 342) est la réponse qu'il trouve au besoin de protection senti. Il lui faut un espace protégé pour pouvoir recommencer son chemin d'apprentissage entouré de ces murs qui ont abrité plusieurs générations de sa famille, symboliquement représentées par les deux tableaux de ses ancêtres, les portraits « de la femme au masque et de l'énigmatique suicidé » (*idem*: 357) ainsi que le buste en marbre du général d'Empire. Donc, c'est sous leurs regards que l'ancien brigadier va initier son parcours éducatif.

C'est une activité lente et pénible, il lui faut tout réapprendre: à parler, à s'intéresser à lui-même et aux autres, à rire, à penser. Même son corps lui est étranger, il le regarde « avec une sorte d'étonnement, comme s'il ne lui appartenait pas, flottant sans poids dans l'eau transparente et verte de la baignoire » (*idem*: 343). Tout en

⁴ A propos de cet épisode, Françoise van Rossum-Guyon rappelle que cette aventure n'est pas sans contreparties pour le brigadier dans la mesure où « reprenant peu à peu conscience, devenu sensible au chant du coucou, il retrouve ses facultés, et avec la capacité de regarder, de 's'intéresser', celle de s'émouvoir, de s'interroger, de s'indigner. » (Rossum-Guyon, 1993: 124).

observant son corps, c'est sa propre histoire qu'il peut appréhender, car comme l'a remarqué Michel Serres : « la peau historiée porte et montre l'histoire propre, ou visible (...) là s'exprime la mémoire, pourquoi la chercher ailleurs (...) la peau se fait portedrapeau, alors qu'elle porte des empreintes » (Serres, 1986: 20s).

Cependant le brigadier démobilisé ne saura pas trouver en lui les feux de la connaissance, il lui faudra chercher ailleurs. Après un isolement voulu et recherché pendant lequel il n'est pas sorti de l'enceinte de la demeure, qui se transforme pour lui en une citadelle après l'avoir été pour tant d'autres⁵, finalement le soir du troisième jour, il décide de parcourir « les rues mal éclairées » (Simon, 1989: 356) de la vieille ville, sans toutefois prêter attention aux personnes qu'il croise, les considérant « des créateurs appartenant à une autre espèce que la sienne » (*ibidem*). L'idée lui vient d'aller au cinéma, poussé par le désir de voir, de suivre des aventures.

C'est encore son instinct qui le conduit à la recherche des deux salles de cinéma qu'il savait y avoir. Leur fermeture provoque en lui une énorme fureur, signe évident que peu à peu il se réappropriait de sa capacité de s'indigner et de se révolter. Sur le chemin de retour vers la citadelle, il ébauche une deuxième tentative de retour vers la société, celle-ci plus heureuse. Une porte « légèrement entrebâillée » (*ibidem*) l'invite à entrer, « c'était un bordel de deuxième ou troisième catégorie où il n'était jamais entré » (A: 358). Et c'est dans cet espace médiocre, sombre et hostile (l'aspect étrange de cet homme et l'heure tardive indisposent la patronne) qu'il va initier son parcours de retour à la normalité, car il s'y sent « en terrain sûr, délivré de cette gêne qu'il ressentait depuis trois jours (...) tout était de nouveau simple, dur, élémentaire, facile » (*idem*: 359). Assis sur cette banquette, entouré par ces deux femmes qui s'offrent à lui, un processus complexe de réappropriation de sa personnalité va prendre corps.

Au fur et à mesure qu'il découvre les méandres de ces deux corps qui se donnent au sien, les scènes obsessionnelles qui le hantent affluent à sa mémoire et l'envahissent: il revoit le colonel tué en pleine bataille, les deux cyclistes qui

⁵ Nous rappelons que « la citadelle » est l'une des métaphores récurrentes pour désigner la vieille maison de famille.

s'obstinaient dans leur parcours vers la mort, le centre démobilisateur, les regards haineux des passants et des voyageurs, le camp de prisonniers, les fils de fer barbelés, les dessins érotiques qu'il monnayait contre du tabac et du pain, la fuite du camp, l'évasion. Tous ses souvenirs se précipitent dans sa mémoire tandis qu'il découvre à tâtons les corps qui s'offrent à lui. Pour la première fois il se sent de retour, il commence à s'interroger sur lui-même et sur sa condition dans ce monde d'où il se sent exclu. Est-il très différent des autres? Sait-il encore rire?

Paradoxalement, l'entrée dans ce bordel minable est pour lui synonyme d'évasion d'un monde qu'il classifie de scandaleux et d'insupportable. C'est dans l'acte sexuel qu'il trouve l'exorcisation de ses fantasmes : « la solitude, la mort, le doute » (*idem*: 369). A nouveau, toutes ses facultés se concentrent en une seule, le toucher : « comme s'il n'était qu'une main, une paume, des doigts, remontant, sentant sous eux la soie des cuisses, les muscles, et tout ce qu'il se rappela plus tard de ce moment c'était ce nid, cette sauvage broussaille, ces replis, cette moiteur » (*idem*: 368).

Aux moments les plus intensément vécus ses facultés se groupent autour d'un seul sens comme pour hyperboliser son efficacité, c'est ainsi que traqué dans la forêt tout son être n'était que vue, au contraire dans le bordel tout en lui est tactile. Tout en s'abandonnant aux plaisirs sexuels il continue à injurier à voix basse tous les fantasmes qui le poursuivent dans un parfait anachronisme. C'est couché près du corps de cette femme qu'il va réapprendre le pouvoir de la narration en construisant une relation d'événements où il n'existait que des fragments éparpillés dépourvus de logique, c'est là qu'il redevient « à peu près (...) un homme normal - c'est-à-dire un homme capable d'accorder (ou d'imaginer) quelque pouvoir à la parole, quelque intérêt pour les autres et lui-même à un récit, à essayer avec des mots de faire exister l'indicible » (*idem*: 348).

La découverte du corps et de ses plaisirs lui permet d'entreprendre d'autres activités, il peut maintenant parcourir d'autres chemins, voyage qui le conduit à ses vignes et aux terres que ses ancêtres lui ont léguées. Cependant le monde de la lecture lui est encore étranger, les journaux ne l'intéressent pas, les livres non plus, mais le goût pour le dessin lui revient. Les motifs sont néanmoins bien différents de ceux qu'il

dessinait pour ses geôliers allemands, on n'y retrouve plus les scènes de coït ou les visages enfantins et séducteurs « aux corps nus et fornicateurs patiemment dessinés chaque dimanche » (*idem*: 371). Il semble avoir expulsé l'être humain de ses desseins, de la même façon qu'il avait expulsé les hommes de son existence, s'appliquant à « copier avec le plus d'exactitude possible, les feuilles d'un rameau, un roseau, une touffe d'herbe, des cailloux, ne négligeant aucun détail, aucune nervure, aucune denture, aucune strie, aucune cassure. » (*idem*: 376). Au passage du temps s'associe la réorganisation de son être, peu à peu il changeait, il reprenait ses habitudes. Avec l'arrivée de sa femme⁶ dans la maison familiale, le corps humain est réintroduit dans ses dessins. Ce n'est que plus tard qu'il reprendra la lecture, patiente et sans plaisir des vingt tomes de *La Comédie Humaine*, puis celle des journaux. Chaque étape de son parcours initiatique étant marquée par une activité différente: tout d'abord le sexe, puis le verbe, ensuite le dessin, après la lecture et finalement l'écriture.

La vie est une éternelle quête de soi, cette fiction en est l'exemple. Après avoir vécu des expériences si intenses qu'elles laisseront à jamais leurs empreintes dans sa mémoire, le personnage entreprend un nouveau parcours éducatif. Peu à peu il reviendra vers ce monde d'où il se sentait exclu, et l'une des dernières étapes de ce parcours initiatique s'initie quand un soir de printemps il s'assit à une table devant une feuille de papier blanc, devant la fenêtre ouverte s'ouvre sur le grand acacia. Et c'est ainsi que le roman se clôt laissant comme toute dernière image l'arbre de l'écriture qui après une soudaine agitation retrouve une apaisante immobilité.

⁶ Ce n'est qu'à la fin du roman que les éléments essentiels à l'organisation de l'épisode du mariage du brigadier nous sont fournis. L'importance de cette femme dans la vie du personnage est à peine suggérée, la narration étant voilée par une retenue, une certaine pudeur. Cependant un lecteur attentif reconnaît dans la référence « à la bague ornée du solitaire qu'il avait été chercher le matin à la banque et lui avait brusquement fourré en plaisantant dans la main » (Simon, 1989: 378) tout le dramatisme mais aussi l'amour de cette scène, car la bague que son mari lui offre est celle que son père avait offerte à sa mère et qu'elle n'a quittée à aucun moment de sa vie, se transformant, par un phénomène métonymique, en un symbole d'elle-même.

Bibliographie :

ERIBON, André (1985). « Claude Simon sur la route de Stockholm », (entretien), *Nouvel Observateur* du 6 décembre, pp.72-73.

EVANS, Michael (1988). « Intertextuality », *Claude Simon and the transgressions of Modern Art*, New York: Saint Martin's Press, pp. 67-120.

LEVY, Bernard-Henri (1991). *Les Aventures de la liberté : une histoire subjective des intellectuels*. Paris: Grasset.

ORR, Mary (1993). *Claude Simon: the intertextual dimension*, Glasgow: University of Glasgow French and German publications.

ROSSUM-GUYON, Françoise (1993). « Un regard déchirant, À propos de *L'Acacia* », CALLE, Mireille (dir.), *Claude Simon: Les Chemins de la Mémoire*. Québec: Le Griffon d'Argile, pp. 119-130.

SERRES, Michel (1985). *Les Cinq Sens*, Paris: Grasset.

SIMON, Claude (1993). *La Route des Flandres*, Paris : Editions de Minuit, [1e Edition 1960].

SIMON, Claude (1989). *L'Acacia*, Paris: Editions de Minuit.

VIEIRA, Agripina Carriço (1997). Thèse de «Mestrado » présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Lisbonne, Lisboa.

**LA NON-FICTION, LE JOURNALISME ROMANCE, LE MENTIR VRAI ET
LA SERIALITE**

Comment la guerre rapportée devient la guerre romancée

RAPHAËL VILLATTE

Coordination Littérature Populaires et Cultures Médiatiques -

Limoges

raphaelvillatte@gmail.com

Résumé : Les deux guerres menées par les Etats-Unis ces dix dernières années ont vu - et peut-être créé, ou du moins favorisé – la naissance d’une nouvelle forme de récit de guerre. Une de plus. Nées de l’union du journalisme *embedded* et de la série TV (forme de récit qui a connu son renouveau juste avant le 9/11 et n’a depuis cessé d’évoluer et de multiplier les récits), ainsi que du « docu-drama » (reconstitution dramatique, voire dramatisée, d’événements réels, souvent commentés par des experts ou les acteurs des dits événements), quelques séries reprennent des reportages ou des récits de non-fiction, et les portent à un nouveau point critique. L’équilibre toujours fragile semble encore plus vacillant lorsqu’il s’agit d’adapter un récit de non-fiction, non pas en raison de l’importance de son message, mais pour son potentiel spectaculaire.

Mots-clefs : non-fiction – sérialité – transmédiabilité - journalisme *embedded* – *militainment*.

Abstract : The two wars the United States has fought for ten years have seen, and maybe created some new kind of war narrative: One more. This paper defines the features of this new narrative genre which has emerged from the union of embedded journalism and TV series. In this particular context, the balance between fiction, non-fiction and spectacularly potential, shows problematic.

Key-words : non-fiction – seriality – transmediality – embedded journalism - *militainment*.

La multiplication des conflits, et plus encore peut-être des *types* de conflit, n'efface pas les problématiques liées à leur appréhension et leur compréhension par ceux qui y participent, et peut-être plus encore, par ceux qui n'y participent pas. Ce que l'on appelle aujourd'hui la couverture médiatique n'est, malgré de nombreux efforts vers une objectivité ou une neutralité plus ou moins idéale, rien d'autre qu'une nouvelle grappe de structures narratives, de nouvelles formes de récit, ou, si l'on préfère, de manières de *raconter*. Or, qui dit raconter, en langue française du moins, implique vaguement la notion d'*histoire*, avec un petit, voire tout petit *h*. Le soupçon de la fiction, de la subjectivité, s'insinue dans les esprits, et, toujours en langue française, langue chargée de rationalisme s'il en est, la séparation entre fiction et réalité doit tenir du Mur de Berlin : infranchissable et bien surveillée. En théorie, donc, lorsqu'on relate la réalité, point d'artifices de narration, un style minimal, une mise en situation des moins modalisées, et surtout pas de personnages, mais seulement des personnes.

Pourtant, un élément restreint toutes ces velléités déontologiques : la durée. En effet, même s'il s'achève en un temps minimal, un conflit s'inscrit toujours dans une certaine durée, un temps de la guerre. Si le *pendant* est court, il y a toujours *l'avant*. Les causes. Ce qui a mené au conflit. Les bonnes et les mauvaises raisons de s'entretuer. Et il y a *l'après* : victimes, survivants, disparus, mais aussi dégâts, débris, ruines et restes, autant de plaies à suturer. Le récit a largement de quoi fleurir et prospérer, il a plus de temps qu'il ne lui en faut, le conflit lui-même ne durerait-il que quelques minutes. Ce récit, nous l'avons dit, que l'on appelle aujourd'hui couverture médiatique, est celui de la presse, mais aussi celui de la fiction, qui a toujours pris le relais de la presse pour relater d'autres aspects de la guerre, ou parfois les mêmes. On pourrait même avancer que la fiction a relaté la guerre avant que toute presse ou récit à prétention objective ne tente de faire de même. La fameuse séparation entre les deux récits est somme toute relativement récente.

Aujourd'hui, pour prendre une comparaison imagée, si l'on veut rendre compte d'un conflit quant à sa durée, l'auteur a le choix entre l'instantané et la frise. Nous n'évoquerons pas ici l'instantané *stricto sensu*, ni les discussions et interrogations qui entourent le photoreportage depuis les clichés de Robert Capa jusqu'aux images-chocs

auxquelles l'internaute a accès depuis son *smartphone* à tout instant. En revanche, nous nous intéresserons à l'opposé de cette apparente synchronie constituée par le cliché, la diachronie imposée par l'usage des mots, la durée installée le temps de la lecture ou de la représentation filmique.

La frise du temps est cet artifice commode employé dès l'école primaire pour représenter le temps de manière linéaire. On peut s'en féliciter ou s'en indigner, mais il convient de reconnaître que cette représentation prédomine dès l'enfance (peut-être en raison de cet apprentissage dès l'école) et ne nous quitte plus. Ainsi ramenés à ce qui serait une juste place sur une simple ligne, les événements prennent facilement les atours de causes et de conséquences, *post hoc ergo propter hoc*. Les choses ne sont sans doute pas si simples, mais que faire? L'esprit humain est ainsi fait qu'il cherche des explications, des causes, et avec les causes, des coupables.

Lorsqu'il s'agit de couvrir un conflit, la durée, cette frise du temps s'impose presque systématiquement, quelles que soient les perspectives : éthiques, déontologiques, idéologiques, voire esthétiques. Contrairement au cliché, elle semble laisser le moins possible de hors-champ, et garantir toujours plus d'informations pour comprendre ce qui est montré ou décrit. Toujours plus de causes ou de conséquences. Il est à noter que le genre littéraire qui, le premier, s'est attaché à la représentation de la guerre, est l'épopée, genre de la durée par excellence, qu'il s'agisse de l'action décrite ou de sa lecture. Que ce soit pour mieux comprendre les tenants et aboutissants du conflit, ou parce qu'il est bon de dépeindre les hauts faits de tel ou tel héros, on prend son temps. De nos jours, les récits guerriers suivent encore cette règle. Il ne s'agit pas ici de compter et comparer le nombre de pages des *best-sellers* guerriers, fictionnels ou non, ni de mesurer le métrage des éventuels succès au *box-office*. Le récit de guerre fictionnel a trouvé une nouvelle porte d'entrée dans les esprits, fusion de deux traditions comparables et contemporaines, mais longtemps bien mises à distance par notre fameux mur de séparation berlinois. Il s'agit du feuilleton d'une part, et du reportage d'autre part.

Du journaliste au feuilletonniste

Le roman-feuilleton prend son essor commercial avec le développement de la presse, au début du XIX^{ème} siècle. L'une des clefs de son succès, on le sait, tient à un usage immodéré du suspense. L'auteur se doit de tenir son lecteur en haleine s'il veut le conserver à l'épisode suivant. Pour le patron de presse, le bénéfice est considérable : on achète son journal pour connaître la suite de l'intrigue, souvent alambiquée, chargée de personnages hauts en couleurs, et pleine de rebondissements. Umberto Eco a déjà évoqué tous les enseignements - et les plaisirs coupables - qui peuvent être tirés du roman-feuilleton (Eco,1993). Notre perspective ne retiendra, pour l'instant, que sa périodicité. En effet, à peu près à la même époque, un nouveau genre d'homme de plume naît et grandit - vite! - : le journaliste. Avec lui, le reportage, qui paraîtra rapidement en plusieurs fois... Autant dire par épisodes. Sous l'angle de la réception, il est en effet facile d'imaginer le lecteur du mitan du XIX^{ème} siècle dévorant des récits, fictionnels ou rapportant des faits lointains, sur une même page ou presque - j'allais dire sur un même *plan*.

Le point commun est donc celui de la parution, quotidienne, hebdomadaire, mensuelle... Régulière du moins. Un épisode à la fois. La guerre de Crimée, la guerre de Sécession, et celle de 70 seront ainsi relatées parallèlement aux aventures des héros de Dumas père et fils, Ponson du Terrail ou Eugène Sue. Sans tenter d'inférer lequel des deux récits influence l'autre, il n'est qu'à songer aux attentes d'un public rendu curieux par l'accès à l'information pour comprendre que les racines de ces récits sont proches, si elles ne sont les mêmes. Ajoutons que nombre d'écrivains ont occupé des fonctions de reporter dans leur carrière, et pas nécessairement au début de ces dernières, mais parfois ès-qualités, et la proximité des genres paraît de moins en moins troublante. On songe à Jack London, George Orwell, Joseph Kessel et bien d'autres. Qu'en est-il alors de cette séparation entre fiction et rapport de la réalité lorsque l'on engage un écrivain pour servir de journaliste, précisément pour qu'il rapporte la réalité à *sa façon*? Le biais éventuel, loin d'être combattu, est recherché, comme si le point de vue primait sur l'information brute.

Il n'est pas d'instance interdisant ou prescrivant à un auteur d'écrire tel ou tel type

de récit, et les frontières déontologiques auxquelles nous faisons référence précédemment sont encore fraîches. À la fin du XIX^{ème} siècle ou dans la première moitié du XX^{ème} siècle, elles n'existent pour ainsi dire pas. Il semble n'y avoir que des hommes de plume, et des lecteurs. Et le journal, le *périodique*, entre deux.

Notons cependant que le feuilleton, malgré son succès, avait mauvaise presse - sans faire de jeu de mot. Roman de gare, divertissement facile, dépourvu de tout enseignement moral, je ne compléterai pas la liste des griefs adressés au feuilleton. Tandis qu'il déclinait, au cours de cette première moitié de XX^{ème} siècle, le reportage, lui, a continué de prospérer, et notamment le reportage de guerre. Les reproches adressés au feuilleton n'ont jamais été reportés sur le reportage. Bien au contraire, la sérialité devient vite un trait caractéristique du genre. Quelle caution apporte-t-elle au reportage? En quoi la durée et le découpage en épisodes exhausseraient-ils la valeur d'un récit censément fidèle à la réalité? Peut-être justement ce temps enfin retrouvé, cette possibilité offerte au lecteur de s'installer au côté du soldat, de mieux le comprendre, de saisir le maximum de détails de sa vie quotidienne.

En ce sens, il convient d'éviter une confusion. S'il est toujours d'actualité de débattre de ce que l'instantané, l'image fixe, laissent hors-champ, et parfois d'accuser le photographe d'avoir choisi ce qu'il veut montrer au détriment du reste, la frise, ou vision diachronique des événements, garantit-elle la non-distorsion des faits? N'offre-t-elle pas simplement qu'une série d'instantanés, dont la somme ne pourrait prétendre qu'à plus d'exhaustivité que le cliché isolé? Poursuivant notre métaphore filmique, la série d'articles serait comparable à un ensemble d'images qui, une fois assemblés les uns à la suite des autres, s'animent et créeraient une illusion de vie plus spectaculaire que l'image seule.

Au-delà d'une éventuelle exhaustivité, et d'une hypothétique objectivité, il semble plutôt que l'auteur de reportage soit prisé surtout *en raison de* sa capacité à opérer des choix de mots, à peindre des portraits vifs et des réalités captivantes. Le jugement de l'Histoire est laissé aux historiens, et le sort de la guerre aux soldats - et aux généraux. Ainsi des enquêtes d'Albert Londres, qui mettent volontiers en scène jusqu'au reporter

lui-même, et sa tendance à s'impliquer dans les actions qu'il décrit (on songe à cette comtesse russe rencontrée lors de son reportage en Chine, et de la brève liaison qui les unit, évoquée en termes à peine implicites (Londres, 1925)). Quel statut pour l'auteur? Témoin ou acteur?

La question se pose plus encore lorsque le journalisme *embedded* apparaît, officiellement à partir de la seconde guerre du Golfe. Le concept d'*embedded reporting* est simple : il s'agit ni plus ni moins des anciens correspondants de guerre, intégrés au sein d'unités combattantes, avec l'accord des armées. Pour être plus précis encore, le terme a été inventé lorsque l'armée américaine a accepté d'abaisser le niveau de restriction d'accès des journalistes à ses opérations, à la demande réitérée de la presse, frustrée lors de la Première Guerre du Golfe et de l'intervention en Afghanistan. Les médias s'étant beaucoup plaints de ne recevoir que des images tournées par l'armée elle-même, ils se verront offrir cette fois une place aux premières loges pour assister à l'action, toute l'action et peut-être même rien que l'action.

En contrepartie non négociable de cette place de choix, le contrôle de l'armée sur les sujets et surtout sur les moments où le reporter peut faire son travail. Une censure à la source, en quelque sorte, pouvant aller jusqu'à des *black-out* décidés pour raisons de *sécurité nationale*. Rendue possible et facilitée par les évolutions technologiques récentes (transmission par satellite, internet), cette forme de journalisme constitue sans doute l'une des étapes suivantes, après la série de reportage : elle en conserve la durée et la sérialité, à laquelle elle ajoute l'immédiateté, voire la synchronicité : le fameux *direct*. Les débats déontologiques n'ont pas manqué, et ils ne sont d'ailleurs ni sans saveur ni intérêt. A l'attrait spectaculaire et sensationnaliste d'assister à la guerre « comme si l'on y était » se juxtapose en effet le doute lié à la sincérité de la démarche, et à la possibilité d'une manipulation. Du moins ces doutes peuvent-ils surgir au sein d'un public averti et soucieux de vérifier ses informations, ou de les choisir¹. Pour le grand public, il est plus probable que le sensationnel l'emporte.

¹ SMITH, Terence - *War, Live*, PBS janvier-juin 2003, http://www.pbs.org/newshour/bb/media/jan-june03/warcoverage_3-22.html

La communication des armées, qui se confond ici évidemment avec le journalisme, tient également compte des nouvelles formes de télévision, dont la télé-réalité. Ces émissions, basées sur d'autres avancées technologiques, telles que les caméras de surveillance, caméras déclenchées par détecteur de mouvement, caméras infrarouge, prétendent également à l'exhaustivité, à la possibilité de filmer sans interruption pour s'assurer de ne pas manquer l'événement ou l'incident du jour. Le journalisme *embedded* procède de cette même angoisse de manquer le détail, le plan, la réplique cruciale. Il est une technique de l'immédiat, et sans doute de l'éphémère.

La légende veut qu'en 1937, le jour où le dirigeable zeppelin Hindenburg prit feu et s'écrasa lors de son atterrissage aux Etats-Unis, l'un des cameramen dépêchés pour assister à l'événement, lassé d'attendre un dirigeable qui n'arrivait pas, avait quitté les lieux quelques instants avant le drame. Il aurait ainsi manqué l'occasion de réaliser quelques-unes des images les plus spectaculaires et choquantes pour l'époque. La légende dit qu'il ne se présenta même pas au travail le lendemain et embrassa une autre carrière.

Peut-être faut-il voir le journalisme *embedded* comme une réponse presque malade à cette angoisse que l'on imagine propre à tout reporter, celle d'être parti trop tôt ou d'être arrivé trop tard. Au cœur de l'action, portant l'uniforme ou presque, protégé par les soldats, mangeant et dormant avec eux, le reporter *embedded* ne peut donc, en théorie, rien manquer. Du moins ne peut-il rien manquer de ce qui se présente à son champ de vision. Le secrétaire d'état à la défense D. Rumsfeld le disait lui-même : « Ce que nous voyons ici, ce n'est pas la guerre, mais des tranches de guerre. »² Nous retrouvons ici les débats et interrogations que nous avons évoqués précédemment quant au hors-champ et aux choix de ce que le reporter voit et montre, auxquels on peut ajouter raisonnablement de nouvelles questions éthiques. Comme nous venons de le dire, le reporter *embedded* vit, pour des durées assez conséquentes, côte-à-côte avec les soldats qu'il doit dépeindre. Comment pourra-t-il critiquer l'homme qui lui aura peut-être sauvé la vie?

² *ibidem*.

Hollywood s'en va-t-en-guerre

En première ligne de ces reporters, journalistes et gens de médias, on trouve le fameux producteur Jerry Bruckheimer (créateur de *Top Gun*³, *La Chute du Faucon noir*⁴ et *Pirates des Caraïbes*⁵), qui fut l'un des premiers à lancer une émission de reportage-télé-réalité sur les forces armées engagées en Afghanistan. Le concept de la minisérie, *Profiles From the front Line*⁶, fut créé dans la ferveur patriotique de l'après-11 septembre de l'aveu même du producteur : « J'ai pensé qu'il fallait faire quelque chose ». Venant du créateur de *Top Gun*, on ne sera pas surpris de découvrir un spectacle filmé selon les mêmes codes que les films de fiction produits par le même. Montage, cadrage, musique et découpage font de ces *Profiles* des portraits très étudiés, très loin d'une quelconque vision problématique ou critique de l'engagement militaire en Afghanistan. Les intertitres qui ouvrent chaque épisode sont d'ailleurs fort clairs quant au *storytelling* choisi par les auteurs : après une présentation des régiments filmés, une phrase conclut : « These are their stories » (« Ce sont leurs histoires »). Quant aux liens étroits noués avec l'armée pour produire un spectacle *embedded*, le producteur défend son point de vue avec candeur : « Voyez-le comme ceci : Si je loue votre appartement, je ne vais pas le saccager. Ce ne serait pas bien. Alors je ne vais pas révéler leur petits défauts »⁷.

Malgré une audience médiocre et une disparition des écrans après seulement six numéros, le projet de Bruckheimer a, semble-t-il, posé les jalons pour ce que serait une bonne partie du reste de la couverture médiatique américaine de l'invasion de l'Irak. Pour rendre justice à Jerry Bruckheimer, il faut admettre que sa démarche a le mérite de la clarté et de la continuité. Si *Profiles* a vu le jour dans l'émotion de l'après-11 Septembre, le patriotisme et le goût pour la chose militaire du producteur ne sont pas des découvertes pour les amateurs de cinéma populaire. Dès 1986, l'un de ses premiers grands succès au *box-office* n'est autre que *Top Gun*, réalisé par Tony Scott.

³Scott, Tony, Paramount, 1986, USA.

⁴(*Black Hawk Down*) Scott, Ridley, Universal, 2001, USA.

⁵(*Pirates of the Caribbean*) Verbinsky, Gore, Disney, 2003, USA.

⁶Warner Bros Television/ABC, 2003, USA.

⁷Interview au *Guardian*, mai 2002 : <http://www.guardian.co.uk/film/2002/may/22/artsfeatures.afghanistan>

Le réalisateur était déjà réputé pour son style visuel, et l'esthétique très proche des vidéoclips musicaux ou des publicités (qu'il tourna en abondance). L'intrigue du film se déroulant dans le milieu des pilotes de chasse de l'US Air Force et sur une base de cette dernière, le plus simple était de collaborer avec l'Air Force pour bénéficier du matériel et de l'expertise technique indispensable pour obtenir le résultat esthétique recherché. Des dizaines de plans très spectaculaires, des poursuites en avion de chasse, des décollages et des atterrissages à couper le souffle, bref, de quoi river le spectateur à son siège. Si l'on ajoute à cela un générique comptant quelques jeunes stars montantes, dont Tom Cruise, et une musique demeurée célèbre pour quelques chansons parfaitement adéquates pour être diffusées *ad nauseam* sur toutes les radios, on ne s'étonne guère du succès rencontré.

Un succès aux retombées importantes, non seulement pour les artistes, mais aussi pour l'institution. Comme l'a montré Roger Stahl (2009: 11), les bureaux de recrutement de l'USAF furent assiégés et pris d'assaut, non par l'ennemi, mais par la jeunesse américaine, soudainement désireuse de vivre « pour de vrai » les fantastiques sensations fortes dont elle avait eu un avant-goût sur grand écran. Un vieux cliché de conférence de presse ressurgit aussi régulièrement que les feuilles tombent en automne lorsqu'il s'agit de promouvoir l'action haletante contenue dans l'un de ces *blockbusters*, ces films à gros succès : on entend acteurs, réalisateurs ou producteurs répéter que le film est un « véritable parcours de montagne russes » (rollercoaster). L'idée est simple : le spectateur sera aussi secoué et impressionné qu'après une promenade dans les fameux wagons de foire.

L'armée américaine a, la première, compris l'intérêt de tels partenariats. Le public du cinéma populaire aime les émotions fortes, l'armée n'est-elle pas une fameuse pourvoyeuse de ces émotions? Le raccourci était évident, et porte à présent un nom lorsqu'il a une visée argumentative bien spécifique : il s'agit du *militainment*, contraction entre *military* et *entertainment*. Ce que l'on appelle *militainment* aujourd'hui recouvre principalement les nouvelles formes de communication des armées pour inciter les jeunes générations à s'y intéresser. On pourrait avancer qu'il

s'agit d'une forme à peine moderne de propagande, de propagande blanche - pour citer les critères donnés par la C.I.A., experte en la matière -, c'est-à-dire une propagande qui dit son nom et ne déguise pas son émetteur. Elle ne ment d'ailleurs pas. Aujourd'hui, on peut qualifier de *militainment* de nombreux procédés de persuasion au service de l'armée, de *spots* télévisés à des émissions de reportage montés sur le modèle de la télé-réalité, en passant bien sûr par certains jeux vidéo, comme le célèbre *Army of America*⁸, jeu en ligne à succès qui permet aux meilleurs joueurs de voir leur scores figurer dans leurs dossiers d'admission éventuels.

Faut-il considérer certaines œuvres de fiction comme faisant partie de cette démarche? La frontière est très ténue. Le cas *Top Gun* le montre : d'un côté on trouve une armée toujours désireuse de parfaire son image et d'attirer toujours plus de candidats pour pouvoir sélectionner les meilleurs, de l'autre des producteurs et réalisateurs ravis d'accéder à des moyens techniques qui leur garantissent la véracité et le spectaculaire de l'histoire qu'ils veulent narrer. Lorsque le producteur Jerry Bruckheimer admet volontiers qu'il est ravi de participer à l'effort de guerre en produisant certains de ses films, il semble raisonnable d'assimiler sa démarche à celle du *militainment*, un *militainment* plus subtil peut-être, ou moins avoué, moins explicite que les moyens estampillés par l'armée, mais il est évident que la proximité entre artistes et militaires est trop forte pour que l'on trace des frontières déontologiques bien franches. Concluons temporairement en rappelant qu'après tout, le réalisateur Tony Scott venait de la publicité. Là encore, les similitudes esthétiques reflètent sans doute l'idéologie sous-jacente véhiculée par le film.

Journalistes et soldats

Ces questions agitent Evan Wright, journaliste pour le magazine *Rolling Stone*, tandis qu'il s'embarque en 2003 à bord de l'un de ces véhicules blindés, lancés à toute allure à travers le désert irakien. L'auteur de la série d'articles qui seront assemblés sous le titre *Generation Kill* (2004) ne se cache pas les difficultés inhérentes à la rencontre entre deux univers radicalement différents, celui d'une unité de combat particulièrement agressive et celui d'un magazine plutôt libéral. Il convient de rappeler ici que ce

⁸US Army/Gameloft, 2007, USA.

magazine, très éloigné des positions politiques de Jerry Bruckheimer, envoya jadis Hunter S. Thompson en reportage à Las Vegas. Le résultat était des moins académiques, que ce fût en termes de procédure journalistique qu'en quantité de drogues consommées⁹.

Evan Wright n'est pas Hunter Thompson, et Las Vegas n'est pas l'Irak, mais les premiers contacts laissent penser que la cohabitation sera plus difficile que si l'auteur avait publié pour *Soldier of Fortune*, le magazine des mercenaires. Provoqué et moqué, le journaliste n'épargne pas non plus ses futurs frères d'armes, pointant leurs aberrations physiques, leur limites intellectuelles ou retranscrivant *verbatim* certaines de leurs saillies les plus typiquement soldatesques. Ces Marines du peloton de reconnaissance sont des durs, ils font un travail dur, et tuent facilement. La scène qui les voit hurler « KILL! » en guise de cri de ralliement est sans équivoque, et choque encore le journaliste (Wright, 2004).

Pour le lecteur « civil », peu habitué des coutumes militaires, le choc est tout aussi rude. Difficile de ne pas voir une certaine recherche du pittoresque chez Wright dans ces premières pages, qui seront bien sûr tempérées au fur et à mesure que le dialogue s'installera entre les « fauves », les bêtes de guerre, et le « citadin », le civil par excellence. Au fil des pages, après que l'auteur s'est habitué au mœurs des soldats et a appris lui-même à endurer leurs conditions de vie (nourriture ou absence d'icelle, rythme biologique décalé, passage aux toilettes de fortune dès le moindre moment d'accalmie), il devra faire face aux réalités plus connues de la guerre : la mort et la destruction consécutives au combat.

À l'évidence, le contrat signé avec l'armée n'est même plus nécessaire pour dicter la ligne éditoriale : la cohabitation, puis la fraternisation avec les hommes suffit à pousser Wright à « montrer sans juger », ou de laisser le jugement à son lecteur. Le journaliste *embedded* renonce probablement de bon cœur à cette fameuse distance, comme un prix à payer pour obtenir l'information la plus brute, et se poser non plus en

⁹Les chroniques de Hunter S. Thompson furent réunies sous le titre *Las Vegas Parano (Fear and Loathing in Las Vegas)*, Random House, 1971, USA.

interprète mais en simple passeur d'information, de son, d'image, bref, de sensations plus que de réflexions.

À ce titre et à bien d'autres égards, un mot flotte dans les esprits au fur et à mesure que nous évoquons ce type de journalisme : propagande. Il est indéniable que les visées de l'armée sont rien moins qu'intéressées, et que voir les médias indépendants prendre le relais du fameux « cinéma des armées » ne peut que réjouir les états-majors : avec un financement moindre et bénéficiant d'une audience incomparablement supérieure, l'image du soldat et de son action sont enfin accessibles, voire imposées sur les écrans du monde entier. La signature du contrat préalable met *de facto* le journalisme en situation de soumission volontaire aux impératifs de l'armée.

La démarche d'Evan Wright est à ce titre éclairante, car malgré cette soumission, le ton *Rolling Stone* est préservé, et le journaliste rapporte sans détours les conversations qu'il a eues avec le commandant de l'unité qui l'a accueillie, allant jusqu'à refuser de censurer ou d'atténuer certains épisodes, contre la demande à peine masquée du commandant. On pourra répliquer que le mal est fait, puisque Wright évoque des soldats dont la férocité ferait dresser les cheveux sur la tête comme des hommes simples, accomplissant leur tâche sans haine (malgré leurs cris de guerre). De quelle censure serait-il besoin dans ces conditions, puisque même un média censément critique produit un discours presque justificateur de l'action décrite, même lorsqu'il en montre les versants problématiques?

Une réponse oblique à cette question peut être avancée, et Evan Wright ne s'en cache pas : l'image sale, dure, de ces soldats d'élite infréquentables contraste heureusement avec les clichés développés par le système Bruckheimer, et s'adresse à une catégorie de public incrédule ou lassée de l'image propre et lisse du « bon soldat » toujours promu par l'armée elle-même. Les portraits de Wright ne sont pas ceux des héros du quotidien de Bruckheimer, mais bien des durs-à-cuire, *bad-asses* en anglais, des hommes qui n'hésitent ni ne rougissent à se salir les mains.

Dès lors, on comprend mieux les termes du fameux contrat : toute communication

sera bonne *in fine*, elle trouvera son public et contribuera à l'image de l'armée. A ceux qui s'en réfèrent à l'univers des affiches de recrutement des années 40 ou aux fanatiques de jeux vidéo, chacun son médium, chacun sa série. Après tout, le public aime les mauvais garçons, et on ne fait pas la guerre avec des gants blancs, pour reprendre un dicton célèbre. En ce sens, *Generation Kill* ne contredit pas le portrait voulu par l'armée américaine, et ne pollue pas nécessairement le message qu'elle souhaite faire passer auprès des futurs soldats. La guerre consiste bel et bien toujours à tuer l'ennemi. Les hommes rencontrés par Evan Wright le disent à visage découvert, sans le moindre embarras. La mort fait partie de leur métier et de la mission qu'ils se sont vus confier, et ils entendent mener cette mission à bien. Et si jusqu'à un magazine libéral comme *Rolling Stone* peut leur rendre justice malgré la crudité de cette réalité, c'est bien que l'on ne saurait les condamner sommairement.

Voilà sans doute une raison de l'absence de sourcils froncés du côté des uniformes lorsque Wright publie son texte. L'auteur rend compte, à la fin de son ouvrage, de sa dernière conversation avec le colonel Ferrando, commandant en chef du régiment de reconnaissance. Le militaire est soucieux de la justice qui sera rendue à ses hommes. Il sait que le journaliste a été témoin d'actes de guerre susceptibles de choquer fortement l'opinion publique, et semble mal à l'aise à l'idée de voir dévoiler les secrets de fabrication de l'invasion. En toute franchise, il demande son opinion à Wright quant à certaines décisions qu'il a dû prendre à l'égard de certains de ses officiers, dont l'un a violé les lois de la guerre en brutalisant un prisonnier sans la moindre raison. L'issue de cette conversation n'aboutit évidemment pas à une autre décision ou à un changement de point de vue de la part du soldat, mais le choix de Wright de transcrire la discussion, et de montrer un officier supérieur soumis au doute, mais assumant une décision inacceptable, participe d'un portrait que l'auteur veut honnête, offert au jugement du lecteur.

Une fois encore, cette honnêteté, en des temps de révélations fracassantes -on songe aux prisons d'Abu Ghraib, mais les tentatives d'escamotages d'atrocités ne datent pas d'hier, dans aucune armée du monde-, cette candeur s'avère donc nécessairement payante pour l'armée qui peut assumer, voire revendiquer de se salir les mains. Prenant

à contre-pied les accusations de barbarie dont nombre d'unités d'élite de l'armée ont été régulièrement accusées depuis la guerre du Vietnam, elle revendique précisément cette sauvagerie, la rend publique au point d'en faire un argument publicitaire. Loin du bon soldat, du *G.I. Joe*¹⁰ ou du *Captain America*¹¹, soldats de bande dessinée, héros propres, la communication militaire reprend ici à son compte les pires accusations faites à l'armée. Témoin les conséquences glaçantes de la mort des deux enfants sur le terrain d'aviation. Le jeune soldat a appuyé sur la détente trop vite, et dans la confusion, le fameux « brouillard de la guerre », il a abattu deux enfants désarmés qui n'avaient rien à voir avec les combats.

Passés les reproches de certains de ses compagnons d'armes, et les efforts de ses supérieurs directs pour le rasséréner, il se voit affublé d'un surnom : BK. Ces initiales, qui suscitent l'hilarité générale, sont celles de l'anglais *baby killer*. Rappelons que ce surnom fut proverbialement donné aux soldats retour du Vietnam par les opposants à la guerre. Dans nombre de films, il est évoqué comme au point d'être devenu une expression proverbiale, le symbole de l'incompréhension ou du dégoût éprouvé par les civils de l'« arrière » lorsqu'ils découvrent les horreurs dont leurs propres soldats sont capables et parfois coupables. Ici, il s'agit d'un surnom, donné dans l'après-coup de la tension et de l'horreur générées par le geste du soldat. Ce dernier ne comprend pas tout de suite ce que le surnom implique, mais l'accepte bien vite, car la moquerie et son acceptation sont ici des manières de réintégrer le jeu, le cercle des Marines. La mission est loin d'être achevée après tout, et si des sanctions doivent être prises, il faudra y revenir bien plus tard.

Cet épisode du livre d'Evan Wright est tiré d'un événement réel, mais notons au passage que l'une des mini-séries de guerre ayant remporté le plus grand succès ces dix dernières années, *Band of Brothers*¹², produite par Steven Spielberg et Tom Hanks - tous deux ne pouvant être accusés d'être des va-t-en-guerre -, comportait déjà un épisode similaire : l'un des personnages secondaires récurrents abattait froidement des prisonniers de guerre. Cet événement pesait sur le peloton jusqu'au bout de la série.

¹⁰D'abord simple ligne de figurines créées par Hasbro en 1964.

¹¹Simon, Joe et Kirby, Jack, Marvel Comics, 1941, USA.

¹²HBO, 2001, USA.

L'objectif des auteurs, qui ne faisaient pas du tireur un méchant caricatural, mais un personnage complexe et inquiétant, était à l'évidence de montrer la complexité des zones de conflit, sans pour autant écorner l'image des soldats. Plus sombre que le *Soldat Ryan*, *Band of Brothers* parvenait de ce fait à confronter le public à des dilemmes moraux plus riches que le simple sens du sacrifice ou le courage de monter en ligne.

Peut-on en déduire que *Band of Brothers*, bien qu'il visât à l'évidence le plus large public, souhaitait dépasser la grammaire habituelle du film de guerre, ses poncifs et une partie de son discours patriotique? C'est une piste de réflexion, que semble confirmer le dossier de presse original, qui souhaitait étendre le style expérimenté dans la première demi-heure d'*Il Faut Sauver le Soldat Ryan*¹³. Il semble également que le producteur Spielberg avait tiré leçon des critiques faites à son film, malgré le succès planétaire. Jugé volontiers daté et pesant dans ses dialogues et son intrigue cousue de fil blanc, au-delà de ces fameuses 30 minutes justement, on avait aussi vu critiquer la mièvrerie du finale.

En passant à la télévision, les producteurs pouvaient s'offrir un autre point de vue, notamment lorsqu'il s'agit d'une télévision désormais célèbre, la chaîne HBO, que l'on peut raisonnablement considérer comme le fer de lance du renouveau des séries télévisées depuis les années 1990. Cette chaîne, privée, câblée et cryptée, s'est distinguée en exploitant au maximum les libertés offertes par son statut dès ses premiers essais. On se souviendra de la nudité et de la crudité, des dialogues ou des actes, qui émaillaient chaque épisode de la série carcérale *Oz*¹⁴, ou de l'extrême liberté de ton et l'absence de tabous qui firent le succès de *Six Feet Under*¹⁵. Spielberg réservait-il cette approche problématique à un public plus adulte, plus choisi, ou bien le succès rencontré par le ton HBO a-t-il amené le producteur à penser que le public lui-même avait évolué? Les deux hypothèses ne s'excluent pas l'une l'autre. Il faut également voir *Band of Brothers* comme le premier pas de HBO dans le genre guerrier. La chaîne y reviendra avec une série qui nous est déjà familière, puisqu'il s'agit de l'adaptation de *Generation Kill*.

¹³(*Saving Private Ryan*) Paramount, 1998, USA.

¹⁴Fontana, Tom et Levinson, Barry, HBO, 1996, USA.

¹⁵Ball, Alan, HBO, 2001, USA.

Le cas de *Generation Kill* a en effet cela de notoire qu'après avoir été une série d'articles de magazine, puis un recueil, un *non-fiction book*, il fut adapté en mini-série par le producteur David Simon, créateur de la fameuse série *The Wire*¹⁶. Cette dernière série est encore considérée comme l'une des meilleures par les *aficionados* de série et du genre policier en général, et ses qualités sont si reconnues que la série fait désormais partie du programme d'étude de Master dans de prestigieuses universités américaines comme Harvard, et que certaines universités française ont suivi le mouvement depuis un an. La patte de David Simon tient à son soin d'un réalisme sans concession, et d'une vision verticale des classes sociales et de leurs interactions. Comme pour de nombreuses productions HBO, les critères d'élaboration des scénarii sont très éloignés des critères des studios de Hollywood, ce qui peut généralement laisser présager une grande liberté de ton, non seulement quant à ce que le spectateur pourra voir à l'écran, mais aussi quant au message politique éventuel de l'œuvre.

Le travail d'Evan Wright étant, nous l'avons évoqué, pour le moins riche en sujets épineux, HBO semble la plus indiquée pour rendre compte d'un tel travail, et David Simon apparaît comme le producteur idéal. Suivant à la lettre le découpage du livre, remplaçant dans la bouche de ses acteurs les répliques exactes du livre -ces répliques étant garanties « vraies » par Evan Wright-, Simon va au plus sec, au plus froid dans sa vision de la guerre selon Wright. Diamétralement à l'opposé du travail de mise en scène effectué par Bruckheimer, une seule et unique chanson sera diffusée en toute fin d'épisode conclusif. La raison tient à ce que les soldats sont eux-mêmes privés de tout appareil leur permettant d'écouter de la musique. Toutes les chansons sont donc chantées *a cappella* par les acteurs, comme le font les soldats. Le style de l'ensemble pourrait être qualifié de « reportage », dans la mesure où il montre l'action et les dialogues avec des effets minimaux, des caméras à l'épaule, des caméras DV de petit format également, permettant des multitudes de plans intimes, et reproduisant les images tournées par certains soldats eux-mêmes.

Pour parachever l'impression troublante que la série a été tournée, non par l'état-

¹⁶HBO, 2002, USA.

major de l'armée, mais par les hommes de troupe, Evan Wright est lui-même incarné à l'écran, et devient l'un des personnages principaux de la série. Cependant, fidèle à sa volonté de montrer au plus près et sans artifice, Simon ne donne la parole à Wright que lors des dialogues. Tout métarécit, tout commentaire, qui pourraient être rendus à l'écran par le procédé de la voix-off, sont supprimés. Le pari est audacieux, car les portraits et les impressions de Wright disparaissent du même coup, et il peut être très difficile de comprendre qui est qui, ce qui vaut tel surnom à tel sous-officier, ou même de comprendre l'argot militaire et ses nombreuses abréviations. De narrateur, Wright devient un témoin plus ou moins muet, parfois chœur, parfois simple point de repère auquel le spectateur de HBO, supposé plus libéral que celui de Fox News, pourra s'identifier. Il devient en quelque sorte un personnage, alors qu'il était à la fois narrateur et auteur du texte. Prenant un chemin plus troublant encore, un personnage achèvera d'illustrer le brouillage des frontières entre réalité et fiction, reportage, récit, faits de guerre et images.

Rodolfo Reyes, ou Rudy "Fruity" Reyes, fait partie des soldats décrits par Evan Wright dans ses articles et son livre. La série de David Simon lui rend justice en faisant de lui l'un des très nombreux personnages. La particularité de ce personnage est d'être incarnée par nul autre que Rudy Reyes lui-même. Quelques-uns de ses compagnons d'armes apparaissent çà et là dans la série, mais lui seul joue son propre rôle, reproduit ou reconstitue ce qu'il a effectué dans la réalité pour en faire une vision dramatique. Le cas n'est pas isolé, et il est relativement fréquent, dans le cas d'œuvres adaptées de faits réels, de voir certains protagonistes jouer un rôle plus ou moins important, en manière de clin d'œil, dans le film.

Le cas de Rudy Reyes nous semble révélateur de la porosité entre les sphères concernées par la guerre moderne. Bravant tous les traités de narratologie, il est à la fois personne, personnage et interprète. Il est sans doute aussi représentatif d'un plan de carrière enviable pour les anciens militaires, et correspond peut-être à un autre avatar du rêve de réussite liée à la célébrité. À l'heure actuelle, le parcours des vedettes ne passe plus nécessairement par l'art pour accéder à la célébrité : il prend parfois le chemin inverse, via les plateaux de télé-réalité qui voient d'anciens « gagnants » de ces

« concours » tenter leur chance au cinéma, dans le mannequinat ou la chanson une fois célèbres. Rudy Reyes n'est pas Audie Murphy, acteur modérément célèbre mais vétéran légendaire (le soldat le plus décoré de la Seconde Guerre Mondiale), il n'est pas à proprement parler un porte-parole ou un porte-drapeau. Cependant, son expérience lui fait traverser l'écran de multiples fois, à l'instar de l'héroïne de *La Rose Pourpre du Caire*¹⁷ : enfant fasciné par les films, il s'est engagé dans l'armée après avoir façonné sa personnalité devant l'écran. Puis, devenu un personnage digne d'être filmé, sa vie devient un film. Et il lui est offert de l'interpréter.

À l'heure où les soldats sont filmés 24 heures sur 24 durant une invasion, où nombre d'entre eux emportent des caméras pour filmer, monter, diffuser eux-mêmes leur expérience, alors même qu'une partie de Hollywood a participé à l'effort de guerre en réinventant la manière de filmer la guerre, en imitant l'esprit du reportage, et où le reporter prend le risque de se perdre dans son sujet, il est extrêmement troublant et intéressant de s'interroger sur l'image, sur l'accès à l'image, mais peut-être plus encore sur le récit. Le récit de guerre, qu'il s'appuie sur des expériences vécues ou sur des témoignages de seconde main, qu'il tente de reproduire le réel au plus près ou d'en montrer certaines faces afin de persuader le public de s'engager ou de s'opposer à la guerre, ce récit millénaire poursuit sa mutation en suivant à la fois l'évolution des médias et celle de la guerre elle-même.

La guerre des images n'est pas moins lourde de conséquences que celle des armes, et la maîtrise du récit, des images et des mots qui le constituent, en dépit des oripeaux de la liberté dont on peut le parer, demeure un enjeu crucial pour l'armée. Que l'armée veuille contrôler son image, rien de nouveau, dira-t-on. En revanche, qu'elle se modernise aussi rapidement peut surprendre, mais à tort, puisque le processus de renouvellement des médias n'est pas sans rappeler celui des armes et des techniques guerrières. L'armée américaine l'a très bien compris. Elle a très bien compris son époque, et possède une connaissance remarquablement aiguë des jeunes générations. La quatrième de couverture de *Generation Kill* présentait le projet d'Evan Wright en ces termes : « Après la génération X, désabusée par les années 90, il y eut la génération du

¹⁷(*The Purple rose of Cairo*) Allen, Woody, Orion, 1985, USA.

consommérisme et des jeux vidéo. Cette jeunesse impatiente est la *Generation Kill* ». S'il ne faut jamais généraliser hâtivement, on peut néanmoins considérer que ce diagnostic renvoie à une série de portraits à la fois inquiétants et touchants. Sans doute convient-il à présent de s'interroger sur les descendants de la *Generation Kill*.

Bibliographie :

Bibliographie critique

BAUM, Matthew A. & GROELING, Tim J. (2009). *War Stories*, Princeton: Princeton University Press.

ECO, Umberto (1993). « Pleurer pour Jenny? », *De Superman au surhomme*, Paris: Grasset.

SMITH, Terence (2003). *War, Live*, PBS janvier-juin 2003, http://www.pbs.org/newshour/bb/media/jan-june03/warcoverage_3-22.html

STAHL, Roger (2009). *Militainment, Inc.: War, Media and Popular Culture*, London: Routledge. Sur le journalisme *embedded* :

Filmographie

ALLEN, Woody, *La Rose pourpre du Caire*, (*The Purple Rose of Cairo*) Orion, 1985, USA.

BALL, Alan, *Six Feet Under*, HBO, 2001, USA.

FONTANA, Tom et Levinson, Barry, *Oz*, HBO, 1996, USA.

SIMON, David, *The Wire* HBO, 2002, USA.

SCOTT, Tony, *Top Gun*, Paramount, 1986, USA.

SCOTT, Ridley, *La Chute du Faucon noir*, (*Black Hawk Down*) Universal, 2001, USA.

VERBINSKY, Gore, *Pirates des Caraïbes* (*Pirates of the Caribbean*), Disney, 2003, USA.

SPIELBERG, Steven, *Il faut sauver le Soldat Ryan*, (*Saving Private Ryan*) Paramount, 1998, USA.

SPIELBERG, Steven et Hanks, Tom, *Band of Brothers*, HBO, 2001, USA.

Ouvrage de fiction

SIMON, Joe & KIRBY, Jack (1941). *Captain America*, Marvel Comics.

Ouvrages de non-fiction

LONDRES, Albert (1925). *La Chine en folie*, Paris: Albin Michel.

THOMPSON, Hunter S. (1971). *Fear and Loathing in Las Vegas* (*Las Vegas Parano*). Random

House.

WRIGHT, Evan (2004). *Generation Kill*. Berkeley Trade.

Documentaires et interviews

Interview de Jerry Bruckheimer au *Guardian*, mai 2002 :
<http://www.guardian.co.uk/film/2002/may/22/artsfeatures.afghanistan>

Bruckheimer, Jerry, *Profiles from the Front line* : Warner Bros Television/ABC, 2003, USA.

Jeu Vidéo

US Army/Gameloft, *Army of America*, 2007, USA.