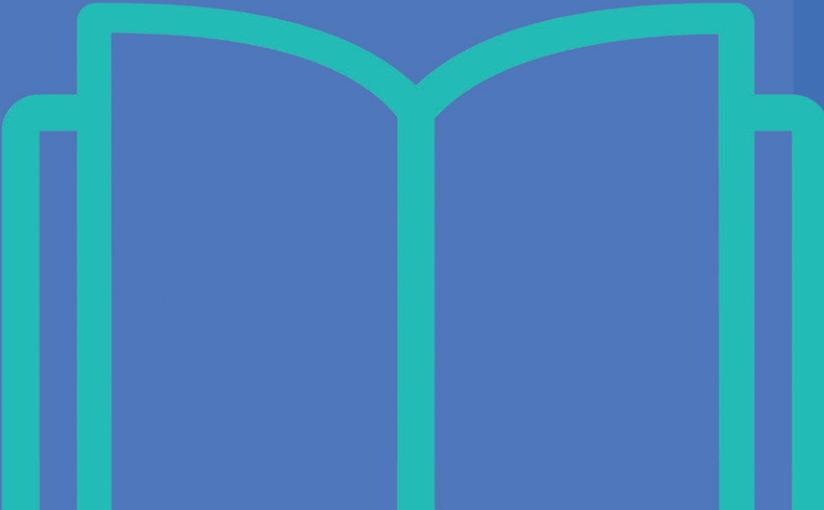




Lublin Studies in Modern Languages and Literature



VOL. 47
No 4 (2023)

FACULTY OF LANGUAGES, LITERATURES AND CULTURES
MARIA CURIE-SKŁODOWSKA UNIVERSITY

Lublin Studies in Modern Languages and Literature

Récits et conflits. Narrations sur la guerre
dans les littératures contemporaines

Stories and Conflicts. Narratives of War
in Contemporary Literature

Sous la direction d'Anna Maziarczyk

UMCS

47(4) 2023

<http://journals.umcs.pl/lsmll>

e-ISSN: 2450-4580

Publisher:

Maria Curie-Skłodowska University Press
MCSU Library building, 3rd floor
ul. Idziego Radziszewskiego 11, 20-031 Lublin, Poland
phone: (081) 537 53 04
e-mail: sekretariat@wydawnictwo.umcs.lublin.pl
<https://wydawnictwo.umcs.eu/>

Editorial Board

Editor-in-Chief

Jolanta Knieja, Maria Curie-Skłodowska University, Lublin, Poland

Deputy Editors-in-Chief

Jarosław Krajka, Maria Curie-Skłodowska University, Lublin, Poland
Anna Maziarczyk, Maria Curie-Skłodowska University, Lublin, Poland

Statistical Editor

Tomasz Krajka, Lublin University of Technology, Poland

International Advisory Board

Anikó Ádám, Pázmány Péter Catholic University, Hungary
Monika Adamczyk-Garbowska, Maria Curie-Skłodowska University, Poland
Ruba Fahmi Bataineh, Yarmouk University, Jordan
Alejandro Curado, University of Extremadura, Spain
Saadiyah Darus, National University of Malaysia, Malaysia
Christian Efling, RWTH Aachen University, Germany
Christophe Ippolito, Georgia Institute of Technology, United States of America
Vita Kalnberzina, University of Riga, Latvia
Henryk Kardela, Maria Curie-Skłodowska University, Poland
Ferit Kilickaya, Mehmet Akif Ersoy University, Turkey
Laure Lévêque, University of Toulon, France
Heinz-Helmut Lüger, University of Koblenz-Landau, Germany
Peter Schnyder, University of Upper Alsace, France
Alain Vuillemin, Artois University, France

▪ Indexing



Peer Review Process

1. Each article is reviewed by two independent reviewers not affiliated to the place of work of the author of the article or the publisher.
2. For all publications, at least one reviewer's affiliation should be in a different country than the country of the author of the article.
3. Author/s of articles and reviewers do not know each other's identity (double-blind review process).
4. Review is in the written form and contains a clear judgment on whether the article is to be published or rejected.
5. Criteria for qualifying or rejecting publications and the reviewing form are published on the journal's website.
6. Identity of reviewers of particular articles or issues are not revealed, the list of collaborating reviewers is published once a year on the journal's website.
7. To make sure that journal publications meet highest editorial standards and to maintain quality of published research, the journal implements procedures preventing ghostwriting and guest authorship. For articles with multiple authorship, each author's contribution needs to be clearly defined, indicating the contributor of the idea, assumptions, methodology, data, etc., used while preparing the publication. The author submitting the manuscript is solely responsible for that. Any cases of academic dishonesty will be documented and transferred to the institution of the submitting author.

Online Submissions - <https://journals.umcs.pl/ismll>

Registration and login are required to submit items online and to check the status of current submissions.

Récits et conflits. Narrations sur la guerre dans les littératures contemporaines

Stories and Conflicts. Narratives of War in Contemporary Literature

Sommaire / Table of Contents

Guerre et littérature. Introduction	1
<i>Anna Maziarczyk</i>	
<i>Guerre et Londres. Pour une relecture contemporaine de Céline ?</i>	5
<i>Eva Voldřichová Beránková</i>	
La guerre aux yeux d'un enfant. <i>Allah n'est pas obligé</i> d'Ahmadou Kourouma	17
<i>Anna Maziarczyk</i>	
Franchir les obstacles murés dans <i>Le Quatrième mur</i> de Chalandon	29
<i>Nathalie Debrauwere-Miller</i>	
Inscription de l'Histoire dans <i>Un long moment de silence</i> de Paul Colize . . .	41
<i>Renata Bizek-Tatara</i>	
Les camps d'une Grande Guerre oubliée : la littérature périphérique contre la mémoire empêchée au Québec	51
<i>Piotr Sadkowski</i>	
De l'histoire familiale à l'Histoire d'un peuple : le conflit de Palestine dans <i>Le Palais des deux collines</i> de Karim Kattan	61
<i>Larissa Luică</i>	
On rafle aussi les enfants : Mémoire d'un délit de séquestre par le gouvernement de Vichy. <i>Les Presque Sœurs</i> de Cloé Korman	73
<i>Ana M. Alves</i>	

Varia

- Des *Lettres persanes* à l'*Histoire véritable* de Montesquieu :
réitération ou évolution littéraire? 83
Paweł Matyaszewski
- La dimension patrimoniale dans le livre enfantin : cas de la collection
albumique *Malika et Karim* de l'édition Yanbow al Kitab 93
Assia Marfouq

Anna Maziarczyk, Maria Curie-Skłodowska University, Poland

DOI:10.17951/lsmll.2023.47.4.1-4

Guerre et littérature. Introduction

La guerre, les conflits militaires et les rébellions armées tiennent une place essentielle dans les lettres. Témoin privilégié des moments significatifs dans l'Histoire, la littérature a de tout temps investi cette problématique pour la raconter dans chacune de ses dimensions. Aussi bien dans les ouvrages dont l'histoire oscille autour de la guerre que dans ceux où elle ne constitue qu'une toile de fond, les écrivains laissent voir des actes de courage, de résistance et de patriotisme, présentent les violences des combats et les souffrances terribles des victimes, disent les blessures et les traumatismes des survivants. Certaines formes se sont avérées particulièrement performantes pour aborder toutes ces questions comme les romans mémoriels, les récits de témoignages, les autobiographies ou les biographies. Parallèlement, plusieurs esthétiques ont émergé, censées montrer de façon à la fois imagée et véridique l'homme dans des situations extrêmes : l'écriture blanche (Rabaté & Viart, 2009), l'écriture lazaréenne (Cayrol, 1950) ou encore l'écriture du silence (de la Motte, 2004), toutes marquées, de telle ou autre manière, par l'impuissance du langage à dire l'horreur de la guerre et les expériences traumatiques qu'elle génère. Comme la guerre et la littérature entretiennent des liens forts, les recherches concernant les représentations littéraires de guerre abondent également. Dans la dernière décennie, nombre d'études sur cette problématique ont paru (Adler et al., 2019 ; Brun, 2014 ; Calargé, 2017 ; Rubino & Viart, 2014 ; Ruhe, 2020 ; Saglio-Yatzimirsky, 2020 ; Sigalas, 2019 ; pour ne citer que quelques exemples) qui témoignent de son importance toujours appréciée et de la complexité de la réflexion menée dans des monographies, des ouvrages collectifs et des articles de revue.

Malgré sa présence constante dans le champ scientifique, le sujet reste loin d'être épuisé et il n'a rien perdu de son acuité ni de son actualité. La liste des écrivains contemporains qui évoquent la guerre dans leurs textes n'est point courte : Echenoz, Lemaitre, Detambel, Littell, Mauvignier, Bey, Khadra, Kourouma, Sansal, Faye, Diop, Elalamy et tant d'autres encore. Il s'agit souvent de porter un regard critique sur les conflits qui ont secoué notre planète, montrer

Anna Maziarczyk, Katedra Romanistyki, Instytut Językoznawstwa i Literaturoznawstwa, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Pl. M. Curie-Skłodowskiej 4A, 20-031 Lublin, anna.maziarczyk@mail.umcs.pl, <https://orcid.org/0000-0001-8485-0915>

l’empreinte qu’ils ont laissée dans la mémoire collective, réfléchir sur le passé du pays et sa propre identité ou encore faire un travail mémoriel sur l’Histoire et le sort de ceux qui l’ont vécue.

Or, si la guerre continue à hanter la littérature, c’est surtout parce qu’elle fait partie de notre réalité. À ce début du XXI^e siècle, elle est toujours et partout : comme autrefois, mais par des moyens nettement plus nombreux et performants, elle sème la mort et une destruction terrible. Même si les combats réels se déroulent sur l’autre bout du monde, les images plus ou moins sanglantes sont immédiatement diffusées par des technologies numériques de sorte que tout le monde se voit confronté aux représentations violentes et en subit l’influence. La proximité de la guerre n’est pourtant pas strictement médiatique. Le conflit israélo-palestinien se joue relativement près et ses multiples répercussions se laissent déjà voir dans plusieurs pays du monde. En Europe où la guerre semblait, encore il y a peu de temps, être une expérience révolue, elle risque de déchirer de nouveau le continent. L’invasion de l’Ukraine par la Russie et les atrocités commises contre l’humanité laissent voir que notre monde fait face à un des périls les plus dangereux pour sa stabilité. La situation est une source d’inquiétudes grandissantes tant pour les gouvernements que pour les individus qui craignent l’escalade du conflit à l’échelle mondiale.

Le présent volume de *Lublin Studies in Modern Languages and Literature* se propose d’aborder cette problématique particulièrement préoccupante à l’heure actuelle et d’étudier la manière dont la guerre est investie dans le roman contemporain d’expression française. Les textes qui composent le volume fournissent une réflexion sur les sujets suivants : représentations littéraires des guerres et des conflits ; images des événements violents, des individus qui y participent et de la postérité ; vérité historique / fictionnalisation du passé / guerres hypothétiques ; poétique du récit de guerre contemporain ; stratégies narratives pour dire la guerre aujourd’hui ; visée éthique / mémorielle / autre du récit de guerre.

Focalisée sur divers aspects de la problématique soulevée, cette collection d’articles se veut contribuer modestement aux études sur ce grand sujet de la littérature qu’est la guerre et les conflits de toutes sortes. Elle vise également, ou peut-être surtout, à œuvrer ainsi pour la paix dans notre monde.

Lublin, décembre 2023

War and literature. An Introduction

War, military conflict and armed rebellion play an essential role in literature. As a privileged witness to significant moments in history, literature has always

been concerned with these issues, recounting them in all their dimensions. Whether the story revolves around war or is merely a backdrop to it, writers portray acts of courage, resistance and patriotism, present the violence of combat and the terrible suffering of victims, and describe the wounds and traumas of survivors. Certain forms have proved particularly effective in tackling all these issues, such as memorial novels, eyewitness accounts, autobiographies and biographies. At the same time, a number of aesthetics have emerged, designed to show people in extreme situations in a way that is both vivid and truthful: white writing (Rabaté & Viart, 2009), Lazarean writing (Cayrol, 1950) writing of silence (de la Motte, 2004), all marked, in one way or another, by the powerlessness of language to express the horror of war and the traumatic experiences it generates. As war and literature have strong links, research into literary representations of war also abounds. In the last decade, a number of studies on this issue have appeared (Adler et al., 2019; Brun, 2014; Calargé, 2017; Rubino & Viart, 2014; Ruhe, 2020; Saglio-Yatzimirsky, 2020; Sigalas, 2019; to name but a few), testifying to its ever-appreciated importance and the complexity of the reflection carried out in monographs, edited volumes and journal articles. Despite its constant presence in the academic field, the subject is far from exhausted, and has lost none of its acuity or topicality. The list of contemporary writers who evoke war in their texts is not short: Echenoz, Lemaitre, Detambel, Littell, Mauvignier, Bey, Khadra, Kourouma, Sansal, Faye, Diop, Elalamy and many others. The aim is often to take a critical look at the conflicts that have shaken our planet, to show the imprint they have left on the collective memory, to reflect on a country's past and its own identity, or to work on remembering history and the fate of those who lived through it.

If war continues to haunt literature, it is mainly because it is part of our reality. At the beginning of the 21st century, it is still everywhere: as in the past, but with far more numerous and effective means, it sows death and terrible destruction. Even if the actual fighting takes place on the other side of the world, the more or less bloody images are immediately disseminated by digital technologies, so that everyone is confronted with and influenced by violent representations. But the proximity of the war is not strictly a media issue. The Israeli-Palestinian conflict is playing out relatively close to us, and its multiple repercussions can already be seen in many countries around the world. In Europe, where until recently war seemed a thing of the past, it is now threatening to tear the continent apart once again. Russia's invasion of Ukraine and the atrocities committed against humanity show that our world is facing one of the most dangerous threats to its stability. The situation is a source of growing concern for governments and individuals alike, who fear the escalation of conflict on a global scale.

The present volume of *Lublin Studies in Modern Languages and Literature* aims to address this issue, which is of particular concern today, and to study the way in which war is presented in the contemporary French-language novel.

The texts that make up this issue provide food for thought on the following topics: literary representations of war and conflict; images of violent events, the individuals involved and posterity; historical truth / fictionalization of the past / hypothetical wars; poetics of contemporary war narrative; narrative strategies for telling the war story today; ethical / memorial / other aims of war narrative. Focusing on various aspects of the issues raised, this collection of articles aims to make a modest contribution to the study of the great literary subject of war and conflict of all kinds. It also, or perhaps above all, aims to work for peace in our world.

Lublin, December 2023

References

- Adler, A., Lemonnier-Delpy M.-F., & Ott, H.-L. (Eds.). (2019). *Figurations épiques et contre-épiques de la Grande Guerre*. Presses Universitaires de Rennes.
- Brun, C. (Ed.). (2014). *Guerre d'Algérie. Les mots pour la dire*. CNRS Editions.
- Calargé, C. (2017). *Liban. Mémoires fragmentées d'une guerre obsédante. L'anamnèse dans la production culturelle francophone (2000-2015)*. Brill.
- Cayrol, J. (1950). *Lazare parmi nous*. Seuil.
- Motte de la, A. (2004). *Au-delà du mot. Une 'écriture du silence' dans la littérature française au vingtième siècle*. LIT Verlag.
- Rabaté, D., & Viart, D. (Eds.). (2009). *Écritures blanches*. Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- Rubino, G., & Viart, D. (Eds.). (2014). *Le roman français contemporain face à l'Histoire*. Quodlibet.
- Ruhe, C. (2020). *La mémoire des conflits dans la fiction française contemporaine*. Brill.
- Saglio-Yatzimirsky, M.-C. (2020). *Violence et récit. Dire, traduire, transmettre le génocide et l'exil*. Hermann.
- Sigalas, C. (2019). *La Guerre manquée. La Seconde Guerre mondiale dans le roman français (1945-1960)*. Hermann.

Eva Voldřichová Beránková, Charles University, Czech Republic

DOI:10.17951/lsmll.2023.47.4.5-16

Guerre et Londres. Pour une relecture contemporaine de Céline ?¹

Guerre and Londres. For a Contemporary Rereading of Céline

RÉSUMÉ

En 2022, Gallimard publie deux « romans inédits » de Céline, racontant la convalescence du brigadier Ferdinand, grièvement blessé sur le front des Flandres (*Guerre*), et les pérégrinations ultérieures du même héros dans la capitale du Royaume-Uni, où Ferdinand vit parmi les proxénètes français (*Londres*). Après avoir examiné les circonstances de la publication des deux textes, nous nous concentrerons sur la représentation directe et indirecte de la guerre, qui fonctionne ici comme une sorte de « péché originel » dont découlent tous les maux ultérieurs, mais aussi comme un changement radical de paradigme dans les rapports entre hommes et femmes, langue écrite et langue parlée, etc.

MOTS-CLÉS

Louis-Ferdinand Céline, *Guerre*, *Londres*, romans inédits, littérature française

ABSTRACT

During 2022, Gallimard released two of Céline's "unpublished novels", recounting Brigadier Ferdinand's convalescence after suffering serious wounds on the Flanders front (*Guerre*), and the same hero's subsequent wanderings through the capital of the United Kingdom, where Ferdinand lives among French pimps (*Londres*). After examining the circumstances surrounding the publication of both texts, we will focus on the direct and indirect representation of the war, which functions here as a kind of "original sin" from which all subsequent evil results, but also as a radical paradigm shift in relationships between men and women, written language and spoken language, etc.

KEYWORDS

Louis-Ferdinand Céline, *Guerre*, *Londres*, unpublished novels, French literature

¹ Le présent article s'inscrit dans le Projet Européen "Beyond security: the role of conflict in building resilience" n. CZ.02.01.01/00/22_008/0004595, financé par le Fonds Européen de Développement Régional, et dans « Cooperatio », le programme de soutien institutionnel de base pour la science et la recherche à l'Université Charles – domaine scientifique : Littérature/Études médiévales.

Eva Voldřichová Beránková, Ústav Románských Studií, Univerzita Karlova, Náměstí Jana Palacha 1/2, 116 38 Praha, eva.voldrichova.berankova@ruk.cuni.cz, <https://orcid.org/0000-0002-1417-8374>

Considérée comme « l'événement littéraire du siècle » (Laurentin, 2022), la redécouverte de plusieurs milliers de feuillets inédits de Louis-Ferdinand Céline, dont Gallimard s'est empressé de publier une partie substantielle au cours de l'année 2022, soulève de nombreuses questions esthétiques, mais aussi éthiques et professionnelles.

Après avoir examiné les étranges circonstances de la parution des deux textes dans une Europe à nouveau confrontée à la guerre, nous allons nous concentrer dans notre article sur plusieurs axes de lecture : Quelle est la représentation directe (*Guerre*) ou indirecte (*Londres*) de la guerre dans les romans inédits de Céline ? Qu'est-ce que *Guerre* et *Londres* nous disent sur le Céline de 1934, légèrement antérieur à l'auteur des furieux pamphlets antisémites tels *Mea Culpa* (1937), *Bagatelles pour un massacre* (1937), *L'École des cadavres* (1938) ou *Les Beaux Draps* (1941) ? Et quelles sont les libertés qu'un éditeur contemporain peut prendre avec les textes inédits d'un auteur controversé, mort depuis plus de soixante ans ?

Nous essaierons de démontrer à quel point la « Grande guerre », comme les Français l'appellent, s'avère une sorte de matrice fondamentale des peurs, obsessions et aspirations céliniennes. Lorsque l'écrivain affirme qu'il « [a] attrapé la guerre dans [sa] tête » (Céline, 2022a, p. 26), il n'a certainement pas à l'esprit uniquement les conséquences de sa fameuse blessure à l'oreille, survenue en 1914. La guerre est progressivement devenue son monde, sa langue et sa sensibilité.

1. L'aventure des manuscrits

Craignant pour leurs vies après la libération, le 17 juin 1944, Céline et sa femme Lucette (accompagnés de leur chat Bébert et munis de faux passeports) quittent l'appartement parisien de la rue Girardon pour s'enfuir au Danemark via Sigmaringen. Le jour même, la maison entière passe aux mains des résistants et environ un mètre cube de papiers personnels, manuscrits et textes inédits que l'auteur a laissés en haut d'une armoire, seront désormais considérés comme une « prise de guerre ». Ils disparaîtront pour près de quatre-vingts ans, l'écrivain ne cessant depuis de crier au « vol », au « pillage », à l'« épuration » :

Céline l'a hurlé sur tous les tons. Dans *D'un château l'autre*, en 1957 : « Ils m'ont rien laissé... pas un mouchoir, pas une chaise, pas un manuscrit... ». Dans une lettre à son ami Pierre Monnier, en 1950 : « Il faut le dire partout si *Casse-pipe* est incomplet c'est que les épurateurs ont balancé toute la suite et fin, 600 pages de manuscrit, dans les poubelles de l'avenue Junot. » Et d'ajouter que ces « pillards » avaient également dérobé un épais manuscrit intitulé *La Volonté du roi Krogold*, quasiment inédit lui aussi. Quelques jours avant sa mort, le romancier écrivait encore dans Rigodon : « On m'a assez pris, on m'a assez dévalisé, emporté tout ! Hé, je voudrais qu'on me rende ! ». (Dupuis, 2021)

Il le fera avec un tel entrain théâtral que de nombreux sceptiques se mettront à douter de cette perte ou, du moins, à en sous-estimer l'ampleur (Gendron, 2022).

Pourtant, en 2006, Jean-Pierre Thibaudat, un journaliste à *Libération*, reçoit un mystérieux coup de téléphone de la part des descendants de l'un des résistants qui ont jadis fouillé l'appartement de Céline. Les inconnus (plus tard identifiés à des membres de la famille Morandat) sont prêts à restituer les manuscrits à condition que Lucette Destouches, la veuve de l'écrivain, ne bénéficie pas financièrement de leur publication.

Comme dans un roman policier, voire une chasse au trésor, Jean-Pierre Thibaudat entreprend de trier, classer et retranscrire cette trouvaille inespérée :

C'est un fatras de feuilles manuscrites éparées, parfois insérées dans des chemises roses d'un des dispensaires où le docteur Destouches a exercé. Des milliers de pages, certaines très abîmées. Mais aussi des textes dactylographiés avec ou sans correction à la main. Mais encore des lettres, des photos, des fiches de compte avec l'éditeur Denoël, des dessins de Gen Paul... je suis abasourdi, sonné. Je mettrai des mois à ordonner ce magma. Mais je comprends vite que je tiens là un trésor. Inouï. (Thibaudat, 2021)

Or, l'énergique Lucette Destouches, professeuse de danse, ne s'éteint qu'en 2009, à l'âge de cent sept ans. Après plusieurs épisodes rocambolesques et une intervention de la police, les manuscrits ont finalement été remis à François Gibault et Véronique Chovin, les héritiers de Lucette Destouches, qui les ont mis à la disposition de la maison d'édition Gallimard.

2. Une édition audacieuse

Même si certains philologues remettent en cause et la datation et le contenu des manuscrits, considérant *Guerre* comme un ensemble de « séquences » originellement prévues pour *Voyage au bout de la nuit*, mais finalement omises dans la version définitive du texte (Mela & Pellini, 2022), la majorité écrasante des chercheurs ont fini par s'accorder sur la structure suivante des manuscrits trouvés : 1600 pages correspondraient à des variantes de *Mort à crédit* ; ensuite il y aurait deux romans inédits, *Guerre* et *Londres*, qui nous intéresseront ici ; suivraient des séquences non-publiées de *Casse-pipe* ; au moins un texte lié à *Guignol's band* ; puis un curieux roman moyenâgeux, *La Volonté du roi Krogold*, qui avait été refusé par l'éditeur Denoël ; un nombre impressionnant de lettres (dont la correspondance avec Robert Brasillach, fort éclairante sur les positions antisémites de Céline) et même certains documents comptables (Chépeau 2021).

Gallimard a tout de suite sauté sur l'occasion, publiant *Guerre* et *Londres* comme deux bestsellers de l'année 2022. Si la presse s'est montrée plutôt élogieuse, n'hésitant pas à qualifier ces inédits de « chefs-d'œuvre » (Burri, 2022 ; Laurentin, 2022 ; Leménager et al. 2022), d'autres spécialistes se sont fait plus critiques, insistant sur le caractère d'« ébauche d'une œuvre qui n'a pas été relue par l'écrivain, et n'est donc pas aboutie ni exempte de lourdeurs » (Perraud, 2022). Le même auteur a également avoué sa déception par l'ouvrage proposé

par Gallimard : « Son exploitation, son édition et sa réception illustrent les failles de l'intelligence française », soulignant la « faiblesse » de la préface de François Gibault, de même que celle de l'appareil critique et du lexique, sinon absents, du moins réalisés sans la rigueur qui semblait s'imposer pour une telle édition (Perraud, 2022).

Quoi qu'il en soit, le roman *Guerre*, couvert d'un bandeau publicitaire « Céline inédit », est tiré à 80 000 exemplaires, ce qui correspond à une quantité quatre fois supérieure à des feuillets inédits de Marcel Proust, publiés en 2021 par la même maison (Gendron 2022). Cinq mois après, *Londres* suivra, dans une édition établie et présentée par Régis Tettamanzi, elle aussi tirée à 80 000 exemplaires. Selon les dernières estimations, plus de 180 000 lecteurs ont déjà acheté *Guerre*, tandis que les ventes d'autres œuvres céliniennes en poche (Folio) ont subitement augmenté de 50 % par rapport à 2021 (Lorrain, 2022). Céline serait donc en train de connaître un véritable revival.

La stratégie Gallimard s'avère simple : publier le plus rapidement possible les éditions non-commentées des inédits, pour satisfaire le grand public, friand de scandales céliniens, et laisser la Pléiade pour après, lorsque les chercheurs auront besoin des versions « actualisées » de *Mort à crédit* ou de *Casse-pipe* (Grossin, 2021).

3. Au commencement était la guerre

La controverse autour de l'identité d'une partie des manuscrits trouvés (roman indépendant versus segments de *Voyage au bout de la nuit*) s'explique, entre autres, par l'omniprésence de la guerre dans les réflexions céliniennes. Tout au long de sa vie, Céline tourne autour de ce traumatisme originel, ressassant ses moindres détails, de sorte qu'il s'avère parfois insidieux de vouloir établir une datation approximative de certains passages, notamment quand ils sont relativement courts.

Comme Henri Godard le résume dans son étude de 2015 :

De tous les écrivains français qui ont été marqués par la Grande Guerre, Céline est sans doute celui sur lequel elle a eu l'action la plus décisive et la plus prolongée. Elle a transformé sa personnalité et sa vision de la société, déposé en lui les germes d'une interrogation métaphysique sur l'homme, et, à terme, fait précisément de lui un écrivain. (Godard, 2015, p. 325)

À première vue, l'engagement militaire de Céline n'a pas été de longue durée : le 27 octobre 1914, donc quatre mois après le début de la Première Guerre mondiale, l'écrivain a été blessé par des éclats d'obus à l'oreille interne et au bras droit. Suite à cette mission – à laquelle il s'était d'ailleurs porté volontaire – Céline a été réformé, d'abord provisoirement, puis définitivement, en janvier 1915.

Pourtant, encore en 1930, l'auteur de *Voyage* écrit à son ami Joseph Garcin :

J'ai en moi mille pages de cauchemars en réserve, celui de la guerre tient naturellement la tête. Des semaines de 14, sous les averses visqueuses, dans cette boue atroce et ce sang et cette merde

et cette connerie des hommes, *je ne m'en remettrai pas*, c'est une vérité que je vous livre une fois encore, que nous sommes quelques-uns à partager ». (Céline, 2009, p. 297)

Son premier roman, lui aussi, transcrit ce devoir de témoigner sans cesse des horreurs vécues :

La grande défaite, en tout, c'est d'oublier, et surtout ce qui vous a fait crever, et de crever sans comprendre jamais jusqu'à quel point les hommes sont vaches. Quand on sera au bord du trou faudra pas faire les malins nous autres, mais faudra pas oublier non plus, faudra raconter tout sans changer un mot, de ce qu'on a vu de plus vicieux chez les hommes et puis poser sa chique et puis descendre. Ça suffit comme boulot pour une vie tout entière. (Céline, 1981, p. 14)

En effet, première d'une longue série de traumatismes, désillusions et injustices, la guerre a servi à Céline d'étalon pour mesurer les perversions sociales modernes : de la colonisation à la pauvreté d'une banlieue parisienne en passant par le travail industriel dans des usines Ford. Bref, l'écrivain est sorti de la Grande guerre dessillé, à jamais guéri d'une naïveté quelconque et susceptible de déceler partout le même jeu de grands mots couvrant une réalité mesquine, égoïste et rapace.

Plus que cela : inspiré de ce que Freud a défini comme thanatos, ou pulsion de mort, Céline la met au centre des préoccupations de Ferdinand Bardamu. Voici une réflexion prémonitoire au sujet de Robinson, un ami-double du protagoniste qui se fera volontairement assassiner par sa propre amante à la fin du roman :

Tout à présent d'ailleurs me faisait repenser à sa sale substance. Ces gens-là même que je regardais par la fenêtre et qui n'avaient l'air de rien, à marcher comme ça dans la rue, ils m'y faisaient penser, à bavarder au coin des portes, à se frotter les uns contre les autres. Je savais moi, ce qu'ils cherchaient, ce qu'ils cachaient avec leurs airs de rien les gens. C'est tuer et se tuer qu'ils voulaient, pas d'un seul coup bien sûr, mais petit à petit comme Robinson avec tout ce qu'ils trouvaient, des vieux chagrins, des nouvelles misères, des haines encore sans nom quand ce n'est pas la guerre toute crue et que ça se passe alors plus vite encore que d'habitude. (Céline, 1981, p. 270)

Expérience courte donc, mais d'autant plus traumatisante, qui finit par contaminer toute l'œuvre romanesque célinienne : *Voyage* ne cesse de se référer à la guerre, *Mort à crédit* décrit la Belle-Époque qui ne peut que déboucher sur une guerre, *Casse-pipe* est directement consacré à la guerre et *Guignol's band* l'évoque au moins indirectement, à travers les bombardements de Londres, etc.

Ce n'est pas pour rien que, dans un entretien de 1939, l'écrivain constate : « Sans le maréchal des logis Destouches, il n'y aurait jamais eu de Céline » (Céline, 1993, p. 130).

4. Représentations directe et indirecte du principal « cauchemar en réserve »

J'ai bien dû rester là encore une partie de la nuit suivante. Toute l'oreille à gauche était collée par terre avec du sang, la bouche aussi. Entre les deux y avait un bruit immense. J'ai dormi dans ce bruit et puis il a plu, de pluie bien serrée. Kersuzon à côté était tout lourd tendu sous l'eau. J'ai remué un bras vers son corps. J'ai touché. L'autre je ne pouvais plus. Je ne savais pas où il était l'autre bras. Il était monté en l'air très haut, il tourbillonnait dans l'espace et puis il redescendait me tirer sur l'épaule, dans le cru de la viande. Ça me faisait gueuler un bon coup chaque fois et puis c'était pire. Après j'arrivais à faire moins de bruit, avec mon cri toujours, que l'horreur de boucan qui défonçait la tête, l'intérieur comme un train. Ça ne servait à rien de se révolter. C'est la première fois dans cette mélasse pleine d'obus qui passaient en sifflant que j'ai dormi, dans tout le bruit qu'on a voulu, sans tout à fait perdre conscience, c'est-à-dire dans l'horreur en somme. Sauf pendant les heures où on m'a opéré, j'ai plus jamais perdu tout à fait conscience. J'ai toujours dormi ainsi dans le bruit atroce depuis décembre 14. J'ai attrapé la guerre dans ma tête. Elle est enfermée dans ma tête. (Céline, 2022a, pp. 25–26)

Voilà l'incipit de *Guerre* qui, d'emblée, dicte le ton de l'ensemble du roman. Le 27 octobre 1914, Ferdinand Bardamu se réveille sur le champ de bataille de Poelkapelle, en Belgique, grièvement blessé au bras droit et à la tête, couvert de sang et entouré des cadavres de ses compagnons d'armes. Il doit faire sept kilomètres à pied pour se faire soigner sommairement.

Cet épisode semble plus ou moins relever d'un témoignage autobiographique, puisque Céline avait subi les mêmes blessures le même jour. Pendant toute sa vie, il se plaindra d'ailleurs de « névralgies, accompagnées de violents acouphènes, comme si un train lui passait dans sa tête » (Céline, 2022a, p. II). Par contre, la fameuse légende de sa « trépanation », soigneusement entretenue par l'écrivain et présente encore dans la préface à la première édition de *Voyage au bout de la nuit* dans la collection de la Pléiade en 1962, est ici omise.

Si les premières scènes du roman, donc la représentation directe de la guerre, correspondent à la réalité, le reste baigne dans une fiction assez baroque, crue, voire pornographique, mais très puissamment écrite. L'hospitalisation de Ferdinand à Peurdu-sur-la-Lys (Hazebrouck) où des infirmières sadiques se livrent à de curieuses pratiques sur les corps des blessés ou des morts est à la hauteur des fantasmes sadiens les plus osés.

Le départ final de Ferdinand pour l'Angleterre est, lui aussi, de pure invention, même si Céline avait effectivement séjourné dans cette ville. Mais à une tout autre époque et dans des circonstances nettement moins rocambolesques.

Le texte de *Londres* constitue une suite à *Guerre*, dont le dernier chapitre décrit précisément le départ du narrateur pour Londres, à l'invitation d'un riche major britannique, amant occasionnel d'Angèle, une prostituée et femme fatale dont il sera encore question ici. Le curieux trio constitué de Ferdinand, du major Purcell et d'Angèle représente le principal lien direct entre *Guerre* et *Londres*, même si d'autres points communs existent encore entre les deux romans.

La guerre n'est présente qu'indirectement dans *Londres*, puisque Ferdinand vit désormais dans la capitale britannique, entouré d'une bande de proxénètes français et de leurs vingt-cinq prostituées. La hantise de la mort ne disparaît pas pour autant : bagarres très violentes, délations, descentes de la police, maltraitance des femmes, meurtres, vols, mutilations et incendies..., rien ne justifie les rêves originels d'un refuge tranquille que Ferdinand développait avec Angèle.

Sur beaucoup de plans, *Londres* représente une sorte de version alternative (et beaucoup plus noire) de *Guignol's band*, un autre roman londonien que Céline avait publié en 1944 et auquel il avait par la suite ajouté une suite intitulée *Le Pont de Londres* (ou *Guignol's band II*, dans la version manuscrite).

L'histoire de *Londres* dure un an environ et elle est contemporaine de la Première Guerre mondiale, commençant au printemps 1916 et s'achevant au mois d'avril de l'année suivante. Or, la chronologie du roman reste peu claire et elle semble gérée bien davantage par les obsessions et les habitudes du narrateur (omniprésence du thanatos, déambulations à travers Londres) que par un souci de restitution du contexte historique. Comme Régis Tettamanzi le rappelle dans la préface de l'œuvre :

Les rares indications temporelles n'aident en rien à établir une chronologie interne ; pas plus que les allusions à la guerre 14, qui ponctuent le roman, certes, mais se font en désordre, et avec des absences de taille : si nous sommes en 1916, comment se fait-il qu'aucun personnage n'évoque jamais la bataille de Verdun ni celle de la Somme ? (Céline, 2022a, p. 9)

Tout porte à croire que Céline se sert ici de la guerre comme d'une sorte de toile de fond, d'une source d'horreur dont les autres violences découlent. Ses souteneurs français échappent, certes, à la mort dans les tranchées, mais juste pour s'entretuer peu après ou pour mener une existence d'animaux traqués en permanence.

5. Inversements hiérarchiques

Si la guerre s'avère omniprésente dans l'univers célinien, c'est que ce dernier est par définition instable et sujet à de nombreux renversements de paradigmes habituels.

Le phénomène est le plus facilement repérable dans les rapports homme-femme. Vers la fin de *Guerre*, Angèle dénonce aux autorités militaires son souteneur et mari Cascade. Ce dernier fait d'abord une tentative de suicide par noyade et, quatre jours plus tard, il est fusillé. Libérée de son homme, Angèle part avec Ferdinand pour Londres où elle se fait entretenir par le riche major Purcell. Le narrateur décrit cette femme insaisissable – à laquelle il va jusqu'à se marier pour tromper la police britannique – comme « énamourée » (Céline, 2022b, p. 407), mais ayant toutefois de « drôles de manières » (p. 407), tandis que,

dans d'autres scènes, Angèle apparaît « vicieuse » (p. 100), « perverse » (p. 424), « capricieuse et traîtresse » (p. 486), voire « dangereuse » (p. 407).

Même si Angèle, l'un des personnages céliniens les plus forts et les plus mystérieux, finit dans un asile de fous, après que le souteneur Moncul lui a fracassé une grosse bouteille de cognac sur la tête, ses audaces semblent avoir encouragé les autres héroïnes du « deuxième sexe ». En effet, tandis que, à la fin de *Londres*, les souteneurs sont tous morts, en prison ou délaissés en exil, les femmes se trouvent libérées par la guerre. Certaines repartent en France pour y trouver des « protecteurs » moins incompetents, d'autres choisissent toutes seules leurs maris et leurs vies futures ou bien elles disparaissent tout simplement de la circulation. À l'origine doublement dominées, en tant que femmes et en tant que prostituées, les héroïnes céliniennes accomplissent une curieuse émancipation finale – à laquelle le lecteur de cet auteur controversé ne s'attendrait pas forcément – et elles ridiculisent rétrospectivement l'ensemble du discours machiste dont le roman regorgeait jusque-là.

Une autre curiosité se trouve liée au personnage d'Athanase Yugenbitz, un médecin des pauvres d'origine juive-polonaise. Nous savons que, quelques années seulement après la rédaction présumée de *Guerre et Londres*, Céline publiera ses fameux pamphlets antisémites dont le ton et le style seront par la suite imités par Lucien Rebatet, Paul Riche et bien d'autres écrivains d'extrême-droite :

Il y a dans l'écriture de Céline, la matrice de l'antisémitisme en vigueur dans les publications de l'Occupation. Un antisémitisme à base d'invectives, de mots outranciers, d'appels désordonnés au meurtre, désémantisés, recomposés, jetés sur le papier comme des syncopes ; un style particulier — celui qui accompagne l'extermination —, la langue (française) de la Solution finale. (Prazan, 2003, p. 21)

Comment s'expliquer alors que, dans *Londres*, Céline fait d'un médecin juif le seul personnage positif du roman ? *Persona non grata* à cause de ses idées révolutionnaires, Yugenbitz vit en exil dans la capitale britannique avec sa femme russe, qui est « la charité même » (Céline, 2022b, p. 157), et ses trois petites filles. Malgré la pauvreté incroyable dans laquelle le jeune ménage baigne, ils prennent en charge Ferdinand et une partie de la bande des maquereaux, partageant avec eux la maison et la nourriture.

Désintéressé, généreux, très hospitalier, Yugenbitz ne sauve pas seulement la vie de plusieurs compagnons du narrateur, mais il fait aussi quelque chose d'encore plus important sur le plan symbolique. C'est lui qui initie Ferdinand à la médecine en lui ouvrant la porte de sa bibliothèque professionnelle et en l'amenant avec lui lors des visites de malades. Le héros n'en revient pas, puisque personne – y compris ses parents – ne l'a encore traité avec tant d'humanité :

Jamais personne ne m'avait fait si plaisir. Je l'ai regardé bien encore. Il se foutait pas de moi. Il ne voulait pas m'enculer non plus. Il voulait vraiment que je cherche à comprendre ce qu'il y avait d'écrit, d'expliqué dans ses livres de médecine, que je m'instruise un peu au lieu de rien faire. Je l'intéressais donc autrement que devenu main-d'œuvre, soldat ? maquereau ? voleur ? déserteur ? fumier ? paillasse ? Je l'intéressais tout simplement alors comme moi seulement, comme un homme ? C'est la première fois que ça m'arrivait. J'y croyais à peine. Jamais personne, surtout d'instruit, avait encore fait attention à ce que je pensais ou ne pensais pas. (Céline, 2022b, pp. 151–152)

Ainsi, assez curieusement, les deux choses les plus sacrées dans l'univers célinien, à la savoir la littérature et la médecine, se trouvent d'emblée liées à un initiateur juif, et puis aussi à une femme, puisque Ferdinand partage ses premières tentatives littéraires avec Angèle, au lit bien évidemment, comme il se doit avec une prostituée :

C'est comme ça que j'ai appris aussi à mettre mes récits en relief, pour [sauver] ma croûte au fond, pas par vice. Je les vois encore se crispier à se rompre, les belles jambes d'Angèle, que je lui détaillais bien, vibrant, implacable, intime à en crever, ce qui se passe au fond de la vie. C'était mon petit talent. J'ai pas toujours tiré à cent mille. En fait ce fut Angèle ma première lectrice. (Céline, 2022b, pp. 294–295)

Il faut rappeler ici qu'il ne s'agit pas de la première incongruité idéologique. Lorsque Céline rédigeait *Guignol's band*, son autre roman londonien, il était déjà connu comme un célèbre pamphlétaire antisémite. Pourtant, à part le médecin Clodovitz – assez sommairement décrit et plutôt neutre comme personnage – le texte ne parlait pas du tout des juifs. Une partie de la presse collaborationniste a d'ailleurs remarqué et déploré cette absence. Un certain Jacques de Lesdain s'écriait par exemple : « Le Céline de 1944 se garde bien de se brûler les doigts aux sujets actuels. Le grand destructeur des Juifs oublie jusqu'à l'existence d'Israël. Qu'a-t-il fait des promesses implicitement contenues dans ses livres précédents ? » (Céline, 1988, p. 1006).

Dans *Londres*, il y a un personnage juif sympathique, comme nous avons vu, et puis toute une multitude de ses compatriotes démunis que l'écrivain mentionne également sans la moindre haine ou animosité. Aux yeux du narrateur, les juifs ne semblent pas différer de tous les autres pauvres :

Les petits magasins juifs sont tassés sur les bords de Mile End Road. Ça n'en finit pas. Des pancartes sur tous les mobiliers en solde si hautes que les buffets disparaissent derrière les descriptions avantageuses. Une taverne si discrète qu'on ne boit que du thé au lait pour un pence et demi. Tout petit salon de misère poisseuse où finissent deux gouvernantes abandonnées qui parlèrent autrefois quatre langues couramment. Elles ne connaissent plus que les numéros de tous les tramways qui passent. Elles retrouvent vers cinq heures après midi le petit commerçant qui ne réussit guère dans les éredons, et qui s'intéresserait lui plutôt aux autobus. (Céline, 2022b, p. 80)

Certes, un lecteur attentif n'a pas de problème à déceler certains clichés antisémites, tels les « doigts d'araignée » de Yugenbitz (Céline, 2022b, p. 271), l'appellation « Yudi » qui revient à deux reprises (p. 404 et 524) ou le très péjoratif patronyme d'« Etrosohn » qui a disparu de la version finale du roman, mais qui est resté dans les manuscrits. Or, de là aux terribles pamphlets céliniens, il y a un fort long chemin à parcourir.

Tout porte à croire que le Céline qui rédige *Guerre et Londres* baigne, certes, dans l'antisémitisme ambiant, mais il n'est pas possédé par cette fureur génocidaire qu'on lui connaît par la suite. Plus que cela : si, dans *Guignol's band*, le narrateur reconnaît au passage que c'est bien un docteur juif rencontré en Angleterre qui avait éveillé en lui la vocation pour la médecine : « C'est comme ça que j'ai débuté, un petit peu ainsi clandestin, au London Freeborn Hospital avec le Dr. Clodovitz, dans la carrière professionnelle » (Céline, 1988, p. 160), dans *Londres*, Céline développe cette relation avec son mentor beaucoup plus amplement, n'hésitant pas à donner libre cours à son admiration pour ce dernier. Reconnaissance tardive d'une dette ? Ou juste une petite nostalgie sans conséquence ?

6. « Je suis un homme à style »

Si *Guerre et Londres* apportent de nombreuses informations et nuances nouvelles sur l'état d'esprit de Céline dans les années 1934–1935, les deux textes inédits confirment une vérité de base que les lecteurs connaissaient déjà des autres œuvres de l'auteur : c'est la guerre qui a modifié le rapport de Céline à la langue française et qui a fini par faire de lui un écrivain.

Dans *Guerre*, Ferdinand raconte à ses compagnons de nombreuses histoires, dont celle du roi Krogold, tâchant de faire de plus en plus dramatique et grotesque. Dans *Londres*, il amuse les filles du docteur Yugenbitz en contant et mimant d'autres récits inventés, narrés dans une langue de plus en plus savoureuse. Par la suite, il fait de même avec Angèle. Parallèlement, le narrateur prend l'habitude de s'adresser au lecteur et d'établir ainsi une sorte de récit second, basé sur la relation Céline-ses connaisseurs et destiné à insérer *Londres* dans un contexte plus large de l'œuvre célinien. À titre d'exemple :

Vous voyez qu'à Londres je commençais à m'intéresser à autre chose qu'à mes infirmités personnelles et mes bourdonnements et blessures. Ça c'est déjà bon signe, que je vais devenir intéressant. (Céline, 2022b, p. 42)

Comme *Guerre et Londres* sont des « manuscrits de premier jet » (Berthelie, 2022), ils représentent une sorte d'atelier ouvert, dans lequel il nous est possible de jeter un coup d'œil curieux. Il se peut que Céline aurait par la suite peaufiné certains passages ou jeté d'autres, il aurait peut-être tendance à atténuer ou, au contraire, exagérer certains effets, mais comme il croyait ses textes « perdus », les

deux romans sont restés tels qu'il les a rédigés dans la première moitié des années 1930. De précieux témoignages de son style de l'époque.

Au printemps 2023 ont paru « deux monuments critiques, rendus indispensables par la redécouverte des manuscrits inédits » (Mourier, 2023), à savoir deux volumes de la nouvelle Pléiade consacrés respectivement aux romans céliniens publiés dans les périodes 1932–1934 et 1936–1947. Ainsi, *Guerre et Londres* se trouvent-ils à l'origine de toute une relecture de la suite de *Voyage au bout de la nuit*. Progressivement, un nouveau Céline émerge ainsi des recherches contemporaines. Assez significativement, il le fait à une époque où la guerre, son sujet de prédilection, frappe à nouveau aux portes de l'Europe.

Références

- Berthelie, V. (2022, 17 octobre). Latentation de l'espoir : le nouvel inédit de Céline. *Le Grand Continent*. <https://legrandcontinent.eu/fr/2022/10/17/la-tentation-de-lespoir-le-nouvel-inedit-de-celine/>
- Burri, J. (2022, 4 mai). *Un inédit de Céline s'avère être un chef-d'œuvre*. *Le Temps*. <https://www.letemps.ch/culture/livres/un-inedit-celine-savere-un-chefdoeuvre>
- Céline, L.-F. (1981). *Romans*. Tome I. Gallimard.
- Céline, L.-F. (1988). *Romans*. Tome III. Gallimard.
- Céline, L.-F. (1993). *Céline et l'actualité littéraire. 1957–1961*. Gallimard.
- Céline, L.-F. (2009). *Lettres*. Gallimard.
- Céline, L.-F. (2022a). *Guerre*. Gallimard.
- Céline, L.-F. (2022b). *Londres*. Gallimard.
- Chépeau, A. (2021, 6 août). *Des milliers de feuillets inédits de Louis-Ferdinand Céline retrouvés, un « événement extraordinaire » pour les ayants droit*. *France Culture*. https://www.francetvinfo.fr/culture/livres/roman/des-milliers-de-feuillets-inedit-de-louis-ferdinand-celine-retrouves-un-evenement-extraordinaire-pour-ses-ayants-droit_4729471.html
- Dupuis, J. (2022, 29 avril). *Guerre*, roman inédit de Céline et nouveau chef-d'œuvre de l'écrivain. *Le Monde*. https://www.lemonde.fr/livres/article/2022/04/29/guerre-roman-inedit-de-celine-et-nouveau-chef-d-uvre-de-l-ecrivain_6124210_3260.html
- Gendron, G. (2022, 4 mai). *Guerre et au-delà : pour Gallimard, la manne des inédits de Céline*. *Libération*. https://www.liberation.fr/culture/livres/la-manne-celine-20220504_OUFID3HRYJWCWROQFMG4JMLQDQ/
- Godard, H. (2015). Céline. Au commencement était la guerre. In R. Vignest, & J.-N. Corvisier (Eds.), *La Grande Guerre des écrivains : Études* (pp. 325–330). Classiques Garnier.
- Grossin, B. (2021, 18 août). Inédits de Céline : « Mon rêve, ce serait une édition de *Casse-pipe* dès l'année prochaine ». *France Culture*. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/inedit-de-celine-mon-reve-ce-serait-une-edition-de-casse-pipe-des-l-annee-prochaine-7990703>
- Laurentin, E. (2022). Inédits de Céline : qu'est-ce qu'un événement littéraire ? *France Culture*. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-temps-du-debat/inedit-de-celine-qu-est-ce-qu-un-evenement-litteraire-6585681>
- Leménager, G., Philippe, É., & Monnier, V. (2022, 4 mai). *Guerre, l'inédit de Céline, sort enfin après une incroyable histoire. Et c'est un choc*. *Le Nouvel Observateur*. <https://www.nouvelobs.com/bibliobs/20220504.OBS58014/guerre-l-inedit-de-celine-sort-enfin-apres-une-incroyable-histoire-et-c-est-un-choc.html>
- Lorrain, F.-G. (2022, 13 octobre). La seconde vie de Céline en librairie. *Le Point*. https://www.lepoint.fr/livres/la-seconde-vie-de-celine-en-librairie-13-10-2022-2493641_37.php

- Mela, G., & Pellini, P. (2022, 22 juillet). Genèse d'un bestseller. Quelques hypothèses sur un prétendu « roman inédit » de Louis-Ferdinand Céline. *ITEM. Institut des textes et manuscrits modernes*. <http://www.item.ens.fr/guerre>
- Mourier, M. (2023, 13 mai). Céline un peu moins opaque. *En attendant Nadeau*. <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2023/05/13/celine-pleiade/>
- Perraud, A. (2022, 11 mai). *Un Céline inachevé mais déjà sur les rails de la haine*. *Mediapart*. <https://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/110522/un-celine-inacheve-mais-deja-sur-les-rails-de-la-haine>
- Prazan, M. (2003). L'antisémitisme de Céline : le style, c'est l'homme. *Les Temps Modernes*, 623, 21–43.
- Thibaudat, J.-P. (2021, 6 août). *Le trésor retrouvé de Louis-Ferdinand Céline*. *Mediapart*. <https://blogs.mediapart.fr/jean-pierre-thibaudat/blog/060821/le-tresor-retrouve-de-louis-ferdinand-celine>

Anna Maziarczyk, Maria Curie-Skłodowska University, Poland

DOI:10.17951/lsmll.2023.47.4.17-28

La guerre aux yeux d'un enfant. *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma

War Through the Eyes of a Child.
Allah n'est pas obligé by Ahmadou Kourouma

RÉSUMÉ

L'article est consacré à la narration enfantine dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma. Considérée comme transgressive, elle se voit rarement employée comme stratégie narrative dans la littérature, d'autant plus qu'elle est assez risquée : le récit d'enfant imité par un adulte peut facilement paraître artificiel et simpliste. En nous appuyant sur des travaux critiques consacrés à ce type de narration, nous étudions son fonctionnement pour dire la guerre ainsi que ses enjeux. Nous démontrons que Kourouma investit la narration enfantine d'un potentiel d'expression très fort pour attirer l'attention du monde sur l'exploitation brutale des enfants dans des conflits armés.

MOTS-CLÉS

Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, narrateur enfant, guerre, enfant, enfant-soldat

ABSTRACT

This article is devoted to a child's narration in *Allah is not obliged* by Ahmadou Kourouma. Considered transgressive, it is rarely used as a narrative strategy in literature, not least because it is quite risky: a child's story imitated by an adult can easily appear artificial and simplistic. Drawing on critical works devoted to this type of narration, this article explores how it functions to tell the story of war and what aims it has. It demonstrates that Kourouma invests a child's narration with very strong expressive potential to draw the world's attention to the brutal exploitation of children in armed conflicts.

KEYWORDS

Ahmadou Kourouma, *Allah is not obliged*, child narrator, war, child, child soldier

Le roman de guerre recourt souvent à la narration testimoniale à la première personne. En chargeant un témoin de mener le récit, il assure la vraisemblance et l'authenticité à l'histoire racontée, s'approchant d'un documentaire dans sa retranscription des événements. Dans *Allah n'est pas obligé*, Ahmadou Kourouma (2000) emploie cette stratégie dans sa version pas très fréquemment rencontrée

Anna Maziarczyk, Katedra Romanistyki, Instytut Językoznawstwa i Literaturoznawstwa, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Pl. M. Curie-Skłodowskiej 4A, 20-031 Lublin, anna.maziarczyk@mail.umcs.pl, <https://orcid.org/0000-0001-8485-0915>

dans la littérature destinée aux adultes et confie la narration à un enfant d'environ douze ans. Il s'agit là d'un acte « éminemment transgressif », pour citer Marie Bulte (2014, p. 84) car étymologiquement, le mot « enfant » désigne celui qui ne parle pas, qui ne maîtrise pas encore la parole comme moyen d'expression. C'est en même temps un choix littéraire assez risqué – le récit d'enfant imité par un adulte peut facilement paraître artificiel et trop simpliste pour véhiculer une intrigue dite « sérieuse ». Or, ce mode narratif, magistralement exploité par l'écrivain, a largement contribué au succès du roman. Notre article sera consacré justement à cette narration enfantine dans *Allah n'est pas obligé*. En nous appuyant sur des travaux théoriques relatifs à cette problématique, nous allons étudier la manière dont le petit narrateur raconte son enfance tragique, traversée par les guerres civiles des années 1990 en Afrique. Nous allons également réfléchir sur les effets et les enjeux de cette stratégie narrative. Notre objectif consistera à démontrer que Kourouma investit la narration enfantine d'un potentiel d'expression très fort et s'en sert pour attirer l'attention du monde sur l'exploitation brutale des enfants dans des conflits armés.

Les narrateurs enfants aiment débiter leur récit par l'évocation de la situation énonciative et il en est ainsi dans le roman de Kourouma. Dans les premières lignes de l'incipit, le petit narrateur se présente brièvement, fournissant quelques informations essentielles sur sa personne : « M'appelle Birahima. Suis p'tit nègre. Pas parce que suis black et gosse. Non ! mais suis p'tit nègre parce que je parle mal le français » (Kourouma, 2000, p. 9). Originaire du peuple des Malinkés qui vit dispersé dans plusieurs pays de l'Afrique de l'Ouest, il est un garçon gaillard qui a interrompu sa scolarité car, selon l'opinion locale, elle ne garantit aucune réussite dans la société africaine où la corruption est omniprésente. Afin donc de « raconter [s]a vie de merde, de bordel de vie » (p. 11) – car telle est la raison de sa prise de parole – Birahima se sert de quatre dictionnaires qui expliquent à la fois les mots français compliqués, les particularités du français d'Afrique et le lexique pidgin utilisé dans sa région. Ainsi, il veut transposer son « blablabla » (p. 11) peu correct grammaticalement en « un parler approximatif, un français passable » (p. 11) pour se faire comprendre par un public aussi large que possible : « des toubabs (toubab signifie blanc) colons, des noirs indigènes sauvages d'Afrique et des francophones de tout gabarit (gabarit signifie genre) » (p. 11).

Comme il en est souvent dans les romans où l'enfant constitue « un véritable centre narratif » (Giaufret, 2014), le récit de Birahima est focalisé sur son enfance tragique, passée dans une famille décomposée et marquée par le handicap de la mère. Birahima se voit pourtant frappé beaucoup plus fort par le destin que ce n'est pas le cas de ces petits narrateurs qui se plaignent dans la littérature des conditions désastreuses de vie, de l'indifférence et de la maltraitance de la part des proches ou encore d'un manque d'affection qui leur cause une énorme souffrance. Le garçon vit des expériences terribles auxquelles aucun enfant ne devrait faire

face, tant elles sont traumatisantes. Après la mort de sa mère, il doit être pris en charge par sa tante, aussi – accompagné du féticheur Yacouba – il part la rejoindre au Liberia où elle habite. La situation n'est pas propice à une telle escapade : le Liberia et ses territoires frontaliers sont plongés dans une sanglante guerre civile où s'affrontent les autochtones et les esclaves affranchis qui sont revenus au pays des États-Unis. Comme d'habitude, Ahmadou Kourouma puise l'inspiration dans l'histoire contemporaine de l'Afrique et écrit un de ces romans qui se rapprochent « des documentaires, des témoignages » (Lassi, 2005, p. 170). Le petit narrateur explique ce qui se passe on ne peut plus simplement : « [...] des bandits de grand chemin se sont partagé le pays. Ils se sont partagé la richesse ; ils se sont partagé le territoire ; ils se sont partagé les hommes. Ils se sont partagé tout et tout et le monde entier les laisse faire. Tout le monde les laisse tuer librement les innocents, les enfants et les femmes » (Kourouma, 2000, p. 53). Risqué, le trajet prend plus de trois années durant lesquelles les deux protagonistes, pour survivre, circulent entre les camps opposés et s'engagent aux combats, tour à tour, sous un autre commandement.

La chronique du voyage établie par le petit narrateur livre au lecteur une image effrayante des conflits armés qui déchirent cette partie du continent africain. Les peuples tels les Krahn, les Gyos, les Malinkés, les Mandingos et les Kamajors s'y affrontent sans retenue pour s'assurer la conquête des territoires et le pouvoir sur les ressources locales. Dans un langage d'un enfant de rue, pas trop soigné ni correct grammaticalement et riche en tournures propres au français d'Afrique qui donnent de la vraisemblance à ses paroles¹, Birahima décrit ces luttes alimentées par des antagonismes raciaux. Rappelons ici la scène d'échange de tirs entre le convoi de civils en route pour le Liberia et une troupe rebelle qu'il relate avec une expressivité enfantine :

Tralalas de mitraille arrosèrent la moto et les gars qui étaient sur la moto, c'est-à-dire le conducteur de moto et le mec qui faisait le faro avec kalachnikov derrière la moto. (Le mot faro [...] veut dire faire le malin). Le conducteur de moto et le mec qui faisait faro derrière la moto étaient tous deux morts, complètement, totalement morts. Et malgré ça, la mitraille continuait tralala... ding ! tralala... ding ! Et sur la route, par terre, on voyait déjà le gâchis : la moto flambait et les corps étaient mitraillés, remitraillés, et partout du sang, beaucoup de sang, le sang ne se fatiguait pas de couler. (p. 53)

Les combats sont non seulement féroces et les victimes nombreuses. Leur violence est sans limites : ils débouchent régulièrement sur des exécutions des soldats pris en otage ou sur des massacres cruels des civils innocents. Birahima ne fait pas de relations très détaillées et complexes de ces brutalités qu'il observe de près ou de

¹ Sylvain Trudel (2001) attire l'attention sur le fait que la langue d'un enfant est « l'expression brute d'une culture toute nue [...] » (p. 76).

loin. Il note simplement ce qui se passe autour de lui et ce qu'il perçoit, impliqué dans des événements contre lesquels les enfants devraient être protégés :

Après la réussite du complot, les deux révoltés allèrent avec leurs partisans tirer du lit, au petit matin, tous les notables, tous les sénateurs afro-américains. Ils les amenèrent sur la plage. Sur la plage, les mirent en caleçon, les attachèrent à des poteaux. Au lever du jour, devant la presse internationale, les fusillèrent comme des lapins. Puis les comploteurs retournèrent dans la ville. Dans la ville, ils massacrèrent les femmes et les enfants des fusillés et firent une grande fête avec plein de boucan, plein de fantasia, avec plein de soulerie, etc. (p. 104)

Ce récit factuel, ramené uniquement aux actions dont Birahima est témoin, produit un étrange effet littéraire. Les phrases brèves, syntaxiquement simples et non dépourvues de répétitions ne laissent pas oublier qu'on a affaire aux paroles spontanés d'un enfant qui « ne se soucie pas du registre de langue qu'il emploie ou du style » (Carmo Botaro, 2016). Or, la concision narrative et la sécheresse stylistique du passage, ainsi que l'emploi de la comparaison animalière caractéristique du registre oral créent l'impression de l'indifférence émotionnelle du petit narrateur face aux atrocités dont il parle. Elle frappe le lecteur qui, spontanément, éprouve de la compassion pour les victimes et ne s'attend pas à une telle insensibilité, surtout de la part d'un enfant.

La distanciation émotionnelle du petit narrateur par rapport aux événements racontés trouve son explication dans ce qu'il a personnellement vécu durant le déplacement pour le Liberia. Pour ne pas se faire tuer par des communautés belligérantes, pas d'autre choix que tuer soi-même. Aussi, au premier contact avec une troupe armée, Birahima rejoint la brigade d'enfants-soldats qui combattent dans ses rangs. C'est, en effet, une de nombreuses brigades qui fonctionnent auprès de toutes les factions belligérantes afin de les soutenir dans les opérations militaires auxquelles elles participent aux côtés des soldats réguliers. On connaît ce phénomène de mineurs exploités partout dans le monde par des groupes armés et contraints de prendre part aux guerres ou autres conflits sociaux. Ils sont souvent considérés comme les plus cruels des combattants qui ne reculent devant aucun danger. Le narrateur d'*Allah n'est pas obligé* rejoint ainsi la catégorie de l'enfant bourreau qui est rare non seulement « avant le dernier quart du XX^e siècle », comme le constate Delbrassine (2006, p. 319), mais en général dans la littérature contemporaine².

Le roman fait une large part aux actes de violence auxquels Birahima participe. Durant la recherche de sa tante, il combat comme *small-soldier* avec toutes les factions rivales : il fuit l'une pour l'intégrer l'autre ou bien, pris comme prisonnier de guerre, déclare sa volonté de soutenir le vainqueur. Partout, les brigades enfantines fonctionnent de façon analogue : munies de kalachnikov, en « tenues de

² Le personnage d'enfant bourreau est nettement plus fréquent dans le roman naturaliste.

parachutistes trop larges, trop longues [...] qui leur descendent jusqu'aux genoux » (Kourouma, 2000, p. 56), elles sont chargées du rôle des gardes des camps ou du corps du commandant, ou encore font de l'espionnage. Régulièrement, elles sont lancées dans les batailles et participent aux confrontations directes avec l'ennemi. La mort est, pour ces enfants, une réalité quotidienne : chaque jour, sans le moindre remord de conscience, ils tuent des gens au combat ou dans d'autres circonstances. Birahima récapitule ainsi leur activité : « on tuait les gens comme si personne ne valait le pet d'une vieille grand-mère » (p. 66) et la comparaison incongrue, grivoise même, exprime parfaitement l'impassibilité avec laquelle procédaient les enfants-soldats.

La violence infantine que Kourouma montre dans son roman est loin d'être purement gratuite ; au contraire, elle est motivée par plusieurs raisons. En Afrique où la pauvreté est effrayante, faire partie de la brigade des enfants-soldats offre une opportunité de satisfaire plus facilement aux besoins fondamentaux, notamment celui de manger à sa faim. Birahima est tout excité à l'idée de partir avec le féticheur Yacouba au Liberia ; il ne se rend pas compte de ce que la guerre signifie en réalité outre une chance de quitter la misère dans laquelle il vit au quotidien :

Les small-soldiers avaient tout et tout. Ils avaient des kalachnikov. Les kalachnikov, c'est des fusils inventés par un Russe qui tirent sans s'arrêter. Avec les kalachnikov, les enfants-soldats avaient tout et tout. Ils avaient de l'argent, même des dollars américains. Ils avaient des chaussures, des galons, des radios, des casquettes, et même des voitures qu'on appelle aussi des 4 × 4. (p. 43)

Très souvent, devenir soldat est l'unique possibilité pour, tout simplement, survivre quand on a perdu la famille ou quand les parents se montrent incapables de prendre soin des enfants et leur assurer une existence correcte. On connaît, par le récit de Birahima, le triste sort de ses camarades qui les a amenés à rejoindre l'armée. Petite vendeuse de bananes Sarah, après avoir été volée de sa marchandise et violée brutalement à presque en mourir, devait mendier et se prostituer pour gagner sa vie. La guerre a ôté la vie à tous les proches de Kik qui ont été tués de façon barbare dans leur propre maison tandis que Sosso et Jean sont, eux-mêmes, devenus assassins par nécessité, le premier d'autant plus tragique qu'il a donné mort à son propre père après que celui-ci, sous l'effet d'alcool, avait agressé sa femme. Deux garçons se sont échappés de détention – Sekou du camp pour captifs de guerre où il s'est retrouvé avec son patron trafiquant d'armes et Sipponi de la prison où il a été incarcéré pour vol d'argent qui, par ailleurs, lui a été dérobé par son oncle. Le petit narrateur termine de façon amère ces histoires des enfants durement éprouvés par le destin qui n'ont réellement pas d'autre choix que se faire recruter dans les groupes armés : « Quand on n'a pas de père, de mère, de frère, de sœur, de tante, d'oncle, quand on n'a pas de rien du tout, le mieux est de devenir un enfant-soldat. Les enfants-soldats, c'est pour ceux qui n'ont plus rien

à foutre sur terre et dans le ciel d'Allah » (p. 125). Plongés dans des situations les plus déplorables, ils ne cherchent qu'à se défendre et deviennent des bourreaux à leur tour car, pour citer encore une fois Birahima, « il n'y a que ça qui reste » (p. 100). On peut dire, avec Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo qu'ils « passent du statut contraint de *victimés innocentes* à la déviance d'un oxymore fondateur, ils sont d'*innocents meurtriers* » (2005, p. 255).

Ce passage ne s'opère pourtant pas définitivement. Faire partie des brigades d'enfants-soldats n'améliore que de façon apparente la vie des mineurs. De tous les attributs des petits guerriers, tant désirés par Birahima avant le départ vers Liberia, ils ne possèdent réellement que d'énormes kalachnikov qui constituent leur équipement basique. Pas payés et souvent mal nourris, ils sont contraints de se débrouiller comme ils peuvent : l'arme à main, ils attaquent des villages, pillent des habitations, volent des vivres et des richesses. Les massacres ne sont pas rares à l'occasion, d'après Birahima « ils tuent les habitants et emportent tout ce qui est bon à prendre » (p. 54). Les enfants sont également exposés à la mort davantage que les soldats adultes et perdent massivement la vie dans les combats. « C'était la guerre et on mourait comme des mouches dans le Liberia de la guerre tribale » (p. 63), explique le petit narrateur avec une sorte de nonchalance due à la comparaison familière. En réalité, on les charge régulièrement des missions où il y a un grand risque de subir des attaques insidieuses ; on les exploite même à essuyer le feu de l'ennemi, en les envoyant à l'avant des troupes régulières pour qu'ils soient les premiers à affronter le danger. La scène de l'attaque du village Niangbo illustre parfaitement cette stratégie barbare : expédiés à la tête du régiment pour commencer l'assaut, les enfants-soldats se retrouvent sous les tirs des opposants. Quelques amis de Birahima sont tués dans une lutte brève mais courageuse avant que la brigade enfantine ne recule, abandonnant les morts sur le terrain. Pour inciter les *small-soldiers* à combattre avec acharnement, une autre stratégie est employée, non moins cruelle et inhumaine : les stupéfiants. Avant d'être envoyés à l'action, ils sont drogués pour avoir plus de courage et de motivation. « Le hasch, [...] ça les rendait aussi forts que les vrais soldats » (p. 76) constate Birahima, tout en démontrant, à travers des scènes des préparatifs au combat ou des fêtes après la victoire, la manière dont on pousse les enfants dans la dépendance. Le fait de rejoindre les troupes militaires ne protège non plus contre la brutalité de la vie, bien au contraire : la violence, l'exploitation et les abus de toutes sortes sont réguliers et constituent même une réalité quotidienne. Les filles ainsi que les garçons sont forcés à la prostitution ou courent le risque de subir les agressions sexuelles des plus cruelles. Le cas de deux fillettes d'une dizaine d'années est, à ce titre, particulièrement choquant : Sita est retrouvée violée et décapitée près du camp militaire tandis que Mirta, victime d'un viol collectif, faillit mourir à cause de la perte de sang. Le petit narrateur, lui-même, décrit des caresses et des attouchements subis de la part d'une des femmes du commandant :

la honte qu'il éprouve est le prix à payer pour pouvoir se régaler d'un repas qu'on lui offre moyennant ces quelques moments d'intimité avec lui. Birahima et ses camarades de la brigade enfantine sont, certes, des figures paradoxales : victimes et bourreaux en même temps, ils sont à la fois cruellement touchés par un destin tragique et coupables de crimes des plus graves. Kourouma n'en fait pourtant pas d'êtres inclassables mais insiste avant tout sur les épreuves tragiques qu'ils subissent au quotidien. Confrontés aux situations qu'aucun être humain n'aurait jamais dû vivre, les enfants-soldats font l'expérience de l'inhumain (Levi, 1987), de l'oppression sans limites, de la souffrance extrême, de la mort. La violence qui les entoure et la brutalité n'en finissent pas de sorte qu'ils les corrompent à fond, tout en provoquant des traumatismes durables dans leur psychisme. Les apaiser et reprendre le cours d'une vie normale demandera un gros effort et ne se fera pas sans douleur.

Le récit de Birahima constitue une tentative de se débarrasser du poids du passé qui perdure dans les coins les plus poussiéreux de la mémoire et cause une douleur terrible. C'est un acte de résilience tel qu'il est défini, par exemple, par Mireille Rosello (2010). En racontant son enfance tragique vécue dans les horreurs de la guerre civile, le petit narrateur – tout comme ses pairs qui peuplent les romans contemporains³ – dit à haute voix la cruauté du monde telle qu'il a personnellement expérimentée. Il parle des hostilités, des combats armés, des violences subies et infligées aux autres, évacuant ainsi les traumatismes vécus antérieurement. Son récit est lourd d'émotions retenues qui se libèrent à travers les gros mots formulés en dialecte africain et suivis de la traduction française : faforo (sexe du père), gnamokodé (bâtardise), Walahé (au nom d'Allah). Utilisés régulièrement à la fin des paragraphes et parfois dans les phrases qui les ouvrent, ils créent cet « idiolecte à la fois étrange, burlesque et signifiant » (Trudel, 2001, p. 76) que l'on considère comme propre au discours de l'enfant-narrateur et qui, dans le cas de Brahima, traduit une extrême agitation avec laquelle il parle. Spontanées et violentes, les émotions véhiculées par les injures ne sont en général pas concrétisées, il y a pourtant des passages qui montrent clairement à quel point le processus du retour vers le passé épuise et déstabilise psychiquement l'enfant-narrateur : « [...] je ne suis pas obligé de parler, de raconter ma chienne de vie, de fouiller dictionnaire sur dictionnaire. J'en ai marre ; je m'arrête ici pour aujourd'hui. Qu'on aille se faire foutre ! » (Kourouma, p. 2000, p. 101). La prise de parole permet à Birahima de prendre ses distances par rapport à son enfance tragique, de se libérer des angoisses laissées par la guerre et d'oublier les souvenirs sombres qui y sont liées. Qui plus est, ainsi l'enfant-narrateur « s'allège d'une partie de sa culpabilité » (Ogier-Farres, 2018) : avouer le mal qu'on a fait c'est

³ Selon Ogier-Farres (2018), « l'enfant-narrateur nous offre l'exemple de la résilience ».

reconnaître sa faute, admettre qu'on a commis une erreur et être prêt à en assumer les conséquences. Birahima est tout à fait conscient de la gravité de ses actes et ressent intuitivement la nécessité d'en parler pour avoir droit à se pardonner et continuer à vivre sans s'accuser ni se juger en même temps. Si paradoxal que cela puisse paraître, la résilience dans le roman de Kourouma est strictement liée à la mémorisation. Dans les tentatives de se délivrer du fardeau du passé douloureux, il ne s'agit pas de l'évacuer et oublier complètement, mais plutôt de dégager ce qui est destructif et néfaste de ce qui présente une valeur authentique et vaut être préservé. C'est pour cela que Birahima procède à ce qu'il appelle « l'oraison funèbre » et, au moment de la mort d'un de ses camarades, il rompt son récit pour faire une rapide chronique de sa vie brève et tragique :

D'après mon Larousse, l'oraison funèbre c'est le discours en l'honneur d'un personnage célèbre décédé. L'enfant-soldat est le personnage le plus célèbre de cette fin du vingtième siècle. Quand un soldat-enfant meurt, on doit donc dire son oraison funèbre, c'est-à-dire comment il a pu dans ce grand et foutu monde devenir un enfant-soldat. Je le fais quand je le veux, je ne suis pas obligé. (Kourouma, 2000, p. 93)

En tant que survivant de la guerre civile où, tout comme lui, bon nombre d'enfants ont combattu, le petit narrateur « sent le devoir de restituer, comme témoin, ce qu'on [...] a connu » sur leur sort (Chevalier, 2003, p. 10). Rappelant quelques événements significatifs de la vie et brossant des portraits sommaires des défunts, il leur fait le dernier adieu, « en conjurant le scandale de la non-sépulture » (Bulte, 2014, p. 87). « Allah n'est pas obligé, n'a pas besoin d'être juste dans toutes ses choses, dans toutes ses créations, dans tous ses actes ici-bas » (Kourouma, 2000, p. 101) – répète constamment Birahima pour s'expliquer les inégalités et les injustices du monde ; lui, en revanche, trouve impératif de rendre hommage à ceux qui ont partagé avec lui les épreuves de la guerre et de les garder dans sa mémoire. Leur mort le touche profondément et – bien qu'il cherche à ne pas laisser ses émotions prendre le dessus – il y a des situations où elles l'envahissent : « Je pleurais pour leurs mères. Je pleurais pour tout ce qu'ils n'ont pas vécu » (p. 121). L'acte de mémorisation se voit ainsi essentiellement lié non seulement à l'obligation, mais aussi à la souffrance personnelle et intérieure, engendrée par la perte des êtres proches : « Je n'ai pas le goût de raconter parce que je suis obligé de le faire, que ça me faisait mal, très mal » (p. 124), dit le narrateur à plusieurs reprises. On comprend alors que c'est un processus douloureux pour lui, à travers lequel s'exprime un profond besoin de contrarier le destin et de restituer la présence de ceux qui ne sont plus là. Les histoires des petits soldats du roman kouroumien sont des histoires emblématiques de filles et de garçons africains, enfants sans enfance et sans avenir mis à part celui de voler, incendier, tuer. Dans l'armée ou non, ils se voient contraints à lutter pour survivre au jour le jour et se protéger de la cruauté du monde sans soutien de la part des adultes.

Truffé d'« oraisons funèbres » prononcées par Birahima, le roman acquiert la dimension d'un mémorial littéraire à tous ces enfants-soldats qui sont morts dans les conflits militaires, enfants qui n'ont connu dans leur vie que le mal le plus horrible avant de s'éteindre prématurément. Désormais, ils cessent d'être réduits à une génération anonyme des jeunes Africains et ont les visages de Sarah, Kik, Sekou et d'autres camarades du petit narrateur.

Allah n'est pas obligé illustre parfaitement la thèse de Marie-Odile Ogier-Fares selon laquelle le récit d'enfance constitue l'« expression de thèmes choquants » (2018). Ils prolifèrent ici à foison, donnant à lire un texte dense qui traite des questions préoccupantes de nos temps. Les guerres civiles, la violence et la cruauté, l'implication des enfants dans les conflits armés, les traumatismes qui marquent à vie, l'extrême pauvreté, la faim, la mort – Kourouma évoque les douleurs auxquelles est confrontée spécialement l'Afrique, mais aussi d'autres pays pauvres partout dans le monde. La narration participe également, de manière bien particulière, de cet effet de choc. Raconté à travers la perspective de l'enfant, le roman déploie tout un ensemble de procédés censés imiter le discours enfantin. À part toutefois la syntaxe simple, le style neutre, les répétitions qui prédominent dans les récits des enfants et les réduisent à la dimension strictement factuelle, on n'y rencontre pas de ces « pirouettes, les équivoques et les impropriétés comiques propres au langage enfantin » (Trudel, 2001, p. 76). Le petit narrateur du roman kouroumien est « porteur d'une énonciation tout à fait singulière » (Drouin, 2018) : il engendre son propre langage, tout à fait original, crédible et en même temps parfaitement adapté à l'objectif qu'il veut atteindre avec son récit. Il parle un mélange du français classique et africain, y intercalant du pidgin couramment utilisé dans la région de l'Afrique de l'Ouest et du malinké, sa langue maternelle. Soigneusement équilibrée, cette variété linguistique produit un effet exotique, renforcé encore davantage par un style incorrect, pas conforme aux règles de la grammaire française, où le pronom sujet désignant une personne est remplacé par le pronom démonstratif « ça » : « C'était une fille. Ça sortait d'un pas hésitant. [...] Et puis ça a regardé le travail accompli par la mitraille, examiné comme si un mec pouvait se relever alors que tout le monde était mort et même le sang était fatigué de couler. Il s'est arrêté et puis ça a sifflé et resifflé fort » (Kourouma, 2000, p. 55). Le mélange de langues et les fautes stylistiques contribuent à la vraisemblance discursive : on peut avoir l'impression d'entendre réellement parler un enfant africain. Un enfant de la rue même car Birahima, fier d'avoir renoncé à la scolarisation inutile, rappelle aussi souvent que possible qu'il est un « enfant de la rue en chair et en os » (p. 63), lançant à la fois des jurons très colorés en malinké pour le prouver. Employés couramment, ils traduisent – on l'a déjà vu – les émotions et une profonde agitation du petit narrateur, en train de relater les événements auxquels il a participé. Avant tout, cependant, c'est tout simplement

sa façon de s'exprimer dont il se vante même volontiers en disant, cette fois-ci sans carrément utiliser de pronom sujet : « suis insolent, incorrect comme barbe d'un bouc et parle comme un salopard » (p. 10). Les grossièretés renforcent le caractère oral du récit qui restitue un monologue percutant et direct du petit narrateur sur son enfance traversée par la misère et le drame de la guerre :

La situation générale était désastreuse, elle me peut être pire que ce qu'elle était. Walahé ! Donc elle était bonne pour nous. Faforo ! Nous, Yacouba, le bandit boiteux, le féticheur multiplicateur de billets et moi, Birahima, l'enfant de la rue sans peur ni reproche, l'enfant-soldat. Gnamokodé ! Nous avons été appelés, nous avons pris du service aussitôt. (p. 137)

Ce qui caractérise la parole de Birahima, ce sont, également, les explications des mots et des expressions difficiles ou rares qui peuvent poser des problèmes de compréhension. Soucieux de rendre son récit intelligible pour tout lecteur – rappelons qu'il s'adresse en même temps aux Français et aux Africains, aussi bien les natifs que les descendants des colons – le petit narrateur utilise systématiquement des parenthèses éclairantes. Les explications portent majoritairement sur le vocabulaire français pouvant poser des problèmes à un enfant – sont par exemple expliqués les mots comme affront, ultimatum, infliger, fiasco, royalties – ce qui est tout à fait logique : Birahima met au clair ce qui serait à lui-même incompréhensible ou compliqué. Il procède de façon bien consciencieuse et recourt souvent à des définitions entièrement puisées dans le dictionnaire, sans oublier de mentionner aussi la source de référence. En général, on a affaire à un travail purement linguistique, sauf quelques cas concernant le lexique africain où les explications portent aussi sur les mœurs et coutumes. Rappelons ici, à titre d'exemple, le passage qui relate les funérailles de la vaillante sœur Aminata : « Dès le moment où elle était considérée comme maître chasseur, elle était censée posséder beaucoup de nyamans. (Nyamans signifie les âmes vengeresses des hommes et des animaux qu'on a tués.) Il fallait les recueillir et on les a recueillis dans une petite gourde » (Kourouma, 2000, p. 200).

Le discours explicatif va de pair avec l'objectif du petit narrateur qui consiste à renseigner le lecteur sur la situation géopolitique et sociale de l'Afrique de l'Ouest. Son récit, surtout dans les derniers chapitres, est parsemé de passages didactiques qui livrent une synthèse de l'histoire récente de cette région et des bouleversements qui l'ont secouée dans la deuxième moitié du XX^e siècle. Sont surtout privilégiés les principaux événements ayant suscité de cruelles guerres civiles et, bien évidemment, ces guerres elles-mêmes. Le vécu de Birahima se trouve ainsi contextualisé, inscrit dans l'Histoire réelle et dramatique de l'Afrique de l'Ouest des années quatre-vingt-dix. L'aperçu historique est présenté dans le style insolent propre au petit narrateur et l'on peut citer ici un fragment, particulièrement représentatif, sur Sierra Leone :

La Sierra Leone c'est le bordel, oui, le bordel au carré. On dit qu'un pays est le bordel au simple quand des bandits de grand chemin se partagent le pays comme au Liberia ; mais quand, en plus des bandits, des associations et des démocrates s'en mêlent, ça devient plus qu'au simple. En Sierra Leone, étaient dans la danse l'association des chasseurs, le Kamajor, et le démocrate Kabbah, en plus des bandits Foday Sankoh, Johnny Koroma, et certains fretins de bandits. C'est pourquoi on dit qu'en Sierra Leone règne plus que le bordel, règne le bordel au carré. (p. 161)

Pour un enfant de la rue pas scolarisé, Birahima possède des connaissances fort approfondies en matière d'histoire : il évoque des faits, cite des noms, mentionne des dates, des lieux, des circonstances et même des chiffres relatifs, par exemple, aux élections. Il ne s'abstient pas non plus de commenter certains événements de façon bien lucide, comme il le fait, par exemple, à propos du subterfuge imaginé par le dictateur Eyadema pour que Foday Sankoh accepte le résultat des élections présidentielles en 1996 : « Cette idée consistera à proposer un changement dans le changement sans rien changer du tout » (p. 185). La narration perd ici son caractère vraisemblable car le narrateur en sait décidément trop que ne le permet son statut d'enfant.

La narration enfantine distingue *Allah n'est pas obligé* des autres romans portant sur une thématique analogue. Elle déstabilise le lecteur, lui rappelant constamment que l'histoire qu'il est en train de lire – quoique ancrée dans les événements ayant réellement eu lieu – n'est qu'une fiction littéraire. Incongrue, quelque peu hardie et si différente par rapport aussi bien à la narration testimoniale en régime homodiégétique qu'à la narration omnisciente des romans historiques, la façon de parler de l'enfant-narrateur rend impossible l'immersion textuelle. Le lecteur ne plonge pas à fond dans l'univers diégétique, il n'y est pas emporté entièrement (Schaeffer, 1999, p. 229) mais reste à distance des événements racontés. En même temps, la narration atténue l'« esthétique de la violence » (Tcheuyap, 2006, p. 33) dont relève le roman, sans pour autant la dissimuler. Le style factuel d'une chronique, le manque de descriptions qui fourniraient des détails plus précis sur les événements racontés, l'incorporation systématique des explications linguistiques qui interrompent le déroulement du récit et l'alourdissent d'éléments pas toujours nécessaires – tous ces procédés affaiblissent le poids des agressions, des brutalités et d'autres barbaries dont regorge le roman, et les rendent moins tangibles. Raconté par la voix d'enfant – voix encore faible, non exercée dans l'art de dire et s'assurant une puissance par des injures – le roman de Kourouma n'accable pas le lecteur. Et pourtant, il le laisse sans voix face à tant de cruautés que le monde inflige aux enfants.

Faibles et vulnérables, les enfants sont des êtres qui ne savent pas se plaindre. Il leur est impossible de crier fort leur malheur et chercher de l'aide, surtout s'ils sont orphelins ou si leurs proches sont incapables de subvenir à leurs besoins. « Ils sont comme des muets, souffrent et s'éteignent en silence », constate en mots simples mais tellement émouvants Jules Michelet (1974, p. 194). Plusieurs

auteurs se proposent donc d'écrire leurs histoires plus ou moins tragiques, leurs blessures et problèmes afin de sensibiliser le lectorat aux défis qu'affrontent les jeunes en situation difficile. S'ils parlent pour les enfants, ce n'est pourtant pas de leur perspective et Kourouma est l'un de rares écrivains qui se décident à le faire. Confiant la narration d'*Allah n'est pas obligé* à un enfant-soldat qui parle mal, de façon maladroite et grossière à la fois, mais avec un engagement extrême, il livre un roman fort qui ne laisse pas indifférent. La perspective enfantine ne coïncide pas avec la guerre, elle ne permet pas de rendre son horreur réelle ni tout le drame de l'Afrique touchées par des hostilités interethniques. Ce qu'elle ne devrait pas exister. Aucun enfant ne devrait voir ni, encore moins, prendre part aux conflits armés.

Références

- Bulte, M. (2014). L'enfant-soldat : la puissance d'un témoin. *Voix plurielles*, 11(2), 82–91.
- Carmo Botaro do, M. (2016). La mémoire de l'enfance au Brésil et au Congo : une analyse de José Lins do Rego et Alain Mabankou. *Loxias*, 54, 1–14. <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=8456>
- Chevalier, A. (2003). La vogue du récit d'enfance dans la seconde moitié du XX^e siècle. In A. Chevalier & C. Dornier (Eds.), *Le Récit d'enfance et ses modèles*. Presses universitaires de Caen. <https://books.openedition.org/puc/10023>
- Delbrassine, D. (2006). *Les Romans pour adolescents aujourd'hui : écriture, thématiques et réception*. Canopé – CRDP de Créteil.
- Drouin, E. (2018). La petite fille qui aimait trop le langage : les enfants de langage, ou construire son identité par l'énonciation. *Fixxion*, 17. <https://doi.org/10.4000/fixxion.5849>
- Giaufret, A. (2014). L'enfant dans la littérature québécoise entre XX^e et XXI^e siècles : quelques éléments de réflexion. *Publif@rum*, 22. https://www.farum.it/publiforum/ezine_articles.php?art_id=301
- Kourouma, A. (2000). *Allah n'est pas obligé*. Seuil.
- Lassi, É.-M. (2005). Ahmadou Kourouma et la genèse tragique. L'événement postcolonial dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* et *Allah n'est pas obligé*. *Présence francophone. Revue internationale de langue et littérature*, 65(1), 169–197.
- Levi, P. (1987). *Si c'est un homme*. Pocket.
- Magdelaine-Andrianjafitrimo, V. (2005). «J'ai préféré me disparaître » ou la dissolution du réel mauricien chez Ananda Devi, Shenaz Patel, Nathacha Appanah-Mouriquand. In C. Duboin (Ed.), *Dérives et déviations* (pp. 255–264). Le Publieur.
- Michelet, J. (1974). *Le Peuple*. Flammarion.
- Ogier-Fares, M.-O. (2018). L'enfant, voix de la terreur et de la beauté, une figure énonciative de la réconciliation dans *Petits pays* et *En attendant Bojangles*. *Fixxion*, 17. <https://doi.org/10.4000/fixxion.5768>
- Rosello, M. (2010). *The Reparative in Narratives : Works of Mourning in Progress*. Liverpool University Press.
- Schaeffer, J.-M. (1999). *Pourquoi la fiction*. Seuil.
- Tcheuyap, A. (2006). Mémoire et violence chez Ahmadou Kourouma. *Études françaises*, 42(3), 31–50.
- Trudel, S. (2001). La faute épique : quelques considérations sur le narrateur enfant dans le livre de fiction. *Québec français*, 122, 76–77.

Nathalie Debrauwere-Miller, Vanderbilt University, United States

DOI:10.17951/lsmll.2023.47.4.29-40

Franchir les obstacles murés dans *Le Quatrième mur* de Chalandon

Surmounting the Immured Obstacles in Chalandon's *The Fourth Wall*

RÉSUMÉ

Cet article explore la symbolique du « mur » représentant paradoxalement l'oppression et la protection dans *Le Quatrième mur* (2013) de Sorj Chalandon. Il met en lumière la manière dont le théâtre, mis en abyme dans le roman, rompt les barrières qui séparent les individus en réunissant des jeunes issus de communautés en conflit pendant la guerre civile libanaise (1975–1990). L'intertextualité de la pièce *Antigone* de Jean Anouilh, analysée dans l'article, offre une opportunité de redéfinir les obstacles symboliques (« murs ») tout en examinant la notion de destin inévitable et présente dans le roman. Sous la plume de Chalandon, le théâtre, véritable planche de salut et arme rhétorique de résistance, vient supplanter l'impasse du politique, raviver la mémoire de Sabra et Chatila (1982) et permettre le travail du deuil après le carnage de la guerre.

MOTS-CLÉS

théâtre, mur, massacre, destin, Antigone, guerre, occupation, Sabra et Chatila, communautés, mémoire

ABSTRACT

This article explores the symbolism of the „wall,” paradoxically representing both oppression and protection in Sorj Chalandon's *Le Quatrième mur* (2013). It highlights how theater, framed within the novel, breaks down barriers separating individuals by bringing together young people from conflicting communities during the Lebanese Civil War (1975–1990). The intertextuality of Jean Anouilh's play *Antigone*, analyzed in the article, offers an opportunity to redefine symbolic obstacles („walls”) while examining the notion of an inevitable destiny present in the novel. Under Chalandon's pen, theater becomes a real lifeline and rhetorical weapon of resistance, surpassing the impasse of politics, reviving the memory of Sabra and Chatila (1982), and allowing the process of mourning after the carnage of war.

KEYWORDS

theater, wall, massacre, destiny, Antigone, war, occupation, Sabra and Chatila, communities, memory

Nathalie Debrauwere-Miller, Department of French and Italian, Vanderbilt University, VU Station B #356312, 301 Vanderbilt Place, Nashville, TN 37235-6312, n.debrau@vanderbilt.edu, <https://orcid.org/0009-0007-3494-9387>

Si le seuil mallarméen relève de l'infranchissable, celui de Sorj Chalandon ne demande qu'à être franchi, porte ouverte vers cet espace offert aux victimes restées dans l'ombre, et aux lecteurs aux prises avec leur conscience éthique. *Le Quatrième mur* de Chalandon (2013) nous entraîne au cœur de la guerre civile libanaise (1975–1990), conflit vécu de près par l'auteur lorsqu'il est correspondant de guerre au Liban pendant le massacre des camps palestiniens de Sabra et Chatila en septembre 1982¹. À Paris en 1974, le personnage de Georges, étudiant en histoire, militant pro-palestinien et passionné de théâtre, rencontre Samuel Akounis, un juif de Salonique, sioniste pro-palestinien et homme de théâtre qui s'est réfugié en France après la dictature des colonels et le régime de Papadopoulos en 1967. Lorsque Sam est atteint du cancer il confie à Georges sur son lit de mort le projet de monter la pièce de Jean Anouilh, *Antigone* (1964) sur la ligne verte qui divise Beyrouth. Pendant la guerre civile, la ligne verte de démarcation sépare les quartiers musulmans de Beyrouth-Ouest des quartiers chrétiens de Beyrouth-Est, de part et d'autre de la rue de Damas. Cette appellation se réfère à la couleur de la végétation qui avait poussé le long de la zone inhabitée. Dessein donc délirant, voir absurde puisque Georges doit rassembler sur scène des acteurs amateurs provenant de chaque camp adverse du Moyen Orient. Par le biais du théâtre, les comédiens, ennemis ancestraux et rassemblés sur scène, se voient affubler d'un nouveau visage : à Imane, la palestinienne sunnite revient le rôle d'Antigone, à Charbel, le Maronite, celui de Créon, à Nakad, le Druze, celui du fiancé d'Antigone, à Yevkinée, l'Arménienne catholique, celui d'Ismène ; la nourrice est jouée par une Chaldéenne, et Eurydice ainsi que les gardes par des chiites ; sans oublier Georges qui interprète le Chœur, vestige de la pièce de Sophocle, mais un Chœur devenu juif en portant la kippa de Samuel, comme ce dernier le souhaitait : « La calotte de son père devait se mêler au keffieh, au turban, au fez, à la croix et au croissant. Pour que Salonique soit là aussi [...] » (Chalandon, 2013, p. 181).

À la question « que peut la littérature ? » Chalandon y répond donc dans son roman par une mise en abyme de la pièce *Antigone*. Le quatrième mur du théâtre se transforme paradoxalement en lieu de passage laissant se déployer le réel de la guerre libanaise de 1982. Par ce tour de force, la clôture invisible, seuil séparant acteurs et spectateurs, se brise sous nos yeux. Au cœur d'un Beyrouth embrasé par les multiples conflits communautaires, Georges, double littéraire de l'auteur, tente de ravir quelques heures à la guerre en réunissant, le temps de la fiction, les acteurs d'une guerre cinglante où les massacres des communautés sont renvoyés

¹ Entre le 16 et le 18 septembre 1982, deux camps de réfugiés palestiniens, établis depuis 1949 au Liban, ont été le théâtre d'un massacre commandé par Elie Hobeika, en représailles à l'assassinat du président, Bachir Gemayel, et perpétré par les milices chrétiennes libanaises, les Phalangistes, sous l'observation « passive » de l'armée israélienne. La responsabilité indirecte de cette dernière reste controversée. Voir aussi Marty (2003).

dos à dos. Se mettre dans la peau de l'autre est la devise du metteur en scène décrit par Chalandon. Or, la symbolique du « mur » revient de manière récurrente tout au long du livre. En tant que métaphore du confinement, le « mur » évoque la frontière qui sépare deux espaces, l'un représentant l'oppression de l'enfermement contre lequel on se bat, ou encore celui de la peur face à laquelle on se sent impuissant. Paradoxalement, il peut aussi être perçu comme une muraille protectrice derrière laquelle on se réfugie ou contre laquelle on trouve un appui. Ainsi, *Le Quatrième mur* devient une allégorie filée de murs brisés ou franchis, et la pièce d'Anouilh, *Antigone* constitue l'intertextualité qui confère aux murs leur signification au cœur du roman. Car cette pièce offre un exemple saisissant de ce que signifie le franchissement des espaces interdits et des obstacles dressés autour des personnages. Les interprétations d'*Antigone* englobent les ambiguïtés d'une guerre qui accentuent les malentendus en divisant les individus. Mais, n'est-ce pas la véritable puissance du théâtre de briser les clôtures qui séparent les humains, en opposition aux murs qu'érige la guerre et que seule la mort outrepassé ? Cet article tente donc d'explorer le dualisme qui se dessine dans le texte, entre les murs du théâtre qui cèdent, pour laisser place aux échanges entre les ennemis dans un moment de répit, et les barricades élevées par la guerre qui se transforment en murailles infranchissables et finissent par l'emporter sur le théâtre. Car, malgré les mises en abyme, en remplaçant *Antigone* au sein de la guerre libanaise, tout comme Anouilh l'avait transposée à Paris durant l'occupation nazie, Chalandon ne condamne-t-il pas tous les personnages, emmurés par leur destin tragique, à un sort inéluctable ?

1. Démurer l'espace fictionnel

Le quatrième mur est la métaphore de l'illusion théâtrale par excellence. La paternité du concept de « quatrième mur » revient à Denis Diderot (1758). Puis, le terme s'impose au XIX^e siècle avec l'avènement du réalisme. Il devient alors une convention théâtrale visant à maintenir la séparation entre fiction et réalité. Et ce mur imaginaire permet au spectateur de tolérer les invraisemblances tout en s'identifiant aux personnages. Il est donc interdit de le briser au risque de détruire le réalisme de la pièce. Or, l'abolition du quatrième mur donne naissance au théâtre contemporain avec Brecht qui conteste l'illusion théâtrale. La remise en question de ce mur se cristallise alors autour de la binarité entre « l'identification » et « la distanciation » prônée par Brecht. Car cette distanciation du spectateur vis-à-vis de la fiction aiguise sa conscience politique qui lui permet d'accorder une dimension insolite aux situations par l'effet de la distance (Brecht, 1978)².

Dans le roman de Chalandon, Samuel Akounis en donne une définition dès le début du livre :

² Voir Ubersfeld (1977) ainsi que Turcev (2014).

Le quatrième mur, c'est ce qui empêche le comédien de baiser avec le public. Une façade imaginaire que les acteurs construisent en bord de scène pour renforcer l'illusion. Une muraille qui protège leur personnage. Pour certains, un remède contre le trac. Pour d'autres, la frontière du réel. Une clôture invisible, qu'ils brisent parfois d'une réplique s'adressant à la salle. (Chalandon, 2013, p. 39)

Ce procédé de « briser le quatrième mur » vient déroger à la conception du spectateur passif car il l'extirpe de sa torpeur. Mais, la chute du quatrième mur s'accompagne d'une rupture avec le contrat de réalisme : la fiction se mêle à la réalité. Lorsque le quatrième mur s'effondre, le contenu de la pièce se déverse dans l'auditoire, perturbant de ce fait les conceptions fictionnelles. Or, c'est précisément ce qui se produit lorsque le mur virtuel tombe dans la transposition romanesque de Chalandon. A l'instar de la pièce d'Anouilh, ce quatrième mur sépare le spectateur de la guerre ; franchir le seuil est une lente descente aux enfers de la réalité. En l'outrepassant, on traverse la frontière qui sépare le réel de la fiction, comme si l'écrivain décidait d'affranchir les personnages de leurs chaînes fictionnelles. Il permet ainsi la distance nécessaire à la prise de conscience de la tragédie qui se joue dans le quotidien du Liban. Pourtant, Georges n'opère pas la distance nécessaire à sa survie, submergé qu'il est par *Antigone*, il demeure dans l'identification jusqu'à sa perte.

La guerre du Liban, représentée par les comédiens belligérants de la troupe de Georges, s'exerce déjà sur la scène théâtrale. Mais, quand le mur virtuel se brise lors de la dernière répétition, le renversement se produit car les acteurs d'*Antigone* deviennent les spectateurs passifs de l'assaut israélien à Beyrouth en juin 82³. Au moment des bombardements, alors que Georges venait de révéler la façon dont le quatrième mur en se brisant détruisait symboliquement ce qui protège les acteurs de la réalité des spectateurs, l'un des murs du théâtre s'écroule sous les bombes. L'armée israélienne met donc fin à la clôture invisible du quatrième mur. L'illusion théâtrale est rompue par cette entrée fulgurante dans la guerre libanaise, et la trêve poétique vole en éclats :

Deux fenêtres étaient ouvertes. Il était 15h11. Un hurlement terrible. La stupeur. Tous se sont figés, avant de se jeter brusquement sous la table sans un mot. Ils avaient retrouvé les gestes de l'abri. [...] Un deuxième avion, un troisième. Je suis tombé de ma chaise au moment où les vitres explosaient. [...] Une bombe a frappé notre maison. [...] Un pan de mur est tombé des étages, fracassant notre balcon – Les Juifs! A hurlé Nakad. (Chalandon, 2013, p. 225)

³ Le 6 juin 1982, Israël déclenche l'opération « Paix en Galilée » et envahit le Liban pour mettre fin aux attaques de l'OLP installé à Beyrouth depuis 1970, et pour repousser aussi l'armée syrienne et aider les milices chrétiennes à chasser l'OLP. Israël devait quitter le Liban fin août 1982 après l'évacuation des Palestiniens vers Tunis et le retrait des Syriens de Beyrouth. Cependant, l'armée israélienne retourne à Beyrouth-Ouest après l'assassinat du président nouvellement élu, Bachir Gemayel, et allié d'Israël, le 14 septembre 1982. Voir aussi Faure (2002).

Le mur de la fiction tombe, et avec lui le « pan de mur » de protection des acteurs laissant s'introduire sur scène les ravages de la guerre devenue barrage au projet d'*Antigone* qui se substitue alors au quatrième mur théâtral. Georges n'est plus le « seul à briser le quatrième mur » (p. 219), la guerre s'empare des comédiens impuissants. La représentation d'*Antigone* n'aura pas lieu et Georges rejoint le conflit, propulsé par les bombardements des avions, sans connaître « les gestes de l'abri » des gens qui vivent en guerre.

En découvrant l'horreur de l'enfer, du reste, quelque chose de l'ordre de l'indicible va se briser en lui à ce moment précis, laissant présager les séquelles traumatiques auxquelles il fait face après-coup :

J'étais en guerre. Mon ventre était remonté, il était blotti dans ma gorge. [...] Une joie féroce me labourait. J'ai eu honte. Je n'avais pas peur. J'ai eu honte. J'étais en enfer. J'étais bien. Terriblement bien. J'ai eu honte. Je n'échangerais jamais cet effroi pour le silence d'avant. J'étais tragique, grisé de poudre, de froid, transi de douleur. (Chalandon, 2013, p. 227)

George est alors abasourdi par ses émotions contradictoires, et rentre « en guerre » contre la vision du carnage, contre ses propres sentiments. Au milieu de cette scène apocalyptique, la « honte » le saisit face à ce qu'il éprouve pour l'infamie du spectacle dont il devient lui-même le personnage tragique. Personne n'est à l'abri de l'esthétisme guerrier, et ce passage terrifie par son réalisme qui souligne l'impossibilité de distinguer la beauté de l'horreur du spectacle. Le philosophe Alain avait décrit au préalable ce paradoxe redoutable : « [...] je dis que la chose militaire est proprement esthétique. [...] Chacun est pris. Chacun sera pris. Oui, les morts seront oubliés ; et les erreurs aussi ; et les mensonges ; » (Alain, 1995, pp. 105–110)⁴ Georges ne sortira pas indemne de cette attaque, et c'est à cet instant que, de metteur en scène orchestrant la pièce *Antigone*, il part en quête d'un rôle au milieu des débris et des morts où il finit par confondre la fiction théâtrale et le drame de la guerre en franchissant la frontière du réel : « Chacun avait un rôle. Je n'en avais pas. J'étais perdu. Je n'étais plus acteur de rien. J'étais devenu spectateur inutile » (Chalandon, 2013, p. 234).

C'est aussi à travers ces pages témoignant de la monstruosité du conflit libanais que l'écrivain prend, à mon sens, le pas sur le journaliste qu'il est. Dans ses reportages offrant un regard authentique et quasiment clinique, Chalandon se refusait à toutes émotions qu'il est parvenu à canaliser dans le roman : « Je me disais qu'un jour, il faudrait que mes larmes sortent. Je prête à Georges, mon narrateur, les sentiments que je n'ai pas pu avoir à l'époque » (Fruchon-Toussain, 2013 ; Lafitte, 2013). Il aura fallu trente ans pour que s'estompe l'odeur de la mort du camp de Sabra et Chatila afin qu'il puisse narrer l'atrocité de la mort

⁴ Voir aussi Mitton (2020, pp. 105–110).

qui dévore ses cauchemars. Victime d'un trouble stress post-traumatique d'après-guerre, Chalandon s'est confié dans un documentaire poignant réalisé par Jean-Paul Mari (Mari & Dhelens, 2010) et Georges, à qui ce dernier prête voix pour dévoiler l'après-coup du trauma vécu après le massacre de Sabra et Chatila, incarne ce damné de la terre happé par la guerre. Graduellement, cette dernière allégorisée dans le livre devient le personnage principal autour duquel gravite tous les autres personnages. Après un retour forcé en France où il affronte les terribles séquelles du trauma laissées par la guerre, Georges empoigne alors le malheur et s'engouffre dans le vortex de la guerre en repartant au Liban pour l'acte final de son inéluctable destin : « La guerre avait rendu ma femme comme veuve. Elle avait fait de notre fille la moitié d'une enfant. Et maintenant elle me réclamait. Elle m'exigeait pour elle, la guerre. Elle n'avait pas peur de mes cris, de mes coups, ni même de mon regard. C'était la seule qui avait vraiment faim de moi » (Chalandon, 2013, p. 301).

2. Franchir les malentendus

La description apocalyptique de l'armée israélienne bombardant Beyrouth en 1982 nous ramène inévitablement au contexte de l'*Antigone* d'Anouilh écrite entre 1941 et 1942, où le soir de la générale au théâtre de l'Atelier à Paris, dans une salle non chauffée, le public a dû descendre plusieurs fois aux abris entre les nombreuses alertes. « Une pièce noire dans une zone de guerre » (Chalandon, 2013, p. 87) où le Paris des années 40 se superpose au Beyrouth des années 80. Pendant l'occupation nazie en 1941, Anouilh décida d'adapter la pièce de Sophocle lorsqu'il découvrit, sur les affichettes rouges placardées par les nazis sur les murs de Paris, que Paul Collette âgé de vingt et un ans avait tenté d'assassiner Pierre Laval et Marcel Déat, les deux suppôts de la collaboration nationale du régime de Vichy. En représailles, cinq jeunes otages, arrêtés pour participation à une manifestation communiste, avaient été fusillés au mont Valérien. Anouilh confia alors que la pensée de la petite rebelle, « morte pour avoir jeté un grain de poussière sur une loi d'airain » (p. 198), lui vint à l'esprit après cette sordide exécution des otages car, à l'instar du personnage d'Antigone, Collette avait agi de sa propre initiative, dans la solitude ; le dramaturge modernisa alors le drame de Sophocle au péril de sa vie. Or, contre toute attente, la censure nazie donna son feu vert interprétant dans la condamnation d'Antigone la victoire de Créon. Pourtant, la presse clandestine s'enflamma contre Anouilh l'accusant de collaboration avec l'ennemi. Pour les uns, « c'était Montoire contre la Résistance » (p. 199), la révolte de la petite rebelle écrasée par la loi de Vichy. Mais à l'inverse, Antigone incarnait, pour les autres, la rébellion contre le tyran (Krauss, 1995, p. 26).

Cette modernisation d'*Antigone*, écrite au heures les plus noires de l'histoire de France, est reprise par Chalandon qui à son tour exploite les contradictions originelles en laissant libre cours aux interprétations opposées les unes aux

autres. Les comédiens de Georges donnent une lecture inversée de cette pièce car chacun l'adapte au contexte de sa communauté et de sa propre histoire. Ses différentes perspectives contribuent à faire de la pièce l'allégorie du roman de Chalandon. *Antigone* réinvestie par le Proche-Orient amène alors des questions d'ordre politique, tout comme à l'époque de 1944 lorsqu'Anouilh la mit en scène dans un Paris occupée par les Allemands : « Imane voyait dans ce texte un appel à la rébellion. Nakad trouvait que c'était une preuve d'amour. Nabil et Nimier estimaient qu'Antigone était emblématique des cités désertées par Dieu. Pour Madeleine, Anouilh racontait la solitude absolue du pouvoir et la fragilité de l'adolescence » (Chalandon, 2013, p. 218). Quant à Georges, il envisage *Antigone* dans ses apories humaines insolubles, et en admire la leçon de tragédie. Et avant lui, Sam lui a rendu toute son actualité puisqu'elle « est passée d'un cœur rituel offert à Dionysos, à une histoire moderne » (p. 40) *a contrario* de celle de Sophocle réduite au devoir fraternel et soumise aux dieux. *Antigone* est aussi dérobée par les comédiens chrétiens, puis transfigurée par les chiïtes ; et Créon devient alors un chef phalangiste d'un côté de la ligne, un calife éclairé de l'autre, et Antigone, une jeune femme arrogante car défiant l'autorité du calife en narguant la loi divine.

Néanmoins, en plantant dans le décor théâtral un Chœur juif, Chalandon se protégerait-il lui-même, derrière ce quatrième mur théâtral, pour condamner en arrière-plan l'intervention israélienne au Liban, et la loi de l'omerta que l'armée aurait adoptée pendant les massacres de Sabra et Chatila ? C'est au lecteur d'en tirer les conclusions, seul face à sa conscience éthique lorsque le quatrième mur se brise, comme le fit le public d'Anouilh en 1944. Le théâtre est « mon arme de dénonciation » fait-il dire à Georges (Chalandon, 2013, p. 47) qui reprend la célèbre phrase de Beaumarchais. Mais, puisque Chalandon pastiche l'ambivalence de la pièce d'Anouilh, on peut s'interroger sur les rapports métonymique et analogique entre *Antigone* jouée au cœur d'un Paris occupé par les Allemands, et *Antigone* échouée au cœur d'un Beyrouth envahi par Israël. Cette mise en abyme, par transposition d'une guerre à l'autre, accroît les risques de malentendu ou tout de moins les entretient. A ce sujet, l'échange au début du roman entre Imane, l'Antigone palestinienne, et Sam, le Chœur juif, résume, à mon sens, l'équivoque perpétrée dans cette pièce. Imane prend la parole en questionnant Sam : « le Chœur, c'est un peu celui qui observe. Tu n'as pas peur d'être perçu comme le juif qui commente le complot du dehors », ce à quoi Sam lui répond : « Tu préfères qu'il orchestre du dedans ? » (p. 182) Alors qu'Imane évoque obliquement le danger de l'accusation antisémite d'une conspiration juive mondiale, Sam dénonce anachroniquement la présence israélienne à Beyrouth. En annonçant que le chœur, juif de surcroît, est « celui qui observe », la prémonition d'Imane nous laisse présager du destin de cette Antigone palestinienne à Chatila ; et par déplacement métonymique, elle anticipe la controverse sur le rôle du Tshal supervisant le

camp de Chatila au moment du massacre. Les termes de cet échange, « observe », « complot » et « orchestre » résonnent par glissement de sens, car ils réitérent la polémique historique après l'événement tragique.

Or, quelles pourraient être les implications d'une analogie implicite entre l'invasion allemande de 1940, l'armée israélienne à Beyrouth et le massacre de Sabra et Chatila en 1982 ? Au sein de cette triangulation théâtrale qui superpose des événements historiques, n'est-on pas au cœur des risques d'une « mémoire multidirectionnelle » (Rothberg, 2009)⁵ susceptible de brouiller la réalité historique et mémorielle en renversant la binarité « victime / bourreau », au lieu de mettre en évidence l'intersection des souffrances comparables ? A mon sens, le livre de Chalandon affiche clairement son refus des amalgames historiques, et s'efforce dès le début de la narration de rester impartial. A titre d'exemple, en tant que survivant de la Shoah, le personnage de Sam déplore le danger des superpositions hâtives ou des analogies inappropriées lorsque Georges hurle le slogan « CRS = SS » ou compare ces CRS au criminel nazi, Alois Brunner. En outre, le massacre du 11 avril 1974 dans la ville de Kiryat Shmona en Galilée, où dix-huit israéliens furent assassinés dont neuf enfants par le Front de Libération de la Palestine, est mentionné à deux reprises par Sam ; puis, par le Dr. Cohen qui implore la prise de conscience de George sur le fait que l'innocence bafouée appartient à tous les camps en guerre, et que la mort d'un enfant est aussi inexcusable des deux côtés. Honorer les martyrs innocents, qu'ils soient Israéliens, Palestiniens ou Libanais est une obligation éthique incontournable dans le livre; et Georges refuse de prendre parti d'une façon réductrice pour ces ennemis impliqués dans le drame du Liban car, en temps de guerre, la responsabilité leur incombe à tous. « Tout le monde y est pour quelque chose » (Chalandon, 2013, p. 313) lui dit Charbel le chrétien (Créon) en livrant son propre frère, Joseph Boutros, à Georges.

3. Emmurer Antigone dans son destin

Le malentendu qui a entouré la pièce *Antigone* à Paris en 44 ou à Beyrouth en 82 se superpose à l'ambivalence autour des diverses interprétations du personnage d'Antigone, créant ainsi une mise en abyme complexe dans le roman. En juxtaposant les différentes figures d'Antigone en temps de catastrophe, la mise en abyme permet de déplacer l'histoire afin d'honorer la mémoire des victimes de guerre. En d'autres termes, la transposition du personnage d'Antigone intensifie les apories qui témoignent des divergences de lectures, mais elle préserve l'impératif éthique du mythe antique. À mon sens, Chalandon maintient délibérément l'équivoque pour dissuader les interprétations hâtives et politiques de son roman. Or, cette Antigone moderne, symbole de la rébellion, incarne la subversion politique, mais elle est finalement emmurée dans son destin tragique, que ce soit

⁵ Voir les limites de ce concept dans Chaouat (2016, pp. 121–139).

sous les traits d’Imane ou ceux de Georges. Car, dans la pièce d’Anouilh, Antigone brise le quatrième mur en rappelant à Ismène et aux spectateurs qu’ils jouent un rôle qui leur a été assigné sans pouvoir échapper à leur sort : « À chacun son rôle. Lui, il doit nous faire mourir, et nous, nous devons aller enterrer notre frère. C’est comme cela que ça été distribué. Qu’est-ce que tu veux que nous y fassions ? » (Anouilh, 1964, p. 29). En débutant le roman par le prologue et en le clôturant par l’épilogue d’Anouilh, les personnages de Chalandon sont donc tous prédestinés à une mort certaine, malgré les choix.

Les concepts d’honneur, de devoir fraternel et d’éthique se mêlent dans les multiples facettes d’Antigone. Le « devoir » fraternel est au cœur de la décision de l’Antigone de Sophocle car elle a hérité de cette notion fondamentale. Son choix est donc dicté par cette responsabilité familiale profondément ancrée en elle. En tant que fille d’Œdipe, elle est vouée à un destin tragique inévitable, incapable de se soustraire à la malédiction qui la pousse vers la mort. Comme le proclame le prologue de la pièce : « elle s’appelle Antigone, et il va falloir qu’elle joue son rôle jusqu’au bout » (Anouilh, 1964, Prologue). En revanche, dans l’interprétation d’Anouilh, Antigone refuse de se conformer aux conventions sociales imposées par la loi de Créon. Son choix de défier l’autorité est motivé par les « valeurs » qui lui ont été inculquées pendant son enfance. Contrairement à Sophocle, Anouilh présente Antigone comme une figure plus libre, prête à remettre en question l’ordre établi. Créon tente d’abord de lui démontrer l’absurdité de son geste, bien que symbolique, consistant à vouloir sauver un frère qui ne l’a jamais aimée. Mais, Antigone persiste dans son choix de la mort, marquant ainsi sa détermination et son indépendance par rapport à Créon ; il la condamne finalement par obligation alors qu’elle opte consciemment pour le suicide en refusant d’être murée « dans un trou » vivante (Anouilh, 1964, p. 84).

En évoquant l’Antigone rebelle d’Anouilh qui objecte la loi de Créon, et en la plaçant au cœur du conflit libanais sous les traits d’Imane, Chalandon lui confère le rôle de martyre palestinienne dans le camp de Chatila. Ainsi, Imane résiste à son destin avec la même bravoure que l’Antigone de Thèbes :

Mes ancêtres vivaient à Jaffa. Je vais jouer le rôle d’Antigone, celle qui dit non. [...] Qui va dire [...] à Créon cet homme faible, qu’elle n’a pas peur de lui. [...] Qui va hurler que c’est elle, Antigone, Imane la Palestinienne, qui a voulu enterrer son frère dans sa terre natale. Elle qui va refuser le bonheur avec Hémon. La vie avec tous les autres. Et qui va choisir la mort pour ne pas se trahir. (Chalandon, 2013, pp. 196–197)

Et telle l’Antigone de Sophocle, elle affronte son destin (moïra) avec courage, consciente qu’il est inextricablement lié à la malédiction qui frappe sa famille. Car Imane est doublement martyr en tant que palestinienne sans terre, et en tant que réfugiée emmurée dans un camp. Cependant, contrairement à l’Antigone d’Anouilh, elle ne rejette pas le bonheur. Elle aspire à le savourer pleinement tout

en œuvrant à la libération de son peuple. En outre, sa compréhension personnelle du personnage d'Antigone reflète singulièrement la destinée de Paul Colette qui inspira la pièce d'Anouilh. En effet, ce résistant français fut torturé à mort par la Gestapo en France sans trahir pour autant ses compagnons de lutte. En s'écriant à Georges : « Tu m'as donné la force d'Antigone » (Chalandon, 2013, p. 243), Imane résiste jusqu'à l'agonie contre les murs du camp de Chatila, symbolisant ainsi la résilience de son peuple, paria de la société libanaise, face à l'oppression des phalangistes. Or, la mise en abyme déplace le destin d'Antigone, notamment lorsque Georges prend le relais d'Imane dans une passation des rôles, comme s'il s'agissait de briser le cycle de la destinée qui lui est réservée en incarnant lui-même le personnage d'Antigone. Au cœur de la folie meurtrière de Chatila, devant la dépouille d'Imane massacrée par les phalangistes chrétiens, Georges se métamorphose en Antigone en lui rendant les derniers hommages en guise de sépulture, alors qu'il est également l'incarnation du Chœur juif affublé de la kippa de Sam : « J'ai saupoudré le corps d'Imane. Je ne pleurais pas. Je ne tremblais plus. J'étais Antigone penchée sur Polynice. J'ai répandu la terre sacrée sur son martyr. Elle était douce cette terre » (p. 268) ; poussière brune de Jaffa, terre de Palestine offerte à Imane par Sam et remise à Georges lors de son premier départ au Liban. Mais, le véritable tombeau en l'honneur des victimes de Chatila reste le livre de Chalandon lui-même.

En outre, Georges, devenu Antigone, est hanté par un terrible sentiment de culpabilité de la personne vivant en paix à Paris dès son retour du Liban, alors que sa troupe subit le joug des combats à Beyrouth. Le destin tragique d'Antigone éprouvée par la solitude et le désespoir scelle donc la perte de Georges en affectant également les autres personnages du roman qui l'incarnent tous en situation de guerre. L'interprétation d'*Antigone*, que nous a livrée Georges, prend alors toute sa valeur : « Antigone, c'est à la fois notre courage, notre obstination et notre perte » (Chalandon, 2013, p. 224). En effet, elle finira par les égarer autant dans la pièce d'Anouilh, puisqu'il « va falloir qu'ils y passent tous » (Anouilh, 1964, p. 90), que dans le roman de Chalandon où leur sort, lié de près ou de loin à celui de Georges, les condamne à mort dans cette guerre civile. Chez Anouilh, cependant, Antigone opte pour le suicide, un geste désespéré, tandis qu'Imane meurt en martyr, et que Georges se jette au-devant des chars syriens. Mais, le même refus du bonheur pousse Antigone et Georges vers la mort ; et le même dualisme inhérent à cette figure se retrouve chez lui. Choisir la vie aurait rendu Antigone complice de l'autoritarisme méprisant de Créon, son désir d'authenticité la mène alors au sacrifice. De même, Georges rejette la vie paisible auprès des siens après le traumatisme de Chatila, préférant repartir au Liban rattrapé par la guerre, plutôt que de vivre dans un monde marqué par un bonheur insipide : « les misères de la paix me dégoûtaient » (p. 297), confie-t-il. Ainsi, il incarne l'Antigone décrite par Imane, celle qui préfère la mort à la trahison de ses valeurs : « Vous me dégoûtez

tous, avec votre bonheur ! Avec votre vie qu'il faut aimer coûte que coûte. On dirait des chiens qui lèchent tout ce qu'ils trouvent [...] » (Anouilh, 1964, p. 74).

4. Conclusion

En temps de guerre, personne ne quitte ce monde indemne, comme le souligne Georges avant de s'affranchir de la vie en franchissant le mur de la réalité dans un dernier souffle tragique. Mais, le personnage de Georges échoue au Liban dans sa mission dédiée à Sam car il ne parvient à reconstruire le quatrième mur de la fiction protectrice. Et, cet échec est d'autant plus désolant que Sam avait brillamment réussi à vaincre de nombreuses causes en utilisant l'art théâtral comme un puissant outil de dénonciation des régimes autoritaires, et en transformant les luttes politiques en répliques scénarisées. Pourtant, dans le roman, le théâtre conserve une fonction cruciale. Que ce soit Sam qui « parle théâtre » pour combattre les dictatures implacables, Georges qui facilite la rencontre entre des acteurs druzes, chrétiens, palestiniens, chiites ou sunnites issus de communautés en guerre à Beyrouth, ou encore Imane pour qui le théâtre est un refuge au milieu des décombres de la guerre, et qui réussit à adapter les poésies palestiniennes de Mahmoud Darwich en spectacles parlés, chantés et joués par des enfants dans les camps de Sabra et Chatila, le théâtre demeure le « lieu de résistance » du roman et son « arme de dénonciation », comme le concevait déjà Beaumarchais pour qui le théâtre était « un géant qui blesse à mort tout ce qu'il frappe » (Chalandon, 2013, p. 47). En fin de compte, en 1944 à Paris comme à Beyrouth en 1982, l'espace théâtral reste un havre de paix, un lieu de rassemblement et de protection au milieu des ravages de la guerre. Plus important encore, en tant qu'espace de « no man's land », il brise les barrières de la guerre qui séparent les individus et unit, en son sein, les ennemis les plus acharnés.

Le roman de Chalandon rend un hommage poignant au théâtre, et à la pièce d'Anouilh qui a réussi à immortaliser le personnage d'Antigone. Marwan, le chauffeur druze de Georges, offre le dernier commentaire d'*Antigone* : « C'est toi, Georges, Antigone. C'est Sam. C'est Nakad et tous les autres. Ils ne sont pas assez nombreux pour la tuer » (Chalandon, 2013, p. 271). Ainsi, il éternise Georges et sa troupe en les associant à Antigone qui s'exclame à la fin de la pièce d'Anouilh : « Je ne sais plus pourquoi je meurs » (Anouilh, 1964, p. 86). Par temps de catastrophe, les personnages du roman sont pris dans l'engrenage de la guerre sans véritablement comprendre les enjeux qui les entourent. Ils sont condamnés par leur destin tragique, porté par la pièce, à graviter autour d'Antigone. Georges, en particulier, incarne le héros déchu et tragique par excellence ; après avoir découvert les horreurs de la guerre, ces corps déchiquetés à Chatila, il se livre à la mort en traversant le quatrième mur de l'illusion théâtrale. *Le Quatrième mur* se clôt sur l'annonce de la mort du héros par un véritable chœur tragique : « Deux fois, Georges est tombé. Il s'est relevé. Il a heurté une poutre jetée en travers.

Et puis il est arrivé à la porte du garage. Il a traversé le quatrième mur, celui qui protège les vivants. La mort l'a pris comme ça » (Chalandon, 2013, p. 326) Georges succombe à Tripoli, portant la kippa de Sam sur la tête et la clef de Jaffa dans la main, clef de la demeure palestinienne d'Imane, en unissant symboliquement, non plus sur une scène de théâtre mais dans la mort, le juif et la palestinienne.

Références

- Alain. (1995). *Mars ou la guerre jugée*. Gallimard.
- Anouilh, J. (1964). *Antigone*. Didier.
- Brecht, B. (1978). *Petit Organon pour le théâtre*. L'Arche.
- Chalandon, S. (2013). *Le Quatrième mur*. Éditions Grasset.
- Chaouat, B. (2016). *Is Theory Good for the Jews*. Liverpool University Press.
- Diderot, D. (1758). De la Poésie dramatique. In D. Diderot, *Œuvres complètes*. Tome IV. Librairie J.L.J. Brière.
- Faure, Cl. (2002). *Shalom, Salam. Dictionnaire pour une meilleure approche du conflit israélo-palestinien*. Fayard.
- Fruchon-Toussaint, C. (2013, 9 septembre). *Sorj Chalandon, auteur du roman intitulé Le quatrième mur paru chez Grasset*. <https://www.rfi.fr/fr/emission/20130909-sorj-chalandon-ecrivain-francais-auteur-roman-intitule-le-quatrieme-mur-paru-grass>
- Krauss, K. (1995). Probabilities of Collaboration, Possibilities of Resistance : Locating Anouilh's Antigone by Way of Oreste. *New England Theater Journal*, 6, 19–32.
- Lafitte, P. (2013, 13 août). *Le quatrième mur de Sorj Chalandon : la guerre civile du Liban sur les tréteaux*. <https://www.france24.com/fr/20130912-litterature-quatrieme-mur-sorj-chalandon-guerre-liban-grasset>
- Mari, J.-P., & Dhelens, F. (2010). *Sans blessures apparentes : enquêtes chez les damnés de la terre* [Film]. Mano a Mano.
- Marty, É. (2003). *Bref séjour à Jérusalem*. Gallimard.
- Mitton, P.-F. (2020). Une esthétique de la guerre est-elle encore possible ? *Inflexion*, 2(4), 105–110.
- Rothberg, M. (2009). *Multidirectional Memory : Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford University Press.
- Turcev, N. (2014, 6 février). *Le quatrième mur, s'extirper de la binarité*. *Merlanfrit.net*. <https://merlanfrit.net/Le-quatrieme-mur-s-extirper-de-la>
- Ubersfeld, A. (1977). *Lire le théâtre*. Éditions Sociales.

Renata Bizek-Tatara, Maria Curie-Skłodowska University, Poland

DOI:10.17951/lsmll.2023.47.4.41-50

Inscription de l'Histoire dans *Un long moment de silence* de Paul Colize

Inscription of History in *Un long moment de silence* by Paul Colize

RÉSUMÉ

L'article porte sur le thriller historique *Un long moment de silence* (2013) de Paul Colize. L'auteure étudie la mise en scène de l'Histoire, notamment de la Seconde Guerre mondiale, l'Occupation et la Shoah, ainsi que la façon de l'inscrire dans la fiction. Elle analyse aussi les méthodes de recherche que l'écrivain emprunte aux historiens et s'interroge sur les motifs du grand intérêt pour la Pologne de celui-ci.

MOTS-CLÉS

littérature, Histoire, guerre, Shoah, roman archéologique

ABSTRACT

The article is about the historical thriller *Un long moment de silence* (2013) by Paul Colize. The author studies the staging of History, in particular the Second World War, the Occupation, and the Holocaust, as well as the way of inscribing it in fiction. It also analyses the research methods that the writer borrows from historians and examines the reasons for his great interest in Poland.

KEYWORDS

literature, History, war, Holocaust, archaeological novel

« Aujourd'hui la littérature se nourrit plus que jamais de l'Histoire [et] est alors bien pour une part, une 'lecture' de l'histoire. [Il s'ensuit donc que] [...] la littérature appartient à l'Histoire. Elle contribue à faire l'histoire, notamment dans son engagement, et elle en dit quelque chose », lisons-nous dans *Le Dictionnaire du littéraire*, publié au seuil du XXI^e siècle (Aron et al., 2002, p. 265). En effet, depuis les années 1980, nous assistons à un foisonnement impressionnant de romans qui revisitent le passé et placent l'Histoire – conçue comme cours des événements – au cœur de la diégèse. Cette rétrospection englobe toutes les époques, aussi bien proches qu'éloignées, mais le XX^e siècle est visiblement

Renata Bizek-Tatara, Katedra Romanistyki, Instytut Językoznawstwa i Literaturoznawstwa, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Pl. M. Curie-Skłodowskiej 4A, 20-031 Lublin, renata.bizek-tatara@mail.umcs.pl, <https://orcid.org/0000-0003-0093-8800>

privilegié. En témoigne un nombre remarquable de romans qui évoquent ses épisodes les plus tragiques et les plus scabreux, à savoir Première et Seconde Guerres mondiales, Occupation, Shoah, décolonisation, Mai 68 ou chute du mur de Berlin. L'effervescence historique amène les critiques à conclure que *dire l'Histoire* constitue l'une des grandes tendances de la production romanesque d'aujourd'hui et que cette orientation est due à un fructueux dialogue que la littérature a noué avec sa discipline voisine qu'est l'Histoire (Rubino & Viart, 2014, p.11).

En effet, si les deux disciplines entretiennent depuis longtemps des « relations consanguines » (Viart, 2009, p. 12), elles ne se retrouvent sur des terrains communs qu'à partir de la fin du XX^e siècle¹. Cette rencontre est fort heureuse, car elle leur permet de s'interpénétrer, s'influencer et s'alimenter mutuellement au point de renouveler, d'un côté, l'esthétique du roman historique et, de l'autre, celle du livre d'histoire savant². Les historiens, toujours focalisés sur le factuel, puisent dans les lettres des techniques de représentation, de restitution du réel et de narrativisation du temps, s'interrogent sur la forme du récit et sur les usages scientifiques de la fiction littéraire. Les écrivains, quant à eux, ne se contentent plus de raconter des événements et représenter le réel mais, inspirés par les méthodes de recherche de leurs collègues historiens, ils mènent des enquêtes, consultent des documents attestés, dépouillent des archives, interrogent des témoins, analysent des photos et des correspondances oubliées, vérifient les faits, les interprètent et formulent des hypothèses. « Écrire l'Histoire aujourd'hui, c'est donc nouer à nouveaux frais le dialogue entre les deux disciplines et faire parfois des écrivaines et des écrivains de nouvelles figures d'archéologues, d'archivistes ou d'enquêteurs, en mobilisant les sources et les témoignages, mais de manière inquiète et inventive », affirme Dominique Viart (2009, quatrième de couverture).

Ce rapport dialectique s'avère être très fertile, car il ouvre de nouvelles voies au roman historique : nous pensons ici à diverses formes de fictions, portées par notre temps, qui s'appuient sur une donnée historique, notamment au *roman historien*, au *roman historique*, au *récit de filiation*, à la *fiction biographique* ou l'*autofiction* qui met souvent en œuvre la mémoire familiale. Quoiqu'elles partagent avec le roman historique traditionnel le recours aux événements anciens, elles se différencient de ses conventions sur beaucoup de points thématiques et formels. En premier lieu, elles ne font pas de l'Histoire un arrière-fond pour présenter des événements ou des personnages, mais l'érigent en noyau de la fiction ou en protagoniste à part entière.

¹ Certes, ces disciplines restent étroitement liées au moins depuis le romantisme, mais c'est depuis la fin du XX^e siècle qu'elles nouent le dialogue sur diverses manières d'accéder au savoir historique et de le dire.

² Les publications des littéraires et des historiens, nombreuses et substantielles, confirment que les deux disciplines font bon ménage (Viart & Rubino, 2014, p. 11).

Loin de se soucier de vérité historique objective à laquelle les auteurs d'autrefois tâchaient d'accéder par le biais d'une documentation exhaustive, elles recourent à l'hypothèse, à la supposition, à l'élucidation probable. Elles font aussi leur deuil d'une succession événementielle au profit d'une rétrospection herméneutique et à l'ordre des choses préfèrent le travail de reconstruction d'une mémoire incertaine « qui tente de rassembler une communauté à partir de ses ruines, et de dresser le portrait morcelé du passé » (Demanze, 2008). C'est pourquoi le récit linéaire et continu se fait rare : il s'adapte mal aux stratégies d'approche du passé, utilisées par les écrivains contemporains, l'époque est à un récit tout autre, plus archéologique que chronologique. Ces nouvelles modalités présupposent un autre statut de la fiction et de l'Histoire que le roman historique traditionnel et proposent d'autres dispositifs narratifs pour raconter les événements. Il ne s'agit plus d'écrire l'Histoire, mais de l'interroger. « Comprendre ce qui s'est passé » définit les enjeux de cette écriture historique contemporaine, ce qui peut être développé comme suit :

le « roman historique » contemporain diffère des romans historiques traditionnels, dans ses contenus et dans la manière qu'[il] a de dire le passé : ici, plus de récit linéaire, de chronologie tendue par un sens positif, mais la reconstruction hésitante et inquiète d'expériences partielles, habitée par une double question : comment est-on arrivé là ? L'homme a-t-il encore un quelconque avenir ? (Viart, 2008, p. 130)

Cette « reconstruction hésitante et inquiète d'expériences partielles » est aussi ce qui caractérise le roman *Un long moment de silence* de Paul Colize. Nous nous proposons d'examiner, dans le présent article, la mise en scène de l'Histoire dans le roman en question, notamment de la Seconde Guerre mondiale, l'Occupation et la Shoah, ainsi que la façon de l'inscrire dans la fiction. Nous étudierons aussi les méthodes de recherche que l'écrivain emprunte aux historiens et nous nous interrogerons sur les motifs de son grand intérêt pour la Pologne³.

Un long moment de silence sort à la Manufacture de livres, en 2013, dans la collection « Folio policier » et est couronné, la même année, de trois prix prestigieux : Landerneau Polar, Boulevard de l'Imaginaire et Polars Pourpres⁴. L'auteur y retranscrit par le récit fictionnel et subjectivisé une expérience de l'Occupation en Pologne de sa famille et le dysfonctionnement de la justice post-Shoah et en fait le levier de son roman. Celui-ci se compose de deux intrigues autonomes simplement alternées qui n'ont apparemment rien en commun, car elles sont situées dans des époques différentes, et concernent des personnages que rien ne semble lier.

³ Je tiens à remercier mon collègue Przemysław Szczur de son article sur « Le (dys) fonctionnement de la justice dans le roman policier. *Un long moment de silence* de Paul Colize et au-delà » (2021) qui m'a inspiré l'étude de l'inscription de l'Histoire dans cet ouvrage.

⁴ Il a frôlé le Prix Rossel 2012, le « Goncourt belge ».

La première est placée en 2012 et a pour protagoniste Stanislas Kervyn qui remplit la fonction de narrateur autodiégétique (Genette, 1972, p. 251) et relate ses péripéties. Ce veuf quinquagénaire, orphelin de père, est patron d'une société belge spécialisée dans la sécurité informatique, auteur à succès. Il cherche, depuis des années, à découvrir les raisons de la mort de son géniteur, abattu lors de la tuerie de l'aéroport du Caire, en 1954. Dans cette trame, observe Przemysław Szczur (2021), Stanislas joue le rôle d'un « enquêteur-amateur qui essaie d'élucider un crime resté inexplicé et impuni » (p. 216). Il ajoute que « le récit suit un double mouvement temporel, à la fois progressif et régressif, typique du roman policier où les progrès de l'investigation s'accompagnent d'un retour à une époque inaugurale », aux origines des faits qui ont déclenché le fameux effet de papillon au pouvoir destructeur (p. 217). La quête de réponses renvoie le héros non seulement à la mort de son père en 1954, mais aussi et avant tout à la Deuxième Guerre mondiale, le temps de la jeunesse de sa mère, où se trouve la clé de tous les secrets.

La seconde intrigue se déroule après le second conflit mondial : elle démarre en 1948, lorsqu'un Juif de 18 ans, Nathan Katz, rescapé d'un camp de concentration d'Europe de l'Est, débarque à New York pour y reconstruire sa vie. Il y est recruté par une société secrète juive, appelée « le Chat », déterminée à traquer, juger et exécuter d'anciens nazis, nommés « les Rats », qui ont échappé à la justice. La poursuite des criminels de guerre et leur punition constituent le moteur de cette trame. Avec Nathan et ses complices, nous avons donc « affaire à des personnages d'enquêteurs-justiciers qui essaient de se substituer à un appareil judiciaire [...] défaillant » (p. 218). Le récit de sa mission suit l'écoulement classique du temps et est conté par un narrateur hétérodiégétique à focalisation interne fixe.

Deux personnages, deux histoires, deux lignes temporelles qui convergent au fur et à mesure que la lecture progresse pour se croiser et fusionner à la fin du roman : au moment où Stanislas découvre ce qui est arrivé à sa mère lors de l'Occupation et rencontre Nathan qui lui complète l'histoire de sa famille, il comprend pourquoi son père a été assassiné. Au fil de cette intrigue hautement sinieuse, fourmillante de révélations déconcertantes, nous découvrons, avec le narrateur, le passé insoupçonné de sa génitrice : cette Polonaise originaire de Lwów a fait la connaissance, en décembre 1941, d'un soldat allemand, Werner Volker, qui occupait la résidence d'été de ses parents à Radziechów, alors réquisitionnée par l'armée allemande. Ils sont tombés amoureux l'un de l'autre et se sont mariés en juillet 1942. En juin 1943, un enfant, Reinhard, est né de cette union. Après la mort de Werner, en 1944, sur le front, lors de l'offensive russe, la mère a confié son fils à son beau-frère, Rudolf Volker, officier SS, et ne l'a plus revu. Son second mari, Robert Kervyn, le père de Stanislas, a essayé de retrouver Volker, caché en Égypte avec d'autres nazis, afin de lui demander de l'aide pour retrouver le premier fils de sa femme. C'est ainsi qu'il a connu Nathan Katz, chasseur de

criminels de guerre qui l'a mis sur les traces de Volker. L'affaire a mal tourné, Robert a été assassiné par des acolytes de Johann von Leers, le chef de Volker, qui s'était aussi réfugié en Égypte. Le roman, truffé de découvertes inattendues et péripéties dramatiques, tient le lecteur en haleine et ne cesse de le surprendre jusqu'à la dernière page. Toutefois, la tension, inhérente au genre policier, ne constitue pas l'unique intérêt de cette fiction : celle-ci tient sa force de son fort ancrage dans l'Histoire et la manière de la conter.

Un long moment de silence n'est pourtant pas un roman historique au sens traditionnel du terme. Paul Colize rejette la convention du genre censé recomposer, dans un entremêlement de faits et de fiction, la chronologie d'une *histoire* au double sens – fictif et scientifique – du terme, car cette forme paraît aujourd'hui essoufflée, à tout le moins obsolète. Ouvert aux tendances du temps et à l'évolution des pratiques littéraires, il jette son dévolu sur ce que Viart (2009) appelle le *roman archéologique* (pp. 23–29), c'est-à-dire le roman qui interroge l'Histoire à partir du présent et se fait plutôt récit de l'enquête que récit de l'évènement. Cette pratique est bien connue de Colize : en tant qu'auteur chevronné de polars, il l'utilise avec brio dans ses autres romans policiers où les progrès de l'investigation s'accompagnent d'un retour à une époque inaugurale, celle du crime ou d'un autre méfait. Ainsi, le récit archéologique et le récit policier se rejoignent et vont de pair dans leur double mouvement temporel, à la fois progressif et régressif.

Sans aucun doute, le romancier a dû faire le travail de l'historien et bien se documenter pour écrire son roman : celui-ci foisonne de faits et de personnages historiques, de dates précises et lieux référentiels, ainsi que d'innombrables références politiques, culturelles et documentaires, amalgamés généreusement, ça et là, à la fiction. L'auteur affiche des connaissances solidement fondées non seulement sur la réalité de la Pologne sous l'Occupation, mais aussi sur les crimes commis dans les camps de concentration et la traque des bourreaux nazis après la guerre. Bien qu'il traite la matière historique de façon sélective et partielle, il ne sacrifie pas la rigueur scientifique à la fiction, propre à la narration romanesque. En mettant en scène la grande Histoire, il est plus historien qu'écrivain, car il est fidèle aux sources, ce qu'on peut facilement vérifier dans des ouvrages d'histoire. Les informations sur le procès de Nuremberg (Colize, 2013, p. 91), la liquidation du camp de Treblinka (p. 319), les recherches de Rudolf Weigl, biologiste polonais qui a inventé le vaccin contre le typhus (pp. 289–290), l'histoire de Lwów (p. 110), l'activité des chasseurs de nazis, Simon Wiesenthal, Tuviah Friedman, Ephraïm Zuroff ou Serge Klarsfeld (pp. 226, 229, 309 et 352) ou des criminels de guerre nazis, tels qu'Alois Brunner, Paul Groth, Aribert Heim, Josef Mengele, Heinrich Müller ou Erwin Weinmann, sont toutes avérées et à peine manipulées pour les besoins de la fiction. Pour en donner un exemple, nous pouvons citer l'histoire d'Aaron, un rescapé juif d'un camp de concentration (p. 313). Ses propos sur le fonctionnement du camp de Treblinka et sa liquidation le 23 juillet 1944, ainsi

que sur ses prisonniers (Maks Lewit) et leurs bourreaux nazis (Van Eypen, Franz, Schmidt, Preifi, le petit Stumpf, dit la Mort qui rit, Swiderski, le champion du marteau, Schwarz, Ledecke, Zepf, appelé le Tueur d'enfants) sont compatibles avec les témoignages des rescapés réels, déposés dans des archives de l'IPN⁵ (Kopówka & Rytel-Andrianik, 2011, p. 58).

Quoique le roman soit truffé de renvois aux évènements et personnages historiques, submergé même tant ils sont nombreux, ils ne sont guère présentés sous forme de grands développements narratifs. L'écrivain renonce à la peinture de la réalité de la guerre, de ses moments clés, ses figures majeures, la vie au front, la violence des combats, l'horreur de la réalité concentrationnaire ou la répression des civils. Il s'adresse à un lecteur instruit et créatif, capable de compléter le récit avec les informations sur ces années noires qu'il possède déjà et qui font partie d'un univers de référence partagé. C'est pourquoi, de longues explications données en bloc sont rares : très souvent, une simple phrase, l'évocation d'un seul fait ou d'un personnage historique suffisent pour inscrire les péripéties des héros dans la destinée de l'Europe de la première moitié du XX^e siècle. Citons, à titre d'exemple, la conversation de Nathan avec Carl Pfaffmann :

— [...] Je sais d'où vous venez et ce que vous avez vécu, mais le temps a passé, les choses ont changé et vous n'êtes plus en Europe. À présent, vous êtes aux États-Unis, vous vivez dans une démocratie et je crois en la justice. Nous avons récemment prouvé au monde que nous pouvons la faire respecter, même à l'autre bout de la planète.

Nathan comprit qu'il évoquait le procès de Nuremberg au cours duquel vingt-quatre hauts dignitaires nazis avaient été jugés. Douze d'entre eux avaient été condamnés à mort. Dix avaient été pendus. (p. 91)

Et le passage sur le parcours biographique du grand-père de Stanislas Kervyn :

Stanislas est né en 1888, il avait un frère plus âgé que lui, Wladyslaw, né en 1886. Ils ont fait leurs études à l'université de Lemberg et sont tous deux devenus pharmaciens. En 1939, Wladyslaw était officier dans l'armée polonaise. Il a été arrêté par les Russes et déporté au camp de Starobielsk d'où il n'est jamais revenu. Ce n'est qu'en 1980 que [la] famille a appris par la Croix-Rouge dans quelles conditions Wladyslaw est mort. [Le] grand-père a ouvert sa pharmacie à Lemberg en 1920. Quand les Russes ont envahi la ville en 1939, il a dû fermer son officine. Il n'a pu la réouvrir qu'en 1941, grâce au statut de *Völkdeutscher* que les Allemands lui ont accordé, dû au fait que sa propre mère ainsi que son épouse étaient nées autrichiennes. (p. 286)

Il en est de même pour la présentation du vécu des autres ascendants que le personnage-narrateur reconstitue graduellement lors de son enquête. À partir de bribes disjointes de leur passé, il recompose l'histoire de la Pologne sous

⁵ Instytut Pamięci Narodowej. Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu (IPN) – Institut de la mémoire nationale. La commission de poursuite des crimes contre la nation polonaise est une institution créée en 1998.

l'Occupation. La reconstitution de la vie de ses proches s'appuie toujours sur une contextualisation historique et puise dans le factuel, à tout le moins dans le probable, conforme aux hypothèses des historiens. L'auteur fait des destinées de ses personnages une sorte de filtre à travers lequel sont présentées les années de guerre. C'est ainsi que le passé individuel s'entrecroise avec les événements collectifs, avec la grande Histoire : chez Colize, celle-ci est inséparablement mêlée à des parcours généalogiques reconstitués de manière rétrospective.

Cette technique d'inscription de l'Histoire dans la fiction est aussi appliquée dans la seconde intrigue, centrée sur la recherche et la punition des nazis. Quoique son action soit située dans les années 1950, le récit revient systématiquement sur les événements les plus traumatisants du second conflit mondial, à savoir sur l'extermination des Juifs dans les camps. Pour mettre en fiction la Shoah, l'auteur recourt à deux stratégies discursives : aux témoignages des victimes, personnages fictionnels, et aux notices biographiques des bourreaux, personnages réels. Il donne la parole aux rescapés juifs, que Nathan croise lors de ses missions, et qui lui livrent des témoignages déchirants sur leur propre expérience ou celle de leurs proches. C'est dans et à travers leur vécu, leurs « petites » histoires, que se dévoile une vérité insoutenable sur la Shoah. Voici le témoignage d'Elie Kamensky, l'un des survivants « du vingtième convoi » :

Ça s'est passé en 1943. J'avais quinze ans à l'époque. J'étais dans un camp de rassemblement avec mes parents et ma sœur, à Malines, à une trentaine de kilomètres d'ici. Le soir du 19 avril, ils nous ont fait monter dans des wagons à bestiaux, vers une destination inconnue. [...] Auschwitz. Nous étions près de deux mille, dont quatre cents enfants. Dans l'un des wagons, un bébé avait à peine un mois. Après une demi-heure, le convoi a été arrêté par des résistants belges. Ils ont réussi à ouvrir le wagon dans lequel je me trouvais. Personne n'a osé sortir de peur de se faire tirer dessus, mais ma mère m'a jeté dehors avant que les soldats ne commencent à tirer. Sur les deux mille que nous étions, dix-sept ont réussi à s'évader. [...] Dix-sept misérables survivants sur deux mille [...] Mes parents, ma sœur et des milliers d'autres ne sont jamais revenus d'Auschwitz. Je ne suis qu'un simple d'esprit, je le sais. En plus des femmes et des enfants, ce convoi transportait des médecins, des avocats, des scientifiques, des professeurs, des hommes qui mériteraient cent fois plus que moi de vivre. (p. 349)

Il en est de même pour les notices biographiques des nazis qui communiquent, à leur tour, l'immensité des drames individuels, mais de façon plus indirecte, métonymique, sans l'inscrire littéralement dans la diégèse. Elles contiennent des données précises sur le nombre de victimes que les nazis, capturés par les membres du Chat ou le Centre Simon-Wiesenthal, ont assassinées dans les camps :

Rick De Bodt, un garde qui avait officié à Breendonk, un camp situé à une vingtaine de kilomètres d'Anvers. Aux côtés d'un autre SS flamand, Fernand Wyss, un ex-boxeur, il s'était rendu coupable de près de deux cents assassinats. À la fin de la guerre, il avait réussi à s'enfuir et avait disparu dans la nature. En 1947, il avait été condamné à mort par contumace par un tribunal militaire. (p. 350)

L'appel fait aux personnages référentiels apportent au récit de Colize la caution de vérité. Ils servent aussi à « décrire une histoire alternative de la justice post-Shoah » qui « débouche sur une profonde réflexion philosophique » sur le bien et le mal, « remettant en question la possibilité même d'une justice humaine face aux crimes les plus extrêmes » (Szczur, 2021, pp. 219 et 224).

Pour connaître le passé secret de ses géniteurs, Stanislas entreprend une patiente investigation qui l'oblige à remonter le temps et ausculter les heures anciennes, en tâchant de les reconstruire, de les récupérer, de les éclairer et, enfin, de les comprendre. Il recherche diverses sources d'information pour dégager des faits, des causes et des mobiles des actions humaines. Ainsi l'enquête devient-elle l'objet même du récit, car l'accent est davantage mis sur le processus que sur le résultat. Qui plus est, Stanislas recourt aux pratiques propres à un historien et à un détective, professions que lient les buts et les méthodes de travail similaires. Le mot *Histoire* ne signifie-t-il pas d'ailleurs en grec « enquête, recherche » ?⁶ Il se rend à la bibliothèque, surfe sur l'Internet à la recherche d'informations sur les dates, lieux, personnages qui l'intéressent, fouille des archives privées et familiales, déchiffre des lettres, analyse divers documents (passeports, cartes d'identité, livrets de mariage, cartes géographiques, actes notariés, titres de propriété), photos et objets (un Browning Baby 6,35 mm caché dans un carton dans une armoire), interroge les personnes qui ont pu connaître ses parents (Jeanne Dewitte, Giuseppe de Caprino Veronese). Stanislas complète lentement la biographie de sa mère et cherche des raisons possibles à son silence sur son passé et la mort du père. Il suit de fausses pistes, puis revient sur ses pas ; tous les éléments ne vont pas ensemble, car les renseignements obtenus dessinent une histoire lacunaire et improbable. Et les informations reçues, même les plus élaborées, n'expliquent pas qui a tué son père, ni pourquoi. Selon la loi du roman policier, la dernière pièce du puzzle permet, de façon inattendue, de tout reconsidérer.

Chez Colize, la vie des ascendants est appréhendée non pas sur le modèle du savoir biographique, mais sur celui de l'insavoir et de l'enquête que cela suscite. L'économie narrative s'en trouve perturbée : loin de raconter les biographies linéaires de ses proches, Stanislas entreprend de les restituer à l'aide d'une investigation dont il livre les éléments dispersés. Cette pratique archéologique apparente son histoire à un recueil de bribes, d'aperçus, de récits reçus et de reminiscences imparfaites, qui rendent la narration fragmentaire. Viart en explique le pourquoi :

d'une part le savoir, peu à peu constitué, n'est jamais pleinement établi ; d'autre part parce que les informations arrivent par bribes, de manière imparfaite et désordonnée. Enfin parce que ce n'est pas une continuité existentielle qui est rapportée, mais le rassemblement de ce que

⁶ Du grec ἵστωρ / *histôr*, celui qui sait, qui connaît.

Barthes appelle des « biographèmes » [...] Du reste, et c'est aussi une découverte de ces récits de filiation, aucune vie ne peut prétendre à une parfaite cohérence : toutes sont sujettes aux accidents, aux imprévus, aux brutales bifurcations. (Viart, 2019, p. 15)

Il en résulte que les récits que l'on échafaude à partir de telles traces, matérielles ou mémorielles, demeurent lacunaires, car les fragments du passé ne peuvent jamais dépeindre la vie dans sa complexité et dans sa totalité.

En restituant les vies dispersées de ses ascendants, Stanislas restitue également le moment historique où ils ont vécu : par-là, son enquête généalogique devient une enquête historique. L'épisode avec des cartes d'identité du grand-père, retrouvées dans le grenier chez son cousin Roland, l'illustre à merveille : la première, émise en 1914, c'est une *Karta Myśliwska*⁷, sa carte militaire. « Il a vingt-six ans, il est polonais et semble fier de l'être » (p. 192). La deuxième, datée de 1940, est un carnet écrit en russe, en caractères cyrilliques, tamponné par un cachet qui affiche une étoile rouge. La troisième est une *Kennkarte für deutsche Volkszugehörige*, délivrée en 1942 à Lemberg, avec un aigle. La quatrième est une *Deutsche Kennkarte*, émise à Göggingen, en 1946, avec des mentions reprises en anglais, français et russe. Au regard de la nationalité, il est écrit *Deutsch*. La cinquième est titrée *Personalausweis* et date de 1953, l'année de la naissance de Stanislas. « Les bouleversements de toute une vie en cinq documents », conclut-il amèrement pour rendre compte de l'impact de la grande Histoire sur celle de son grand-père et, *ipso facto*, de nombreux Polonais qui à cause des conflits politiques ont dû changer plusieurs fois de nationalité, parfois même sans changer de lieu de vie (p. 193). Cette instabilité politique de la Pologne est aussi mise en évidence dans le court passage sur les aléas de l'histoire de Lwów (pp. 110–111) qui a été tour à tour polonais, autrichien (1912) et alors rebaptisé Lemberg, russe (1914), austro-allemand (1915), polonais (1918) russe (1939), de nouveau allemand (1941), russe (1944) pour devenir à la fin un Lviv ukrainien (1991).

Le lecteur pourrait s'interroger sur les motifs du grand intérêt que l'écrivain belge porte à la Pologne et de sa connaissance impressionnante de la réalité, y compris de l'histoire, de ce pays. La fin du livre donne une réponse inattendue : Colize y intervient pour avouer que « l'histoire de la famille polonaise évoquée dans ces lignes est basée sur des faits réels » (p. 507) et ajoute plus loin : « Reinhard est mon demi-frère. Ivona Jaskiewicz était ma mère » (p. 508). Sa photo se trouve en couverture du roman. Le lecteur apprend donc que l'auteur a puisé dans l'histoire de sa propre famille dont les parties méconnues lui avaient été révélées par son demi-frère, rencontré en 2002⁸. Ceci explique son attitude pleine de tendresse, « la plus modeste forme de l'amour » selon Olga Tokarczuk (2020), envers la famille

⁷ *Karta Myśliwska*, c'est une carte de chasseur.

⁸ Par son aspect autobiographique, le motif de l'absence du père et la formule de l'enquête, le roman s'apparente au *récit de filiation*, sans en relever pour autant à cause de leur exploitation :

polonaise mise en fiction et son pays d'origine : ses propos sur ses ascendants, leur maison à Lwów et la résidence d'été à Radziechów, les traditions et les habitudes familiales, les spécialités culinaires et la langue, sont tous valorisés positivement. Le chapitre 13 est à cet égard le plus évocateur, car il fourmille de notations élogieuses sur la famille de sa mère et la Pologne (pp. 97–107).

Ce bref parcours à travers *Un long moment de silence* de Paul Colize illustre parfaitement les relations qui se tissent aujourd'hui entre les Lettres et l'Histoire. Quoique celle-ci occupe dans son roman une place de choix, l'auteur la reconstruit indirectement, sans en développer vraiment la narration, par le truchement de l'histoire familiale et l'histoire de la justice post-Shoah. Inspiré par les méthodes de travail des historiens, il renonce à la présentation des événements de façon chronologique et continue, propre au roman historique classique, et les explore en recourant à la pratique archéologique, à une patiente investigation lors de laquelle il cherche à recomposer le passé individuel et, partant, le passé collectif. P. Szczur observe avec justesse que « combinant structure policière et inspiration autobiographique, le roman de Colize semble s'inscrire dans ce que Laurent Demanze appelle *un nouvel âge de l'enquête* » (Szczur, 2021, p. 218), typique de notre époque, où « l'enquête s'institue [...] comme un mode de relation privilégié au monde [...] et un paradigme narratif majeur » (Demanze, 2019, p. 11).

References

- Aron, P., Saint-Jacques, D., & Viala, A. (2002). *Le dictionnaire du littéraire*. PUF.
- Colize, P. (2013). *Un long moment de silence*. Gallimard.
- Demanze, L. (2008). *Récits de filiation*. https://www.fabula.org/ressources/atelier/?R%26eacute%3Bcits_de_filiation
- Demanze, L. (2019). *Un Nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*. Corti.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Seuil.
- Kopówka, E., & Rytel-Andrianik, P. (2011). *Dam im imię na wieki (Iz 56,5): Polacy z okolic Treblinki*. Wydawnictwo Sióstr Loretanek.
- Rubino, G., & Viart, D. (Eds.). (2014). *Le roman français contemporain face à l'Histoire*. Quodlibet.
- Szczur, P. (2021). Le (dys)fonctionnement de la justice dans le roman policier *Un long moment de silence* de Paul Colize et au-delà. In B. Ribémont, & J. Teklik (Eds.). *Droit et Justice dans la littérature francophone de Belgique* (pp. 213–226). Classiques Garnier.
- Viart, D. (2008). Écrire l'Histoire. In B. Vercier & D. Viart (Eds.). *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations* (pp. 129–210). Brodas.
- Viart, D. (2009). Nouveaux modèles de représentation de l'Histoire en littérature contemporaine. *Écritures contemporaines, Revue des lettres modernes*, 10, 11–39.
- Viart, D. (2019). Les récits de filiation. Naissance, raisons et évolutions d'une forme littéraire. *Cahiers ERTA*, 19, 9–40.
- Tokarczuk, O. (2020). *Le tendre narrateur. Discours du Nobel et autres textes*. <https://www.fabula.org/actualites/98096/o-tokarczuk-le-tendre-narrateur-discours-du-nobel-et-autres-textes.html>

Colize en fait les sujets de son ouvrage et, par-là, il fictionnalise cette forme littéraire. Sur le *récit de filiation* voir Viart (2019).

Piotr Sadkowski, Nicolaus Copernicus University in Toruń, Poland

DOI:10.17951/lsmll.2023.47.4.51-60

Les camps d'une Grande Guerre oubliée : la littérature périphérique contre la mémoire empêchée au Québec

Camps of a Certain, Forgotten Great War:
Peripheral Literature Against Blocked Memory in Quebec

RÉSUMÉ

L'article examine la transgression du stéréotype des victimes dans *Spirit Lake, 1915-1917* de Gilles Massicotte, *Les Amants maudits de Spirit Lake* de Claire Bergeron, *Spirit Lake* de Sylvie Brien et *Prisonniers de la grande forêt* de Marsha Skrypuch, ouvrages dévoilant un épisode embarrassant pour la mémoire collective : l'existence de camps d'internement au Québec, destinés aux immigrants, principalement d'origine ukrainienne, traités comme des ennemis en raison de leur origine des territoires austro-hongrois pendant la Grande Guerre.

MOTS-CLÉS

Québec, Grande Guerre, camps d'internement/concentration, victimes, mémoire empêchée

ABSTRACT

The aim of this article is to examine attempts to transgress the stereotypical view of victims based on *Spirit Lake, 1915-1917* by Gilles Massicotte, *Les Amants maudits de Spirit Lake* by Claire Bergeron, *Spirit Lake* by Sylvie Brien and *Prisoners in the Promised Land* by Marsha Skrypuch. All of them focus on an embarrassing episode for the collective memory: the existence of internment camps in Quebec during the First World War, which were intended for immigrants, mostly of Ukrainian origin, who were treated as enemies because of their origin from the territories of the Austro-Hungarian Empire.

KEYWORDS

Quebec, Great War, internment/concentration camps, victims, blocked memory

1. Introduction

Contrairement à la situation observée en France ou au Canada anglais, la Grande Guerre occupe une place marginale dans la mémoire collective au Québec (Branach-Kallas, 2014 ; Branach-Kallas & Sadkowski, 2018a ; Branach-Kallas & Sadkowski, 2018b ; Cambron, 2012). L'éloignement de la province du théâtre

Piotr Sadkowski, Katedra Literaturoznawcza Filologii Romańskiej, Instytut Literaturoznawstwa, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, ul. Fosa Staromiejska 3, 87-100 Toruń, Piotr.Sadkowski@umk.pl, <https://orcid.org/0000-0002-2469-8912>

des hostilités constitue une des raisons de la faible présence dans sa littérature des traces de la catastrophe dont le spectre continue ailleurs à hanter la culture occidentale (Theeten, 2015 ; Viart, 2005, pp. 127–130). De surcroît, la condition postcoloniale cause une autoreprésentation des Francophones comme un peuple pacifiste, opprimé par la Grande-Bretagne et le pouvoir fédéral (Bégin, 2012, pp. 10–11 ; Biron & Parenteau, 2012, p. 9). Si certains auteurs s'intéressent à la Grande Guerre, c'est le plus souvent dans le contexte de la crise de la conscription de 1917–1918¹ victimisant la population canadienne-française (Sadkowski, 2017).

Cependant une telle image d'une Grande Guerre québécoise incite à mettre en cause les clichés, comme en témoignent les études du volume *Le Québec dans la Grande Guerre. Engagements, refus, héritages* (Courtois & Veysièrre, 2015). Pourtant on trouve rarement des contributions portant sur un épisode périphérique au prisme de la *grande* Histoire mais révélateur dans sa dimension morale : l'existence des camps d'internement au Canada. D'après J. H. Thompson, les mesures appliquées par le gouvernement afin d'y isoler les immigrants non naturalisés – pour la plupart des Ukrainiens, appelés « Autrichiens » parce que venus de territoires austro-hongrois – relèvent de l'ambiance du nativisme responsable des attitudes ennemies à l'égard des étrangers (Thompson, 1991, p. 3). Selon Michel Dubé il s'agit des faits que la mémoire collective ignore ou efface, en refoulant « la culpabilité » (Dubé, 2015, p. 14) face aux victimes « secondaires », « figurants de la petite histoire », environ 8500 immigrants qui ont subi des « dommages collatéraux » (p. 13) au Canada. Le fonctionnement des camps, dont le plus grand, Spirit Lake, se trouvait au Québec, en Abitibi, longtemps occulté dans le discours politique et historique a été officiellement reconnu par le gouvernement canadien en 2005. Comme le note Mateusz Świetlicki, la perlaboration de ce trauma est difficile du fait que son histoire a été redécouverte après la disparition de la plupart des témoins. Les archives étant détruites, le travail de mémoire ne peut s'effectuer qu'à partir des narrations postmémorielles fragmentaires (Świetlicki, 2023, p. 75). Isabelle Kirouac-Massicotte (2013) souligne que les textes sur Spirit Lake « sont relativement récents ; même si des discours plus anciens existent, ils sont réduits à de très brefs articles ou à de simples mentions » (p. 164).

Tandis que les sources accessibles au large public désignent les établissements en question comme *camps d'internement* (McIntosh, 2018 ; Roy, 2020), les auteurs québécois des textes que nous examinons dans le présent article n'hésitent pas à employer le terme de *camps de concentration* ayant une très forte connotation historique et éthique (se rapportant depuis la publication en 1946 de *L'univers concentrationnaire* de David Rousset à la Seconde Guerre mondiale). Annette

¹ La résistance des Francophones contre la Loi du service militaire votée en juillet 1917 provoque une intervention violente de l'armée qui tire sur les participants des émeutes, le 1 avril à Québec, faisant quatre morts (Richard, 2015, p. 115).

Wieviorka signalant une première occurrence de ce terme en anglais en 1901 et en français en 1906, précise : « Dès lors, le camp de concentration ne quitte plus la scène mondiale. [...] des camps de concentration anglais de la guerre des Boers aux camps de réfugiés de l'Asie du Sud-Est, en passant par ceux de la Grande Guerre » (1997, p. 4).

L'étude proposée dans notre article des ouvrages littéraires ayant pour cadre commun le camp de Spirit Lake nous mènera à interroger les enjeux des références à l'imaginaire *concentrationnaire* dans la représentation de l'épisode périphérique de la Grande Guerre : le sort des civils traités comme *éléments indésirables* au pays qui peu de temps auparavant réclamait leur venue.

2. Des romans (trans)historiques

Le seul camp destiné à interner des familles, établi près d'Amos, au cœur de la forêt abitibienne, doit son nom de Spirit Lake au Lac de l'Esprit situé dans sa proximité. Outre l'isolation des « prisonniers de guerre », le camp servait à assurer le défrichement des terres en vue de la construction d'une ferme expérimentale. Il apportait aussi des profits au commerce de la région. Ces aspects de l'exploitation des détenus constituent une des caractéristiques du monde « concentrationnaire » dans *Spirit Lake, 1915–1917* de Gilles Massicotte dont la première version, *Liberté défendue. L'Abitibi concentrationnaire* a remporté en 1998 le Prix littéraire de l'Abitibi-Témiscamingue². L'édition revue et augmentée de 2015, portant le sous-titre générique « Roman historique » est dotée d'un matériel documentaire qui renforce le projet du travail de mémoire autour de l'« inconscient collectif » (Dubé, 2015, p. 14). La dédicace « Aux Ukrainiens, aux Canadiens et aux Québécois pour que le souvenir demeure » (Massicotte, 2015, p. 7) dans laquelle résonne l'écho à la devise québécoise « Je me souviens » s'attaque au nombrilisme de la mémoire collective. Le prologue inscrit les sources de la décision sur l'établissement des camps dans une double perspective : la situation du Canada au début du XX^e siècle et les commencements de la Grande Guerre en Europe. Par la démonstration de l'interdépendance des deux contextes l'auteur invite les lecteurs à repenser l'histoire en adoptant un point de vue global qui met en cause les stéréotypes victimaires.

La représentation romancée du camp s'appuie sur le récit du quotidien des prisonniers et des militaires, des personnages fictifs et des figures historiques. Massicotte sauve ainsi de l'anonymat les victimes enterrées à Spirit Lake. D'un autre côté, l'évocation du major général Otter, responsable de l'administration des camps canadiens sert à démontrer une dimension transhistorique des violences systémiques interprétées comme l'origine des drames racontés dans le roman.

² Les informations puisées dans la note d'éditeur sur la quatrième de couverture de *Spirit Lake, 1915–1917*.

Massicotte souligne que « [c]e vieil officier ontarien sorti de sa retraite est surtout connu pour sa participation à la guerre contre les Métis de Louis Riel en 1885 » (p. 20 et 199). D'autres procédés servent à faire voir Spirit Lake comme une préfiguration du totalitarisme. Dans ce sens l'accent mis sur le caractère « concentrationnaire » du lieu prend toute son ampleur. La première scène du roman – l'arrivée du train avec des prisonniers de guerre affectés au travail forcé dans « la future ferme expérimentale » (p. 24) – provoque un télescopage de références temporelles. L'association entre le convoi des détenus amenés en Abitibi et les transports vers les camps de concentration de la Seconde guerre mondiale³ s'affermi dans la suite du récit ayant pour cadre des « baraques » (p. 24), « une clôture de fer barbelé » (p. 43), formant l'espace destiné aux gens apeurés, passibles de sanctions cruelles pour « tout crime, méfait ou insubordination » (p. 28), placés « sous la surveillance de gardes armés » (p. 28), mal nourris, épuisés par le travail forcé contraire à la convention de La Haye (p. 174), le mauvais traitement, la déshumanisation et les maladies qui emportent aussi des enfants.

Le roman rompt certes avec l'image doloriste de la guerre réduite aux épreuves de la population francophone. Néanmoins l'écriture engagée de Massicotte désigne surtout les Anglophones – le gouvernement fédéral et l'armée – en tant que responsables des violences subies par les prisonniers. Une autre vision éthique de ce trauma surgit du roman sentimental de Claire Bergeron, *Les Amants maudits de Spirit Lake*. Les mesures appliquées contre les ressortissants y sont également interprétées comme une réponse des dirigeants politiques à la xénophobie ambiante. Celle-ci semble motivée autant par des stéréotypes à l'égard des étrangers que par la psychose collective que causent les nouvelles du front. Bergeron dénonce aussi l'aspect économique du camp apportant des profits aux commerçants et producteurs abitibiens. Cependant l'auteure tout en reconnaissant sa dette envers Gilles Massicotte et Isabelle Kirouac-Massicotte (Bergeron, 2019, p. 449)⁴, propose une interprétation moins politisée de l'histoire et se penche sur des aspects psychologiques expliquant l'hostilité d'une partie de la population francophone envers les immigrés.

Le roman raconte le destin d'une jeune violoniste ukrainienne, Alyona Loveneck émigrée au Québec pour fuir la guerre. Après avoir été témoin à Montréal des premiers actes xénophobes, elle se trouve, avec son frère Vitaly âgé de dix ans, parmi les détenus de Spirit Lake que l'auteure qualifie d'« un véritable camp de concentration » (Bergeron, 2019, p. 7). Les péripéties de sa relation amoureuse avec Alexandre Lavallière, fils d'une famille de commerçants d'Amos permet

³ Sur d'autres interprétations symboliques du motif du chemin de fer voir Kerouac-Massicotte (2013, pp. 170–172).

⁴ Le roman est originalement publié au Québec en 2016. Dans le présent article je me réfère à sa deuxième édition, en France, en 2019.

d'illustrer, sans simplifications manichéennes, diverses attitudes morales parmi les immigrés, les fonctionnaires du camp et la population québécoise. Plus que l'ouvrage de Massicotte, le roman de Bergeron attire l'attention sur le sort des femmes et enfants internés. La scène de la mort de Vitaly, victime de la tuberculose mal soignée, accompagné au moment de l'agonie par un soldat canadien-français, condense le problème de « l'absurdité du destin » et de « la cruauté du genre humain qui fomenté les guerres et tue des enfants » (Bergeron, 2019, p. 347).

Dans le roman de Bergeron la dimension transhistorique du phénomène de la violence entérinée par des systèmes étatiques se manifeste par l'évocation de l'oppression des Premières Nations. Le camp se trouve sur leurs territoires spoliés par les colonisateurs et, comme l'exprime une amie amérindienne d'Alyona : « [...] les Blancs nous ont relégués dans des réserves et ils préfèrent que nous n'en sortions pas. Le sort de ces Ukrainiens, de ces Turcs ou de ces Allemands nous est familier » (Bergeron, 2019, p. 364). L'aide que la prisonnière reçoit de la part des Amérindiens illustre certes cette communauté de destin des deux groupes de victimes mais sa signification éthique dépasse le contexte canadien. La dédicace s'ouvre à tous « ces peuples en marche, à ces ombres sans nom à la recherche d'une terre d'accueil » (p. 9) et les mots de Nelson Mandela sur la liberté en tant que valeur suprême de l'humanité cités en exergue du livre signalent son caractère transnational (p. 11).

En 1977, l'héroïne âgée de quatre-vingts ans arrive à l'ancien emplacement de Spirit Lake pour offrir un concert. Elle est accompagnée par son fils et sa petite-fille qui dans ces circonstances entendront pour la première fois le récit de son trauma. Le pouvoir cathartique de la prestation artistique, qui a lieu un jour de Pâques, promet le passage à une nouvelle vie, pour Alyona, pour ses descendants et pour la population québécoise représentée plus particulièrement par un ancien soldat, témoin de la mort de Vitaly soixante ans auparavant, dont les « souvenirs étaient embrumés par la terrible honte qu'il continuait à nourrir du fait d'avoir participé à l'écriture de l'une des pages les plus sombres de l'histoire canadienne, au début de la Grande Guerre » (p. 431). Leur visite sur les vestiges du camp et à la tombe de Vitaly ouvre le processus de la « juste mémoire », dans le double sens de ce concept. Il s'agit de rendre justice à la mémoire des victimes dont l'histoire, comme l'exprime le fils d'Alyona en évoquant avec une note d'ironie la devise nationale du Québec, « a disparu dans l'amnésie collective d'un peuple qui tâchait d'oublier » (p. 440). En même temps la réconciliation avec « les fantômes » (p. 432) promet la fin du conflit entre le « trop de mémoire » et le « trop d'oubli » (Ricœur, 2000, p. 1).

3. Des perspectives enfantines

Le motif de la transmission de la mémoire mis en scène à la fin du récit est commun pour l'ouvrage de Claire Bergeron et *Spirit Lake* de Sylvie Brien, un roman

pour la jeunesse. Les expériences du camp, le seul « à être considéré comme un véritable camp de concentration » (Brien, 2008, p. 237) y sont narrées par Peter Gaganovitch, un Ukrainien de quatorze ans, déporté brutalement à Spirit Lake en 1915. Le récit onirique révèle à la fin que l'histoire est reconstruite par le héros quatre-vingt-six après son évasion du lieu qualifié comme un « no man's land » (p. 63), « la clôture de fils barbelés » (p. 66), pire « que la Sibérie » (p. 67), un « camp de concentration » où on emprisonne des enfants (p. 87), ou encore « l'autre Kolkhoz » (p. 129). Le jour de son centième anniversaire, à l'initiative de son arrière-petit-fils, Peter retourne en Abitibi où il découvre un paysage sans « aucun vestige du camp de concentration », ce qui s'harmonise au « tourbillon d'amnésie collective des hommes » (p. 232). Ayant retrouvé son cahier noir, enfoui sous la terre par une amie amérindienne, dans lequel il notait ses impressions du séjour au camp, il constate que le texte y est presque complètement effacé. Aux yeux du héros la voie ferrée apparaît alors comme la seule trace matérielle du camp. Cette image associée à ses rêveries de fuite renvoie à l'épisode fantasmagorique du voyage en draine entre Amos et Spirit Lake. Le garçon fasciné par les légendes amérindiennes sur le chemin magique près du Lac de l'Esprit permettant de percer « une fissure dans le temps, près des barbelés » (p. 192), a la vision d'un « train fantôme » (p. 198) qui faillit l'écraser. Il croit apercevoir à la fenêtre un vieillard dans lequel, à la fin du récit, il reconnaît sa propre figure. L'illusion traduisant l'état mental du personnage au bord de la folie opère un renversement de la symbolique spectrale car le train fantôme ne venait pas du passé mais « semblait sortir tout droit du futur » (p. 200). Le récit crée ainsi l'effet de télescopage des plans sur lesquels se déroule non seulement le destin du héros rescapé de Spirit Lake. L'image de la « machine infernale » (p. 200) traversant « le tunnel du passé-futur » (p. 211) apparaît comme une allégorie des liens qui se tissent entre des horreurs de l'Histoire mondiale.

L'imitation de la perspective enfantine met en valeur certes la visée didactique du roman. Cependant son ambiance fantasmagorique, avec des notes d'humour noir, fragilise toute tentative de l'entendement du phénomène concentrationnaire. L'adoption du point de vue d'un enfant afin d'accomplir le devoir de mémoire caractérise aussi l'écriture de Marsha Forchuk Skrypuch, une romancière canadienne anglophone. En tant que petite-fille d'un Ukrainien emprisonné pendant la Grande Guerre au camp de Jasper, en Alberta (Skrypuch, 2008, p. 239), elle cherche par ses récits postmémoriels⁵ à rétablir l'histoire des camps en prenant appui sur les expériences du grand-père connues à travers le récit fragmentaire du père, tout en étant consciente des difficultés de la narrativisation du trauma (p. 243). Dans *Prisonniers de la grand forêt. Anya Soloniuk, fille d'immigrants*

⁵ Sur l'œuvre de Skrypuch et sur les textes d'autres auteurs anglophones thématissant la (post) mémoire ukrainienne des camps voir Świetlicki (2023, pp. 72–104).

*ukrainiens. Spirit Lake, Québec, 1914*⁶ derrière la tonalité accusatoire, moins prononcée que dans les romans québécois, des propos de l'enfant impuissant face à l'absurdité de la guerre surgit une note didactique pour trouver une explication rationnelle de l'Histoire.

L'héroïne, Anya Soloniuk, une fille de quatorze ans, note dans le journal les expériences de sa famille : les préparatifs à l'émigration du village natal en Galicie au printemps de 1914, le voyage au Canada, le séjour à Montréal et l'exil à Spirit Lake. Comme chez Bergeron, on observe une corrélation entre l'hostilité populaire et les mesures établies par le gouvernement envers les immigrés. Cependant le problème des violences éprouvées par la famille d'Anya est présenté dans un contexte plus large qui démontre aux lecteurs que les attitudes xénophobes s'expliquent partiellement par certains agissements des autorités ukrainiennes, comme dans le cas de la lettre de l'évêque grec-catholique au Canada encourageant ses compatriotes à rejoindre l'armée autrichienne (Skrypuch, 2008, pp. 91–93). Il est aussi révélateur que ni dans le journal d'Anya ni dans les paratextes auctoriaux l'expression « camp de concentration » n'apparaît jamais. Spirit Lake est appelé « camp d'internement » et la narratrice constate : « Même si 'internement' signifie 'emprisonnement', je préfère me trouver avec Tato en prison que sans lui, ici » (p. 128). L'emploi du mot « dortoirs » (p. 148) au lieu de « baraques » produit aussi un effet atténuant. Néanmoins les descriptions de Spirit Lake ne manquent pas de s'associer à l'univers concentrationnaire. Anya est effrayée en voyant « des soldats, avec des chiens de garde et des fusils » regardant les nouveaux prisonniers « d'un air sévère », « des bâtiments entourés de hautes clôtures en barbelés, avec des postes de garde aux quatre coins » (p. 131). Elle notera dans son journal les violences, la mort des enfants atteints de tuberculose et, comme le fait également le narrateur du roman de Massicotte, elle évoquera le destin d'Ivan Gregoreszczuk (un personnage réel) abattu par un fermier pendant la tentative de l'évasion.

Le motif de la communauté du destin des Amérindiens et des prisonniers, pareillement au roman de Bergeron, invite les lecteurs du journal à un double devoir de mémoire : envers les victimes oubliées de la Grande Guerre et envers les Premières Nations dépossédées de leur liberté (p. 158).

Le dessein réconciliateur de l'écriture de Skrypuch devient plus net dans l'épilogue qui raconte le départ de la famille du camp suivi par l'intégration réussie dans la société canadienne. La fin de *Prisonniers de la grande forêt* explicite le thème de la transmission de la mémoire. Cependant, contrairement

⁶ La version française du roman publié en anglais dans la série « Dear Canada » / « Cher Journal », consacrée aux romans sous forme de journal intime dans lesquels « des jeunes filles racontent des événements qui ont marqué l'histoire canadienne ». (<https://www.scholastic.ca/editions/livres/collections/cherjournal/livres/prisonniersdelagrandedeforet.htm>)

aux récits des auteures québécoises, Skrypuch ne présente pas cette expérience comme un trauma indicible : « Anya et Stefan [son mari] racontaient *souvent* à leurs enfants des histoires de l'époque du camp d'internement » (p. 210 ; nous soulignons). La note historique jointe au livre contient aussi des informations qui semblent atténuer l'horreur des camps au Canada. L'auteure parle des persécutions subies par les Ukrainiens dans leur propre pays et souligne l'existence des camps d'internement russes et autrichiens. Néanmoins en cherchant une explication des mesures appliquées par le gouvernement d'Ottawa, elle revient à « l'hystérie collective envers les étrangers [...] dans la population canadienne » (p. 217) et au problème des profits économiques tirés du travail imposé aux prisonniers. La tonalité réconciliatrice du récit, manifestée entre autres par la présence autour de l'héroïne non seulement des xénophobes mais aussi des personnages canadiens bienveillants, n'empêche pas des interprétations transhistoriques qui, comme chez les auteurs québécois, mettent en parallèle l'expérience de Spirit Lake et la Seconde Guerre mondiale, par exemple par l'association du récit d'Anya au journal d'Anna Frank (Ledohovski, 2013, p. 208, Świetlicki, 2023, p. 84).

Est-il alors juste d'appliquer à Spirit Lake le terme de camp de concentration, comme le font les auteurs québécois ou d'éviter cette appellation fortement connotée par le totalitarisme ? La première stratégie, avertissant sur le danger du retour de l'Histoire, semble fondée, si on tient compte des propos d'Hannah Arendt qui rappelle que « les camps de concentration [...] se distinguaient par le fait de n'être pas des institutions pénales. [...] Ils étaient chargés des 'éléments indésirables' [...] » (cité dans Becker, 2008, p. 101). La dimension irénique de l'ouvrage de Skrypuch a pour but la consolidation de l'image d'un Canada qui confronte son passé honteux mais révolu où le concept même de sujet ennemi et/ou indésirable ne peut se concevoir.

4. Conclusion

Les récits de Spirit Lake sont *périphériques* à plusieurs égards. Retraçant un épisode oublié de la guerre, éloigné des champs de bataille qui ont marqué à jamais les imaginaires collectifs, ils abordent des expériences apparemment marginales pour la mémoire québécoise⁷. Une autre dimension de la périphéricité des textes étudiés concerne leur position dans la vie culturelle du Québec. Ce sont des ouvrages soit appartenant à la littérature populaire ou pour jeunesse, soit – dans le cas du roman de Massicotte – relevant d'une petite maison d'édition au rayonnement limité. Tout ceci fait que ces ouvrages ne trouvent pas de retentissements importants auprès de la critique universitaire. Cependant justement leur caractère populaire semble révéler un besoin vital, indépendant des grandes narrations commémoratives institutionnelles,

⁷ Sur d'autres contextes périphériques dans les études sur la Grande Guerre voir Barker et al. (Eds.) (2018).

de la mise en question des mythes victimaires. Paul Ricœur décrit le phénomène de mémoire empêchée en tant qu'une pathologie provoquée par des traumatismes inconscients, oubliés ou sublimés. Le philosophe traite ce problème sur le mode clinique. En se référant aux concepts freudiens de *remémoration*, *répétition* et *perlaboration*, il l'associe à une maladie ou une blessure (Ricœur, 2000, pp. 83–97). Vus sous cet angle, les ouvrages qui cherchent à sortir de l'oubli les victimes de Spirit Lake, qu'ils aient une vocation dénonciatrice ou réconciliatrice, s'offrent comme une thérapie, d'autant plus que « le trauma demeure même quand il est inaccessible, indisponible » (p. 576). En 1999, en commentant l'importance du mythe de la crise de la conscription, Robert Comeau observait : « Les Québécois ne semblent avoir retenu de la Grande Guerre que cette manifestation, sanglante certes, mais sans commune mesure avec l'horreur des tranchées que pourtant de nombreux Canadiens ont connue » (cité dans Cambron, 2012, p. 32). Cette remarque correspond au problème de « déficit critique » envers soi causé par la mémoire empêchée bloquant le travail libérateur de deuil, le sentiment de responsabilité et le pardon (Ricœur, 2000, p. 96–97). Le traitement de la maladie de la mémoire entrepris par les romanciers soucieux du trauma de Spirit Lake annonce une autre perception des victimes d'une Grande Guerre québécoise, dans sa dimension périphérique, et de la Grande Guerre dans sa globalité, ce qui, pour reprendre les expressions ricœuriennes, permet d'extraire « des souvenirs traumatisants leur valeur exemplaire » (Ricœur, 2000, p. 107). Et l'exemplarité de la révélation insoupçonnée du cauchemar concentrationnaire ne se limite pas aux contextes strictement canadiens. Dans son étude de la genèse des camps de concentration Annette Becker rappelle qu'entre 1869 et 1918 de nombreux non-belligérants, femmes, enfants, vieillards, connaissent les violences extrêmes dans les établissements construits dans plusieurs pays du monde en guerre (Becker, 2008, pp. 101–102) qu'il est aisé de comparer à Spirit Lake. Leurs destins attendent toujours la sortie de l'oubli auquel les a condamnés la grande Histoire. La littérature donnant un nouveau sens au qualificatif *mondiale* dans l'appellation de la guerre de 14-18, révélant l'existence des camps qui aujourd'hui paraissent comme un laboratoire des atrocités futures peut servir de remède contre cette maladie de la mémoire. Et dans ce sens les ouvrages périphériques dévoilant l'existence de l'antichambre des horreurs du XX^e siècle dans le paysage paisible au bord du Lac de l'Esprit pourraient avoir un rôle pionnier pour des nouvelles approches de la Grande Guerre non seulement au Québec.

Références

- Barker, A. et al. (Eds.). (2018). *Personal Narratives, Peripheral Theatres: Essays on the Great War (1914–1918)*. Springer.
- Becker, A. (2008). La genèse des camps de concentration : Cuba, la guerre des Boers, la grande guerre de 1896 aux années vingt. *Revue d'Histoire de la Shoah*, 189, 101–129.
- Bégin, P.-L. (2012). Mot de l'éditeur. In P. Falardeau, *Le Jardinier des Molson. Scénario* (pp. 9–13). Éditions du Québécois.

- Bergeron, C. (2019). *Les Amants maudits de Spirit Lake*. Centre France Livre De Borée.
- Biron, M., & Parenteau, O. (2012). La guerre dans la littérature québécoise. *Voix et Images*, 2(110), 9–14.
- Branach-Kallas, A. (2014). *Uraz przetrwania. Trauma i polemika z mitem pierwszej wojny światowej w powieści kanadyjskiej*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Branach-Kallas, A., & Sadkowski, P. (2018a). *Comparing Grief in French, British and Canadian Great War Fiction (1977–2014)*. Brill Rodopi.
- Branach-Kallas, A., & Sadkowski, P. (2018b). Le Canada dans la Grande Guerre à la lumière des approches anglophones et francophones au début du XXI^e siècle. *TransCanadiana*, 10, 48–67.
- Brien, S. (2008). *Spirit Lake*. Gallimard Jeunesse.
- Cambron, M. (2012). Le discours sur la Grande Guerre. Demande d'histoire. *Voix et Images*, 2(110), 15–33.
- Courtois, Ch.-Ph., & Veyssière, L. (Eds.). (2015). *Le Québec dans la Grande Guerre. Engagements, refus, héritages*. Septentrion.
- Dubé, M. (2015). Préface. In G. Massicotte, *Spirit Lake, 1915-1917* (pp. 13–16). Les Éditions du Quartz.
- Kirouac-Massicotte, I. (2013). Spirit Lake. Un camp de concentration au cœur de la forêt abitibienne. In D. Chartier, M. Parent, & S. Vallières (Eds.), *L'idée du lieu* (pp. 163–185). Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, Université du Québec à Montréal.
- Ledohowski, L. (2013). "The Compulsion to Tells Falls on the Next Generation": Ukrainian Canadian Literature in English and Victims of the Past. In J. Henderson, & P. Wakeham (Eds.), *Reconciling Canada: Critical Perspectives on the culture of Redress* (pp. 198–214). University of Toronto Press.
- Massicotte, G. (2015). *Spirit Lake, 1915–1917*. Les Éditions du Quartz.
- McIntosh, A. (2018). Internement des Ukrainiens au Canada. In *L'Encyclopédie Canadienne. Historica Canada*. www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/internement-des-canadiens-dorigine-ukrainienne
- Richard, B. (2015). Le Québec face à la conscription (1917-1918). In Ch.-Ph. Courtois, & L. Veyssière (Eds.), *Le Québec dans la Grande Guerre. Engagements, refus, héritages* (pp. 113–130). Septentrion.
- Riceur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Seuil.
- Roy, P. E. (2020). Internement au Canada. In *L'Encyclopédie Canadienne. Historica Canada*. www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/internement-1
- Rousset, D. (1946). *L'Univers concentrationnaire*. Minuit.
- Sadkowski, P. (2017). La Grande Guerre dans la littérature canadienne-française et québécoise. *TransCanadiana*, 9, 37–51.
- Skrypuch, M. F. (2008). *Prisonniers de la grande forêt. Anya Soloniuk, fille d'immigrants ukrainiens*. Texte français de M. Faubert. Éditions Scholastic.
- Świetlicki, M. (2023). *Next-Generation Memory and Ukrainian Canadian Children's Historical Fiction. The Seeds of Memory*. Routledge.
- Theeten, G. (2015). *La Grande Guerre revisitée*. Droz.
- Thompson, J. H. (1991). *Les minorités ethniques pendant les guerres mondiales*. La Société Historique du Canada.
- Viart, D. (2005). Écrire l'Histoire. In D. Viart, & B. Vercier, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations* (pp. 125–206). Bordas.
- Wieviorka, A. (1997). L'expression « camp de concentration » au 20^e siècle. *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, 54, 4–12.

Larissa Luică, University of Bucharest, Romania

DOI:10.17951/lsmll.2023.47.4.61-71

De l'histoire familiale à l'Histoire d'un peuple : le conflit de Palestine dans *Le Palais des deux collines* de Karim Kattan

From Family History to the History of a People: The Conflict in Palestine
in *Le Palais des deux collines* by Karim Kattan

RÉSUMÉ

Cet article se propose d'analyser la façon dont Karim Kattan utilise, dans son roman *Le Palais des deux collines*, l'histoire particulière d'une famille palestinienne afin de rendre compte de l'Histoire du conflit israélo-palestinien, depuis 1948 à nos jours. Nous allons suivre plusieurs aspects : la question de l'identité, entre appartenance à un peuple et expérience de l'exile, le dispositif allégorique utilisé par l'auteur pour créer le parallélisme et le rôle métaphorique de certains personnages principaux.

MOTS-CLÉS

Palestine, histoire, identité, exile, colonisation.

ABSTRACT

In this article, we propose to analyse the way in which Karim Kattan uses a personal family story in his novel *Le Palais des deux collines* to recount events from the wider history of the Israeli-Palestinian conflict, from 1948 to the present day. We will look at several aspects: the question of identity (between belonging to a people and the experience of exile), the allegorical device used by the author to create parallelism and the metaphorical role of certain main characters.

KEYWORDS

Palestine, history, identity, exile, conflict, colonisation

Le conflit israélo-palestinien est l'un des conflits majeurs de l'époque contemporaine, perdurant dans le temps et voyant se succéder différents gouvernements politiques¹. Il aurait pu rester régional, si ce n'était pas une région à forte importance stratégique, autant du point de vue géopolitique que historique

¹ Pour une courte synthèse éclairante de ce conflit, voir Claude Quétel (2012).

et religieux. Les analyses relevant des études en histoire, sciences politiques, sociologie ou anthropologie sont nombreuses, alors que les études littéraires s'intéressent beaucoup moins à ce sujet pourtant important et intéressant. Toutefois, la littérature reprend, raconte, représente le conflit israélo-palestinien et des écrivains de plusieurs générations, certains écrivant en arabe ou en hébreu, d'autres en anglais ou en français, se sont emparés de ce sujet pour en faire matière littéraire.

Karim Kattan est un jeune écrivain palestinien francophone, connu pour son roman *Le Palais des deux collines*, primé en 2021 du Prix des 5 continents de la Francophonie. L'écrivain est né en 1989 à Jérusalem et a obtenu un doctorat en littérature à Paris. Il écrit en français et en anglais, les deux œuvres francophones (le volume de nouvelles *Préliminaires pour un verger futur* et *Le Palais des deux collines*) étant publiées chez la maison d'édition tunisienne Elyzad. À part son activité littéraire, Karim Kattan est aussi animateur d'une émission radio en Palestine et très impliqué dans plusieurs projets visant la promotion et la valorisation de la culture et du patrimoine palestinien à travers le monde.

Le roman *Le Palais des deux collines* reprend la situation du conflit de Palestine à travers l'histoire d'une famille habitant à Jabalayn, le récit racontant des événements vécus par trois générations et ayant comme décor la maison construite par le grand-père et surnommée le *palais des deux collines* à cause de sa situation au sommet de l'une des collines de Jabalayn.

Nous nous proposons d'analyser dans cet article la façon dont Karim Kattan utilise une histoire familiale, personnelle, pour raconter en fait des événements relevant de la grande Histoire, reprenant des moments du conflit israélo-palestinien, depuis 1948 jusqu'à présent. Il nous semble intéressant de nous pencher sur plusieurs aspects : la question de l'identité (entre l'appartenance à un peuple et l'expérience de l'exil), le dispositif allégorique mis en place par l'auteur pour créer le parallélisme et le rôle métaphorique des certains personnages principaux.

Faysal, dont la voix narrative est prédominante, est le plus jeune et le dernier représentant de cette famille, rentré au pays après un assez long exil européen pour vendre la maison familiale, surnommée le palais des deux collines. La voix et le récit de Faysal sont complétés par ceux de Nawal, la grand-mère du narrateur, celle qui a vécu la période de gloire de la famille et dont le fantôme erre encore dans cette maison, désireuse de transmettre un héritage que personne ne semble plus vouloir. Plusieurs thématiques sont abordées, de façon plus ou moins complexe : le conflit et la colonisation de Palestine, la religion, l'exil, l'identité et la dépersonnalisation, l'homosexualité, la duplicité et l'hypocrisie des gens par rapport au conflit. Nous allons reprendre dans cet article quelques-uns de ces sujets, en nous concentrant sur le lien avec la représentation de la guerre.

La construction du roman est élaborée et, bien que le nombre des personnages ne soit pas aussi grand, le roman n'est pas sans nous rappeler *Cent ans de*

solitude de Gabriel Garcia Marquez. Les destins imbriqués des personnages, les histoires étendues sur plusieurs générations, certains motifs comme la serre et la maison-palais, le fantôme gardien de la demeure, l'extinction d'une famille quasiment dynastique, certains événements présentés nous ont sans cesse renvoyée à l'écriture marquezienne. De ce fait, plusieurs lectures sont possibles, mais une portée allégorique due à une écriture sans doute en lien avec le réalisme magique se fait remarquer et nous conduira comme un fil rouge à travers notre recherche. Nous avons remarqué ce même choix de l'allégorie dans plusieurs œuvres littéraires sur la Palestine et nous avons nous même étudié cet aspect dans le roman *Palestine* de Hubert Haddad (Luică & Necula, 2021). La Palestine est représentée sous des traits humains, féminins dans nos deux cas, (le personnage de Falastin chez Haddad et, partiellement, comme on le verra dans ce qui suit, de Nawal chez Kattan), une personnification riche de sens qui se superpose chez Kattan à la métaphore de la maison puisque, à notre avis, le palais abandonné, mais convoité, représente aussi une image du pays en proie à la guerre.

Le roman est structuré en chapitres, sans titre, d'une longueur très variable, qui mêlent les voix et les perspectives. Karim Kattan disait lui-même, en novembre 2022, lors d'une rencontre avec les étudiants roumains à Bucarest qu'il s'agissait d'un entrecroisement des perspectives et que le but de son écriture était de briser le silence et de récupérer la Palestine². Ces voix qui assument le récit sont autant de voies qui conduisent vers cette récupération de la Palestine en tant qu'espace symbolique et servent à nous la donner à voir sous ses différents aspects : la voix de Faysal nous montre le tableau vu par les yeux d'un jeune rentré d'exil, celle de Nawal est évocatrice d'une époque d'or marquée petit à petit par la décadence, les fragments reprenant les actualités de la radio cachent, sous un simulacre d'objectivité, la tragédie de la colonisation israélienne en train de se jouer sous nos yeux. La pluralité de voix est aussi une manière de signifier la multiplicité des lectures que nous pouvons faire de ce récit. Dans la même intervention, notre jeune auteur n'hésite pas à mettre en avant le lien entre l'écriture et la lecture, alors la multiplication des voix narratives renvoie à une multiplication des lectures possibles : chaque destinataire du livre vient avec le filtre de sa propre expérience de vie, ce qui donne naissance à une lecture qui lui est entièrement propre.

1. Une oppressante toile de fond : le conflit israélo-palestinien

La guerre est présente depuis les premières pages du roman, lorsque Faysal, dans ce que nous allons découvrir être une lettre à son ex-amoureux occidental, avoue avoir tué un colon : « J'ai tué un homme. Un colon. Un homme mais un colon. Un colon mais un homme. Ça paraît un peu dramatique, dit comme ça,

² Notes personnelles prises lors de la rencontre de Karim Kattan avec les étudiants roumains au Lectorat de français de l'Université de Bucarest, le 10 novembre 2022.

mais c'était tout l'inverse. » (Kattan, 2001, p. 3). L'opposition colon / homme, bien que mise sous le signe d'une hésitation de conscience, ne marque pas moins pour autant une dépersonnalisation et une déshumanisation que la guerre est en train d'opérer dans l'esprit des parties combattantes au regard de ceux perçus comme les ennemis. L'homme tué n'a pas de nom – « Parfois, le nom est la chose la moins importante du monde » (pp. 7–8) – son individualité est donc gommée, on ne pourra jamais connaître l'histoire de sa vie, étant ainsi réduit à une simple existence corporelle, physique et finalement à un cadavre solitaire dans le jardin d'une maison dépeuplée. Sa mort même est dépourvue de dramatisme, ce qui nous renvoie à une violence symbolique intrinsèque, que cette image d'ouverture du roman expose, et à une double déshumanisation. D'abord cette opposition colon / homme agit comme une confrontation irréconciliable de ces deux caractéristiques, la déshumanisation du colon servant de prétexte pour un illusoire apaisement de la conscience du personnage, atteint lui-même par cette déshumanisation causée par la guerre. Si on s'arrêtait à ces premières lignes, on resterait avec l'image d'un être qui tue à sang froid un autre et qui n'accorde à sa victime même pas le statut d'humain. Alors qu'au fur et à mesure du roman, on découvre un Faysal humain, tiraillé entre le passé et le présent et essayant de faire face à un devoir qu'il n'a pas demandé à accomplir.

Il est aussi intéressant d'observer qu'il n'assume pas entièrement son geste meurtrier qu'il met sur le compte de sa grand-mère Nawal : « Je lui ai tiré dessus, ou bien, plus précisément, Nawal par moi lui a tiré dessus » (p. 3). Nous considérons que la figure de Nawal est une personnification de la Palestine et, de ce point de vue, c'est donc la Palestine qui se défend contre l'intrusion étrangère, tuant le colon par une sorte de légitime défense et de justice, ce qui contribue au sentiment d'apaisement moral de Faysal.

Dans le dispositif allégorique construit par Karim Kattan dans *Le Palais des deux Collines*, l'histoire de la famille de Faysal représente l'Histoire de la Palestine, avec ces hauts et ces bas, alors qu'à travers l'image de la grande maison et de sa construction l'auteur laisse entrevoir le lourd échafaudage de la nation palestinienne. La micro-histoire familiale devient donc représentative de la macro-histoire, ce qui n'est pas sans rappeler une caractéristique importante de la culture du Moyen-Orient : l'individualité doit participer à la construction d'une communauté, le but n'étant pas la mise en avant de telle ou telle personnalité ou événement ponctuel, mais leur inscription dans une unité qui est la communauté et, dans notre cas, la nation. Le récit de Karim Kattan nous porte donc à travers l'histoire familiale non pas en tant que fait divers, mais pour nous introduire dans l'Histoire de la Palestine. Les ancêtres de Faysal ont mis les bases d'une maison qui allait acquérir la grandeur, physique et symbolique à la fois, d'un palais. Faysal est le porte-parole de cette h(H)istoire :

L'histoire de Palestine, quant à elle, était une histoire de famille. Chacune des ombres m'en a murmuré un bout, comme une opale qu'elles ont entreposée entre mes mains. Tant et si bien que je compris rapidement qu'elles m'avaient toutes pris simultanément pour un scribe et un psy : j'étais celui à qui elles pouvaient raconter les traumatismes qu'elles n'oseraient jamais s'avouer entre elles. Leurs peurs et leurs inquiétudes, j'en étais le récipiendaire. Leurs blessures, elles me les ont transmises avec une telle verve que j'avais l'impression, presque toute ma vie, d'être une plaie béante sur pattes. On ne m'a jamais appris la Palestine, je l'ai prise en consigne comme une malédiction. (Kattan, 2021, p. 44)

Le spectre du conflit est présent à travers tout le récit, mais il devient progressivement de plus en plus présent et de moins en moins subtil et certains fragments sont empreints de quelques idées politiques qui nous donnent une idée claire des opinions de l'auteur :

[...] depuis plusieurs mois avait éclaté ce qu'ils appellent « la révolution des implantations ». Je vais te dire un petit secret sur eux, ils se prennent pour des cowboys de Dieu. La révolution dont ils parlent, c'est le jour où les colons qui avaient déjà occupé une grande partie de la Cisjordanie ont décidé qu'ils en avaient assez d'attendre et que leur temps était venu. Un peu le grand soir des cowboys : ils allaient prendre, de force, tout ce qu'ils pouvaient du territoire. Ils descendaient sur les villes palestiniennes, c'était facile, il suffisait d'y aller au flingue, d'en buter quelques dizaines, et le tour était joué. Au début, c'était un peu une guérilla qu'ils menaient. Rapidement, puisque leur sens de l'organisation est redoutable, ils ont créé les Forces Armées de Judée-Samarie. Ville après ville, puis village après village, ils s'y sont adonnés à cœur joie. Le monde regardait ailleurs ; avait oublié que nous existions. Les pays alentour, eux, approuvaient même : ils poussaient un soupir de soulagement, enfin débarrassés du peuple le plus importun de ce siècle. La Cisjordanie, ce bout de terre qui n'a même pas le nom d'un pays, qui n'accède même pas à une géographie, c'est un terrain de jeu. (p. 25)

Les fragments du récit assumés par la voix narrative de Faysal nous sont présentés sous une forme qu'on devine épistolaire, adressés à un certain George (bien que ce prénom reste tout le temps sous le signe du doute), l'ex-compagnon de vie occidental du narrateur. Ce George est un personnage représentatif du monde occidental : on observe le prénom très usuel dans plusieurs langues et dans plusieurs espaces socioculturels, on ne connaît pas son nom de famille, ni sa nationalité ou tout autre signe d'appartenance quelconque qui pourrait nous aider à lui donner plus d'individualité. Nous pourrions dire que Faysal s'adresse à l'Occident pour lui raconter le passé et le présent de la Palestine, en espérant peut-être de lui donner une perspective nouvelle sur la lente disparition d'un pays et d'un peuple. Dans le fragment cité plus haut, on remarque sans difficulté une certaine ironie amère utilisée par le narrateur, un ton très légèrement accusateur à l'adresse de ceux qui pourraient intervenir et qui choisissent de ne pas le faire.

À plusieurs reprises dans le texte, la façon d'agir des colons nous est présentée comme une sorte de lent siège, progressif, mais incessant : « [...] ils ont commencé à encercler le village » (Kattan, 2021, p. 6) ; « Tous les jours, Nawal vient m'annoncer que les colons encerclent la ville au loin avec leurs jeeps.

Des vautours prêts à descendre sur nous » (p. 20). L'atmosphère devient assez oppressante, funeste même et, bien qu'on épargne en grande partie au lecteur les horreurs inhérentes à tout conflit, le récit nous laisse ressentir cette pesanteur de la violence. L'accent est mis sur une destruction due à un dépeuplement des territoires palestiniens, un abandon d'une grande tristesse, repris dans la situation similaire du palais des deux collines : dans ses années de gloire, la maison avait été le décor de nombreux événements et avait accueilli de nombreuses personnalités de toutes les nationalités, en référence sans doute à la gloire mythique des territoires de l'actuelle Palestine.

L'une des peu nombreuses images à fort impact émotionnel est celle que raconte Nawal pour dire à son petit-fils la violence de ce conflit d'une apparente tranquillité :

La nuit où nous avons dû partir, on a retrouvé dans la cour de notre maison notre voisine. Elle était enceinte, proche d'accoucher. Ils l'avaient laissée là, Dieu ait son âme. Une balle dans la tête, je crois. Et ils l'avaient éventrée. Son bébé était à quelques mètres d'elle, toujours relié par le cordon. Sans doute l'avaient-ils laissée là pour nous faire peur. Je ne sais pas. (p. 148)

Les colons sont des personnages toujours présents en toile de fond, très rarement présents physiquement dans le présent de la narration, ils ne portent jamais des noms et ne font pas vraiment partie de l'action, alors qu'ils sont à vrai dire les créateurs de l'action du récit : sans leur présence insidieuse, la disparition lente de la Palestine n'aurait pas lieu et le récit n'aurait pas raison d'exister. Comme nous l'avons vu pour le colon tué par Faysal, ils sont soumis à une généralisation dépersonnalisante, leur principale caractéristique étant d'être les ennemis, se trouvant toujours dans un rapport d'opposition du type nous / les Autres, où l'Autre est toujours dangereux et menaçant. Ce qui nous semble intéressant est le fait qu'ils n'ont pas de « représentant » dans le système allégorique créé par Karim Kattan. Ils sont toujours nommés et définis par cet unique élément qui semble inhérent à leur existence même : les colons.

2. Dire un pays à travers ses habitants

Au contraire, les représentants de la famille de Faysal ont tous leurs rôles bien définis, leurs qualités et leurs défauts. Le seul qui ne porte pas de nom est l'arrière-grand-père qui a commencé la construction du palais, mais cet anonymat n'est aucunement synonyme de dépersonnalisation, il est en revanche signe d'une histoire qui se perd dans la nuit des temps, comme des racines profondément ancrées dans la terre. Nawal et Ibrahim (les grands-parents), Ayoub (l'oncle), Joséphine (la bien-aimée d'Ayoub), Jeannette (la tante), Jihad (le voisin propriétaire d'un restaurant tout aussi fantastique que le palais et occupant l'autre colline). Nawal et Ibrahim sont une sorte de parents fondateurs d'une dynastie, les racines de l'histoire et les représentants d'un monde à jamais révolu.

Cependant, entre les deux il y a des différences importantes : Nawal est celle qui veut lutter à tout prix pour éviter la disparition de sa famille, tandis qu'Ibrahim est plus nuancé à défendre une cause politique. Nawal (ou plutôt son esprit, car elle n'est plus en vie dans le présent de la narration) se charge de la défense de la maison, c'est elle qui fait venir son petit-fils, le dernier représentant vivant de la famille pour essayer de raviver un feu éteint depuis longtemps. Elle l'incite à ne pas renoncer à la lutte :

Nawal me murmurait des choses vicieuses, va, sors, va à leur rencontre, si un seul devait tomber sous tes coups, déjà ce serait une victoire, va, n'aie pas peur, je marcherai devant toi, ils n'oseront pas tirer sur moi, j'emplirai leur poitrine de terreur, avance, je marcherai devant toi. (p. 4)

Elle est celle qui veut continuer la lutte, pour laquelle aucun répit et aucun compromis ne peuvent représenter une solution. A son avis, ce n'est que par la résistance armée qu'on peut espérer à une libération du pays. Nawal est aussi celle qui souffre le plus : elle est doublement trahie par son mari Ibrahim, autant dans sa qualité d'épouse que dans celle de combattante. Cependant, elle ne renonce jamais à son acharnement. Une ombre de doute est cependant jetée sur elle par son petit-fils : on apprend qu'elle avait eu connaissance de l'infidélité de son mari et avait choisi de se taire. En même temps, Faysal se demande comment elle aurait pu ne pas savoir l'origine de l'argent qui faisait la fortune de sa famille. Bien que moins prégnante que pour d'autres personnages, la duplicité n'est pas sans atteindre Nawal. On ne peut pas cependant ne pas remarquer qu'elle reste le plus fort personnage du roman : à la fois en tant que caractère qu'en ce qui concerne son pouvoir symbolique. Avec Faysal, elle est l'une des voix narratives et marque indubitablement l'esprit des lecteurs : une sorte de matriarche qui soutient la famille et le récit.

Ibrahim, le grand-père, est celui qui a fait construire le palais dans sa forme actuelle. Sa fantaisie a pu créer une maison complètement différente, extraordinaire, où l'Occident et l'Orient se réunissent à travers l'architecture et la décoration. Il est une sorte de génie créateur, sans lequel la maison et la famille n'auraient jamais pu exister. La seule chose qu'on puisse lui reprocher est le refus de s'engager dans le conflit, de faire partie de la résistance, de participer à la vie politique. Mais entre marque de lâcheté et de sagesse la frontière est très fine et on ne peut pas vraiment le condamner pour son apparent manque d'implication politique. Il aurait pu donc avoir toutes les caractéristiques d'une idole aux yeux de sa famille et du monde, s'il n'y avait pas quelques révélations faites par Nawal et Faysal. La première a une apparence de trahison conjugale : Ibrahim a une relation homosexuelle avec un prêtre orthodoxe qui rend régulièrement visite à la famille. Cependant, il nous semble que dans ce dispositif métaphorique qu'est le roman de Kattan cette relation acquiert des valences plus profondes : elle devient symptomatique de la place de

la religion dans le jeu de l'Histoire. Le moine est capable de séduire un père de famille commettant un double péché : d'abord, il corrompt Ibrahim et le conduit vers l'adultère et, puis, il enfreint sa propre obligation de chasteté. En même temps, il aide les membres de la résistance en leur procurant des armes. Nous pensons que c'est la duplicité des responsables religieux qui est mise en cause par l'auteur à travers la figure de ce moine. Pour revenir à Ibrahim, à part cette infidélité face à son épouse, on peut lui imputer quelque chose de plus grave : la trahison de la cause palestinienne. En effet, Faysal découvre un document attestant des affaires commerciales que Ibrahim avait avec l'armée israélienne à laquelle il vendait des slips pour les soldats. La fortune qui soutenait le train de vie de la famille, qui alimentait les fêtes et qui avait financé la construction de l'extravagante maison se fondait sur une trahison. Qui plus est, la marchandise objet de cette trahison était d'une telle frivolité que cela semblait accroître de beaucoup la culpabilité d'Ibrahim aux yeux de son petit-fils. Le personnage du grand-père devient ainsi représentatif d'une certaine partie de la population, d'une condition plutôt aisée, qui voulait garder son existence luxueuse et dépourvue de soucis au prix de la liberté pour laquelle d'autres sacrifiaient leurs vies. La défaite et l'extinction progressive du peuple palestinien ne sont donc pas le résultat d'une unique intervention extérieure, de la colonisation, de ces Autres ennemis, elle a aussi des causes internes, plus insidieuses et plus difficiles à combattre.

Bien que les autres personnages aient aussi des rôles de représentation dans le dispositif narratif métaphorique construit par l'auteur, leur importance dans notre exposé concernant le lien entre l'histoire familiale et l'Histoire palestinienne est plus réduite et nous avons choisi de ne pas développer leur analyse dans l'espace dédié à cet article.

3. Une identité hésitante

Nous avons laissé le personnage de Faysal en dernier pour une raison claire : bien qu'il soit une partie de cette famille représentative de la Palestine, il se détache de ses parents pour s'inscrire aussi dans une autre catégorie de personnages romanesques, à savoir ceux caractérisés par la quête de l'identité.

Dans les premières pages du roman, il déclare sans équivoque : « [...] je savais être né pour constater l'extinction de ma race » (p. 6) ou, un peu plus loin : « J'étais le dernier-né et le seul vivant » (p. 14). À travers tout le roman, il se désigne comme étant le dernier représentant de sa famille et le dernier Palestinien resté sur place. Cette autodéfinition quelque peu apocalyptique nous semble être cependant en relation avec cette difficile construction identitaire dont Faysal est le sujet. Il faut dire que son prénom signifie en arabe « celui qui décide » ou bien « le juge », et ce prénom n'est aucunement anodin. Il est celui qui juge, *in absentia*, les agissements des autres membres de la famille, mais aussi qui a le pouvoir de décision sur une possible résurrection de la famille.

Faysal est le personnage typique des romans en provenance de ce qu'on appelle dans le sens large l'espace arabe. Parti en Occident, il a essayé de rompre avec ses origines, sans jamais réussir à se détacher complètement. Une fois revenu dans son pays natal, il se sent perdu au début, dépourvu des repères occidentaux qui lui étaient devenus familiers. En même temps, son rapport à sa culture d'origine n'est pas moins problématique :

J'avais laissé Jabalayn derrière moi. J'avais arraché mes racines, très méticuleusement, et je leur avais foutu le feu. Non, ce n'est pas vrai, toutes ces histoires de racines, c'est des conneries. Quelles racines ? Ce que j'ai, ce sont des crochets, plantés dans mon cou, pour me maintenir en place. Dès que j'essaye de bouger, ils tirent de plus en plus fort et me vident de mon sang. (p. 37)

Cette image a une violence sous-jacente qui n'est pas du tout loin de celle des images de la guerre. Faysal se sent torturé par sa relation avec la Palestine, les attaches lui étant imposées de force et non par un choix personnel. Il est d'ailleurs venu pour liquider son héritage par la vente de son ultime bien en terre palestinienne : la grande maison. Cependant, sous l'emprise quasiment hypnotique de Nawal, il commence à retisser le réseau de son appartenance identitaire. Il déclare ne pas avoir eu l'intention de retourner en Palestine :

Je ne me suis jamais posé la question du retour au pays natal. J'étais bien là où j'étais, dans ce pays d'Europe un peu irréel comme le sont tous les pays d'Europe, et puis il y a eu toi, et je n'avais ni amis ni famille dans ce pays là-bas qui disparaissait à vue d'œil. Autant faire mon deuil à l'avance, me disais-je. (p. 37)

Toutefois, il y est retourné et cela sans que ce soit vraiment une décision consciente, le récit de son départ pour Jabalayn a l'air d'avoir eu lieu dans une sorte de transe hypnotique ou de somnambulisme, comme s'il obéissait à un appel inaudible auquel il ne pouvait pas s'opposer, l'appel de la Palestine. Nous observons donc l'ambiguïté de la relation qu'il entretient au début avec son pays natal. Lorsqu'il arrive au palais, il a l'impression que la maison ne veut pas l'accueillir, qu'elle le rejette, comme il l'a lui-même rejetée dans le passé. Ses papiers de propriété ne lui sont pas utiles, car l'appartenance à la maison n'est pas une question de papiers, mais bien de redécouverte et d'apprivoisement. Il doit redécouvrir ses attaches intimes et se laisser apprivoiser pour retrouver sa véritable identité. Au fur et à mesure, ce rapport change et cette nouvelle perspective est transposée dans un discours qui laisse transparaître une tendresse qui peut impressionner plus que toute déclaration patriotique : « [...] c'est le plus tolérable des pays, mon pays peut-être, mon pays hésitation, mon pays abricot, je crois qu'il me correspond. J'ai été fait à son image » (p. 162).

La relation de Faysal avec sa grand-mère Nawal est très complexe, faite de sentiments contradictoires, à l'image de sa relation avec son pays natal. Il explique

très bien ce rapport par une phrase très simple et très révélatrice dans sa simplicité : « [...] je crois qu'avec Nawal on communique par télépathie familiale » (p. 8). Nous ne pouvons pas ne pas remarquer qu'il ne dit pas « familiale » comme on aurait pu s'attendre vu le lien de parenté des deux personnages et, de plus, compte tenu du fait que, habituellement, la télépathie fonctionne justement entre des personnes liées par des relations de sang. Le personnage utilise cependant le terme « familiale » qui renvoie plutôt à ce qui est connu, à une habitude, à une liaison affective. La télépathie ne le lie pas seulement à sa parente venue d'outre-tombe, mais aussi à son pays d'origine, à cet espace de naissance, à cette terre palestinienne qui l'a d'ailleurs déterminé à tout abandonner en Occident pour revenir tel un fils prodigue. Cette liaison immatérielle tellement forte explique alors dans une certaine mesure le départ précipité de Faysal pour retourner à Jabalayn et l'oubli dont il a été atteint :

Maintenant, des fragments de nous, ensemble, me reviennent parfois. Je parviens mieux à me souvenir de qui j'ai été, dix ans durant, à tes côtés. Tout n'est pas clair ; et si cette vie a été gommée, je voudrais t'assurer que c'est bien malgré moi. (p. 6)

Il est important de constater que, tout comme le personnage de George semble être un personnage générique, le narrateur ne mentionne jamais quel pays il avait habité en Occident. Cela nous fait penser qu'il n'y avait pas créé des relations avec ce pays d'adoption, ce qui explique un autre constat que nous pouvons faire : à la différence d'autres personnages ayant connu l'exil, Faysal ne nous semble pas en proie à une crise identitaire, mais plutôt sujet à, pour ainsi dire, une hésitation identitaire. L'oubli qui marque son existence occidentale en est la preuve : malgré son manque d'attachement déclaré à la Palestine, il ne l'a cependant jamais oubliée, comme c'est le cas pour ce pays sans nom et même pour cet amoureux appelé, peut-être, George.

4. Conclusion

Cet article s'est proposé de montrer, à travers une analyse de différents éléments, comment Karim Kattan construit un système narratif dans lequel l'histoire particulière d'une famille devient une métaphore pour l'Histoire de la Palestine. Dans le décor pesant du conflit israélo-palestinien, la famille de Faysal joue son rôle dans une pièce qui n'aura d'autre fin que la disparition lente, mais indubitable. En utilisant un dispositif romanesque fondé sur l'allégorie et ayant un air de réalisme magique qui participe à une atmosphère chargée d'histoire, le jeune auteur palestinien réussit à nous faire entrer dans une sorte de mythe fondateur de la Palestine pour nous donner à voir les paradoxes et les non-dits qui se trouvent au-delà de la socio-politique contemporaine. Les questions de l'identité et de l'identification à une communauté, de l'exil et de l'appartenance

à une terre viennent compléter cette mise en scène romanesque. Karim Kattant réussit à faire parler un pays à travers les discours de ses représentants. Tel que Faysal le dit : « Il y a quelque chose d'incongru chez moi. C'est un monde à part, une forêt perdue entre ici et demain, c'est ça, Jabalayn ». (p. 13)

Références

- Kattan, K. (2021). *Le Palais des deux collines*. Elyzad.
- Lecoutre, C. (2011). *Palestine et écriture*, thèse, Université Paris X Nanterre. <https://bdr.parisnanterre.fr/theses/internet/2011PA100079.pdf>
- Luică, L., & Necula, S. (2021, mai 17–18). *Images de la guerre dans Palestine de Hubert Haddad* [Communication au colloque international]. Représentations de la guerre dans la littérature française de l'extrême contemporain, Bucarest, Roumanie, <http://www.limbistraine.com/ro/cercetare/heterotopos/Representations%20de%20la%20guerre.pdf>
- Quétel, Cl. (2012). Murs contre le terrorisme. In C. Quétel (Ed.), *Histoire des murs. Une autre histoire des hommes* (pp. 225–242). Perrin.

Ana M. Alves, The Polytechnic Institute of Bragança, Portugal

DOI:10.17951/lsmll.2023.47.4.73-82

On rafle aussi les enfants : Mémoire d'un délit de séquestre par le gouvernement de Vichy. *Les Presque Sœurs* de Cloé Korman

We Also Round Up the Children: Memoir of a Kidnapping Offense
by the Vichy Government.
Cloé Korman's *The Almost Sisters*

RÉSUMÉ

Notre propos est de montrer combien le roman contemporain peut-être porteur de récits de guerre sous forme d'enquête familiale, mais également historique. Pour ce faire, et sans vouloir bousculer nos lecteurs, nous choisissons celui de Cloé Korman *Les presque sœurs*, qui sous une toile de fond qui remonte à la seconde guerre mondiale, revisite l'horreur que les enfants juifs de France ont vécu entre 1942 et 1944. Évoquant la plus ignoble infamie du XX^e siècle commise par le gouvernement de Vichy, la déportation vers Auschwitz de 11400 enfants, Korman propose de revenir sur l'histoire de ces petits rendus orphelins par la déportation de leurs parents. En ce sens, elle présente l'histoire de six fillettes qui vont être ballottés d'une institution l'autre, d'un camp l'autre. Trois d'entre elles survivront, les trois autres prendront le chemin d'Auschwitz dans le convoi 77.

MOTS-CLÉS

Shoah, infamie, mémoire, témoin, enfants, déportés, assassinés

ABSTRACT

Our purpose is to show how much the contemporary novel can carry war stories in the form of a family investigation, but also a historical one. To do this, and without wanting to upset our readers, we have chosen Cloé Korman's *The Almost Sisters*, which behind a backdrop that dates back to the Second World War, revisits the horrors that the Jewish children of France experienced between 1942 and 1944. Evoking the most despicable infamy of the 20th century committed by the Vichy government, the deportation to Auschwitz of 11,400 children, Korman proposes to return to the story of these little ones orphaned by the deportation of their parents. In this sense, it presents the story of six little girls who are tossed from one institution to another, from one camp to another. Three of them survive, and the other three take the road to Auschwitz in convoy 77.

KEYWORDS

Shoah, infamy, memory, witness, children, deportees, murdered

Ana M. Alves, Instituto Politécnico de Bragança, Campus de Santa Apolónia, 5300-253 Bragança, amalves@ipb.pt / Centro de Línguas, Literaturas e Culturas (CLLC), Universidade de Aveiro, <https://orcid.org/0000-0001-7762-2092>

1. En quête d'histoire

Pendant longtemps, pour se souvenir des nombreux enfants qui n'ont pas pu grandir, il n'y avait rien. Rien pour dire qu'ils avaient été tués parce que nés juifs, ni même pour dire qu'ils avaient vécu, qu'ils avaient ri, joué et pleuré... Comme s'ils n'avaient jamais été là. (Jedinack, 2018)

Notre intention, aujourd'hui, est d'évoquer un des délits des plus monstrueux du XX^e siècle. Il s'agit du sort de milliers d'enfants juifs séparés de leurs parents déportés vers les camps d'extermination nazis. Devenus orphelins, ils virent leurs vies « basculer dans un ordre temporel inconnu [...] où tous les repères avaient disparu » (Frosa, 2014, p. 3). Cet épisode qui se déroula sous le régime de Vichy de 1942 à juillet 1944, dans les années sombres de la Seconde Guerre mondiale, touchera, d'après l'estimation de plusieurs historiens, « 11400 enfants juifs déportés de France » (Klarsfeld, 2013). Ces enfants comptent parmi les « 40 000 Juifs de France » (Klarsfeld, 1978, p. 21) déportés et assassinés à Auschwitz durant l'été 1942. Ce délit nous paraît si horrible qu'il nous semble important « de perpétuer la mémoire de ce qui était inimaginable et qui est pourtant arrivé » (Dulong, 2002, p. 180). Cet événement tragique est illustré par Cloé Korman, dans son récit *Les Presque Sœurs*, que nous choisissons aujourd'hui, pour revenir sur les heures sombres vécues par six petites filles : les sœurs Korman et Kaminsky.

1.1. Préliminaires

Avant de rentrer dans les méandres de ce récit, revenons quelque peu sur les faits historiques, faits qui nous rappellent combien la France a été complice de cette tragédie et, comme le soutient Michael Marrus, « à prêter main forte » (Marrus, 1998, p. 60) au génocide juif qui annonce « l'extermination, la disparition physique d'hommes, de femmes et d'enfants de tous âges qui ont en commun d'être juifs » (Kaspi, 1991, p. 211).

Une note du 15 juin 1942 du responsable des affaires juives en France, Théodor Dannecker, atteste que les Allemands n'avaient pas prévu la déportation des enfants dans l'immédiat. Ils les avaient même « exclu[s] provisoirement de la déportation de manière explicite » (Marrus, 1998, p. 60). Dannecker constate dans cette note que « la condition essentielle est que les Juifs (des deux sexes) soient âgés de seize à quarante ans. 10% de Juifs inaptes au travail pourront être compris dans ces convois » (p. 60).

En fait, « ce sont les Français qui les premiers proposent que les enfants juifs soient inclus dans les trains de la déportation » (p. 60). Pierre Laval, chef du gouvernement, ministre de l'Intérieur et des affaires étrangères, en a eu l'initiative comme on peut le constater dans une note datée du 6 juillet de Dannecker,

adressée à son supérieur à Berlin, Adolf Eichmann. Cette note, datée du 6 juillet, est reprise dans *Le calendrier de la persécution des Juifs en France 1940–1944*, par Serge Klarsfeld (2001) : « Le président Laval a proposé, lors de la déportation des familles juives de la zone non occupée, d'y comprendre également les enfants âgés de moins de seize ans. La question des enfants juifs restant en zone occupée ne l'intéresse pas » (p. 465). Avant même de recevoir la réponse de Berlin, l'opération *Vent printanier*, est mise en marche, dans les deux zones : occupée et non occupée.

Des « arrestations massives portant sur des milliers de foyers, [...] ont été opérées avec une brutalité dépassant tout ce qui avait eu lieu » (Winock, 2004, p. 254). 12 884 hommes, femmes et enfants juifs sont arrêtés lors des rafles des 16 et 17 juillet 1942, « pendant plusieurs jours de nombreux enfants en bas âge ont été séparés de leurs mères avec la dernière des violences » (p. 254). À Drancy seront internés 4 992 Juifs sans enfants, les autres seront conduits dans l'enceinte du Vélodrome d'Hiver, dans le 15^e arrondissement de Paris, où ils seront détenus durant cinq jours dans des conditions indescriptibles.

Winock assure qu'à partir du 17 juillet, une première réaction de la population est marquée par la publication d'une note de la préfecture de police qui atteste que :

Les mesures prises à l'encontre des Israélites ont assez profondément troublé l'opinion publique. Bien que la population française soit dans son ensemble et d'une manière générale assez antisémite, elle ne juge pas moins sévèrement ces mesures qu'elle qualifie d'inhumaines. Les raisons de cette désapprobation reposent en grande partie sur les bruits qui circulent actuellement d'après lesquels les familles seraient disloquées et les enfants âgés de moins de 10 ans confiés à l'assistance publique. C'est cette séparation des enfants de leurs parents qui touche le plus les masses françaises et provoque des réactions qui se traduisent par des critiques sévères à l'égard du gouvernement et des autorités occupantes. (p. 253)

Cette réaction de l'opinion publique n'empêche pas que les victimes du Vél' d'Hiv soient « transférées du 19 au 22 juillet dans les camps du Loiret » (Laffite & Wiewiorka, 2015, p. 165).

4 000 enfants, dont 800 de moins de six ans ont été internés dans les camps de Pithiviers et de Beaune-la-Rolande. De ces deux derniers camps, et « sur ordre des Allemands, les pères et les mères ont été arrachés à leurs enfants, souvent par des gendarmes français, pour être conduits à Drancy » (Laffite & Wiewiorka, 2015, p. 165) et déportés à Auschwitz. Les enfants, violemment séparés de leurs parents, attendent que leur sort soit décidé par Eichmann qui répond finalement, le 30 juillet, à la sollicitation de Laval et donne l'ordre de déporter « les enfants [...], de même que les personnes âgées » (Winock, 2004, p. 240). Selon le témoignage de Klarsfeld, « plus de 3000 enfants en bas âge furent transférés dix jours plus tard dans le camp de Drancy [...] afin qu'il n'y ait pas [...] de trains constitués

exclusivement d'enfants »¹, soit « mille enfants de moins de six ans, 2 557 âgés de six à douze ans, et 2 464 âgés de treize à dix-sept ans » (Marrus, 1998, p. 60).

Ceux-là ne sont pas les premiers internés dans ce camp, « d'autres y étaient arrivés avec leurs parents, arrêtés lors d'opérations ponctuelles. [...] Le 14 août 1942, le convoi qui quitte Drancy pour Auschwitz est le premier comportant des enfants – 80 de 4 à 15 ans, mêlés à des adultes » (Laffite & Wiewiorka, 2015, p. 165).

Le 18 août 1942, l'âge d'arrestation des enfants juifs tombe de 5 à 2. Le 20 août, le président du Conseil de l'Eglise réformée en France, le pasteur Boegner, se révolte contre la législation antijuive et tente de convaincre le Maréchal Pétain « d'imposer des mesures indispensables pour que la France ne s'inflige pas à elle-même une défaite morale dont le poids serait incalculable » (Winock, 2004, p. 255). À cet égard, Winock soutient que « les enfants privés de leurs parents auraient non seulement posé de grands problèmes pratiques, ils risquaient de créer un problème politique, en soulevant de multiples protestations à l'intérieur et à l'extérieur de la France » (p. 240).

Le pasteur obtient un entretien avec Laval et lui demande de « faire en sorte qu'au moins les enfants restent en France. Refus de Laval, qui juge la séparation des mères et des enfants plus dommageable pour la réputation du gouvernement que leur union dans la déportation » (p. 255).

Laval interdit encore les parents de confier les enfants à l'UGIF (Union générale des Israélites de France) qui les accueillait au début, « ou à des proches. Il donne encore à ses préfets l'instruction d'arrêter les enfants restés seuls » (Laffite & Wiewiorka, 2015, p. 165). Après son entretien avec Laval, le pasteur Boegner avoue, comme le précise l'historien israélien Ascher Cohen :

que pouvais-je obtenir d'un homme à qui les allemands avaient fait croire – ou qui faisait semblant de croire – que les Juifs emmenés de France allaient en Pologne du Sud pour cultiver les terres de l'Etat Juif que l'Allemagne affirmait vouloir constituer. Je lui parlais de massacre, il me parlait de jardinage. (Cohen, 1993, p. 293)

Cette spirale de brutalité ne prend, malheureusement, pas fin. En effet, « 450 enfants sont transférés à Drancy après les rafles organisées à partir du 26 août par la police et la gendarmerie françaises en zone sud » (Laffite & Wiewiorka, 2015, p. 165).

Pour justifier sa prise de position de vouloir « se débarrasser d'orphelins inutiles et gênants dont les parents ont, déjà, pris le chemin des camps de la mort » (Marrus, 1998, p. 60), Laval évoque « une intention d'humanité, le chef du gouvernement a obtenu [...] que les enfants, y compris ceux de moins de seize ans, soient autorisés à accompagner leurs parents » (p. 60) D'après Winock l'intention de Laval a été de « camoufler la complicité criminelle de Vichy en préservant

¹ <https://www.yadvashem.org/yv/fr/expositions/maisons-denfants/aperçu-historique.asp>

l'unité des familles » (Winock, 2004, p. 240). Dès lors, « cet art de recomposer 'les familles' fait saisir le contenu réel de la mesure 'd'humanité' » (Coquio & Kalisky, 2007, p. XXIV). Force est de constater que ce souci « d'humanité » face au sort réservé aux enfants juifs n'est en fait qu'un leurre qui cache l'atrocité perpétrée par le régime de Vichy.

Ainsi vue, la France sous la guerre n'est certes pas conforme à l'héroïsme auquel on a voulu croire, mais pas plus à la culpabilité générale qu'aujourd'hui elle endosse : elle est plus floue, plus incertaine, plus inégale. Plus proche sans doute de ce qu'elle fut vraiment, quand les lignes de partage et l'effondrement étaient mêlées et que bien des gens tentaient surtout de survivre et de se tenir à l'écart. (Viart, 2005, pp. 161-162)

2. Les voix des témoins

Ce délit, qui est de l'entière responsabilité de l'État français d'alors, est évoqué dans le récit de Cloé Korman *Les presque sœurs*. Dans ce texte, qui se présente sous forme de récit de filiation, l'auteure mène une enquête familiale, mais également historique. Ayant comme cadre cette tragédie collective, elle cherche à découvrir et à retracer le parcours de trois petites cousines de son père « un des avocats des parties civiles dans le procès contre l'ancien officier SS Klaus Barbie qui était accusé de crimes contre l'humanité » (Korman, 2002, p. 20).

D'une part, il s'agit, pour Cloé, de découvrir l'errance de Mireille, l'aînée de 10 ans, Henriette, de 3 ans, et Jacqueline, de 5 ans celle du milieu, qu'elle aurait dû connaître, si elles n'avaient, tout comme d'autres enfants cités plus haut, été déportés vers Auschwitz. D'autre part, elle cherche à connaître le parcours de trois autres fillettes devenues orphelines tout comme les premières les sœurs Kaminsky : Andrée, l'aînée, à 13 ans, Jeanne 10 ans et Rose 7 ans. Elles parviendront à s'évader *in extremis*.

Soucieuse de découvrir le sort réservé à ces jeunes filles impliqués dans cette tragédie, Cloé Korman se lance dans une enquête de terrain proprement dite « aux prises avec des données dispersées qu'il s'agit de réunir et d'éclairer » (Viart, 2019a). Ainsi, à l'aide des recherches qu'elle a soigneusement entreprises dans les archives du Centre d'étude et de recherche sur les camps d'internement du Loiret (Cercil), mais également dans celles du Musée-mémorial des enfants du Vel' d'Hiv', l'auteure « s'efforc[e] de faire mémoire de figures disparues » (Demanze, 2019, p. 133). Par le choix d'un récit de filiation (Viart, 1999b), catégorisation annoncée par Dominique Viart en 1999, qui est « de nos jours le symptôme d'une situation historique marquée par la lacune et l'inquiétude de la mémoire » (Demanze, 2008, p. 18), Cloé Korman nous invite à parcourir les lieux traversés par ses grands-cousines et par les sœurs Kaminsky.

Force est de constater, comme le précise Dominique Viart, que certains récits de filiation [...] et certaines reconstitutions biographiques lorsque ces récits et restitutions passent par l'enquête sur des ascendants mal connus » (Viart, 2019b,

p. 5) s'inscrivent en littérature de terrain. Cette enquête de Cloé Korman est alors un exemple de récit de filiation élaborée dans le contexte de la littérature de terrain.

Dans ce sens, ce qui importe, comme le dit Dominique Viart,

ce n'est pas tant le résultat de la recherche elle-même [...] mais [...] le trajet que celle-ci dessine : ses trouvailles, ses impasses, ses difficultés, ses rencontres, ses surprises, ses réorientations ; l'expérience humaine qu'elle constitue. (Viart, 2019a)

Ainsi, le témoignage « à trois voix » (Korman, 2022, p. 201) de ces survivantes vient alors enrichir les recherches de l'auteure sur l'histoire croisée des deux familles « aux trajectoires différentes » (p. 38). Elles sont toutes les deux « polonaises, originaires de grandes villes récemment murées en ghettos, Varsovie et Piotrkov ; des commerçants, certains un peu moins riches, les Korman, et d'autres un peu plus aisés, les Kaminsky, mais tous ayant fait leur fortune à partir de zéro en venant en France » (p. 38).

Ainsi, « pour s'approcher des êtres disparus » et « par le biais de la passion de l'enquête » (Demanze, 2019, p. 129) qui alterne entre le temps passé et le temps présent, l'auteure « restitu[e] des trajets de vie » (Viart, 2019a) et revient sur le destin tragique de ces six fillettes.

Tout au fil de l'écriture de ces pages, elle expose ces jours d'extrême violence dont « la chronologie [...] se brode au calendrier de la mystique païenne et chrétienne de l'été, rafles et convois sont programmés en grande partie entre la fête nationale du 14 juillet et l'Assomption de la Vierge le 15 août, des dates en chemisette et en maillot de bain » (Korman, 2022, p. 85).

La rafle du 14 juillet 1942, à Montargis, fait disparaître les parents des Kormans et la mère des petites filles Kaminski. Le père, prévenu à temps des arrestations, avait réussi à passer en zone libre convaincu que « sa femme et ses filles [seraient] protégées » (p. 41). Malheureusement, il est également « arrêté sur la ligne de démarcation et passera le restant de la guerre en zone sud dans un état de semi-détention » (p. 41).

Ces six petites filles, âgées entre 3 à 13 ans, rendues orphelines se retrouvent rapidement placées chez des hôtes d'enfants juifs. Les Kaminsky avaient été logées « depuis juillet dans d'autres foyers qualifiés de demi-juifs, à la suite de l'arrestation de leur mère » (p. 27) et les sœurs Korman avaient été accueillies, « pendant près de 3 mois » (p. 36), par Anne-Laure Mourgue, qui prenait soin de Madeleine Kaminsky, bébé à l'époque. Il s'agissait d'« une brave femme [...] qui en plus de son métier de commerçante, et en l'absence de son mari qui a dû se cacher parce que juif, l'a rendue éligible pour être l'hôte » (p. 15). Les six orphelines s'étaient d'ailleurs connues chez cette femme lors de leurs visites à la petite Madeleine. Les Kaminski reçoivent « toutes les semaines des lettres de leur père » (p. 41) ce qui leur donne un souffle d'espoir.

Le 9 octobre, les sœurs Korman sont arrêtées et transportées à la Feldgendarmarie « dans la villa de centre-ville réquisitionnée par les militaires allemands » (p. 27).

Elles y arrivent « transportant les valises où se trouvent toutes les affaires qui leur restent depuis l'arrestation de leurs parents : leurs vêtements, un ou deux jouets, des poupées, quelques livres » (p. 18). Les sœurs Kaminsky y sont également expédiées après avoir été arrêtées « dans la cour de récréation de leur école » (p. 73). Le seul rescapé de cette tragédie est le bébé Kaminsky, sauvé des mains du soldat allemand qui ne supporte plus ses hurlements et décide par commodité de ne pas le rafler, et de le laisser au soin de Madame Mourgue. D'ailleurs que « ferait la Wehrmacht d'un bébé qui fait pipi partout » (p. 18).

Le soir, elles vont toutes être enfermées dans la même cellule « cinq cents mètres plus loin, à la prison. Ce trajet les fait passer des mains des autorités militaires allemandes à celles des autorités françaises » (p. 28). C'est à partir de cette détention et, dans une ambiance d'adversité totale qu'elles deviendront des « Presque sœurs » (p. 37) et bâtiront une amitié inoubliable.

Le lendemain, elles sont transportées vers le camp de Beaune-la-Rolande, un camp de transit ouvert par les autorités de Vichy où elles vont se côtoyer durant sept mois. Lorsqu'elles arrivent « le camp est presque vide. Rien de ce qui s'est commis ici ne se laisse plus deviner » (p. 69). Elles sont placées « dans le baraquement n° 16 » (p. 69) et sont libres « d'aller et venir tant qu'elles restent à l'intérieur des barbelés » (p. 72). Pendant ces deux mois d'internement, elles tentent de survivre à cette déshumanité « elles se nettoient comme elles peuvent. [...] Elles se rhabillent avec les vêtements de la veille, qui deviennent de l'avant-veille puis de celle d'avant » (p. 74).

Il est évident que le camp, qui avait été bondé à la suite des rafles de juillet 42 par tous ceux qui avaient été internés au Vel d'Hiv, ne s'était pas vidé d'un coup.

Il a fallu trois mois pour rassembler et envoyer à la mort douze mille personnes, nombre qui inclut les internés du camp voisin de Pithiviers avec sa « Grande Baraque » - un gigantesque hangar où sont parquées deux mille cinq cents personnes à la fois, hommes, femmes, enfants, sans couchages ni sanitaires, rien. Les douze mille ont tous été évacués via la liaison spéciale Pithiviers-Auschwitz, ou à sa variante pour les enfants, Pithiviers-Drancy-Auschwitz. (p. 78)

Début décembre 1942, plus précisément le 10, « les six filles sont l'objet d'un arrêté de 'libération' de la préfecture du Loiret » (p. 107). Korman observe à ce sujet que le mot libération se trouve entre guillemets « car dans l'usage des administrateurs du génocide l'autre mot officiel pour qualifier le statut des enfants exfiltrés des camps français, Beaune-la-Rolande et Drancy, est 'enfants bloqués' » (p. 107). Elle explique que les enfants quittent « les camps mais que la police française les a déclarés aux services de renseignements de la SS, qui à tout moment peut mettre la main sur eux » (p. 10A cette date, les six petites filles sont transportées à Paris au 6 rue Lamarck, un des foyers de l'UGIF, « elles n'ont rien à regretter de l'endroit qu'elles laissent derrière elles, mais aucune idée de ce qui les attend » (p. 139). En effet, le centre n° 28 qui est le foyer où l'on vient de les

caser est en fait « un centre de tri » (p. 145). De la sorte, « les filles seront mise à l'isolement pendant quinze jours. Elles seront également tondues, [...] se feront piquer, [...] pour désinfection, [...] les quelques affaires qui leur restent de leurs mères » (p. 146). Lentement, elles reprennent un semblant de quotidien, « elles sont bien nourries [...] rescolarisées, même si c'est d'une manière peu habituelle pour elles, école juive pour les petites et cours complémentaire pour Andrée, une école privée » (p. 149). Toutefois, elles peuvent être livrées à tout moment. Plus tard, elles vont être également « suivies médicalement » (p. 150) par le docteur Benjamin, un médecin juif « devenu haut cadre de l'UGIF » (p. 151), qui espère faire de ce foyer « un lieu de remède au mal » (p. 152).

Après la sortie de leur quarantaine, les sœurs Kaminsky sont invitées à passer la soirée de Noël chez le vice-amiral Kanapa « démarche banale tout au long des internements, les enfants juifs sont autorisés à aller chez des proches, des amis de la famille qui souhaitent les inviter » (p. 157). En revenant de cette soirée, elles apprennent que les sœurs Korman ont été envoyées dans une autre maison d'accueil. En effet, elles sont transférées au centre n° 30, il s'agit d'un autre foyer de L'UGIF « Guy-Patin » où elles subissent à nouveau « quinze jours d'isolement » (p. 165). Les sœurs Kaminsky les y rejoindront. À partir de cette date, les événements vont se succéder, Henriette, la cadette des Korman, « est la première à être séparée du groupe [...] isolée. Son statut de toute petite justifie son placement dans un foyer à part [...] la maison Marguerite [...] la pouponnière de Neuilly » (p. 180) qui « abrite [...] les enfants [...] dont les parents ont été déportés [...] âgés de moins de dix ans » (p. 180). Elle y passera six mois. Ses sœurs souffrent, car cette séparation ressemble « à une amputation, à un meurtre, un enterrement où elle serait à la fois jetée vivante sous la terre et penchée sur le fossé où on la met » (p. 180).

Renvoyées au 6 rue Lamarck, les cinq filles vont être à nouveau séparées « Jacqueline et Mireille Korman sont placées à Saint-Mandé [...] en bordure du bois de Vincennes » (p. 183). Jeanne et Rose Kaminsky sont placées au « service 56 » très loin de la banlieue » (p. 183) et par la suite « à Louveciennes » (p. 198). Quant à Andrée, elle est envoyée « au foyer de jeunes filles de la rue Vauquelin » (p. 198). À partir de cette date, « début de l'été 1943, les filles Korman et Kaminsky plus jamais se rencontrent » (p. 184). Lorsque Jeanne et Rose Kaminsky reviennent à Paris, « les sœurs Kaminsky ont fait sept tentatives d'évasion. Six fois, elles ont échoué, mais à la septième [...] elles ont réussi » (p. 201). Grâce au secours de leur oncle et de leur tante, qui ont pris des dispositions auprès d'une passeuse, elles prendront le train à la gare de Lyon jusqu'à Limoges, afin « qu'elles puissent [y] retrouver leur père » (p. 221) avec qui elle resteront jusqu'à la Libération.

Six mois après leur séparation, la cadette des Korman retrouvent ses sœurs, mais à partir de 1944 et de « l'approche de la Libération de Paris [...] tous les enfants qui restaient dans les centres de L'UGIF » (p. 241) sont raflés. Le bus de Drancy, qui a fait le tour des derniers foyers, transportera le groupe vers le dernier

convoi qui partira le 31 juillet 1944 vers Auschwitz. Il s'agit « du convoi 77 » (Pinol, 2019, p. 103), le convoi de la honte qui sera « en route [...] pour une déportation d'enfants modèles avec bonbons, petites paillasses et docteur dans chaque wagon » (Korman, 2022, p. 242). De tous ces enfants, « pour autant qu'on puisse le savoir aucun n'a survécu » (Marrus, 1998, p. 63).

3. In fine

Par sa portée mémorielle, historique et par l'émotion qu'elle suscite, cette enquête redonne vie à ces enfants marginalisés, ballotés, tirillés d'un foyer à l'autre, dont l'enfance a été volée pour certains, ruinée pour d'autres. Comme le précise Dominique Viart, « l'heure n'est plus, sans doute, à l'engagement de type sartrien, surplombant et parfois dogmatique, mais, avec l'enquête et les littératures de terrain, la littérature ne renonce pas à sa portée historique et sociale : elle *fait savoir* ». (Viart, 2019a). En fait, « il ne s'agit pas de détenir le dernier mot », comme l'a si bien montré Laurent Demanze (2019), « mais d'en cerner avec attention et scrupule les contours » (p. 133).

Ainsi, évoquant « le devoir de ne pas oublier » (Ricoeur, 2000, p. 37), Cloé Korman souligne l'ampleur d'un épisode, d'un délit qui rappelle « la page la plus noire de l'histoire de France »², celle des 11 400 enfants déportés vers Auschwitz dont on retrouve certains visages à proximité du Mémorial de la Shoah³, à Paris, illustrés par l'artiste C215 qui, par son trait, les fait revivre un peu.

Dans l'enceinte du Mémorial, une exposition permanente leur est consacrée et leurs empreintes gravées sur le mur des noms nous renvoient, sans cesse, à l'horreur « de certains traumatismes et leur caractère irréparable » (Wieviorka, 1998, p. 185). Le souvenir des jours qu'ils ont traversés, nous invite, à jamais, à garder la mémoire de ce qu'ils ont subi au milieu de cette « folie criminelle de l'occupant [...] secondée par des Français, par l'État français »⁴ comme l'a reconnu le 16 juillet 1995, à l'occasion du 53^e anniversaire de la commémoration de la grande rafle du Vel d'hiv les 16 et 17 juillet 1942, à Paris, le Président Jacques Chirac. 53 ans auront été nécessaire pour reconnaître la responsabilité de la France dans la déportation des Juifs.

Cette allocution est sans aucun doute l'« un des discours les plus fameux de l'histoire de France, celui par lequel il reconnaît les responsabilités de la France dans la déportation et l'anéantissement de près de 76 000 des Juifs qui y vivaient » (Wieviorka, 2016, p. 70) dont 11 400 enfants.

² <https://www.yadvashem.org/yv/fr/expositions/maisons-denfants/aperçu-historique.asp>

³ <https://1942.memorialdelashoah.org/exposition-c215.html>

⁴ Allocution prononcée lors des cérémonies commémorant la grande rafle des 16 et 17 juillet 1942, 16 juillet 1995. <https://www.fondationshoah.org/sites/default/files/2017-04/Allocution-J-Chirac-Vel-dhiv-1995.pdf>

Références

- Coquio, C., & Kalisky, A. (2007). *L'enfant et le génocide : témoignages sur l'enfance pendant la Shoah*. Robert Laffont.
- Cohen, A. (1993). *Persécutions et Sauvetages. Juifs et Français sous l'Occupation et sous Vichy*. Cerf.
- Demanze, L. (2008). *Encres orphelines*. Éditions José Corti.
- Demanze, L. (2019). Un nouvel âge de l'enquête. *Revue de la BNF*, 59, 124–133. <https://doi.org/10.3917/rbnf.059.0124>
- Dulong, R., (2002). La Dimension monumentaire du témoignage historique. *Sociétés & Représentations*, 1(13), 179–197. <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2002-1-page-179.htm>
- Feldman, M. (2009). *Entre trauma et protection : quel devenir pour les enfants juifs cachés en France (1940–1944) ?* <https://doi.org/10.3917/eres.feldm.2009.01>
- Frosa, P.-B. (2014). Littérature et génocide : l'écriture testimoniale des enfants. *Yod*, 19. <http://journals.openedition.org/yod/1965>
- Garel, G., (1978, janvier-mars). Le sort des enfants juifs pendant la guerre. *Le Monde juif*, 45–76.
- Jedinack, R. (2018). *Nous étions seulement des enfants*. Fayard.
- Kaspi, A. (1991). *Les Juifs pendant l'Occupation*. Seuil.
- Korman, C. (2022). *Les Presque Sœurs*. Seuil.
- Klarsfeld, S. (1978). *Le Mémorial de la déportation des Juifs de France*. <https://klarsfeld-ffdjf.org/publications/livres/2012-Le-Memorial-67-pages/>
- Klarsfeld, S. (1983). *La Shoah en France. Vichy-Auschwitz la « solution finale » de la question juive en France*, Tome I, 1942. Fayard.
- Klarsfeld, S. (2001). *Le calendrier de la persécution des Juifs en France 1940–1944, 1^{er} juillet 1940 – 31 août 1942*. Librairie Arthème Fayard.
- Klarsfeld, S. (2013). *Les 11400 enfants juifs déportés de France*. FFDJF et la « Beate Klarsfeld Fondation ».
- Laffitte, M., & Wiewiorka, A. (2015). 3 – La déportation des enfants. In M. Laffitte, & A. Wiewiorka (Eds.), *À l'intérieur du camp de Drancy* (pp. 165-174). Perrin. <https://www.cairn.info/a-l-interieur-du-camp-de-drancy--9782262051556-page-165.htm>
- Marrus, R. M. (1998). Pierre Laval et les enfants juifs. *Les Collections de L'Histoire*, 3, 60–63.
- Paxton, R., O. (1973). *La France de Vichy, 1940–1944*. Seuil.
- Pinol, J.-L. (2019). *Convois. La déportation des juifs de France*. Éditions du Détour.
- Ricoeur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Seuil.
- Viart, D. (1999). Filiations littéraires. In J. Baetens, & D. Viart (Eds.), *États du roman contemporain. Écritures contemporaines 2* (pp. 115–139). Lettres modernes Minard.
- Viart, D. (2005). Mémoire et 'enquête' : la Seconde Guerre mondiale. In B. Vercier, & D. Viart (Eds.), *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations* pp. 142–206. Éditions Bordas.
- Viart, D. (2019a). « Les littératures de terrain », *Enquête à la poursuite des littératures de terrain, d'En attendant Nadeau*, 6 août 2019. <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2019/08/06/enquetes-litteratures-terrain-viart/>
- Viart, D. (2019b). « Les littératures de terrain », *Revue critique de fiction française contemporaine*, 18, mis en ligne le 15 juin 2019, 1–15. <https://journals.openedition.org/fixxion/1275>
- Wiewiorka, A. (1998). *L'ère du témoin*. Plon.
- Wiewiorka, A. (2016). « Discours sur la rafle du Vél'd'Hiv : La France, ce jour-là, accomplissait l'irréparable ». *Le cas Chirac. L'Histoire*, 2, 70–71.
- Winock, M. (2004). *La France et les Juifs. De 1789 à nos jours*. Seuil.

Paweł Matyaszewski, The John Paul II Catholic University of Lublin, Poland

DOI:10.17951/lsmll.2023.47.4.83-92

Des *Lettres persanes* à l'*Histoire véritable* de Montesquieu : réitération ou évolution littéraire?

From the *Persian Letters* to Montesquieu's *True Story*:
Reiteration or Literary Evolution?

RÉSUMÉ

L'immense succès des *Lettres persanes* de Montesquieu (1721) a paradoxalement éclipsé toutes ses productions fictionnelles ultérieures. Tel fut le sort de son *Histoire véritable*, un conte orientalisant que l'on n'a publié qu'à la fin du XIX^e siècle, bien après sa mort. La présente étude tient à montrer l'originalité de cet ouvrage de Montesquieu, où l'auteur aussi bien s'inspire de l'antique *Histoire véritable* de Lucien du II^e siècle qu'il emprunte le thème de la réincarnation aux *Aventures merveilleuses du mandarin Fun-Hoam* de Thomas-Simon Guelette (1723). On veut découvrir également la dette qu'il doit sans doute au roman picaresque, très à la mode à l'époque, et prouver qu'il préfigure en même temps le conte philosophique bientôt pratiqué par Voltaire. L'*Histoire véritable* de Montesquieu est une proposition littéraire très originale et novatrice, de sorte qu'elle mérite pleinement de sortir, enfin, de l'ombre des *Lettres persanes*.

MOTS-CLÉS

Montesquieu, *Lettres persanes*, *Histoire véritable*, roman picaresque, conte philosophique

ABSTRACT

The immense success of Montesquieu's *Persian Letters* (1721) paradoxically overshadowed all his subsequent fictional productions. Such was the fate of his *True Story*, an orientalisating tale that was not published until the end of the nineteenth century, long after his death. The present study aims to show the originality of this work by Montesquieu, in which the author draws on both Lucian's ancient *True Story* from the second century and borrows the theme of reincarnation from Thomas-Simon Guelette's *Marvelous Adventures of the Mandarin Fun-Hoam* (1723). The aim is also to discover the debt it undoubtedly owes to the picaresque novel, which was very fashionable at the time, and to prove to what extent it prefigures the philosophical tale practiced by Voltaire. Montesquieu's *True Story* is a highly original and innovative literary work, which fully deserves to emerge, at last, from the shadow of the *Persian Letters*.

KEYWORDS

Montesquieu, *Persian Letters*, *True Story*, picaresque novel, philosophical tale

Paweł Matyaszewski, Instytut Literatury, Katedra Kultur i Literatur Romańskich, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Aleje Racławickie 14, 20-950 Lublin, pawelm@kul.pl, <https://orcid.org/0000-0001-6214-6871>

Lorsque ses *Lettres persanes* paraissent anonymement, en mai 1721, dans une imprimerie protestante à Amsterdam, Montesquieu ne peut aucunement prévoir le succès foudroyant qu'elles vont connaître, d'abord en France et bientôt dans toute l'Europe. Il est loin d'imaginer, même dans ses rêves les plus hardis, qu'elles pourraient conquérir le public parisien et rendre célèbre le nom de leur auteur, d'autant plus qu'il ne les a pas signées officiellement. À cette époque, il n'est qu'un provincial peu connu dans la capitale française, plus préoccupé par sa vie sereine au château de la Brède parmi ses vignobles aquitains que songeant à la carrière d'un homme de lettres. Bien qu'il soit déjà président du Parlement de Bordeaux et membre de l'Académie de cette ville, auteur de quelques dissertations et discours scientifiques (Matyaszewski, 2011, pp. 67-104), personne en France, et encore moins à Paris, n'aurait associé son parcours juridique et académique à une vocation littéraire future.

Et pourtant, en 1721, Montesquieu prouve, d'abord à lui-même et puis aux autres, qu'il peut être l'auteur d'un excellent roman épistolaire que tout le monde va bientôt admirer. À leur tour, les lecteurs parisiens transformeront, sans tarder, leur méfiance initiale vis-à-vis d'un ouvrage anonyme en un véritable enthousiasme pour son auteur, dont le nom sera d'ailleurs vite déchiffré et introduit dans les salons. Du jour au lendemain, Montesquieu devient célèbre dans les milieux littéraires parisiens et son roman est salué comme un véritable best-seller. Ainsi commence, avec la publication des *Lettres persanes*, la double notoriété mondaine de Montesquieu, voire son entrée dans l'univers intellectuel parisien et sa véritable reconnaissance en tant que romancier et, plus largement, comme homme de lettres talentueux et penseur original. Décidément, en 1721, « le président de Montesquieu est devenu Montesquieu » (Volpillac-Auger, 2017, p. 108).

Le succès de son roman offre pourtant un paradoxe saisissant, et cela dès le vivant de l'auteur. Il contribue sensiblement à n'associer à l'œuvre romanesque de Montesquieu que les seules *Lettres persanes*, au point d'éclipser ses autres productions fictionnelles, voire de ne même pas en soupçonner l'existence. Certes, cette situation peut s'expliquer aisément autant par le génie incontestable du roman de 1721 que par la gloire dont Montesquieu jouira après la publication de *l'Esprit des lois* en tant que philosophe politique de grande envergure. Par la suite, et pendant plusieurs années, les temps ne seront pas favorables à remarquer, et encore moins à rappeler, le Montesquieu romancier et auteur de quelques narrations littéraires, cela d'autant plus qu'il n'a pas signé la plupart de ses ouvrages fictionnels. De plus, contrairement aux *Lettres persanes*, ils ne paraîtront qu'après sa mort et resteront méconnus du public et de la critique tout au long du XVIII^e siècle et encore bien longtemps après.

Ce fut aussi le cas de son *Histoire véritable*, ouvrage posthume publié seulement en 1892 et, qui pis est, sous une forme incomplète et incohérente (Dornier, 2013).

Il faut rappeler que Montesquieu avait travaillé sur son ouvrage entre 1735 et 1738 (Volpilhac-Auger, 2017, p. 219). Il l'aurait peut-être envisagé plus tôt (Gaillard, 2005, p. 111), mais seule la date de sa rédaction définitive est sûre : une fois achevé, le texte est soumis au jugement critique de son ami bordelais, Jean-Jacques Bel, juste avant la mort de ce dernier en 1738. Ce n'est que plusieurs années plus tard, vers 1750-51, que Montesquieu confiera l'ouvrage à son secrétaire à la Brède en vue de le transcrire. La date tardive de cette décision est révélatrice : elle rappelle clairement que l'auteur a longtemps été pris par la rédaction assidue de son *Esprit des lois* et, ensuite, engagé dans la longue querelle qu'allait provoquer l'apparition de son *opus magnum* en 1748. C'est sans doute pour cela qu'il a dû, bon gré mal gré, délaissier son *Histoire véritable*, n'y revenant que beaucoup plus tard, vers la fin de sa vie, probablement en vue de le montrer, enfin, au public¹.

Il s'agit d'un conte orientalisant divisé en cinq livres, raconté sous une forme dialogique par deux narrateurs successifs, Ayesda, voyageur indien, et Damir, philosophe d'Éphèse, sauf que la narration de ce premier n'occupe que le premier livre, le reste appartenant entièrement à l'autre interlocuteur. À vrai dire, Damir monopolise tellement la narration dans les quatre livres suivants que l'on pourrait le considérer facilement comme le seul narrateur de l'histoire, d'autant plus qu'Ayesda s'efface et n'intervient plus dans le texte, le dialogue du début se transformant en une narration monodique. L'ouvrage présente une histoire fantasmagorique, où les héros se racontent leurs différentes réincarnations réparties sur des milliers d'années, et dont ils ont reçu le don de se souvenir en détail. Il s'agit d'un double récit autobiographique d'un métempsychosiste qui, en narrateur homodiégétique, fait voyager son interlocuteur dans le temps et dans l'espace, en lui racontant les étapes successives de ses transmigrations dans des corps d'animaux (Ayesda) et d'êtres humains (Damir), masculins ou féminins. L'action du conte s'avère ainsi un grand déplacement à travers le monde que l'âme des héros découvre continuellement par ses nouvelles réincarnations. On traverse donc quelques continents, l'Asie, l'Afrique et l'Europe; des pays ou contrées comme l'Égypte, les Indes, le Tibet, la Sicile, la Macédoine, le Chypre, la Perse, la Scythie; des villes telles que Messine, Corinthe, Sicyone, Thèbes, Ecbatane, Athènes, Éphèse, Sybaris, Suse, Le Pirée, Naples, Pella, pour finir enfin à Tarente en Italie, où Damir renaît dans le corps d'un pauvre barbier, sa dernière transition.

Tout porte à croire, et Bel fut le premier à le deviner, que le titre de l'ouvrage de Montesquieu renvoie volontairement à l'*Histoire véritable* de Lucien de Samosate écrite au II^e siècle. Et cela non seulement par l'emprunt du titre, mais aussi par

¹ Dans notre étude, nous nous servons de l'édition la plus récente de l'*Histoire véritable* et à la fois la plus fidèle à la version finale de l'ouvrage de Montesquieu, établie en 2011 par C. Volpilhac-Auger et Ph. Stewart.

l'irréel et l'idée d'un voyage fantastique imaginaire, ainsi que par l'évocation de Pythagore et du thème de la transgression. Mieux encore, on pourrait se demander ici si Montesquieu n'a pas eu recours au *Songe ou le coq* de Lucien, où l'on découvre la même forme de narration homodiégétique assurée par un métempsychosiste. Le coq du titre s'avère en fait la réincarnation de Pythagore qui, après sa mort, raconte à un pauvre savetier nommé Micylle ses nombreuses métamorphoses, pendant lesquelles son âme est passée dans différents corps. Sans oublier que la force de la narration est surtout assurée ici, tout comme dans l'ouvrage de Montesquieu, par la puissance de la mémoire pythagorienne et grâce à la continuité de ses souvenirs. De plus, le personnage du pauvre barbier de Tarente ne ferait-il pas, presque inévitablement, penser au savetier indigent chez Lucien ?

Le recours à l'*Histoire véritable* de ce dernier peut s'expliquer encore à un autre niveau interprétatif. Il faut rappeler que, contrairement aux auteurs du XVIII^e siècle qui, tout en produisant des histoires fictives, font à tout prix passer leurs narrations pour vraies (Rustin, 1966, pp. 89-90), Lucien ne cache pas que son ouvrage est le fruit de sa propre invention et que tout ce qu'il raconte est complètement faux. Il invite même ouvertement ses lecteurs à ne pas croire à ce qu'ils lisent, d'où l'ambiguïté voulue du titre de son ouvrage, dans lequel « véritable » veut, par l'effet d'antiphrase, désigner juste le contraire. Il est sûr que Montesquieu se sert d'un procédé similaire et qu'il joue sur le même paradoxe, en faisant comprendre au lecteur qu'il est en train de lire une pure fiction. Ne lui dit-il pas clairement qu'il « peut acheter [son] livre comme roman, s'il ne juge pas à propos de l'acheter comme histoire » ? (Montesquieu, 2011, Annexes, p. 88). D'ailleurs, reprocher à Montesquieu qu'en recourant délibérément à Lucien, il ne fait rien pour cacher le caractère fictif de son ouvrage, fut l'un des arguments forts de Bel : « ce titre réveille plus l'idée d'un conte que celle d'un ouvrage sérieux, et il me semble qu'il ne fait qu'avertir que l'histoire qu'on va lire est fausse, ce qui diminue toujours un peu l'intérêt. C'est au lecteur à conclure que l'histoire est fausse; l'auteur la doit toujours traiter comme vraie » (p. 92). Dans la partie concluante de la présente étude, on aura encore l'occasion de revenir sur cette prise de position apparemment incompréhensible de Montesquieu, en tout cas aux yeux de Bel ; on verra pourquoi elle était voulue, voire nécessaire, au point que, malgré la critique, l'auteur n'y a guère renoncé.

Outre la source antique évidente et la dette que l'auteur doit ainsi à Lucien, il faut sans doute évoquer aussi les *Contes chinois, ou les aventures merveilleuses du mandarin Fun-Hoam* de Thomas-Simon Guelette de 1723, afin de chercher les origines littéraires de l'*Histoire véritable* de Montesquieu (Crisafulli, 1953, pp. 59–67). D'abord, parce que ce dernier y fait directement référence dans son ouvrage : il évoque les *Aventures merveilleuses du mandarin Fun-Hoam* à la première page, en les qualifiant de « fabuleuses » (Montesquieu, 2011, Annexes, p. 88), par quoi il

semble autant montrer explicitement sa source littéraire importante qu'insister, une fois de plus, sur la dimension fictive de son propre texte. Guelette propose en effet, peu avant Montesquieu, une conception fictionnelle semblable, où non seulement le thème de la réincarnation joue un rôle primordial, mais le métempsychosiste est un narrateur homodiégétique qui raconte ses aventures à la première personne. Il s'agit d'un long récit monodique que fait le mandarin chinois à la cour de la princesse Gulchenraz, fille du roi de Georgie. Lors de quarante-six soirées, Fun-Hoam assure dix-neuf récits présentant ses transmigrations successives: il sera réincarné dix fois dans des corps masculins, il apparaîtra six fois en femme, trois fois en animal, les conditions et les caractères changeant à chaque fois. Tout comme dans *l'Histoire véritable*, le mandarin chinois a le don de garder les souvenirs de ses incarnations antérieures, ce qui lui permet, tout comme à Ayesda et à Damir, de développer les trames de toutes ses histoires, indépendamment des étapes suivantes de ses transgressions.

Un tel procédé garantit, aussi bien à Guelette qu'à Montesquieu, de tisser des fictions narratives situées dans un contexte géographique et culturel original, celui de l'Orient. Il s'agit en fait d'un cadre topique, très à la mode en France dès la charnière des XVII^e et XVIII^e siècles, l'époque marquée autant par les voyages lointains de Chardin et de Tavernier que par *l'Espion turc* de Marana et la traduction des *Mille et Une Nuits* de Galland. Bien entendu, il est clair que l'univers oriental de *l'Histoire véritable* rappelle aussi, de manière inévitable, les *Lettres persanes*. Même si la patrie d'Usbek et de Rica se trouve en Perse au Proche Orient, tandis que le thème du second ouvrage fictionnel de Montesquieu fait plutôt penser aux Indes, dans les deux cas le lecteur européen est confronté à un espace oriental exotique pour lui. L'auteur l'invite à découvrir le monde de l'Orient, sa civilisation et ses coutumes, en tout cas d'après ce que Montesquieu en sait, lui-même, grâce à ses nombreuses lectures à ce sujet. Aussi bien dans les *Lettres persanes* qu'à travers *l'Histoire véritable*, il recourt à la « teinture orientale » (Rosso, 1977, p. 415) pour rendre sa fiction romanesque originale et inviter le lecteur à voyager dans un univers inconnu et, par-là, faire son récit encore plus intéressant. Qu'il s'agisse du monde du sérail à Ispahan représentant la culture musulmane ou du motif de la transgression puisant dans la philosophie indienne, ils éveillent le même goût pour l'Orient que l'on ressent alors dans toute l'Europe. Certes, ils dévoilent en même temps celui du Montesquieu romancier qui « serait en quelque sorte incapable de concevoir un roman qui ne se passe pas au moins en grande partie en Orient » (Versini, 1995, p. 250).

La fidélité au topos oriental est sans doute la ressemblance la plus flagrante entre les deux ouvrages fictionnels de Montesquieu. À part cela, on pourrait dire qu'ils diffèrent considérablement, à commencer par la forme littéraire. D'un côté, l'auteur propose en 1721 un roman dont la dimension romanesque est surtout assurée par l'histoire dramatique du sérail, de l'autre il offre un conte oriental

au sens propre du terme. Il est vrai, faut-il le rappeler, qu'il existe deux contes orientaux à l'intérieur des *Lettres persanes*. Le premier est l'histoire d'Aphéridon et d'Astarté transmise par Ibben dans une lettre adressée à Usbek (lettre LXVII). Le second présente l'histoire d'Ibrahim et d'Anaïs et se trouve dans une lettre envoyée par Rica à Usbek (lettre CXLI). En rédigeant l'*Histoire véritable*, Montesquieu recourt donc à une forme littéraire pratiquée déjà à deux reprises dans son premier roman, profitant alors de son expérience antérieure pour construire un ouvrage autonome. Le conte ne doit plus être inséré à l'intérieur d'une autre forme littéraire, mais sort de son enchâssement textuel et cherche à acquérir une dimension générique indépendante.

Il en résulte qu'à l'opposé des *Lettres persanes*, le second récit n'a pas été bâti à l'aide de lettres, le romancier ayant délibérément renoncé à la forme épistolaire en faveur de la narration. Curieusement, un tel changement n'a pourtant pas empêché Montesquieu de conduire le récit fictionnel à la première personne, où le « moi » jouit toujours d'un rôle privilégié, à cette différence près que, contrairement au grand nombre des correspondants individualisés des *Lettres persanes* (dix-neuf qui écrivent, vingt-deux à qui on s'adresse), l'*Histoire véritable* n'offre que deux voix, ou à vrai dire une seule, celle de Damir. Il accapare entièrement la narration, en présentant en même temps l'histoire de sa vie, ce qui permet de tisser de son récit un texte par excellence autobiographique. On pourrait seulement se demander si, d'une certaine manière, Montesquieu n'a pas paradoxalement réussi à préserver l'idée d'un énoncé épistolaire, monodique chez lui, dans le sens qu'Ayesda reçoit régulièrement le « message » de Damir, à la fois narrateur et destinataire, et devient l'unique allocutaire de ses paroles. Ne serait-il pas un écho, voire un prolongement de la figure du personnage-destinataire des *Lettres persanes*, dépourvu cependant de la possibilité de répondre ?

Dans l'*Histoire véritable*, Montesquieu s'éloigne de son premier roman non seulement par l'abandon de la forme épistolaire. Ce qui fait aussi différer sensiblement les deux ouvrages, c'est le modèle de récit picaresque que l'on croit découvrir facilement dans l'*Histoire véritable*, et qui est quasiment inexistant dans les *Lettres persanes*. On pourrait dire que dans le second texte fictionnel de Montesquieu se reflète l'essentiel du roman picaresque (Souiller, 1980), à commencer par la forme autobiographique du récit. Elle est à chaque fois assurée par le double rôle du narrateur qui est, en même temps, le héros racontant ses propres aventures. Il est donc autant auteur qu'acteur de sa narration, tout comme le sont Ayesda et Damir à travers toutes leurs réincarnations successives. De plus, le héros de l'*Histoire véritable* n'est pas sans rappeler la figure du vrai picaresque, personnage d'un rang social plutôt bas, souvent un simple vaurien, ce qui ne l'empêche guère de susciter en même temps la sympathie du lecteur. Aussi bien Ayesda que Damir sont plutôt aimables et nullement méchants ; de plus, si le premier se désigne lui-même comme étant « le plus grand fripon de toutes

les Indes » (Montesquieu, 2011, p. 48), le second ne changera presque jamais de condition misérable au cours de ses métamorphoses : « J'ai été très souvent fripon, assez rarement honnête homme » (p. 42). Tout comme les échecs du picaro qui, malgré les efforts continus pour améliorer son existence, restera là où il a toujours été, la transmigration du héros chez Montesquieu finit par aboutir à un résultat semblable. En dépit de différentes formes que prend son âme, parfois un peu plus nobles et plus heureuses, surtout celles insérées dans les corps de femmes, elle restera enfermée dans la chair d'un pauvre barbier à la fin du récit. Ce qui rapproche également l'*Histoire véritable* du roman picaresque, c'est la structure ouverte de l'ouvrage. Les réincarnations successives du protagoniste ont effectivement l'air de ne jamais finir et il est vrai que la transmigration du barbier à Tarente n'est sans doute pas la dernière et que le narrateur en annonce déjà une suivante à la fin de son histoire (p. 86). Paradoxalement, ce caractère du récit fait fortement penser à la structure ouverte de la partie européenne des *Lettres persanes*, où les tableaux de Paris ou d'autres endroits du continent semblent aussi se poursuivre indéfiniment. Seule l'histoire du sérail à Ispahan se termine par un dénouement clair et dramatique, tandis que la correspondance des deux Persans et de leurs compatriotes aurait pu continuer et ne jamais s'arrêter. Sauf que, décidément, Rica et, surtout, Usbek, n'ont rien de picaros.

On doit aussi saluer, dans l'*Histoire véritable*, le dynamisme incontestable de l'action, tellement propre au roman picaresque. Montesquieu se sert ici d'une stratégie similaire et propose au lecteur un nombre presque infini d'événements et d'aventures qui rendent l'action vive et passionnante. Les péripéties sont multiples, le nombre de personnages et leurs caractères demeurent abondants, l'armature de trames et d'événements s'avère riche et mouvementée, tout comme dans un roman d'aventures. Certes, ce qui assure cette énergie patente de l'action, aussi bien au roman picaresque que dans l'*Histoire véritable*, c'est le motif commun du voyage, à cette différence près que, si un picaro raconte toujours ses déplacements réels, Ayesda et Damir voyagent à travers leurs réincarnations successives. Dans les deux cas, ce périple spatio-temporel continu donne tout de même l'occasion de traverser différents pays et endroits, de découvrir diverses cultures ou coutumes, de peindre de riches tableaux humains. Même si, par sa galerie étoffée de portraits d'hommes et de femmes, l'*Histoire véritable* fait penser inévitablement aux *Lettres persanes*, il faut dire que ces dernières ne proposent pourtant pas le modèle d'un voyage continu. Une fois arrivés à Paris après plus d'un an de voyage, Rica et Usbek s'y installent pour huit ans, entre 1712 et 1720. Le séjour dans la capitale les immobilise pour ainsi dire et suspend leur voyage, ce qui, heureusement, ne les empêche pourtant pas d'être des observateurs attentifs de la réalité parisienne, y compris de différents types humains. Quant à l'action des *Lettres persanes*, il ne faut pas non plus oublier que, contrairement à celle du roman picaresque, Montesquieu la coupe souvent, voire l'arrête complètement, par des lettres consacrées à des questions politiques,

sociales, économiques ou religieuses, qui n'ont rien de commun avec l'intrigue du roman, comme par exemple l'histoire des Troglodytes (lettres XI-XIV), ou les réflexions sur la démographie et la dépopulation qui occupent onze lettres consécutives (lettres CXII-CXXII). L'action du roman est ainsi manifestement interrompue, voire inexistante pour quelque temps, phénomène plutôt absent dans *l'Histoire véritable*, malgré les considérations politiques et sociologiques patentes que fait le narrateur dans la dernière partie de l'ouvrage (Montesquieu, 2011, pp. 79–85).

Si les ressemblances avec le roman picaresque permettent de soupçonner la dette que Montesquieu devrait à un Lesage, l'auteur de *l'Histoire véritable* semble en même temps annoncer le conte philosophique d'un Voltaire, par quoi son ouvrage paraît autant renouer avec la tradition littéraire existante que prédire celle à venir. Et cela non seulement parce que, par leur condition sociale basse et le motif du voyage à travers le monde qui leurs sont communs, Ayesda et Damir font inévitablement penser à *Candide*, d'ailleurs assez fort inspiré par le modèle du protagoniste du roman picaresque. Tout comme va le faire Voltaire après lui, Montesquieu se sert de la forme du conte afin de transmettre des idées à portée universelle (Pearson, 1993). Certes, on croit découvrir au premier abord dans son ouvrage une critique de la société. Par le biais d'une satire et d'une ironie parfois acides, Montesquieu critique les mœurs de son époque, même s'il se sert pour cela d'un déguisement oriental qui ne saurait pourtant tromper personne. Si, par-là, il semble reprendre la satire que l'on a déjà rencontrée dans ses *Lettres persanes*, il faut remarquer qu'elle est de nature différente et semble annoncer le procédé ironique propre au conte philosophique. Contrairement à la critique de la société de la Régence dans son roman de 1721, sa réprobation sociale et morale se veut plus universalisante, les personnages de *l'Histoire véritable* représentant plus l'humanité que les habitants d'une seule monarchie. Certes, il est possible de retrouver dans les *Lettres persanes* des portraits humains à la Bruyère, qui peuvent être considérés comme généralisants, mais ils s'estompent pour ainsi dire dans l'idée de présenter l'image de la société française du début du XVIII^e siècle. *L'Histoire véritable*, par contre, propose une vision universelle et assez originale de l'humanité. Si, dans les *Lettres persanes*, les types humains sont présentés par différentes personnes qui meublent le roman, dans l'autre récit, l'attention de l'auteur se focalise sur les réincarnations successives d'un seul, Damir (il ne faut pas oublier qu'Ayesda n'apparaît que dans des corps d'animaux). Pourtant, celui-ci semble lui seul représenter différents types humains et, par conséquent, acquérir une valeur universelle: « Ayant continuellement changé, je ne me regarde pas comme un individu » (Montesquieu, 2011, pp. 41–42). Grâce au motif de la transgression continue et infinie, le narrateur semble embrasser tous les représentants du genre humain, ce qui permet de qualifier Damir de « concentré d'humanité [...], abrégé de la multitude » (Perrin, 2009, p. 177).

C'est aussi la portée philosophique de l'*Histoire véritable* qui semble annoncer les contes d'un Voltaire. Pour Montesquieu, il ne s'agit pas seulement de proposer une fiction narrative originale, assurée par le thème exotique de la réincarnation et renforcée par une critique sociale et morale acerbe, mais aussi de s'interroger sur des questions existentielles. L'auteur réussit à le faire par le motif du regard intérieur du narrateur. Dans son récit autobiographique, le héros pénètre dans sa propre existence, ou plutôt dans ses êtres successifs au cours du temps. Il s'autoanalyse et, comme il conserve la mémoire, il peut présenter les différentes formes de ses identités et celles d'autres êtres humains. Le conte devient ainsi une réflexion originale et universelle sur la nature humaine, ses formes, ses possibilités, ses dépendances, ses états de pensée, ainsi que sur la condition de l'homme en général. Montesquieu annonce par-là la vaste plateforme de réflexion philosophique sur « le monde comme il va » que Voltaire ne tardera pas à montrer à travers ses contes et que, lui-même, il exploitera bientôt dans son *Esprit des lois* (Postigliola, 1993, pp. 147–167)². Ainsi, par le biais d'un récit fictionnel apparemment simple et plaisant, Montesquieu tient à proposer une pensée sérieuse et importante et, tout comme Voltaire (Rustin, 1996, pp. 90–91), il semble reprendre, lui d'abord, le motif rabelaisien du « silène » et de la « substantifique moelle » pour montrer que derrière la fiction narrative se cache un sens profond à deviner. Et tout comme, en 1767, l'auteur de l'*Ingénu* mettra, par antiphrase, « histoire véritable » comme sous-titre de son conte philosophique, Montesquieu en a fait de même avec le titre de son ouvrage fictionnel, au grand étonnement de Bel. À l'instar de Lucien, il avertit le « lecteur ingénieux » (Montesquieu, 2011, p. 87) qu'« il n'y a pas un mot de vrai dans toute [son] *Histoire véritable* » (p. 88) et lui fait comprendre que la vérité de son conte oriental se trouve ailleurs.

Références

- Crisafulli, A. S. (1953). Montesquieu's *Histoire véritable* : Sources and Originality of its Satirical Device. *Studies in Philology*, 50, 59–67.
- Dornier, C. (2013). Histoire véritable. *Dictionnaire Montesquieu*. <http://dictionnaire-montesquieu.ens-lyon.fr/fr/article/1376475643/fr/>
- Gaillard, A. (2005). Montesquieu et le conte oriental : l'expérimentation du renversement. *Féeries*, 2, 109–124. <https://doi.org/10.4000/feeries.107>
- Gueullette, Th.-S. (2020). *Les contes chinois ou les Aventures merveilleuses du mandarin Fun-Hoam*. Hachette Livre BNF.
- Lucien (1880). *Le Songe ou le coq*. Garnier Frères.
- Lucien (1958). *Histoire véritable*. Gallimard.
- Matyaszewski, P. (2011). *Podróż Monteskiusza. Biografia przestrzenna*. Wydawnictwo KUL.

² Vu le caractère littéraire de la présente étude, il n'est pas dans notre propos d'analyser la pensée philosophique de Montesquieu que l'on retrouve dans son ouvrage, Elle mérite sans doute une attention particulière, mais elle demande un type de réflexion critique qui ne s'inscrit pas dans notre travail de recherche.

- Montesquieu, (2011). *Histoire véritable et autres fictions* (C. Volpilhac-Auger & Ph. Stewart, Eds.). Gallimard.
- Pearson, R. (1993). *The Fables of Reason : a study of Voltaire's Contes Philosophiques*. Oxford University Press.
- Perrin, J.-F. (2009). Métempsychose. Soi-même comme multitude : le cas du récit à métempsychose au XVIII^e siècle. *Dix-huitième Siècle*, 41, 168–186. <https://doi.org/10.3917/dhs.041.0168>
- Postigliola, A. (1993). L'*Histoire véritable*. Prélude épistémologique à l'*Esprit des lois*. *Cahiers Montesquieu*, 1, 147–167.
- Rosso, J.G. (1977). *Montesquieu et la féminité*. Nizet.
- Rustin, J. (1966). L'*Histoire véritable* dans la littérature romanesque du XVIII^e siècle. *Cahiers de l'Association Internationale d'Études Françaises*, 18, 89–102.
- Souiller, D. (1980). *Le roman picaresque*. PUF.
- Versini, L. (1995). Montesquieu romancier. In L. Desgraves (Ed.), *La fortune de Montesquieu* (pp. 247–257). Bibliothèque Municipale.
- Volpilhac-Auger, C. (2017). *Montesquieu*. Gallimard.

Assia Marfouq, Hassan First University of Settat, Morocco

DOI:10.17951/lsmll.2023.47.4.93-104

La dimension patrimoniale dans le livre enfantin : cas de la collection albumique *Malika et Karim* de l'édition Yanbow al Kitab

The Patrimonial Dimension in the Children's Book: The Case
of the Collection *Malika et Karima* of Yanbow al Kitab Edition

RÉSUMÉ

Dans le cadre de cette étude, nous tenterons d'identifier les sources du patrimoine mises en valeur dans la collection albumique pour enfants *Malika et Karim* de l'Édition marocaine Yanbow al Kitab et comment cette dernière interroge-t-elle la question de l'identité à travers le patrimoine. Nous verrons comment les éléments textuels et paratextuels (illustrations, couleurs, cadrage, etc.) contribuent-ils à véhiculer la culture patrimoniale marocaine et quels sont les procédés langagiers et stylistiques mis en œuvre pour faciliter la compréhension et la mémorisation.

MOTS-CLÉS

patrimoine, album, *Malika et Karim*, style, langage

ABSTRACT

In this study, we attempt to identify the sources of the heritage highlighted in the album collection for children *Malika and Karim* of the Moroccan Edition Yanbow al Kitab and how it examines the question of identity through heritage. We will see how the textual and paratextual elements (illustrations, colours, framing, etc.) contribute to conveying the Moroccan heritage culture and what linguistic and stylistic processes are implemented to facilitate understanding and memorization.

KEYWORDS

heritage, album, *Malika and Karim*, style, language

1. Introduction

La littérature d'enfance, qu'elle soit locale ou mondiale est une source importante de valeurs, de stéréotypes et de connaissances qui participent dans la construction culturelle et identitaire de l'enfant. Cette culture livresque est développée graduellement à travers la fréquentation des livres enfantins dès le bas âge. En effet, plusieurs compétences sont recherchées moyennant le patrimoine qui joue le rôle d'un véritable moteur de

Assia Marfouq, Laboratoire Ingénierie Didactique, Entrepreneuriat, Arts, Langues et Littérature (LIDEAL), Université Hassan 1er, Route de Casablanca Km 3,5, BP 539, Settat, assia.marfouq@uhp.ac.ma, <https://orcid.org/0000-0002-1803-3279>

création. L'enfant est invité à s'identifier à sa culture et à savoir l'identifier, à l'adopter et à développer le sens du patriotisme. Le socle du Ministère de l'Éducation Nationale français affirme d'ailleurs que c'est important de « Lire seul et écouter lire des textes du patrimoine et des œuvres intégrales de la littérature de jeunesse adaptés à son âge » (Ministère de l'Éducation Nationale, 2008, p. 4).

La relation entre le patrimoine et la littérature enfantine est très forte. En effet, nous ne pouvons pas imaginer une société qui ne suit pas ses ancêtres et ne porte rien de son patrimoine, « nos grands-parents, nos parents, nous-mêmes, avons tous été confrontés dès la petite enfance à des textes du patrimoine littéraire » (Cœur-Joly, 2012, p. 8). Le patrimoine culturel d'une nation fait partie intégrante de la formation psychologique et culturelle de chaque individu qu'il partage avec la communauté. Le patrimoine représente une base commune et un riche pilier de références, de valeurs et de symboles. La relation entre les personnes et leur patrimoine est corrélée, car aucun avenir ne se fonde sans passé. Cela signifie que nous devons glorifier le patrimoine humain et le transmettre aux générations futures en passant en revue sa généalogie, mais aussi l'adapter aux exigences du temps dans la mesure où il faudrait préserver les constantes et chercher le renouvellement au lieu de la répétition.

Bien que la littérature d'enfance au Maroc soit encore balbutiante, nous avons choisi dans le cadre de cette étude d'aborder la collection albumique pour enfants éditée par Yanbow Al Kitab, une maison spécialisée dans la littérature d'enfance et de jeunesse qui diffuse une production livresque de qualité. Nous examinerons particulièrement la collection *Malika et Karim* que nous considérons comme représentative du patrimoine culturel marocain, puisque c'est la seule série albumique dédiée au patrimoine et créée par la maison d'édition choisie. Cette collection est éditée en arabe et en français pour toucher un public plus large, car « beaucoup d'enfants ont des parents étrangers, ils ne peuvent donc pas donner à leurs enfants cette culture issue du patrimoine » (Cœur-Joly, 2012, p. 11). Par ailleurs, notre objectif à travers cette étude et d'enrichir le champ de recherche universitaire encore récent, à peine centenaire¹, sur ce territoire artistique qu'est la littérature d'enfance. Notre analyse du corpus choisi sera essentiellement descriptive pour rendre compte des divers éléments issus du patrimoine marocain. Nous commencerons d'abord par présenter un état général du patrimoine dans les livres pour enfants au Maroc. Dans un deuxième lieu, nous présenterons la collection albumique *Malika et Karim*. Et finalement, nous analyserons les éléments que nous jugeons nécessaires pour comprendre comment le patrimoine est mis en relief (éléments paratextuels, iconographie, structure narrative, système des personnages, lexicque, etc.).

¹ La première thèse consacrée à la littérature d'enfance date de 1923, *La Littérature enfantine en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, de Marie-Thérèse Latzarus.

2. Le patrimoine dans les livres pour enfants au Maroc

Poulot (1997) définit le patrimoine « à la fois par la réalité physique de ses objets, par la valeur esthétique et documentaire le plus souvent, ou illustrative, voire de reconnaissance sentimentale, que leur attribue le savoir commun, et par leur statut spécifique » (p. 20). D'après Annie Rouxel (2010) : « la notion de patrimoine [...] renvoie à la transmission d'un héritage culturel et, de ce fait, à des valeurs identitaires. Les œuvres lues fondent une communauté, construisent des valeurs et un imaginaire collectif » (p. 116). L'emploi du patrimoine renvoie alors à l'utilisation des histoires patrimoniales traditionnelles dans les œuvres littéraires et leur réécriture avec une nouvelle vision différente de celle des textes originaux. Le patrimoine est teint de nouvelles caractéristiques – selon le message du créateur et son intention – faisant correspondre ainsi deux expériences liées au passé et exprimant efficacement le présent comme l'affirme Brigitte Louichon qui voit que les livres d'enfance et de jeunesse sont des « objets discursifs secondaires » qui « constituent les preuves de l'actualité et donc de la patrimonialité » (Louichon, 2012, p. 41).

Les sources du patrimoine sont aussi nombreuses que variées. En premier lieu, nous citons le patrimoine mondial partagé par toute l'humanité. Ce patrimoine est très peu exploité par les auteurs de l'enfance marocains qui mettent l'accent particulièrement sur le patrimoine religieux comprenant les récits et les biographies des prophètes et leurs compagnons. Le patrimoine littéraire comprend essentiellement les proverbes, la poésie et les fables et est quasi-absent du livre enfantin marocain. Par contre, le patrimoine historique national qui inclut des faits et des incidents historiques anciens ainsi que le patrimoine folklorique rattaché aux vieux contes et mythes préservés par la mémoire collective occupent dans la littérature d'enfance marocaine une place majeure.

Comme partout dans le monde islamique, la littérature d'enfance marocaine est connue par l'emploi excessif de l'héritage religieux. Cette caractéristique permet une meilleure compréhension de la religion par l'enfant, loin des conflits sectaires alimentés par les faux prédicateurs et les charlatans qui attisent les rivalités et noircissent l'image de l'Islam. Le Maroc est une nation islamique, il n'est donc pas étonnant que les histoires à patrimoine religieux soient au-dessus de toutes sortes d'histoires dans les bibliothèques pour enfants. La littérature pour enfant au Maroc a aussi beaucoup investi dans le patrimoine historique en tant qu'outil stratégique et efficace dans la formation du sentiment national collectif du peuple marocain. Ainsi, Mohamed Jabroun, un historien marocain, a édité un livre composé de dix parties intitulé « Histoire du Maroc pour les enfants et les jeunes » où il raconte de façon pédagogique et simplifiée sous forme de dialogues entre enfants les événements historiques les plus importants du Maroc avant et après l'Islam, ainsi que les différentes périodes de sultanats dans le royaume. Face à un engouement croissant vis-à-vis des livres historiques pour enfants, la collection

de Mohamed Jabroun a connu un large succès au Maroc et ailleurs vu la notoriété académique et scientifique de son auteur dans le domaine de l'Histoire.

Sur le plan littéraire, le livre patrimonial donne à chaque enfant un répertoire de références appropriées à son âge, puisé dans la littérature locale ou mondiale d'hier et d'aujourd'hui. De cette manière, l'enfant, participe ainsi à la constitution d'une culture littéraire commune. En outre, le livre enfantin permet la maîtrise des langues étrangères à travers la lecture et l'encouragement.

L'enfant de la génération actuelle subit beaucoup de discriminations dans les milieux familial et scolaire. Il s'assoit pendant de longues heures sur les sièges de l'école, s'épuise et déprime parfois, d'où l'importance des livres enfantins dotés le plus souvent d'une grande charge humoristique. Il est sans doute que le patrimoine populaire arabe est très riche en matière d'histoires humoristiques très célèbres comme celles de *Joha*, *Hdidane*, etc. qui fournissent des valeurs éducatives importantes, stimulent la pensée du petit destinataire, développent son goût et lui inspirent l'esprit de lutte et de patience.

3. Présentation de la collection *Malika et Karim*

La collection *Malika et Karim* de son auteure et illustratrice Sonia Ouajjou est une série d'albums destinée aux enfants en âge intermédiaire (5–14 ans) qui raconte l'histoire de deux enfants qui se baladent aux quatre coins du Maroc et vivent des aventures passionnantes.

Cette collection est composée de huit histoires : *A la recherche du trésor des Almohades*, *Les Jnouns de la Médina de Fès*, *La Nuit du destin*, *Le mariage de Tata Keltoum*, *Le feu de bois d'Achoura*, *Mi Lalla et Ba Sidi à Merzouga*, *Le Tagine de Ftouma* et *Lalla Mizette au bled de l'arganier*.

« C'est une collection qui valorise l'art de vivre marocain, le patrimoine, les arts et les coutumes du pays avec un regard et une réalisation modernes » (*Livres pour enfants*, 2003) résume Amina Hachimi Alaoui des Éditions *La Croisée des chemins*. À côté d'un style très naïf, « mélanger le français et le dialecte marocain me paraît plus rigolo. Les petits marocains apprennent ainsi la signification des mots, et le dictionnaire plaît beaucoup aux enfants étrangers » ajoute Amina Hachimi (*Livres pour enfants*, 2003).

Chaque page de l'album contient un texte et une illustration dont les volumes sont respectivement 25% et 75%. Les dessins sont minutieux du détail et hauts en couleurs. Les albums sont en grand format carré (220mm×220mm) et en carton rigide ce qui répond parfaitement au besoin de la catégorie d'âge ciblée par la collection.

4. Le patrimoine au niveau paratextuel et iconographique

Nous savons que le petit lecteur en train d'acheter son livre est attiré d'abord par l'apparence extérieure du livre, d'où l'importance de l'aspect esthétique

et plastique de la première page de couverture qui doit s'adresser à l'enfant selon son âge et ses capacités de réflexion et d'assimilation, mais aussi toucher ses « sentiments de l'enfance » (Aries, 1960, p. 23). Parmi les composantes majeures qui intéressent l'enfant, figure le titre en premier lieu à côté de l'image, des couleurs et du volume du livre. D'ailleurs, nous constatons que la première catégorie d'âge (2–5 ans) préfère le grand format avec des feuilles rigides ou en tissu, tandis que la catégorie d'âge intermédiaire choisit plutôt des livres en grand ou en moyen format en carton souple (Ferland, 2008, p. 168). Le paratexte du livre destiné à l'enfant détermine un horizon d'attente qui se crée à partir des liens entre le titre et l'illustration qui figurent sur la couverture de l'album. Le titre est un élément décisif dans le choix du livre, vu son aspect référentiel qui renvoie à l'idée principale du texte. Aussi, le titre est un moyen de catégorisation entre les histoires à caractère religieux, historique ou populaire et celles qui renvoient à une personnalité fameuse de l'univers enfantin.

En observant les titres attribués aux albums de la collection *Malika et Karim*, nous constatons que certains titres ont une fonction appellative, c'est-à-dire qu'ils reprennent un titre ou une expression connus sans effort de construction de la part de l'auteure. C'est le cas du titre *La Nuit du destin* qui reprend un fragment de la Sourate coranique du *Destin*. L'auteure joue en fait sur l'aspect familier du titre que les enfants reconnaissent facilement moyennant la courte sourate « Le Destin » qu'ils apprennent par cœur à la maison ou à l'école. Les groupes nominaux qui composent le titre, à savoir « la nuit » et « le destin » sont des éléments entourés de mystère et d'énigmes pour les enfants. D'autres titres ont une fonction référentielle et désignative, car ils sont composés d'un groupe de mots où chacun renvoie à une référence différente. Cette caractéristique permet à l'enfant de lier entre deux notions éloignées et de développer l'esprit de l'imagination et de la réflexion. Le titre *Lalla Mizette au bled de l'arganier* par exemple, est constitué de deux groupes nominaux « Lalla Mizette » et « bled de l'arganier ». La première partie du titre désigne le nom d'une chèvre « Mizette » avec l'ajout de « Lalla » employé comme signe de respect aux femmes marocaines. Cette combinaison oxymorique entre l'humain et le bestial crée chez l'enfant la curiosité de vouloir découvrir cette créature animale aux attributs humains. En plus, le choix de la chèvre comme animal de compagnie est bien réussi vu la douceur de cet animal de ferme et son amabilité. Le « bled de l'arganier » qui représente le deuxième fragment du titre est une périphrase qui joue le rôle d'une devinette et invite l'enfant à découvrir la région marocaine connue par la culture des amandes et l'huile de l'arganier.

Les titres de la collection *Malika et Karim* renvoient à la variation du contexte narratif et la permanence des personnages principaux, à savoir, Malika, Karim et Lalla Mizette. Tous les titres renseignent sur le thème de l'histoire et sont des titres-phrases où chacun renvoie à un type de patrimoine matériel ou immatériel. Ainsi,

Lalla Mizette au bled de l'arganier et *Mi lalla et Bassidi à Merzouga* représentent le patrimoine naturel avec ses sites et espaces agricoles et forestiers marocains, *Le Tajine de Ftouma*, *Les Jnouns de la médina de Fès*, *Le Mariage de Tata Keltoum* et *Le Feu de bois d'Achoura*² évoquent le patrimoine culturel relatif aux coutumes, aux traditions, aux rites et aux métiers marocains, *La Nuit du destin*³ revoie à l'héritage religieux musulman, tandis qu' *À la recherche du trésor des Almohades* est évocateur du patrimoine historique relatif à la dynastie des Almohades. Toutefois, nous signalons que l'histoire dans chaque album fait l'amalgame entre plusieurs types de patrimoines.

L'album destiné aux enfants exige l'association du texte à l'image pour construire une signification. L'image dans l'album dépasse souvent le rôle d'une simple illustration qui sert d'ornement. Elle peut égaler le sens texte ou le dépasser parfois. D'ailleurs, beaucoup d'albums sont entièrement imagés et le texte est réduit à des légendes. L'image dans l'album patrimonial est souvent polysémique. Elle contient des données visuelles variées, des signes qu'il faut décoder selon la perception de chaque enfant et permet ainsi des interprétations différentes. Face à l'image, l'enfant apprend à lire les codes, à recréer des images et à prendre conscience de la manière de leur fonctionnement. Dans la collection *Malika et Karim*, nous notons que l'auteure est celle qui s'est chargée d'illustrer les histoires ce qui complexifie le rapport entre le contenu textuel et l'image et rend la lecture de l'album encore plus pertinente. Les illustrations dans la collection sont toutes des images à portée narrative et documentaire. Elles sont des reproductions d'œuvres d'arts, d'objets patrimoniaux, de scènes rituelles, etc. « Toute image est par nature 'd'histoire' » (Frizot, 1996, p. 57), ce constat permet de dire que l'image donne une forme palpable aux faits du quotidien. De cette manière, l'album fait essentiellement à partir d'images à valeur patrimoniale est considéré comme un document historique qui enregistre le passé par l'illustration des objets, des gestes, des allures, des tensions, etc. ce qui échappe aux documents historiques textuels.

L'image dans la collection *Malika et Karim* remplit trois fonctions. Tout d'abord, il s'agit d'une fonction descriptive, c'est-à-dire que le rapport entre le texte et l'image est en redondance. L'image apporte des précisions ou des détails en rapport avec les espaces et les personnages, ce que le texte ne peut pas prendre en charge. Toutes les images des albums étudiés manifestent un souci du détail. On y voit clair les motifs des habits, des tajines, des tatouages au henné, etc. La succession des images permet la reconstitution du récit et comble certains

² L'Achoura est une fête religieuse célébrée dans le monde musulman. Au Maroc, elle est symbolisée par le feu de bois. Malika, Karim, Lalla Mizette et leurs amis veulent un feu de bois sur la plage de Tanger pour célébrer l'Achoura et accueillir leurs amis français.

³ La Nuit du destin correspond à la veille du 27^e jour de Ramadan chez les musulmans. C'est une occasion de joie où ils fêtent la révélation du Coran. À cette occasion, les enfants jeûnent, vont à la mosquée avec leurs parents, mettent de nouveaux vêtements et partagent des douceurs.

vides narratifs au niveau du texte. Enfin, la fonction connotative représente un décalage entre l'image et le texte. Nous constatons que l'image enrichit souvent le texte de signes à interpréter, de références, d'allusions culturelles et de clins d'œil. L'image est parfois d'une charge humoristique considérable.

Le langage plastique de l'image, à savoir les effets expressifs des couleurs, du cadrage et des angles de vue sont en parfaite adéquation avec l'usage du patrimoine dans les albums étudiés. Les couleurs et leur intensité ont une valeur très importante par rapport à l'expression du patrimoine. En effet, on observe l'omniprésence des couleurs chaudes et froides et des couleurs gaies qui expriment la joie, la chaleur humaine, l'action, la paix, l'ambiance, etc. (noces de Tata Keltoum, les enfants autour du feu de bois d'Achoura, les spectacles de Jamaâ el-Fna, les tanneurs et tisseurs de laine de la Médina de Fès, la boutique du potier à Salé, etc.). Quant au cadrage, les images épousent souvent le plan d'ensemble qui met en relief les spécificités architecturales des villes et le gros plan qui décrit des éléments minutieux du récit comme les tatouages au henné, les motifs des tapis traditionnels, les broderies des caftans, les motifs des tissus d'ameublement, la mosaïque, le fer forgé, le plâtre, les ustensiles de cuisine, le bois des meubles, etc. L'angle de vue est toujours frontal ce qui soutient la visée expositive de la collection.

5. Le patrimoine au niveau de la structure narrative

Nous remarquons que pour vêtir le livre enfantin de la dimension patrimoniale, l'auteur de *Malika et Karim* n'a pas besoin de créer un récit à tiroirs avec beaucoup de nœuds et d'événements, car l'enfant a souvent une connaissance informelle du récit qui se réduit à un début, un milieu et une fin. D'où l'importance de mettre l'accent sur les thèmes plutôt que sur les schémas et les structures narratifs. Tous les albums de la collection *Malika et Karim* représentent deux types de schémas : le schéma quinaire avec une situation initiale, un problème, une dynamique de l'action et une situation finale comportant une résolution; et le schéma des récits en randonnée qui présentent un état et un problème initiaux et une situation finale avec entre les deux des randonnées qui permettent des rencontres cumulables, c'est-à-dire qui s'additionnent au fur et à mesure que le récit avance. Sonia Ouajjou semble bien choisir le type de schéma narratif en évitant les schémas en alternance ou en boucle où l'histoire est sans fin et rien n'avance, puisque la fin n'est qu'un retour au point de départ, pour éviter de dérouter, décourager ou ennuyer le petit lecteur. Les situations initiales et les éléments perturbateurs, chronologiquement placés en début de l'histoire, sont tous évocateurs du patrimoine culturel marocain qui se donne une place centrale dans le récit. L'élément déclencheur qui représente le point culminant du récit avec toute la tension qu'il crée est particulièrement empreint par le patrimoine. Les déclenchements de chaque album sont liés aux événements suivants : les rites familiaux de la nuit du destin, le bain de sable de

Mi lalla à Merzouga, la chute de Karim et de Lalla Mizette dans les cuves des tanneurs et sur la laine des tisseurs de tapis à Fès, le jour des noces traditionnelles de Tata Keltoum, la visite de la forêt de l'arganier à Essaouira, la préparation du feu de bois d'Achoura, le tajine cassé de Ftouma et les paroles de la voyante dans la place Jamaâ-el-Fna. Les situations finales des différents albums sont toutes des dénouements heureux qui mettent en valeur le patrimoine culturel et naturel en encourageant l'enfant à en jouir, à le préserver et le protéger. À titre d'exemple, dans l'album *À la recherche du trésor des almohades*, le dénouement se construit autour de la décision des personnages de retourner à l'exercice de leurs métiers à Jamaâ-el-Fna après avoir assimilé la valeur noble de leurs activités enracinées dans le patrimoine de la ville rouge. *Le Tajine de Ftouma* se termine par la joie immense de Ftouma à la réception de son nouveau tajine fabriqué à la main et personnalisé par les enfants, ce qui montre l'attachement au patrimoine culinaire marocain et sa mise en valeur par les habitants locaux. *La Nuit du destin*, quant à elle, finit par les rituels réservés à la nuit du destin et les actes méritoires accomplis : jeun, prières, port de vêtements neufs, vœux, plats ramadanesques, sorties, etc.

La nature des personnages créés pour une collection albumique destinée aux enfants est décisive dans le choix du livre, puisque l'enfant s'identifie souvent à un petit héros qu'on appelle personnage-miroir (Tsimbidy, Rezzouk, 2012) avec lequel il partage des points communs et des préoccupations, ce qui génère chez lui une intensité émotionnelle non négligeable. Sonia Ouajjou a créé un système de personnages varié où les humains partagent le récit avec des animaux anthropomorphes. Les humains et les animaux paraissent toujours ensemble dans la collection : en duo, avec des amis, en famille, en fratrie ou en groupe. Les personnages sont des enfants et des adultes. Malika et Karim sont des enfants âgés de 6 à 8 ans et sont les personnages récurrents de la série avec la même apparence. Les autres personnages constituent l'entourage familial : Papa Aziz, Mama Zoubida, Tata Keltoum, Milalla et Bassidi, et le voisinage : Haj Mekki, Bachir, Ftouma. Ces personnages adultes ont le rôle de prodiguer des conseils et des recommandations, de mettre en sécurité, d'apporter secours, de guider et d'informer les enfants.

Les réactions des enfants dans la collection envers leur patrimoine culturel sont toutes positives et expriment leur désir ardent de protéger les richesses patrimoniales de leur pays. Elles traduisent des sentiments comme l'amour et l'émerveillement devant les produits artisanaux tels que le tajine de Safi et les tapis de Fès, la résolution de nettoyer la plage avant d'allumer le feu de bois pour célébrer l'Achoura, la révolte contre les usines polluantes, la culpabilité d'avoir sous-estimé la valeur des rites populaires de Jamaâ-el-Fna, etc.

Concernant la présence des animaux, on remarque que la chèvre Lalla Mizette est un animal de compagnie qui joue le rôle de personnage principal récurrent de série à côté de Malika et Karim. Personnage archétype du livre enfantin et issu de

la culture arabe, la chèvre perchée dans les arbres joue un rôle fondamental dans la biodiversité, notamment dans la survie de l'arganier, arbre emblématique des régions Sud-Est du Maroc et de son patrimoine forestier. Le choix de la chèvre comme animal de compagnie ne suit pas la tradition comme le cas du chien dans *Tintin et Milou* ou du chat dans *Les Aventures de Bigoudi*, mais il paraît que cet animal est non seulement agréable, vif, actif et familier, mais également une espèce écologique. L'auteure de l'album n'a pas manqué de réserver l'intégralité de l'album *Lalla Mizette au bled de l'arganier* pour montrer le spectacle étrange des chèvres qui grimpent aux arganiers et leur importance dans la préservation de l'espèce rare de cet arbre.

L'espace est un repère d'analyse fondamental par rapport à la présence du patrimoine dans le livre enfantin. Il revoie à l'ensemble des lieux visités ou simplement évoqués par les personnages. La représentation de l'espace patrimonial dans les albums destinés aux enfants est souvent prise en compte par l'illustration dont la fonction est d'ancrer le récit dans le réel. Dans la collection *Malika et Karim*, nous notons que tous les lieux évoqués sont réels, car relevant du patrimoine culturel marocain ou marqués par celui-ci. Chaque récit se déroule dans un lieu unique que traversent les personnages. Ces lieux sont : la forêt verdoyante de la région d'Essaouira, les ruelles de Tanger, Casablanca, la médina de Fès, Merzouga, Marrakech et Salé. La variété des lieux patrimoniaux évoqués dans la collection comble un vrai vide existant au niveau de la littérature d'enfance marocaine. Ces fictions permettent à l'enfant de plonger dans les mœurs, les traditions et les mythes spécifiques à chaque ville marocaine tout en prenant en considération l'héritage maritime, naturel, historique et architectural. Ils permettent à l'enfant d'aller vers le patrimoine, d'avoir hâte de découvrir les lieux fictifs sur la réalité et de devenir un prescripteur de visite.

Le temps dans chaque album est géré chronologiquement en épousant l'ordre des événements. L'auteure semble accorder beaucoup d'importance à l'espace. Elle évite les retours en arrière, l'antériorité, les ellipses temporelles et les enchâssements des récits. L'histoire dans chaque album s'étale sur moins d'une journée.

6. Le lexique dans la collection

Le lexique employé dans la collection *Malika et Karim* est ancré dans la culture marocaine. Il s'agit d'une langue française courante, très facile, enrichie d'un champ lexical relatif au patrimoine et exprimée avec des mots relevant du dialecte marocain. La collection soumise à l'étude est très riche en xénismes. Ces derniers consistent à « introduire dans le corps du texte des éléments linguistiques empruntés à une langue étrangère » (Perrot-Corpet & Queffelec, 2007, p. 76).

Chaque album est doté d'un glossaire regroupant les mots de la culture marocaine en arabe dialectal. Dans le texte, ces mots sont mentionnés par un

astérisque pour permettre à l'enfant de mieux les identifier. La spécificité du lexique du patrimoine est le fait qu'il offre à l'enfant une variété de mots qu'il n'a pas l'habitude d'entendre dans la vie quotidienne. Ce sont des mots utilisés rarement dans les conversations de nos jours. En abordant de nouveaux thèmes comme celui du patrimoine, la lecture du livre permet à l'enfant de découvrir des mots plus rares et d'enrichir son vocabulaire usuel courant. L'évocation du lexique du patrimoine est aussi une manière de sauver certains objets ou pratiques culturels menacés de disparition et aussi certains mots en dialecte qui connaissent une régression du nombre de leurs locuteurs. Nous citons, à titre d'exemple les mots : *tbak*⁴, *guerba*⁵, *yahlili*⁶, *noria*⁷, *onyx*⁸, *Baba Achour*⁹, *ferraka*¹⁰. Cette démarche adoptée par l'auteure s'inscrit dans l'orientation scripturale adoptée par un bon nombre d'auteurs marocains, appelée le mouvement de la « bi-langue » créé par Abdelkébir Khatibi. Cette technique semble être fondamentale dans les histoires de Sonia Ouajjou, car elle permet à l'enfant un ancrage identitaire et en dit long sur la psychologie des personnages avec l'emploi du mot « *hchouma* » qui évoque tout naturellement et spontanément le sentiment de la honte et marque les conduites culturellement rejetées dans la société marocaine, afin d'être plus proche du récepteur. En fait, beaucoup de psychologues et d'anthropologies marocains voient qu'un nombre important de termes marocains possèdent une charge sémantique culturelle et qu'il est impossible de les traduire dans d'autres langues au risque de ne pas renvoyer au même référent, particulièrement les termes qui traduisent des émotions et « relevant en quelque sorte en partie de l'imagologie pour désigner le caractère d'une nation » (Perrot-Corpet & Queffelec, 2007, p. 8). Hector Biancotti affirme : « Je ne soupçonnais pas que chaque langue est une façon singulière de concevoir la réalité, que ce qu'elle nomme suscite une image qui lui appartient en propre. Il m'est arrivé d'avancer que l'on peut se sentir désespéré dans une langue et à peine triste dans une autre » (Biancotti, 1999, p. 426)

Les mots relevant de la culture patrimoniale marocaine sont alors porteurs de connotations, chargés d'affectivités et donnent lieu à une vision du monde. Ce sont des mots qui sont actuellement absents des écrits littéraires et continuent à vivre grâce à la tradition orale de nos parents et nos grands-parents. Ces termes lus dans l'enfance seront gravés certainement dans les mémoires ce qui contribuera à pérenniser le patrimoine traditionnel oral marocain à travers les générations.

⁴ Présentoir en paille.

⁵ Récipient en peau de bouc servant à contenir et garder l'eau fraîche.

⁶ Interjection marquant l'étonnement et la surprise.

⁷ Machine hydraulique permettant d'élever l'eau en utilisant l'énergie produite par le courant afin d'irriguer les cultures vivrières.

⁸ Pierre fine noire et variété d'agate utilisée en bijouterie.

⁹ Personnage légendaire et mythique inspiré des contes populaires marocains.

¹⁰ Planche à laver servant à frotter le linge.

7. Conclusion

Nous concluons que la dimension patrimoniale dans la collection albumique *Malika et Karim* de Yanbow al Kitab est mise en relief aux niveaux scriptural et iconographique pour renforcer l'ancrage des histoires dans la culture marocaine et raviver la curiosité des petits lecteurs. Les patrimoines populaire, historique, religieux et écologiques sont particulièrement privilégiés dans cette collection dans le souci de varier les sources du patrimoine exploitées. Une attention particulière est réservée par l'auteur au patrimoine menacé ou en voie de disparition. L'emploi des références patrimoniales dans la collection *Malika et Karim* se révèle comme « une tisane littéraire qu'on verse habituellement par petites cuillerées dans l'esprit des enfants » (Hetzl, 1921, p. 4). Cette collection a des atouts pour quitter « la mémoire collective pour entrer dans la mémoire historique, puis dans la mémoire pédagogique » (Nora, 1997, p. 18).

Malgré les efforts déployés par un groupe très restreint de maisons d'éditions marocaines pour le soutien du livre enfantin marocain portant l'empreinte du patrimoine marocain, la littérature d'enfance ne réalise pas un progrès visible et reste loin des attentes du public et se voit confrontée à une double concurrence, à savoir la littérature d'enfance occidentale qui envahit le marché marocain et les dessins animés et jeux vidéo qui tuent le temps de lecture. Aussi, le prix des livres pour enfant n'encourage pas les acheteurs et dépasse souvent le budget d'un Marocain moyen.

Cet article présente bien évidemment, comme toute recherche, des limites et ne peut en aucun cas être exhaustif sur la question du patrimoine dans le livre de l'enfant. Il serait avantageux dans ce cadre, de compléter cette analyse en abordant l'expression du patrimoine dans les livres d'enfant issus de tranches d'âges différentes, ou aussi dans les livres de jeunesse. Une étude langagière du lexique relatif au patrimoine est aussi une perspective intéressante à développer dans nos travaux futurs.

Références

- Aries, P. (1960). *L'Enfant et la vie de famille sous l'Ancien Régime*. Le Seuil.
- Biancotti, H. (1999). *Le Pas si lent de l'amour*. Gallimard.
- Cœur-Joly, S. (2012). *Le rôle et la place de la littérature de jeunesse. En quoi la littérature de jeunesse joue-t-elle un rôle essentiel dans l'accès à la culture ? Comment sensibiliser l'enfant à cette culture ?*, Mémoire de Master dirigé par Béatrice Mairesse, soutenu le 3 juillet 2012. Université d'Orléans, IUFM Centre Val de Loire.
- Ferland, F. (2008). *Raconte-moi une histoire. Pourquoi? Laquelle? Comment? Montréal*. Éditions du CHU.
- Frizot, M. (1996). Faire face, faire signe, la photographie, sa part d'histoire. In J.-P. Ameline (Ed.), *Face à l'histoire 1933-1996. L'artiste moderne devant l'événement historique* (pp. 49–57). Flammarion / Centre Georges Pompidou.
- Hetzl, P.-J. (1921). Préface. In L. Desnoyers, *Les Aventures de Jean-Paul Choppart* (pp. I–IV). Hachette.
- Livres pour enfants. *Malika et Karim*, de nouvelles stars ? (2003, 16 janvier). *Le Matin*. <https://lematin.ma/journal/2003/Livres-pour-enfants--Malika-et-Karim-de-nouvelles-stars/24601.html>

- Louichon, B. (2012). Définir la littérature patrimoniale. In I. de Peretti, & B. Ferrier (Eds.), *Enseigner les classiques aujourd'hui, approches critiques et didactiques*. (pp. 37–49). Peter Lang Verlag.
- Ministère de l'Éducation Nationale. (2008). Livret personnel de compétences. http://media.education.gouv.fr/file/27/02/7/livret_personnel_compетенces_149027.pdf
- Nora, P. (1997). Introduction : Entre Mémoire et Histoire. In P. Nora (Ed.), *Les Lieux de mémoire*, Tome 1, (pp. 3–22). Gallimard.
- Ouajjou, S. (2003). *Malika et Karim*, La Croisée des chemins.
- Perrot-Corpet, D., & Queffelec, C. (Eds.). (2007). *Citer la langue de l'Autre, Mots étrangers dans le roman, de Proust à W. G. Sebald*. Presses Universitaires de Lyon.
- Poulot, D. (1997). La représentation du patrimoine des bibliothèques, xvi^e-xx^e siècle. In J.-P. Oddos (Ed.), *Le Patrimoine, histoire, pratiques et perspectives*. (pp. 17–43). Éditions du Cercle de la Librairie.
- Rouxel, A. (2010). Usure et renouvellement des *corpus* : l'école comme instance de classicisation. In B. Louichon, & A. Rouxel (Eds.), *Du corpus scolaire à la bibliothèque intérieure* (pp. 115–123). PUR.
- Tsimbidy, M., & Rezzouk, A. (2012). *La jeunesse au miroir. Les pouvoirs du personnage*. L'Harmattan.

