

UNIVERSITE PARIS 8 – VINCENNES-SAINT-DENIS

ECOLE DOCTORALE : PRATIQUES ET THEORIES DU SENS

DOCTORAT

LANGUE ET LITTERATURE FRANÇAISES

BEN GHACHAM Houda

ECRITURES FEMININES DE LA GUERRE :

UN ETAT DES RAPPORTS DE POUVOIR ENTRE LES SEXES

Thèse dirigée par Madame ALI-BENALI Zineb

Soutenue le 11 décembre 2014

JURY :

Madame AIT-SAADA-SLIMANI Eldjamhouria, Université Hassiba Benbouali, Chlef,
Algérie

Madame SETTI Nadia, Université Paris 8.

Madame YACINE Tassadit, EHSS, Paris.

RESUME

La guerre est une pratique essentiellement masculine : les femmes n'avaient pas le droit d'utiliser les armes et de faire la guerre dans les premières communautés humaines. Historiquement, les femmes n'ont jamais été sommées de participer à la violence collective pour défendre les intérêts de leur groupe. Ces données historiques et anthropologiques nous ont amenée à poser la question de l'écriture féminine de la violence extrême dans le cas de la guerre du Liban, à travers un corpus de trois romans féminins.

En reliant l'apparition tardive de l'écriture féminine et la discrimination historique des femmes dans le Monde arabe, nous avons pu poser l'écriture féminine dans le contexte des rapports de pouvoir entre les sexes. Cela nous a permis d'interroger l'état de ces rapports de pouvoir dans l'écriture féminine d'une pratique qui échappe aux femmes et en même temps implique toute la société.

La guerre écrite par des femmes est envisagée, rapportée et mise en scène suivant des lignes de force communes : importance capitale de l'espace recomposé par le conflit, passant sous le contrôle exclusif des confrontations armées; temps inféodé à l'espace fractionné ; rapports entre hommes et femmes marqués par les signes de la discorde, de la désunion et de la séparation instaurées par la guerre civile. Le rejet du conflit armé, et la critique radicale de la résistance des structures sociales autoritaires et injustes à la dynamique moderne d'émancipation féminine et humaine, fondent la concordance entre les œuvres étudiées malgré les choix esthétiques différents qui les caractérisent. Un nouveau Moi féminin apparaît, libéré de la charge sacrificielle du contrat social traditionnel.

Mots-clés : Ecriture – Femmes – Beyrouth – Guerre – Pouvoir - Genre

ABSTRACT

Women's writings about war: a state of power relationships between the sexes

War is in essence a masculine activity. Women were not allowed to use weapons and to make war in early human communities. Historically speaking, women had never been required to take part in collective violence to defend their group interests. These historical and anthropological data have led us to raise the issue of the writing of women about extreme violence, with the Lebanon war as a case in point, through a corpus of three women's novels.

By relating the late advent of the writing of women and the historical discrimination of women in the Arab world, we have been able to consider the writing of women within the power relationships opposing both sexes. This has allowed us to question the state of those power relationships in women's writing about an activity which is out of reach of women and at the same time concerns society as a whole.

War in women's writing is considered, reported and staged according to common main lines: the all-importance of space as it has been reconstructed by the conflict as such, being fully in control by armed confrontations; time is subservient to divided up space; men/women relationships characterized by symptoms of discord, disunion and separation brought about by the civil war. The rejection of the armed conflict and the radical criticism of the resistance of authoritarian and unfair social structures to the modern dynamics of female and human emancipation bring together the works under study in spite of the different aesthetical choices opposing them. A new feminine self materializes, liberated from the sacrificial burden of the traditional social contract.

Key words: Writing – Women – Beirut – War - Power - Gender

UFR : TEXTES ET SOCIETES

2, rue de la Liberté

93526 SAINT-DENIS cedex

REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont tout d'abord à Mme Zineb Ali-Benali qui m'a dirigée avec tant de gentillesse et d'efficacité. C'est notamment parce qu'elle a cru à l'aboutissement de cette recherche que ce travail a pu voir le jour.

Mes remerciements vont à mon père et à mon grand-père pour m'avoir donné leur amour attentif et sans conditions. C'est à eux que je dédie cet écrit féministe.

Mes remerciements vont aussi à mon ami qui m'a soutenue dans l'effort continu qui devait me permettre de mener ce travail à terme.

Et enfin, mes remerciements vont à mes amis et à la mer Méditerranée.

TABLE DES MATIERES

POUR COMMENCER	10
PRESENTATION DES AUTEURS ET DE LEURS ŒUVRES	16
PRESENTATION DU CORPUS	32
PRESUPPOSES THEORIQUES :	35
-La guerre, une activité fondamentalement masculine	35
-Le pacifisme est-il féminin ?	36
-Comparaison écriture féminine et écriture masculine de la guerre	38
-Guerre et sexualité	39
-Critique féministe et théories du genre	40
PROBLEMATIQUE	49
COMMENT S'Y PRENDRE ?	55
PREAMBULE HISTORIQUE	63
PREMIERE PARTIE : STRUCTURES NARRATIVES ET CADRE SPATIO-TEMPOREL- LA GUERRE COMME MATRICE DU ROMAN	68
I) COMPLEXITE DES STRUCTURES DE LA NARRATION	69
I-a): Symétrie et structure kaléidoscopique dans <i>La maison sans racines</i>	70

I-b) Dualité et structure en spirale dans <i>La maîtresse du notable</i>	73
I-c) Binarité et superposition dans <i>La pierre du rire</i>	77
II) LES TEMPORALITES DE LA GUERRE DANS LES ROMANS	87
II-a) Le temps sans futur dans <i>La maison sans racines</i>	87
II-b) Le temps circulaire dans <i>La maîtresse du notable</i>	91
II-c) Le temps segmenté de la guerre dans <i>La pierre du rire</i>	94
III) L'ESPACE PRODUCTEUR DES RECITS : LA VILLE METAPHORE DE LA GUERRE	105
III-a) <i>La maison sans racines</i> : espace réel et espace théâtral	106
III-b) <i>La maîtresse du notable</i> : deux maisons, deux mondes	111
III-c) <i>La pierre du rire</i> : Substitution d'un espace à un autre	120
Conclusion de la première partie	132
DEUXIEME PARTIE : LE SYSTEME DE REPRESENTATION MASCULIN-FEMININ : CRITIQUE ET SUBVERSION DE L'ORDRE SOCIAL SEXUEL	135
I) HOMMES, FEMMES ET ROLES SEXUES : UN ORDRE DICTE PAR LA GUERRE	136
I-a) Femmes sans hommes : <i>La maison sans racines</i>	140
I-b) Deux systèmes de rapports entre les sexes : <i>La maîtresse du notable</i>	157
I-c) Sexe masculin et rôle social-sexuel féminin : <i>La pierre du rire</i>	176

II) CORPS AGRESSIFS OU MEURTRIS ET CORPS DESIRANTS DANS L'ESPACE-TEMPS DE LA GUERRE	189
II-a) Corps résistants, corps meurtris : <i>La maison sans racines</i>	190
II-b) Danse du désir et de la mort : <i>La maîtresse du notable</i>	202
II-c) Masculin et féminin en conflit dans un même corps : <i>La pierre du rire</i>	221
Conclusion de la deuxième partie	234
TROISIEME PARTIE : STRATEGIES TEXTUELLES POUR DES RECITS HORS DU CHAMP DE BATAILLE	238
I) ECRITURE DES LOGIQUES DE LA VIOLENCE	239
I-a) Une mémoire pour la paix dans <i>La maison sans racines</i>	241
I-b) Une fable de la cruauté dans <i>La maîtresse du notable</i>	254
I-c) Formation d'un salaud dans <i>La pierre du rire</i>	267
II) NARCISSE CONTRE APHRODITE : LE TRIOMPHE DE LA MORT	279
II-a) Aphrodite assassinée dans <i>La maison sans racines</i>	279
II-b) Narcisse se meurt dans <i>La maîtresse du notable</i>	288
II-c) Narcisse pourvoyeur de mort dans <i>La pierre du rire</i>	294
Conclusion de la troisième partie	305
CONCLUSION GENERALE	307

BIBLIOGRAPHIE

A Mona Charara, mon amie épargnée par la guerre au Liban et que la mort attendait à Paris.

« A travers l’imaginaire, les sociétés cherchent sans cesse à expérimenter des formes nouvelles d’organisation, de communication, de participation, etc., qui débordent l’institué. Toute figure imaginaire constitue la réponse à une question que la société se pose ouvertement ou non. Dans toutes ses modalités, l’imaginaire est une exploration du possible. C’est dans ce sens que les auteurs proposent une image de leur société. Les tensions entre imaginaire individuel et imaginaire collectif ajoutent des complexités et des subtilités dont les approches scientifiques ne rendent pas compte. C’est pourquoi, à mon sens, le champ littéraire est le plus complet. Il nous permet de saisir le tout d’une image parce qu’il est multidisciplinaire et multidimensionnel. Au surplus, il est artistique et divertissant. » Evelyne Accad¹

« La question féminine est au centre des interrogations que le monde arabe porte sur lui-même, sur son rapport à l’identité et à l’universel. » Sophie Bessis²

« La structure humaine étant ce qu’elle est, cœur, corps et cerveau mêlés les uns aux autres et non pas disposés dans des compartiments séparés, [...] » Virginia Woolf³

« Il est absurde de blâmer une classe ou un sexe en leur totalité. Les grands groupes humains ne sont jamais responsables de ce qu’ils font. Ils sont menés par des instincts dont ils ne sont pas maîtres. » Virginia Woolf⁴

1 Evelyne Accad, *Des femmes, des hommes et la guerre*, Paris, Editions côté-femmes, 1993, p.21.

2 Sophie Bessis, *Les Arabes, les femmes, la liberté*, Paris, Albin Michel, 2007, p. 59.

3 Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, Paris, Editions Denoël, 1977, 1992, p.29.

4 Ibid., p.58.

POUR COMMENCER

Nous avons entamé ce travail en nous plaçant sous l'ombre tutélaire de quelques auteurs qui nous ont marquée par la clarté et la force de leur pensée, une pensée engagée dans le champ des luttes autour de la condition des femmes.

Nous pensons en premier lieu à Simone de Beauvoir qui a su imposer au XX^{ème} siècle la figure d'une grande intellectuelle aussi féminine que libre. Nous pensons aussi à Nawal Al-Saadawi, intraitable intellectuelle dont la radicalité des analyses et des prises de position continuent de nous éclairer. Et nous n'oublions pas bien sûr Fatima Mernissi qui a éclairé de son audace et de son intelligence notre monde arabo-musulman. D'autres visages forment la galerie de portraits où l'esprit déambule, trouve ses marques et puise dans une intelligence du monde où le sujet n'est pas Un mais Deux, ainsi que le dit Julia Kristeva à propos de l'irruption des femmes dans tous les domaines : « C'est une révolution anthropologique et pas seulement sociale, économique et au niveau des pouvoirs et cela veut dire que l'humanité est diverse [...] et que cette humanité doit se conjuguer en deux et pas seulement en un »⁵. Ce sont des femmes qui ont pris leur destin en main et qui ont posé, grâce à l'écriture, les jalons d'un monde où le sujet n'est plus unique mais double: Louise Labé, dite « La Belle Cordelière », qui nous dit depuis le lointain XVI^{ème} siècle français que « le plus grand plaisir après l'amour, c'est d'en parler »⁶, comme Olympe de Gouges, George Sand, Lou Andréa Salomé, et plus près de nous, Julia Kristeva, Elizabeth Badinter, Marguerite Duras, Goliarda Sapienza. Nous avons voulu ainsi dessiner le cadre intellectuel et le champ esthétique où nous souhaitons nous placer pour construire notre objet d'étude.

Il s'agit d'une étude portant sur des romans écrits par des Libanaises, auteurs de romans inspirés de la guerre civile du Liban : *La maison sans racines* d'Andrée Chedid⁷, *La maîtresse du notable* de Vénus Khoury-Ghata⁸, *La pierre du rire* de Hoda Barakat⁹ et *Poste restante*

⁵ Julia Kristeva, *Le féminisme est un humanisme*. 2011, enregistrement vidéo disponible en ligne sur le site : <http://www.youtube.com/watch?v=2HINJ-BIFGI>

⁶ Louise Labé, *Débat de Folie et d'Amour*, « Discours V », *Œuvres complètes*, François Rigolot (ed.), Paris, Garnier-Flammarion, 2004.

⁷ Andrée Chedid, *La maison sans racines*, Paris, Editions Flammarion, 1985.

⁸ Vénus Khoury-Ghata, *La maîtresse du notable*, Paris, Editions Seghers, 1992.

⁹ Il est à noter que les deux romans écrits en arabe sont traduits tous les deux chez Actes Sud à Paris : Hoda Barakat, *La pierre du rire*, Paris, Actes Sud, 1996 (Titre original : *Hajar al-Dahik*. Editeur original : Riad El-Rayyes Books Ltd, Londres, 1990) et Hanan El-Cheikh, *Poste restante Beyrouth*, Actes Sud, 1995 (Titre original : Barîd Bayrouth. Editeur original : Dar al-Hilâl, Le Caire, 1992).

Beyrouth de Hanane El-Cheikh, en utilisant ce dernier roman comme élément de vérification pour l'étude des trois premiers.

Pourquoi la guerre civile du Liban et pas une autre guerre, aujourd'hui, alors que les zones de troubles, de soulèvements, de guerre civile et toutes sortes de transformations politiques et de conflits se multiplient dans ce qu'on appelle le Monde arabe ? Alors que nous assistons à une accélération de l'Histoire dont personne raisonnablement ne peut prévoir le développement ?

D'abord parce que cette guerre est proche de nous, géographiquement, culturellement et politiquement, que nous connaissons de près ou de loin des gens qui l'ont vécue ou qui ont pris part au conflit.

Ensuite, **Beyrouth**, qui est au centre de la guerre, est liée à tout un imaginaire de l'Orient, le Machrek¹⁰, notamment pour nous autres du Maghreb¹¹. Beyrouth, ce sont d'abord les chanteuses phares, les reines de la mélodie, Fayrouz, Sabah, Majda Roumi, et tant d'autres talents qui les ont suivies, les chanteurs et les musiciens comme Marcel Khalifa et Ziad Rahabani et les innombrables autres voix qui nous font danser. Ce sont des chansons comme « Chaware' Beyrouth » (les rues de Beyrouth : « Ô rues de Beyrouth, Beyrouth de la guerre quotidienne, Ô ville dépôt du malheur [...]»¹², etc.) chantée par Marcel Khalifa, « Allo Beyrouth » de Sabah, ce sont aussi les films et la littérature, l'humour des Libanais, les histoires drôles. Mais plus que tout cela, Beyrouth représente (avec Le Caire à ce sujet) la ville-capitale intellectuelle et artistique de ce que l'on appelle le Monde arabe, lieu de l'effervescence des idées et des arts, de rencontre d'écrivains et de poètes, d'une relative liberté d'expression et par conséquent la capitale de l'édition. Elle tenait un rôle de promoteur des idées, des penseurs et des talents littéraires quand tout le monde arabe était muselé par la censure. La modernité de Beyrouth nous la faisait voir comme un double séduisant de notre ville. La guerre civile en a fait une martyre, une blessure dans la conscience arabe, et en même temps, le point focal du conflit avec Israël et avec l'Occident par extension. Elle a donc représenté la cristallisation d'un conflit dans lequel tous les peuples arabes se sentent investis et qui charrie avec lui le malheur de la défaite face à l'Occident.

Beyrouth a donc un double visage, celui de la joie de vivre, de la musique et des repas qui s'étalent sur des heures, d'une culture vivante, et celui de victime des luttes d'intérêt de puissances étrangères à son territoire, et qui a payé le prix pour tous les autres.

¹⁰ Le Levant ou l'Orient en arabe.

¹¹ Le Ponant ou l'Occident en arabe.

¹² Chanson écrite et mise en musique par Marcel Khalifa en 1980, traduction libre.

Pour cela et parce que ce sont des femmes arabes qui ont écrit sur cette guerre, nous l'avons choisie en tant que guerre qui se passe chez nos « cousins » d'Orient. Notre choix est d'ailleurs dans la même logique que celui de notre mémoire de DEA, monographie d'un livre d'Assia Djebar, *L'amour, la fantasia*¹³ où il est question de la guerre d'Algérie et de la mémoire : celle, écrite, des officiers français acteurs de la colonisation, et celle, orale, de femmes qui ont participé à la guerre d'Algérie. Il s'agissait alors d'une guerre qui s'était passée chez nos voisins immédiats.

Nous avons intitulé notre travail : **Ecritures féminines de la guerre : un état des rapports de pouvoir entre les sexes.**

Les trois romans ainsi que le quatrième choisi comme élément de vérification se situent à Beyrouth, ville de toutes les divisions, de toutes les séparations, ville coupée, ville double, ville interdite doublement puisqu'interdite de part et d'autre de la ligne de démarcation. Et c'est une guerre civile, une guerre d'usure, une guerre où on reste chez soi, où la tension naît de la séparation physique des communautés, enfermée chacune dans son territoire, et de la fragmentation de l'espace, toutes choses qui ont constitué un carburant pour la guerre. Cette guerre fratricide ne visait pas la conquête d'un territoire ni la victoire sur l'ennemi, voire sa destruction totale. Elle visait juste la prise de pouvoir sur toutes les autres communautés, ou la reconfiguration des équilibres et des rapports de force entre celles-ci. L'espace du Beyrouth d'avant la guerre ne s'est donc pas modifié pendant la guerre dans sa fragmentation confessionnelle : il continue à fonctionner sur le même mode de distribution spatiale des communautés, les barrières ayant été levées depuis que la paix (toujours relative) est revenue. La communication a repris mais l'espace reste parcellaire et porte en lui les signes d'un conflit latent¹⁴.

Les conditions pour l'éclatement de la guerre sont certainement ailleurs aussi (nous y reviendrons dans un retour historique sur la guerre du Liban), mais la guerre civile semble

¹³ Assia Djebar, *L'amour, la fantasia*, Paris, Editions Lattès, 1985.

¹⁴ Le colloque interdisciplinaire « Beyrouth, paradigme d'une guerre civile universelle latente » qui se tint à Bruxelles dans le cadre d'un événement culturel intitulé « Beyrouth, plus belle qu'elle ne l'était.. » de janvier à avril 2011 est présenté comme suit : « Beyrouth est une ville déchirée par la guerre civile. Non seulement par la guerre civile passée, mais par une guerre civile latente qui peut éclater à tout moment. Au Liban, on parle de la grande 'guerre civile' de 1975 jusque 1990, et de 'la petite guerre civile', qui dura quelques jours en mai 2008. Cette latence de la guerre s'exprime partout dans la ville : dans l'espace urbain effrité, les lignes de démarcation réelles et virtuelles, physiques et mentales, la perte de mémoire et de l'histoire, une méfiance généralisée, jusque dans l'effervescence culturelle, les boîtes de nuit et l'abandon à la danse. Mais ceci est-il spécifique à Beyrouth ? Beyrouth n'est-elle pas le paradigme d'un futur possible pour d'autres villes de la planète ? Beyrouth n'est-elle pas le paradigme d'un futur possible pour toutes les villes, même ? Un colloque pour répondre à ces questions... », disponible en ligne sur le site : http://www.upjb.be/IMG/pdf/DP_-_Cycle_Beyrouth.pdf

avoir trouvé un espace fin prêt pour elle dans une société qui veut demeurer une mosaïque, non pas dans le sens d'une multiplication des confessions mais dans celui de la juxtaposition d'espaces différents et d'investissements culturels différents de l'espace. C'est dire l'importance que nous accorderons à l'espace dans l'étude de notre corpus.

Outre l'espace commun aux trois romans, la prédominance des personnages féminins, leurs rôles prépondérants, le vécu quotidien cloîtré, coupé des activités habituelles en temps de paix (travail, loisirs, festivités, culture), le temps particulier d'une guerre sans fin, sont communs aux œuvres de notre corpus.

Nous avons choisi d'étudier des auteurs femmes s'exprimant sur un sujet éminemment masculin, sur une pratique sociale masculine par excellence, un type de prise de pouvoir mâle dans le mode de résolution des conflits qui prend l'ensemble de la société dans son filet, le filet de la violence. Ce fait est d'autant plus notable que la guerre est à la base de la domination masculine ainsi que l'écrit Jean-William La Pierre¹⁵ : « L'importance de la chasse, puis de la guerre dans la vie sociale sont les racines de la domination de l'homme et de l'oppression de la femme ». Aussi, en traitant de la guerre, les femmes prennent pied dans l'espace public et font entendre leur voix qui ne sera pas forcément concordante avec celle des hommes sur la question, comme nous le verrons.

Que disent donc les femmes de nouveau et d'original sur la guerre ? La première chose que l'on peut relever dans ce fait de l'écriture de la guerre par des femmes est que désormais les femmes parlent de tout, jusque y compris de ce qui est historiquement en dehors de leurs pratiques sociales, ensuite qu'elles évoquent la guerre sur un autre registre que les pleureuses antiques et contemporaines, que les poétesses telles que la célèbre Al-Khansa¹⁶ par exemple, pour pleurer la mort d'un être aimé. L'écriture suppose qu'elles ont une vision du monde, un discours, même quand c'est le langage de la force qui l'emporte. Cela peut être lu comme une opération d'affirmation de soi par l'écriture. Julia Kristeva constate que c'est dans les expressions artistiques et notamment la littérature que se manifeste le désir d'affirmation des femmes. Pourquoi la littérature, s'interroge J. Kristeva :

Est-ce parce que, confrontée aux normes sociales, la littérature révèle la vérité elle-même à travers un univers qui est à part cela réprimé, nocturne, secret et inconscient ? Parce qu'ainsi elle double le contrat social en exposant le non-

¹⁵ Jean-William La Pierre, Anne-Marie de Vilaine, « Femmes, une oppression millénaire », *Alternatives non-violentes : femmes et violence*, N° 40, 1981, p. 21.

¹⁶ Al-Khansa, poétesse arabe antéislamique qui a longuement pleuré la mort au combat de son frère.

*dit, le secret ? [...] Flaubert disait « Madame Bovary, c'est moi ». Aujourd'hui beaucoup de femmes imaginent « Flaubert, c'est moi » [...] Cette identification témoigne du désir des femmes d'enlever de leurs épaules le fardeau de ce qui est sacrificiel dans le contrat social, de nourrir nos sociétés avec un discours plus flexible et plus libre, un discours capable de nommer ce qui n'a jamais été jusque-là un objet en circulation dans la communauté : les énigmes du corps, les rêves, les joies secrètes, les hontes, les haines du second sexe.*¹⁷

C'est cela qui a motivé le choix de notre sujet : les femmes ont toujours parlé et raconté des histoires mais depuis qu'elles écrivent, voyons ce qu'elles disent de notre monde, comment elles le disent, et est-ce que le monde, désormais écrit au masculin et au féminin, révèle une nouvelle face cachée jusque-là et devient plus intelligible ?

Nous avons retenu pour notre corpus trois romans écrits par des romancières qui présentent pour nous le double avantage de la qualité littéraire et de la diversité d'inspiration, de style, de références et de cadres culturels.

S'agissant de femmes écrivains francophones, les noms d'Andrée Chedid et de Vénus Khoury-Ghata viennent immédiatement à l'esprit, elles sont incontournables par leur place de pionnières et de fondatrices d'une écriture francophone au Liban. Nous les avons retenues d'autant que le plaisir de les lire n'est pas étranger au choix de « fréquenter » intimement leurs univers.

Pour les auteurs arabophones, pourquoi Hoda Barakat et Hanane El-Cheikh ? D'abord pour la qualité de l'écriture et le plaisir également de les lire, ensuite à cause de l'importance qui leur est reconnue sur la scène littéraire arabe et internationale (elles sont traduites en plusieurs langues), pour la densité des personnages complexes de Hoda Barakat et pour le surgissement chez Hanane El-Cheikh de figures de femmes réelles, si proches, et si étrangères aux schématisations et aux stéréotypes.

Nous avons opté pour la mise en retrait du roman de Hanane El-Cheikh par rapport au corpus principal parce que le travail préliminaire sur les œuvres nous a persuadée que l'analyse de *Poste restante Beyrouth* allait s'avérer plus utile en tant qu'œuvre témoin dans la mesure où notre étude n'est pas quantitative, qu'elle ne vise pas à dégager des lois générales mais à montrer qu'au moins chez certaines femmes auteurs, parler de ce

¹⁷ Julia Kristeva, *Women's Time*, 1977, pp. 31-32, traduction libre, disponible en ligne sur : http://www.courtauld.ac.uk/researchforum/events/2011/spring/documents/kristeva_womenstime.pdf

qui est une affaire d'hommes revient à mettre en scène les rapports entre les deux sexes régis par la sommation pour un sexe de prendre parti dans le conflit.

Cependant, un choix a toujours une part d'arbitraire et risque de négliger et de passer à côté d'éléments essentiels. Mais telle est la règle du jeu. La constitution d'un corpus est un exercice délicat dont va dépendre peu ou prou la suite du travail. Pour nous, le plaisir de lire et le goût pour tel ou tel auteur doit nécessairement présider au choix. Comme le note Claude Fintz¹⁸, citant J. Starobinsky : « Lire une page des *Essais*, c'est faire, au contact d'un langage prodigieusement actif, toute une série de gestes mentaux qui transmettent à notre corps une impression de souplesse et d'énergie. » De plus, le corpus doit avoir une taille adéquate et surtout posséder une logique interne. Mais gageons que notre hypothèse de travail puisse pallier les limites du corpus si nous faisons en sorte de l'ajuster et de la moduler à mesure que nous avançons dans la recherche.

Nos auteurs appartiennent à des générations différentes, ce qui présente l'avantage de couvrir une large période allant des années 50 à nos jours. Cette succession dans le temps correspond à des perceptions différentes, à des expériences différentes, à une diversité d'influences et à une évolution du réel lui-même. Andrée Chedid a été influencée par le Nouveau Roman et ses techniques empruntant au cinéma. Vénus Khoury est davantage du côté d'un absurde familier, d'un univers où l'invraisemblable côtoie le banal. Hoda Barakat et Hanane El-Cheikh puisent dans le réalisme moderne. Le ciment qui octroie la cohérence à notre corpus est ainsi défini : ce sont à la fois les points communs et la diversité dans le traitement romanesque de la réalité. Cela provient donc de l'existence d'un ensemble d'éléments suffisamment proches pour être comparés et suffisamment différents pour trouver matière à comparaison.

¹⁸ Claude Fintz, « L'imaginaire des corps », *Littérature* N° 153, mars 2009, p. 130.

PRESENTATION DES AUTEURS ET DE LEURS OEUVRES :

Avant-propos : Historique sommaire de l'apparition de l'écriture des femmes dans le Monde arabe :

La vision et le discours sur les femmes dans le Monde arabe n'a commencé à se modifier qu'avec la « Nahdha » (la Renaissance) du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle, connue également sous le nom de « Mouvement réformiste », qui a combattu, entre autres, les principes régissant la condition des femmes.¹⁹ En effet, comme le note Barbara El Khoury :

*L'expansion moderne de la civilisation occidentale au XIX^{ème} siècle a réveillé chez les peuples du monde entier le désir de reconsidérer leurs concepts de liberté et de justice, et de voir jusqu'à quel point ils s'harmonisent avec les principes établis par les religions et les lois.*²⁰

Les femmes commencent alors à échapper à une vision mythique qui leur dénie une véritable humanité : soit trop élevé, soit sous-estimé, leur statut oscille entre l'idéalisation de la mère dans sa pureté absolue et l'abaissement de l'épouse en tant que gardienne du foyer ayant pour seule vocation et pour seule ambition d'élever ses enfants et de satisfaire les désirs de l'homme.

En même temps, poursuit Barbara El Khoury : « La femme, réveillée de sa léthargie, décide d'échapper à cette vision mythique dans laquelle les rêves de l'homme l'ont si longtemps enfermée. Elle décide de recourir à l'écriture pour s'inventer elle-même. »²¹

A partir du XX^{ème} siècle, les femmes se mettent donc à écrire, en arabe et en français. Non pas qu'elles n'aient jamais écrit auparavant, mais on ne peut commencer à parler véritablement d'une production littéraire dans le monde arabe qu'à partir du XX^{ème} siècle, c'est-à-dire à partir du moment où une certaine élite éclairée a jugé nécessaire d'instruire les filles.

¹⁹ Cf. Qasim Amin (1863-1908), penseur égyptien réformiste, connu comme l'initiateur du débat sur l'émancipation féminine et lié de près au mouvement nationaliste égyptien. Son livre, *Tahrir al mar'a*, (*La libération de la femme*), publié en 1899 au Caire (traduit en anglais par la suite et diffusé dans les colonies anglaises) a fait l'effet d'une bombe à cette époque du fait de ses thèses sur la nécessité d'instruire les femmes parce qu'étant la pierre angulaire du foyer, et elles peuvent alors donner une bonne éducation à leurs enfants et contribuer ainsi au développement de la société.

²⁰ Barbara El Khoury, *L'image de la femme chez les romancières francophones libanaises (1975-1992)*, Paris, l'Harmattan, 2004, p.13.

²¹ Ibid., p.14.

Par ailleurs, les femmes ont toujours produit de la poésie, des contes et des récits²², mais leur production orale était rarement personnelle, revendiquée comme telle et consciente d'elle-même. Elle était la plupart du temps incluse dans un procès de la production culturelle lié à l'ancrage dans différents groupes sociaux tels que les communautés villageoises ou des milieux citadins cultivés : la création était intégrée aux autres activités sociales et la diffusion et la réception se faisaient hors du circuit économique.

Cependant, des noms de poétesses et d'écrivains émaillent l'histoire littéraire de langue arabe depuis l'époque antéislamique : poétesses antéislamiques, femmes de lettres des époques Omeyyade, puis Abbasside, Andalouses...Elles demeurent des exceptions. Mais surtout, elles nous parviennent d'un monde lointain, historiquement et culturellement, d'un monde dont les frontières et les structures ont tellement changé qu'il nous semble extrêmement difficile d'établir des filiations dans le domaine littéraire d'autant qu'une certaine rupture culturelle a agi par la force des transformations de la carte géopolitique dans la région. A partir de l'établissement de l'Empire ottoman à Istanbul / ex-Constantinople vers le milieu du XVème siècle, ce qu'il est convenu d'appeler le Monde arabe passe petit à petit sous influence ottomane.

Aussi, Barbara El Khoury, dans le même ouvrage cité ci-dessus – *L'image de la femme chez les romancières francophones libanaises (1975-1992)* - retrace trois grandes étapes dans la production littéraire libanaise en partant de la date de la chute de l'Empire ottoman et de l'apparition des luttes des nationalismes arabes au Moyen-Orient. Nous résumons ici sa classification et ne retenons que ce qui concerne les femmes écrivains.

*1918-1950 : Littérature nationale et patriotique qui correspond à la fin de l'Empire ottoman et à l'émergence des nations arabes modernes.

*1950-1975 : La littérature libanaise d'expression française s'ouvre sur des courants littéraires français : symbolisme et réalisme. On peut citer pour cette période Andrée Chedid, Nadia Tueni, Vénus Khoury-Ghata, (Georges Shehadé et Salah Stetié pour les hommes).

*1975-1992 : La littérature exprime une révolte contre la guerre. On retrouve A. Chedid et V. Khoury-Ghata mais également Etel Adnan, ainsi qu'une nouvelle génération d'écrivains : Evelyne Accad, Jacqueline Massabki, Jocelyne Awad.

²²« Nulle civilisation n'a cultivé avec plus de passion que les musulmans du Moyen-âge l'art de conter et de rapporter... », écrit Aly Mazahéri in *La vie quotidienne des musulmans au Moyen-âge*, p.178, citation empruntée à l'article « Traditions orales arabes », Unesco, p.1, disponible en ligne sur : <http://unesdoc.unesco.org/images/0008/000815/081538fo.pdf>

Ce tableau, établi pour les écrivains francophones pourrait être complété et mis en perspective par une périodisation qui réunit les écrivains arabophones - qui constituent une large majorité dans la production littéraire féminine du Liban et du Moyen-Orient - et les francophones.

Les pionnières de l'époque moderne sont nombreuses. Nous proposons un classement analogue à celui de Barbara El-Khoury, en commençant toutefois plus tôt puisque les premières voix féminines qui se sont fait entendre datent de la fin du XIX^{ème} siècle, c'est-à-dire avec les prémisses de la conscience arabe moderne et des luttes pour les indépendances au Moyen-Orient. Nous avons choisi de réunir dans le même classement les Egyptiennes, les Libanaises et certains écrivains des pays arabes voisins, d'une part parce qu'un certain nombre de Libanaises vont vivre en Egypte et publient en Egypte et d'autre part pour embrasser le phénomène d'une manière plus large. Nous ne visons ici qu'à retracer d'une manière non-exhaustive la chaîne des femmes pour qui l'écriture a été bien plus qu'une pratique artistique, pour qui écrire fut une arme pour vivre et pour contribuer à moderniser leur société et à la libérer de ses structures oppressives.

Nous nous bornerons par conséquent à citer celles qui nous semblent avoir le plus marqué leur époque et qui sont passées à la postérité.

*Fin du XIX^{ème} siècle – 1918 : Ce groupe constitue les véritables pionnières d'une écriture et d'une conscience féminine modernes. Nous pouvons relever des noms comme ceux de Aisha Taymour²³ (1840-1902), égyptienne, poète, romancière et activiste dans le domaine social ; Zaynab Fawwaz²⁴ (1846-1914), essayiste, poète, romancière et auteur dramatique libanaise qui émigre au Caire dès sa jeunesse ; Warda al-Yaziji²⁵ (1838-1924), poète et enseignante libanaise qui émigre en Egypte aux deux-tiers de sa vie ; ainsi que Mayy Ziyada (1886-1941), écrivain d'expression française et arabe et qui grandit avec le XX^{ème} siècle. De mère palestinienne et de père libanais, elle vit la plus grande partie de sa vie au Caire et représente une des figures les plus renommées de l'écriture féminine au début du XX^{ème}

²³ Aisha Taymour publie son premier recueil de poésie, *Hilyat al-tiraz* (Broderies décoratives, poésie) en 1884 au Caire.

²⁴ Zaynab Fawwaz publie pour la première fois en 1893 une pièce de théâtre intitulée *Al-hawa wa al-wafa* (passion et fidélité) et sa première fiction, *Husn al-awaqib aw Ghada al-zahira* (Les bonnes conséquences ou Ghada la radieuse, roman) est publiée en 1899 au Caire.

²⁵ Warda Al-Yazij publie un recueil de poésie, *Hadiqat al-ward* (Le jardin des roses) en 1867 à Beyrouth puis en version augmentée en 1887 au Caire.

siècle²⁶. Toutes ces femmes, comme on peut le remarquer, ne se restreignent pas à un seul genre d'écriture et accompagnent leur travail intellectuel de journaliste, essayiste et écrivain d'une activité militante pour promouvoir et revendiquer les droits des femmes à l'éducation, au travail et à l'émancipation.

*1918-1950 : Durant cette période, les écrivains du Moyen-Orient s'illustrent également par leurs prises de position en faveur de l'émancipation des femmes. Elles sont libanaises comme Andrée Chedid qui publie pour la première fois en 1948 un recueil de poésie, intitulé *Textes pour une figure*²⁷. D'autres personnalités marquantes vont publier essais et textes littéraires. Houda Shaarawi (1879-1947) est égyptienne et a marqué la lutte pour l'émancipation des femmes. Pionnière du féminisme en terre arabe et militante anticolonialiste, elle publie en arabe en 1934 au Caire *Asr al-hareem (L'époque du harem : Mémoires d'une féministe égyptienne)* et s'illustre par ses prises de position contre le voile et pour l'indépendance de son pays sous occupation anglaise. Cette époque voit donc des femmes dans toute la région prendre la plume pour affirmer et imposer leur existence dans un combat à la fois féministe et politique. Il en va ainsi de Fadwa Tuqan la Palestinienne (1917-2003), connue comme un symbole de la cause palestinienne. Elle a écrit de la poésie²⁸ et a traité de la difficile condition des femmes dans le Monde arabe puis de la dureté de la vie sous occupation israélienne depuis sa maison à Naplouse où elle est morte. Nous pouvons de même évoquer une autre femme de lettres réputée, Nazik al-Malaika (1922-2007) qui commence sa carrière littéraire en 1947 avec *Achiqat al-layl (Amoureuse de la nuit, poésie)* publié à Bagdad. Poétesse et critique littéraire, c'est une fervente militante pour les droits des femmes.

*Après 1950 : Notre tableau de présentation des écrivains du Moyen-Orient n'ayant pas vocation à remplacer celui de Barbara El-Khoury pour les Libanaises, nous avons cru bon de réunir en une seule période les écrivains qui ont publié après 1950 car elles représentent à partir de cette date notre modernité d'une manière continue : elles ont en commun non seulement les mêmes désirs de femmes qui vivent dans des sociétés où l'archaïsme a encore malheureusement de beaux jours devant lui et où la place des femmes est tous les jours à conquérir, encore et encore, mais aussi le même type de combat, les mêmes lignes directrices dans les discours qui sous-tendent leurs écrits, les mêmes émotions - si tant est que la littérature se destine à communiquer essentiellement des émotions à travers un récit,

²⁶ Mayy Ziada est connue également pour avoir eu un seul amour dans sa vie, l'écrivain libanais Jibran Khalil Jibran avec lequel elle a entretenu sa vie durant une correspondance suivie sans l'avoir vu une seule fois. Elle publie en 1911 au Caire son premier recueil de poésie, écrit en français et intitulé *Fleurs de rêve*.

²⁷ Andrée Chedid, *Textes pour une figure*, Paris, Ed. du Pré-aux-clercs, 1948.

²⁸ Fadwa Tuqan publie pour la première fois en 1946 *Akhi Ibrahim (Mon frère Ibrahim, poésie)*.

lesquelles émotions sont mises en scène par l'écrivain dans une tension de l'être reliée à ses idées, ses désirs conscients et inconscients, son milieu et sa formation - avec bien entendu des variations individuelles et nationales.

Dans ce groupe, nous retrouvons des auteurs vivants dont la liste est très longue. Nous nous contenterons donc de nommer certaines aux côtés des auteurs de notre corpus. Nawal al-Saadawi (1931), égyptienne, romancière et essayiste, féministe et opposante politique ; Layla Baalbaki (1936), libanaise, dont le premier roman, *Ana Ahya*²⁹, publié à Beyrouth alors qu'elle avait vingt ans connut un succès immédiat ; Vénus Khoury-Ghata (1937) que nous présentons plus loin en tant qu'auteur de notre corpus ; Ghada Samman (1942), syrienne ayant vécu au Liban, dont l'audace et la qualité littéraire lui ont valu une large notoriété internationale ; Hanane El-Cheikh (1945) que nous présentons plus loin également puisque c'est un auteur de notre corpus, comme Hoda Barakat, libanaise ; sa sœur Najoua Barakat, Sahar Khalifa, palestinienne, et tant d'autres écrivains qui poursuivent le chemin.

Nous avons cherché, à travers cette tentative de replacer les auteurs de notre corpus dans le contexte de l'écriture féminine au Moyen-Orient, à montrer l'apparition de l'écriture féminine arabe moderne en tant que voix d'une partie de la population qui a vécu plus que toute autre sous le joug de lois patriarcales archaïques. Cela vise également à situer dans le temps son apparition ainsi que l'unité des thèmes et des visées qu'on peut relever malgré les différences des voix entre elles, et des manières de traiter la réalité.

La production littéraire libanaise est parmi les plus importantes et les plus dynamiques du Monde arabe et Beyrouth fut et reste la capitale littéraire du Monde arabe, avec Le Caire. C'est une des raisons qui a induit notre choix de romans portant sur la guerre civile du Liban. Le fait que des écrivains francophones y côtoient une majorité d'écrivains arabophones n'a fait qu'ajouter de l'intérêt à notre objet d'étude. En effet, pour nous, dans ce travail, la langue utilisée n'entre pas en ligne de compte dans la mesure où ce qui nous intéresse c'est la lecture d'une guerre par des femmes écrivains pour qui le Liban, qu'elles y vivent ou qu'elles n'y vivent pas, qu'elles écrivent dans sa langue nationale ou pas, est leur terre d'origine et surtout parce que, comme nous le verrons plus loin, le conflit interne les ramène avec une force irréprouvable vers cette terre, au moins par l'écriture.

Andrée Chedid (1920-2011) : Libanaise, élevée en Egypte, elle a gardé des liens étroits avec le Liban où elle séjourne entre 1942 et 1946. Poète, romancière, nouvelliste et auteur

²⁹ Layla Baalbaki , *Ana Ahya*, Beyrouth, 1958, *Je vis*, Paris, Le Seuil, 1961 pour la traduction française.

dramatique francophone, elle a choisi Paris comme lieu de vie mais son œuvre reste attachée, quoique non exclusivement, au premier pays des origines, le Liban.

Elle écrit ses premiers poèmes en anglais puis se décide définitivement pour le français dès qu'elle s'installe à Paris en 1946. Andrée Chedid a laissé une œuvre abondante et variée d'une vingtaine de titres. L'écriture est pour elle le lieu de la mémoire, de l'espoir et une défense contre la violence du monde. Se plaçant dans la tradition humaniste, Andrée Chedid a gardé un lien fondamental avec le Moyen-Orient de son enfance (Égypte et Liban) qui est resté au centre de son œuvre.

Les thèmes qui hantent toute son œuvre sont ceux de la fraternité humaine, de la paix, de la coexistence des altérités dans un monde réconcilié. Ainsi, par exemple, la mise en scène des altérités ne vise pas leur effacement mais leur dépassement par le partage d'expériences communes qui ramènent à la ressemblance fondamentale entre les humains. Ces figures de l'altérité sont souvent des personnages féminins ou des enfants, et ce sont rarement des personnages masculins qui occupent l'avant-scène chez Andrée Chedid. C'est le cas de *La maison sans racines*, de *L'autre*³⁰, de *L'enfant multiple*³¹ ou de *Le sixième jour*³².

Trois titres se rapportent à la guerre du Liban : *La maison sans racines*, *L'enfant multiple* et *Le Message*³³. Ils diffèrent de quatre autres récits qui font appel à une histoire lointaine, réelle ou fantasmée : *Néfertiti ou le rêve d'Akhenaton*³⁴, *Les marches de sable*³⁵, *La femme de Job*³⁶ et *Lucy, la femme verticale*³⁷. Là, Andrée Chedid procède, selon Jean-Philippe Beaulieu, à une réécriture de l'histoire où elle essaye de pallier un manque : la place et l'importance des femmes, ces absentes du discours historique : « Bien loin du roman historique épique que le XIX^e siècle a développé, le texte d'Andrée Chedid propose un récit – du moins partiel – de l'envers de l'histoire : celui des êtres laissés dans la marge des discours historiques et bibliques. »³⁸ En ce sens, d'ailleurs, nous pouvons d'ores et déjà noter que cela se place dans la même démarche que celle des féministes européennes des années soixante-dix qui ont œuvré à honorer les femmes en tant qu'oubliées de l'écriture de l'histoire.

³⁰ Andrée Chedid, *L'autre* (roman), Paris, Flammarion, 1969.

³¹ Andrée Chedid, *L'enfant multiple* (roman), Paris, Flammarion, 1989.

³² Andrée Chedid, *Le sixième jour* (roman), Paris, Julliard, 1960.

³³ Andrée Chedid, *Le Message* (roman), Paris, Flammarion, 2000.

³⁴ Andrée Chedid, *Néfertiti ou le rêve d'Akhenaton* (roman), Paris, Flammarion, 1974.

³⁵ Andrée Chedid, *Les marches de sable* (roman), Paris, Flammarion, 1981.

³⁶ Andrée Chedid, *La femme de Job* (récit), Paris, Calmann-Lévy, 1993.

³⁷ Andrée Chedid, *Lucy : la femme verticale* (récit), Paris, Flammarion, 1998.

³⁸ Jean-Philippe Beaulieu, « Voix et présences féminines : la relecture de l'histoire par Andrée Chedid », *Etudes françaises*, vol. 40, N°1, 2004, p.92.

Notre choix s'est porté sur *La maison sans racines* pour examiner l'écriture de la guerre par des écrivains parce que c'est le premier roman qu'écrit Chedid sur la guerre et c'est donc sa première réaction par rapport à la tragédie qui se prépare. De plus, le récit est daté précisément car il s'agit de la période qui précède juste le déclenchement des hostilités. Nous avons alors considéré l'intérêt d'avoir un roman du « juste avant », un roman du « juste après », *La maîtresse du notable* de Vénus Khoury-Ghata et deux romans situés en pleine guerre, celui de Hoda Barakat, *La pierre du rire* et celui de Hanane El-Cheikh, *Poste restante Beyrouth*. *La maison sans racines* a pour cadre une ville sans nom qui désigne clairement Beyrouth, capitale du conflit. La localisation du roman était un critère important pour nous comme nous allons le voir dans le développement de ce travail, d'autant qu'elle est commune aux trois romans du corpus. De plus, le noyau central du roman a retenu notre attention par sa dimension théâtrale et mythique de combat entre le Bien, c'est-à-dire la paix et le Mal, c'est-à-dire la violence. Ce combat n'est pas tant sur le plan moral traditionnel que sur le plan d'une vision du monde et d'un message de fraternité humaine pour contrer la guerre civile.

Vénus Khoury-Ghata : Dans un hommage à Andrée Chedid après sa mort, sur France-Culture³⁹, Vénus Khoury-Ghata dit :

On ne parlait que de lire, de livres jusqu'au jour où il y a eu la guerre du Liban. Nous avions la même déchirure, la même blessure, elle s'est rappelé qu'elle était d'origine libanaise (...) et alors à ce moment-là, elle a écrit des poèmes et un livre déchirant sur cette guerre du Liban, comme si elle la vivait dans sa propre chair. Nous étions honteuses toutes les deux de vivre cette guerre loin de nos compatriotes. Moi j'écrivais protégée comme par un bouclier, par une feuille blanche que je remplissais (...) alors que nos compatriotes marchaient à visage découvert devant la mitraille.

La distance génère un sentiment de culpabilité par rapport aux compatriotes restés sur place, faisant face au danger, et réactive le sentiment national et un sentiment très profond d'appartenance à la communauté, celle du quartier, du village, de la ville, du pays, de la terre, qui, même enfoui dans une vie construite loin, se ranime subitement et avec une intensité

³⁹ Vénus Khoury-Ghata, *Hommage à Andrée Chedid*, le 8/2/2011, disponible en ligne sur le site : <http://www.franceculture.fr/player/reecouter?play=3804561> à partir de la minute 50 :49.

insoupçonnée quand la communauté est en danger. Ecrire devient une nécessité, un besoin, et peut-être le lien reconstitué avec cette terre d'origine.

Cette réaction par rapport à la terre en danger, à la communauté qui entre dans une période de troubles et de violence, on la retrouve de la même façon chez Hanane El-Cheikh que nous présentons plus loin et qui n'a pas vécu non plus toute la période de la guerre dans son pays. Pour Hoda Barakat, et comme nous le verrons également plus loin, cela ne se pose pas de la même manière puisqu'elle a passé la plus grande partie de la guerre à Beyrouth et qu'elle est partie justement comme elle le déclare pour échapper à l'horreur quotidienne. Autrement dit, la guerre, même quand il s'agit de guerre civile, réunit autant qu'elle divise ; elle resserre les rangs et réactive le lien national ; elle rassemble, même dans la discorde et le conflit ; elle ramasse et agglomère autour du conflit, dans le conflit, dans la haine et dans la solidarité discriminatoire, que ce soit à l'intérieur ou à l'extérieur du pays. En ce sens, elle représente certainement un moment de la vie d'une nation, et peut-être même un moment fondateur, comme cela semble être le cas pour le Liban.

Née en 1937, Vénus Khoury-Ghata s'installe à Paris en 1972 et y est accueillie par Andrée Chedid qui fut son amie. Poète, romancière, nouvelliste, elle écrit d'abord en arabe puis choisit le français surtout après s'être fixée en France. Elle a publié une vingtaine de romans et autant de recueils de poésie. Elle déclare dans une interview donnée à *La Revue du Liban* : « Avec la langue française, c'est une alliance conjugale de trente ans, alors que la langue arabe est comme l'amant qui se faufile dans mes phrases clandestinement et envahit mes dialogues. »⁴⁰

A propos des caractéristiques de la langue française qu'elle utilise dans ses écrits, Vénus Khoury-Ghata précise : « Je rejette la langue française telle qu'elle s'écrit dans le roman français actuel, sèche, froide, sans aucun lyrisme, sans âme, sans jus, sans suc, sans sève, je la rejette. J'aime cette langue française qui vient d'ailleurs. »⁴¹

A l'origine de l'écriture de Vénus Khoury-Ghata se trouve une double blessure qui vient de l'enfance : la perte précoce de la mère, puis le martyre du frère qui ne réussit pas à devenir un grand poète, qui sera victime de troubles mentaux et sera interné par un père cruel et dominateur dans un asile psychiatrique où il mourra :

⁴⁰ Entretien avec Vénus Khoury-Ghata, *La Revue du Liban* N° 3923, novembre 2011.

⁴¹ Christophe Drevet et Patrice Martin, *La langue française vue d'ailleurs*, Casablanca, Tarik Editions, 2001.

*Parce qu'il était la seule source d'émotions, dans cette maison où il n'y avait jamais de mots doux, jamais de mots d'amour, parce que je voulais retrouver l'émotion qui me traversait quand il me lisait ses poèmes, j'ai voulu écrire à la place de mon frère, qui ne pouvait plus écrire.*⁴²

Cette référence au frère victime de l'injustice familiale, de la loi implacable du père et qui en meurt, revient dans une autre interview avec les mêmes mots : « [...] écrire à la place de mon frère [...] »/ « [...] écrire à sa place [...] » :

*Si je suis devenue écrivain, c'est parce que mon frère, lui-même écrivain et poète, a été envoyé dans un asile de fous par mon père. Il aurait dû le faire soigner par une cure de désintoxication, comme on le fait pour toutes les personnes qui touchent aux drogues. Le fait qu'il n'ait pu écrire m'a poussée à le faire. J'ai donc écrit à sa place sur le cahier de brouillon qu'il avait à la maison.*⁴³

Et ce n'est pas sa place en tant que poète dans le concert des voix poétiques mais véritablement sa place physique, devant la même feuille blanche. Vénus Khoury-Ghata a consacré un livre à ce roman familial, *Une maison au bord des larmes*⁴⁴, paru en 1998. Il semble que l'imaginaire ait eu une fonction compensatoire dans sa quête de l'amour dans la mesure où l'imaginaire a aussi la fonction de représenter le domaine où s'accomplit cette quête de l'amour selon Carmen Boustani⁴⁵. De plus, ce déplacement de l'écriture dans la famille suggère quelque chose de l'ordre de la nécessité d'écrire depuis un réel triste et difficile, depuis la violence du milieu familial, comme pour témoigner et pour combattre les traumatismes anciens par la création littéraire. Mais cet acte de création n'est pas vu comme strictement personnel et dû à un don supposé pour l'art. Le déplacement peut être interprété comme un déterminisme : un frère poète, malade et relégué à l'asile, la sœur qui reprend le flambeau sous le poids d'une souffrance augmentée par la perte de l'un des membres de la fratrie.

Vénus Khoury-Ghata a produit une œuvre importante, nourrie comme nous venons de le montrer par les souvenirs et les traumatismes de l'enfance et par un imaginaire issu de la terre

⁴² Tirthakar Chanda, « A la croisée de l'Orient et de l'Occident », article paru le 13/4/2010 sur le site de Radio France Internationale, disponible en ligne sur : <http://www.rfi.fr/contenu/20100413-croisee-orient-occident>

⁴³ Entretien avec Vénus Khoury-Ghata, paru en juin 2005 dans le quotidien tunisien *La Presse*, propos recueillis par Cécile Omhani, disponible en ligne sur : <http://www.encres-vagabondes.com/rencontre/khoury.htm>

⁴⁴ Vénus Khoury-Ghata, *La maison au bord des larmes*, Paris, Ed.Balland, 1998, Babel, 2005.

⁴⁵ Carmen Boustani, *Effets du féminin : variations narratives francophones*, Paris, Editions Karthala, 2003.

libanaise. Le Liban tient une place centrale dans son œuvre, elle se déclare incapable de raconter la France :

*J'ai beau vivre dans Paris, Paris n'a rien laissé sur ma peau. Sur ma table de travail, lorsque j'écris, mon regard traverse Paris, la France, la Méditerranée, va vers ce village, prend de ce village ce que j'y ai vu, les chèvres, les cèdres qui sont en haut de ma montagne, ces femmes qui travaillent du matin jusqu'à la nuit...*⁴⁶.

Dans *Sept pierres pour la femme adultère*⁴⁷, l'auteur décrit une violence extrême contre les femmes et la dénonce à travers un style dont Josyane Savigneau dit :

*Vénus Khoury-Ghata a asséché son style, pour emmener son lecteur au bout de la violence, au cœur d'un combat jamais gagné entre soumission et liberté, entre traditions, contraintes sociales et revendications du droit à l'amour et au plaisir. Avec la constante menace qui guette les femmes : la résignation. Une fois de plus, elle est là, à l'œuvre.*⁴⁸.

La condition des femmes entre l'acceptation de l'injustice et l'aspiration à la liberté y est évoquée, montrant une fois de plus la finesse de la vision de V. Khoury-Ghata dont les personnages témoignent de la complexité humaine et portent en eux les marques de leur environnement et de leur culture. Dans *La Maestra*⁴⁹, c'est une femme qui rompt les amarres et va vivre une aventure qui pose la question de ce que sont les vraies richesses et de ce qu'est la civilisation. C'est le seul roman qui ne se déroule pas au Liban.

Nous cantonnant à l'œuvre romanesque de Vénus Khoury-Ghata, on peut relever, outre les éléments autobiographiques, des thèmes récurrents tels que la mort, l'adultère, l'opposition à l'ordre social et la fuite devant sa pression oppressive, ainsi que la présence importante des personnages de femmes, personnages contrastés, parfois figures contradictoires mais toujours sur le devant de la scène.

Nous avons choisi d'étudier *La maîtresse du notable*, paru en 1992, et dont la dédicace est : « A Jeannette B. dans cet immeuble déserté sur la ligne de démarcation d'une ville que je ne

⁴⁶ Citée dans l'entretien avec Vénus Khoury-Ghata, paru en juin 2005 dans *La Presse*, op.cit., disponible en ligne sur : <http://www.encre-vagabondes.com/rencontre/khoury.htm>

⁴⁷ Vénus Khoury-Ghata, *Sept pierres pour la femme adultère* (roman), Paris, Mercure de France, 2007.

⁴⁸ Josyane Savigneau dans un numéro de juillet 2007 du journal *Le Monde*, citation rapportée par Rodica Draghinescu dans une interview avec Vénus Khoury-Ghata, disponible en ligne sur le site :

http://levurelitteraire.voila.net/1_Venus.htm

⁴⁹ Vénus Khoury-Ghata, *La Maestra*, Paris, Actes Sud, 2001.

nommerai pas. » Comme Andrée Chedid dans *La maison sans racines*, Vénus Khoury-Ghata se contente de désigner la ville par sa triste particularité. Beyrouth divisée n'a pas besoin d'être nommée pour être reconnue, mais au-delà, c'est sans doute la dimension universelle de la guerre fratricide et de cette ville, berceau et victime de la guerre, qui est ainsi mise en relief.

Ce roman nous a paru représenter le mieux ce que nous cherchions, l'originalité du regard dans l'écriture de la guerre. La distance qu'instaure l'écriture par rapport à une réalité dramatique, les caractéristiques des personnages qui y contribuent, et surtout la place donnée au corps et particulièrement le corps de la femme, siège de la séduction, enjeu de la lutte des hommes pour le pouvoir nous ont semblé apporter un aspect essentiel pour notre étude. De plus, le traitement des effets de la guerre sur les relations entre les communautés et à l'intérieur de la famille nous a retenue car c'est le seul roman où le discours sur l'Autre, par exemple, est donné dans sa crudité et dans sa logique autodestructrice.

Pour toutes ces raisons et pour la plume acérée, trempée dans la culture cosmopolite du Liban et dans une langue française souple et colorée, pour l'humour dévastateur de Vénus Khoury, nous avons choisi *La maîtresse du notable* sans hésiter comme second roman de la partie francophone de notre corpus.

Hoda Barakat

Hoda Barakat, romancière, vit à Paris depuis 1989 et travaille comme journaliste à Radio Orient. Elle a écrit cinq romans en douze ans, et son premier roman est celui que nous avons retenu pour notre corpus : *La pierre du rire* (1990). Reconnue pour son talent, Hoda Barakat développe un univers particulier où la souffrance et le mal-être ont une grande part, où la question du rapport à soi et à l'Autre est centrale, où le déchirement de la guerre civile se répercute sur la relation d'amour.

L'espace est également très important chez Hoda Barakat. Beyrouth est une ville multiple, une ville fantôme aussi dans la mesure où elle a une histoire de destructions successives et c'est donc une ville où l'histoire superpose les périodes en couches, sur le mode de la destruction et de la substitution. L'espace est l'objet de la violence et ses habitants sont comme *Le laboureur des eaux*⁵⁰, allusion aux ancêtres Phéniciens peut-être, celui qui ne laisse

⁵⁰Hoda Barakat, *Harith al-miyah*, Beyrouth, Dar al-Nahar, 1998, *Le laboureur des eaux*, Paris, Actes Sud, 2001 pour la traduction française.

pas de traces et qui ne laisse derrière lui que ruines : « Combien de villes y a-t-il sous la ville, père ? Combien de villes pour l'oubli »⁵¹. C'est ce que dit le personnage principal, issu de deux générations de marchands de soie, méditant sur la destruction de Beyrouth et de tout un monde en même temps.

Aussi la mémoire est-elle convoquée de différentes manières. Dans *Le laboureur des eaux*, elle permet de s'évader et de survivre à la perte de tout. L'histoire de la soie, sa troublante étrangeté et sa mise en scène dans l'évocation du passé est remarquable dans ce roman où la mémoire est aussi un lieu, le sous-sol de la ville. La mémoire est convoquée autrement dans le dernier roman de Hoda Barakat, *Le royaume de cette terre*⁵². Il s'agit d'une recherche sur l'histoire de la communauté maronite dont l'auteur est originaire, au Nord-Liban, et le roman est l'histoire sur trois générations d'une famille villageoise. Le roman fouille les origines du conflit entre communautés, qui s'est soldé ensuite par un conflit généralisé. Le récit s'arrête un peu avant le déclenchement de la guerre civile. Dans une présentation audiovisuelle⁵³ du roman, Hoda Barakat explique : « C'est une tentative de ma part pour comprendre mais sans condamner ni magnifier. »

Les romans de Hoda Barakat ont des personnages fouillés, une construction sophistiquée, et ont pratiquement tous la guerre comme toile de fond. Hoda Barakat fait partie de cette génération qui avait vingt ans en 1975, au déclenchement de la guerre civile, et elle a vécu pratiquement toute la guerre à Beyrouth. Elle est la seule dans ce cas dans notre groupe d'auteurs. Ses romans portent à notre sens, beaucoup plus que ceux des auteurs qui vivent dans un autre pays, la marque de la violence, de la mort et de la folie, des ravages de l'isolement et de la perte, la marque de la destruction vécue au quotidien.

De plus, l'œuvre de Hoda Barakat se distingue par son originalité, c'est une vision et un regard neufs. On n'y trouve nulle trace des thèmes habituels de l'oppression des femmes, de la haine entre communautés, nulle trace d'un discours pacificateur et fraternel. La guerre y est vécue par des individus qui n'ont aucune appartenance confessionnelle signifiante, qui subissent les lois non-écrites de la séparation des communautés, qui vivent à travers la guerre

⁵¹ Hoda Barakat, *Le laboureur des eaux*, op.cit., p.71 du roman original en langue arabe.

⁵² Hoda Barakat, *Malakout hadhihi al-ardh*, Beyrouth, Dar al-Adab, 2012, *Le royaume de cette terre*, Paris, Actes Sud, 2012 pour la traduction française.

⁵³ Hoda Barakat, Présentation disponible en ligne sur : <http://www.youtube.com/watch?v=-bZA4L0OUtI>

une crise profonde de leur identité et de leur rapport à l'Autre, expérimentant leurs limites, jusqu'au meurtre comme dans *Les Illuminés*⁵⁴.

Le thème de l'identité sexuelle ambiguë revient dans deux romans : *La pierre du rire* et *Mon maître, mon amour*⁵⁵, avec la difficulté d'assumer l'homosexualité et la quête de l'identité favorisée en quelque sorte par les bouleversements introduits par la guerre.

Il est à noter que Beyrouth nourrit l'imagination fictionnelle de cet auteur, comme c'est le cas des trois autres auteurs du corpus, mais on trouve dans leurs romans la présence prédominante des personnages féminins ; au contraire, chez Hoda Barakat, les personnages principaux sont des hommes. Hoda Barakat explore justement les zones aveugles dont on ne parle pas et que la société occulte volontairement, ces zones limites du rapport masculin-féminin en ce qu'elle met en action, dans *La pierre du rire* qui nous occupe ici, la double appartenance : le sexe masculin et le rôle sexué qui se rapproche du féminin par certaines caractéristiques.

Nous avons choisi *La pierre du rire* pour notre corpus d'œuvres tout d'abord à cause de l'originalité du roman, et de l'audace qui consiste à mettre en scène un jeune milicien homosexuel dans le Monde arabe, pour la complexité du personnage et la densité d'un texte qui, comme le reste de l'œuvre de Hoda Barakat, ne sacrifie jamais à la facilité, ni dans les thèmes traités ni dans l'expression. La langue travaillée avec soin installe une certaine distance dans une fiction où la réalité prend corps à travers les méandres de l'âme, les bouleversements psychologiques et physiques et la dynamique des personnages dans un contexte tourmenté.

Hanane El-Cheikh

Née en 1945, romancière reconnue et traduite dans plusieurs langues, Hanane El-Cheikh fait partie de ces écrivains qui ont pris la plume dans la deuxième partie du XXème siècle en tant que femmes, dans le sens où leur propos a été intimement lié à la dénonciation de la condition faite aux femmes dans le monde arabe, comme c'est le cas de Nawal Al-Saadawi pour l'Egypte, Sahar Khalifa pour la Palestine, Ghada Al-Samman pour la Syrie ou encore Assia Djebar pour l'Algérie, pour n'en citer que quelques unes des plus connues.

⁵⁴ Hoda Barakat, *Ahl el hawa*, Beyrouth, Dar Ennahar, 1993, *Les Illuminés*, Paris, Actes Sud, 1993 pour la traduction française.

⁵⁵ Hoda Barakat : *Sayyidi wa habibi*, Beyrouth, Dar Ennahar, 2004 *Mon maître, mon amour*, Paris, Actes Sud, 2007 pour la traduction française.

Elle partit en 1975 en Arabie saoudite et vit actuellement à Londres. Marquée par une jeunesse passée dans une famille très conservatrice du Sud-Liban, elle eut très tôt conscience du statut inférieur des femmes et s'employa à critiquer la société arabe à travers ses romans. Son roman *Femmes de sable et de myrrhe*⁵⁶ et son recueil de nouvelles *Le cimetière des rêves*⁵⁷, fruits de son séjour en Arabie saoudite, évoquent l'univers des femmes enfermées des pays du Golfe arabe et ce dernier titre est d'ailleurs interdit dans ces pays. A propos de ce livre, Hanane El-Cheikh dit : « J'ai voulu écrire sur la décadence et l'argent, sur l'ennui et la frustration de ces femmes enfermées. »⁵⁸ *Histoire de Zahra*⁵⁹ ose traiter de la sexualité dans des scènes explicites et met en cause la vision de la femme soumise, obéissante, modeste comme la projettent les sociétés arabes traditionnelles. Tous ces livres comportent une critique radicale des relations sociales dans ces sociétés à travers la description des situations d'oppression et de domination vécues par des femmes. *Histoire de Zahra*, premier roman sur la guerre, a été publié à compte d'auteur alors qu'à ce moment-là Hanane El-Cheikh avait déjà publié deux romans. Aucun éditeur ne voulait prendre le risque de publier une histoire aussi scandaleuse sur la guerre : en effet, la guerre ici est vécue par une jeune fille écrasée par l'autorité du père et qui réussit, à la faveur de la guerre, à y échapper et à découvrir l'amour et le sexe.

A propos de la guerre civile du Liban, elle écrit, outre *Histoire de Zahra*, le roman que nous avons choisi, *Poste restante Beyrouth*, qui est un roman épistolaire, mais ce sont des lettres non destinées à être envoyées, ce sont juste des mots que la narratrice aligne pour communiquer avec elle-même.

Comme pour les deux auteurs précédemment présentés, Hanane El-Cheikh a écrit sur la guerre par besoin, comme si ce pays pris dans la guerre civile ne pouvait qu'éveiller en elle l'urgence d'écrire. Ecrire comme une sorte de participation pacifique, comme pour élever la voix au milieu de la violence, pour raconter ce qu'est la vie dans une ville devenue deux villes qui s'affrontent ; comme une manière aussi de se transporter sur place, de vivre au Liban malgré l'éloignement. Ainsi Hanane El Cheikh dit dans une interview : « Par l'écriture donc,

⁵⁶Hanane El-Cheikh, *Misk al-ghazal*, 1988, réédition Beyrouth, Dar al-Adab, 2002, *Femmes de sable et de myrrhe*, Paris, Actes Sud, 1992 pour la traduction française.

⁵⁷ Hanane El-Cheikh, *Wardat al-sahra*, Beyrouth, al- Mu'assassa al-jami'iyya lil dirasat wa-l-nachr, 1982 et *Aknusu al-shams an al-sutih*, Beyrouth, Dar al-Adab, 1994, *Le cimetière des rêves*, Paris, Actes Sud, 2000 pour la traduction française.

⁵⁸ Hanane El-Cheikh, citée dans *L'Express* du 1/4/2000 dans « Le désespoir des femmes cloîtrées », disponible en ligne sur : http://www.lexpress.fr/culture/livre/le-cimetiere-des-reves-femmes-de-sable-et-de-myrre-histoire-de-zahra-poste-restante-beyrouth_805882.html .

⁵⁹ Hanane El-Cheikh, *Hikayat Zahra*, 1980, *Histoire de Zahra*, Paris, Actes Sud, 1999 pour la traduction française.

je vivais le Liban. Je ne me souvenais pas, ce n'était pas dans le souvenir que le Liban était présent. Non, j'y vivais réellement. »⁶⁰

Suivent ensuite des romans qui traitent de l'émigration comme *Londres mon amour*⁶¹ où sont mis en scène des personnages hétéroclites et hauts en couleur qui partent pour Londres à la poursuite de leurs rêves.

Dans son dernier roman, *Toute une histoire*⁶², Hanane El-Cheikh signe un très beau récit où elle fait parler sa mère à la première personne pour raconter son enfance dans un village pauvre du Sud-Liban, les odeurs et les couleurs des champs, puis son arrivée à Beyrouth où elle découvre les bonbons dont elle raffole... Cette femme analphabète, qui a cherché toute sa vie à apprendre à lire et écrire et n'y est jamais parvenue à cause de la pauvreté et des mentalités archaïques, parvient quand même à vivre, après son mariage à 14 ans avec un homme beaucoup plus âgé, un amour limpide. Elle divorce et quitte du même coup ses enfants, Hanane et sa sœur, bravant le scandale et malgré le chagrin de devoir renoncer à vivre avec ses filles. C'est un personnage magnifique qui apparaît ainsi, et qui pouvait être une invention tout droit sortie de l'imagination de sa fille. Hanane El-Cheikh déclare dans une interview⁶³ qu'elle a été très inspirée par la vie de sa mère, par sa relation avec elle et qu'elle a eu envie d'écrire la première fois pour fixer la sensation qu'elle avait eue en entendant sa mère chanter.

Hanane El-Cheikh vit à Londres depuis très longtemps mais écrit toujours en arabe et voici comment elle l'explique : « A travers la langue, je maintiens un lien qui me rattache puissamment et indéfectiblement au Monde arabe. Au point qu'il me paraît juste de dire que, plus qu'un pays, j'habite avant tout une langue. »⁶⁴

J'ai donc choisi Hanane El-Cheikh, un des grands noms féminins de la littérature libanaise et son roman *Poste restante Beyrouth*, **le réservant pour l'étude en amont de la conceptualisation de la problématique**, d'abord pour la beauté du personnage central de la narratrice. Les propos, les sentiments partagés, les hésitations, la manière d'être consciente de la relation de dépendance que le Liban en guerre instaure avec les Libanais marquent une

⁶⁰ Georgia Makhoulf, Entretien avec Hanane El-Cheikh, *L'Orient littéraire*, avril 2008, disponible en ligne sur le site : <http://surlscordesduvent.blogspot.com/2009/08/hanan-el-cheikh-plus-quun-pays-jhabite.html>

⁶¹ Hanane El-Cheikh, *Londres mon amour*, Paris, Actes Sud, 2010 pour la traduction française.

⁶² Hanane El-Cheikh, *Toute une histoire*, Paris, Actes Sud, 2010 pour la traduction française.

⁶³ Nadia Khouri-Dagher, Entretien avec Hanane El-Cheikh, 7/11/2010, disponible en ligne sur le site : <http://www.babelmed.net/letteratura/246-libano/6107-toute-une-histoire-le-dernier-roman-de-hanan-el-cheikh.html>

⁶⁴ Propos recueillis par Georgia Makhoulf, *L'Orient littéraire*, op.cit.

adéquation entre la vie de ce personnage et l'état de dislocation de la ville et du pays. La forme épistolaire assez rare dans la littérature actuelle et la langue si agréable à fréquenter de Hanane El cheikh sont également au principe de ce choix.

PRESENTATION DU CORPUS :

***La guerre comme toile de fond :** ces quatre récits se présentent comme en surimpression sur une toile de fond constituée par la guerre. La guerre n'est pas présente par le récit des faits de guerre mais par l'ombre qu'elle projette sur toute chose. La guerre n'a pas besoin d'être contée. Ce sont ses répercussions, ses aspects secrets, ses soubassements, les particularités qu'elle introduit dans la vie quotidienne et dans les relations entre les gens qui meublent le récit. Devenue intrigue par le travail de la narration littéraire, la guerre englobe les autres récits qui sont dès lors des récits enchâssés dans l'Histoire implicite. La guerre dessine le schéma de la séparation, elle marque physiquement la ville par une ligne de démarcation. La partition spatiale est la signature de la guerre.

***La guerre, un récit muet :** Les récits qui constituent chacun des romans ont en commun d'être enchâssés dans le récit muet qui constitue la trame événementielle des romans et plus largement, le contexte politique du conflit armé entre communautés confessionnelles.

***Beyrouth, personnage principal :** Or, dans ces quatre récits, le personnage principal est justement Beyrouth, cette ville qui est elle-même tellement le cœur du conflit qu'elle en est devenue une métaphore : Beyrouth coupée en deux, Beyrouth de la guerre civile. Ainsi, dans une interview donnée à « L'Orient littéraire » citée précédemment, Hanane El-Cheikh dit à propos de *Poste restante Beyrouth*: « C'était un portrait de Beyrouth, le Beyrouth d'avant et le Beyrouth brisé par la guerre. Ce n'était donc pas Asmahan qui en était le personnage principal mais bien la ville elle-même. »⁶⁵ Les autres personnages sont tous intimement liés au personnage principal comme à une matrice, un ventre auquel ils sont reliés de manière fusionnelle et d'autant plus fort, plus intensément et douloureusement, que ce ventre est déchiqueté et ne permet plus qu'une vie au jour le jour, sans avenir, coupée du monde et livrée à elle-même dans l'effroi et l'ennui.

Ainsi, on peut relever le lien étroit entre la guerre et Beyrouth, donc entre ce que nous avons appelé l'intrigue principale et le personnage principal, ce monstre à deux visages, cette ville en guerre contre elle-même.

⁶⁵ Propos recueillis par Georgia Makhoulouf, *L'Orient littéraire*, avril 2008, op.cit.

Enfin, on peut observer que, de la même manière que pour les récits eux-mêmes, les personnages de chaque récit sont aussi solidaires avec le personnage principal que le sont dans une grenade les grains rouges avec l'écorce.

Tous ces éléments forment à notre sens un bloc de matière que chaque auteur va sculpter à sa manière pour produire une œuvre qui n'est pas un roman historique mais un roman du temps et de l'espace de la guerre.

Le corps de chaque roman est constitué par cette ville éprouvée et meurtrie par la guerre et qui recèle tant de réalités diverses et adverses : Ville-théâtre pour Andrée Chédid, ville des solitudes emmurées dans la nuit pour Hoda Barakat, ville de la séparation et de la partition pour Vénus Khoury-Ghata et ville des horizons bouchés, du piétinement du temps et du temps perdu pour Hanane El Cheikh.

Cependant, ce qui est mis en scène dans les quatre romans, c'est ce qui est en dehors des combats. La guerre concrète, celle des armes, des trafics, du sang et des morts n'est présente qu'à travers des allusions, des scènes périphériques, et des conséquences matérielles et psychologiques.

***Les variations entre les romancières et entre les romans :** En dehors du socle commun que nous avons décrit plus haut, les romans déploient des logiques différentes, des mondes différents et des visions différentes. Ces différences sont peut-être le fait que ces œuvres représentent des moments différents dans l'écriture féminine et plus généralement dans la production culturelle au Liban.

Les deux écrivains francophones que nous avons choisies appartiennent à des générations assez proches, (Andrée Chédid est née en 1920 et Vénus Khoury-Ghata en 1937), où une certaine élite et notamment l'élite chrétienne pratiquait et lisait couramment le français et où cette langue était plus présente au Liban, surtout grâce à la présence de nombreuses écoles françaises.

Quant aux deux écrivains arabophones (Hanane El Cheikh est née en 1945 et Hoda Barakat en 1952), elles font partie d'une même génération, plus jeune, qui a vécu aussi la guerre du Liban mais qui a eu des connexions avec les milieux politiques, qui a eu accès aux idées et aux idéologies des années 60 et 70. Elles appréhendent la littérature autrement qu'un véhicule pour transmettre un message comme c'est le cas à notre sens pour Andrée Chédid dans *La maison sans racines*, ou bien le lieu où éclate l'absurde de la vie humaine, y compris

et peut-être surtout dans les situations extrêmes comme pour Vénus Khoury-Ghata dans *La maîtresse du notable*.

Pour autant, Hoda Barakat et Hanane El Cheikh n'ont pas le même projet littéraire. Elles diffèrent autant par l'écriture, dense et sophistiquée chez Hoda Barakat ou claire et simple chez Hanane El Cheikh, que par le type d'écrit et l'intrigue. Hanane El-Cheikh a le plus souvent raconté des destins de femmes et mis en scène des personnages féminins avec les problèmes liés à leur condition. Quant à Hoda Barakat, elle a mis en scène des personnages marginaux, troubles et ambigus, notamment dans l'œuvre choisie ici, *La pierre du rire*.

Néanmoins, ces deux écrivains ont en commun une certaine culture, celle du camp palestino-progressiste des années 70, qu'on perçoit seulement à travers le contenu et dans certaines données de la fiction comme l'amour d'Asmahan, la narratrice de *Beyrouth poste restante*, pour Nasser, un Palestinien parti de Beyrouth en 1982, indice qui confirme que Nasser est un combattant palestinien. De même, chez ces deux auteurs, l'action se passe dans la moitié Ouest de Beyrouth.

En revanche, les deux romans d'Andrée Chedid et de Vénus Khoury-Ghata sont situés dans Beyrouth Est. Et si on devait chercher ce qui réunit ou sépare les auteurs, ce serait leur origine communautaire qui serait mise en avant dans ce qu'elle leur octroie d'emblée comme connaissance intime de la société libanaise.

Romans de la guerre, les textes en sont à la fois un produit et un contre-point : dans le contenu, dans les structures narratives et spatio-temporelles, et dans les stratégies mises en œuvre pour la mise en scène des corps et la production du sens.

***Les lignes de force communes aux trois romans** sont : La ville métaphore de la partition et de la guerre, la ville matrice du roman ; les rapports entre hommes et femmes ; l'importance du corps; la guerre écrite hors du champ de bataille. Ces lignes de force sont articulées selon une logique interne propre à chaque texte. C'est à partir de ces lignes de force relevées lors de l'étude des textes au plus près de leur composition que nous avons pu établir notre problématique et l'ajuster chemin faisant, à mesure que notre travail avançait.

PRESUPPOSES THEORIQUES

***La guerre est une activité fondamentalement masculine :** Cette hypothèse repose sur le fait que la guerre est essentiellement une affaire d'hommes et que les femmes ne peuvent la percevoir que comme une réalité à laquelle elles ne prennent pas une part active directe, d'une manière générale et historiquement. C'est une activité spécifiquement masculine et une femme y est forcément étrangère rien que par le fait qu'en aucun cas une femme n'est sommée de devenir une guerrière et de tuer. Cet état de fait provient des premières communautés humaines comme en témoigne l'anthropologie contemporaine. Les femmes des premiers temps de l'humanité se sont vu interdire certaines activités, dont la guerre.

C'est ainsi que Françoise Héritier avance que :

Perdant leur sang sans pouvoir contrôler cette perte, les femmes obéissent à des forces naturelles qui les dépassent. Et ces pertes périodiques, dans la plupart des sociétés, leur interdisent la chasse au gros gibier, la guerre et les sacrifices, apanage des hommes. Ces pertes de sang font aussi d'elles parfois des êtres impurs.⁶⁶

Allant dans le même sens et affirmant l'universalité de ce phénomène, Emmanuel Désveaux écrit :

Une certaine régularité prévaut en effet dans la répartition et la complémentarité des rôles entre les sexes. Sans exception, les nourrissons et les très jeunes enfants sont pris en charge par les femmes, ce qui renvoie jusqu'à un certain point à une nécessité naturelle. De façon symétrique à cette responsabilité féminine, la chasse et, surtout, la guerre reviennent partout et toujours aux hommes. [...] De sorte qu'il apparaît que donner la mort en faisant couler le sang est universellement conçu comme le pendant masculin du pouvoir féminin de donner la vie.⁶⁷

⁶⁶ Françoise Héritier, « Quand la culture s'impose à la nature », *Le Point Références*, Juillet-août 2013, texte réalisé à partir de la préface d'*Hommes, femmes : la construction de la différence*, Ed. Le Pommier/Universciences, 2005.

⁶⁷ Emmanuel Désveaux, « Le regard de l'ethnologue », *Le Point Références*, op.cit.

Ces premières manifestations de la différenciation sociale des sexes ne se sont pas totalement effacées et la pratique physique, pourrait-on dire, de la guerre reste le fait des hommes, malgré des exceptions que l'on peut relever çà et là dans l'histoire des peuples. On peut au passage remarquer que ces exceptions sont les héroïnes de poèmes épiques avec la dimension mythique propre aux épopées. L'exemple de Jazia al-Hilaliyya⁶⁸ est remarquable à cet égard. Mais l'histoire récente en donne d'autres exemples réels comme dans le cas des quelques femmes qui ont participé à la révolution cubaine, sans s'illustrer pour autant comme on peut le constater à travers l'iconographie datée de cette époque et à travers la construction postérieure des figures révolutionnaires.

De même, des résistantes françaises à l'occupation allemande pendant la seconde guerre mondiale sont restées également dans l'histoire mais les personnages de premier plan de la résistance sont des hommes et leur nombre est largement supérieur à celui des femmes.

Au-delà de cette participation directe à l'exercice de la violence, il ne s'agit pas ici de nier le rôle politique tenu par des femmes tout au long de l'histoire de l'humanité et jusqu'à nos jours, rôle politique en liaison étroite avec la décision de déclarer une guerre, la conduite de la guerre, l'élaboration des stratégies et des tactiques de guerre, l'espionnage, etc.

***Le pacifisme est-il féminin ?** Peut-on affirmer *a priori* qu'il existe une nature féminine pacifique ou un penchant féminin naturel pour la paix, au regard d'une participation féminine importante aux mouvements pour la paix dès le début du XX^e siècle ? En France et en Allemagne, dès le début de la première guerre mondiale et surtout à partir de la Conférence Internationale des Femmes tenue à La Haye en 1915, des voix féminines se font entendre contre la guerre. Comme le note Anne-Marie Saint-Gilles : « Les faits sont connus : la conférence internationale de femmes qui eut lieu à La Haye du 28 avril au 1^{er} mai 1915 marque le point de départ d'un mouvement mondial de femmes pour la paix, qu'on peut

⁶⁸Jazia est l'héroïne d'une épopée datant du XI^e siècle, orale et anonyme, qui se retrouve dans une quinzaine de pays arabes et qui relate la longue traversée de la tribu des Banou Hilal depuis le désert de Najd dans la péninsule arabique jusqu'en Tunisie et en Algérie. Zohra Abid la présente comme suit : « Le texte oral qui raconte la geste de la belle bédouine de Najd se classe à mi-chemin entre l'épopée, le mythe, le conte et le chant populaire, car il tient un peu de tous ces genres à la fois. Quant à Al-Jazia, personnage central de l'épopée, elle reste inclassable. Cette héroïne, dont la beauté, la sensualité et la féminité sont légendaires, s'adonne à toutes les activités masculines avec brio. Cavalière et guerrière, poétesse et chef de tribu, sage et aventurière, elle est aussi un personnage de tragédie. Ne s'est-elle pas sacrifiée ainsi que son mari et ses enfants, pour sauver sa tribu, les Banou Hilal ? », « Mohammed Marzouki : 'la Jazia' revue et corrigée », disponible en ligne sur le site : <http://www.tunisia-today.com/archives/19996>

qualifier de pacifiste et féministe à la fois. »⁶⁹ Les pacifistes se retrouvent non seulement chez les féministes mais également chez les socialistes allemands à la même époque, mais les initiatives restent féminines, et Anne-Marie Saint-Gilles rappelle que peu avant le Congrès de La Haye, Clara Zetkin a organisé un congrès socialiste pour la paix : « Minoritaire aussi dans son propre camp, Clara Zetkin avait réuni des femmes socialistes issues de huit pays différents. »⁷⁰ Mais si le pacifisme fait entendre beaucoup de voix de femmes à une époque où elles sont encore marginalisées dans la vie politique, on ne peut en conclure qu'il est spécifiquement féminin. Il existait au début du XX^e siècle une Ligue Internationale pour la Paix et la Liberté dont le président, Emile Arnaud⁷¹, a donné la définition du pacifisme. De plus, si on pense seulement au Mahatma Ghandi et à John Lennon - sans vouloir les mettre sur le même plan mais pour évoquer d'une part un homme politique qui a marqué le monde par son système de pensée et d'autre part un musicien qui a utilisé son imagination créatrice et sa renommée pour militer contre la guerre au Viêt-Nam, l'un dans un pays colonisé par la Grande-Bretagne et l'autre issu de l'ex-empire britannique et militant contre la politique du nouvel empire issu de l'ancien - mais aussi à tant d'autres mouvements mixtes contre la guerre dans le monde, on peut être persuadé aujourd'hui que le rejet de la guerre n'est pas l'apanage des femmes et que les combats pour la paix sont tout autant masculins que féminins, et plus que cela, universels. Ceci fait apparaître l'idée que les femmes sont de nature pacifique comme un mythe.

Evelyne Accad rapporte dans *Des femmes, des hommes et la guerre*⁷² qu'à Noël 1989, elle voyait des femmes traverser la ligne de démarcation de Beyrouth encore en guerre pour signifier que la paix est toujours possible. Elle décrit les liens tissés à travers ce geste symbolique et en même temps la prise de risques réels et elle reconnaît que si ce sont des femmes qui font ce geste pour une paix future et beaucoup moins d'hommes, c'est parce que les hommes risquaient à ce moment-là beaucoup plus d'être pris en otage, agressés ou tués.

⁶⁹ Anne-Marie Saint-Gilles, « Les féministes pacifistes et la première guerre mondiale », communication au colloque intitulé *Féminismes allemands (1848-1933)*, disponible en ligne sur le site : <http://ciera.hypotheses.org/305>

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ C'était en 1901 et voici la définition qu'il en donne : « Nous ne sommes pas seulement des « pacifiques », nous ne sommes pas seulement des « pacifiants », nous ne sommes pas seulement des « pacificateurs ». Nous sommes le tout à la fois, et autre chose encore : nous sommes, en un mot, des pacifistes. » in « Les féministes pacifistes et la première guerre mondiale » op.cit.

⁷² Evelyne Accad, *Des femmes, des hommes et la guerre*, op.cit.

***Comparaison écriture féminine/écriture masculine de la guerre :** Dans ce livre, Evelyne Accad compare l'écriture de la guerre par les hommes et par les femmes. Pour elle, « les femmes démasquent la guerre » (titre de la deuxième partie) tandis que « la guerre dévoile les hommes » (titre de la troisième partie de l'ouvrage). Elle analyse trois romans écrits par des hommes : *Le vaisseau reprend le large*⁷³ de Halim Barakat, *La petite montagne*⁷⁴ d'Elias Khoury et *Death in Beyrouth*⁷⁵ (La mort à Beyrouth) de Tawfiq Awwad, et avance que :

*Pour ces trois auteurs, la guerre existera toujours. Qu'on y prenne plaisir ou qu'elle vous dégoûte, elle appartient inexorablement à notre destin. [...] Les trois romans analysés montrent la laideur de la guerre, les destructions physiques et mentales qu'elle engendre. Ils révèlent aussi la fascination qu'elle exerce, et portent l'idée qu'elle peut amener des changements par ailleurs nécessaires – historiques, sociaux, économiques, sexuels. Faire la guerre est exalté, surtout lorsque c'est pour 'une juste cause', laquelle, dans les trois romans, est la cause palestinienne.*⁷⁶

Elle montre ensuite l'ambivalence de ces auteurs lorsqu'ils dénoncent les méfaits de la guerre mais qu'en même temps ils exaltent les victimes tombées au champ d'honneur et glorifient les héros. Tout cela alimente l'imaginaire des civils qui rêvent de combats, de gloire et d'héroïsme. « La mort héroïque [...] renforce l'idée que la mort appartient à un jeu. »⁷⁷

Nous sommes partie à peu près de ces présupposés. Pour Evelyne Accad, quand les hommes racontent la guerre ou la théorisent, se référant à Freud, Lacan ou Bataille, « [...] cela ne [les] conduit pas au désir de changer les hommes, les femmes, l'objectivation, le rapport dominant-dominé qui structure la sexualité ; en réalité ils glorifient cette relation. »⁷⁸ En revanche, elle remarque que les femmes, mais aussi quelques auteurs masculins, cherchent à changer les rapports marqués par la domination mâle. Elle en déduit que : « Et l'apport des hommes dans ce domaine montre d'ailleurs que les différences de regard ne sont pas tant une question de différence sexuelle que de culture et de formation. »⁷⁹ Mais Evelyne Accad passe très vite sur ce point et tout son argumentaire dans ce livre repose sur l'opposition entre le

⁷³ Halim Barakat, *Al-Rahil Bayn al-sahm wal water*, Beyrouth, al-Mu'assassa al-arabiyya, 1979, traduction du titre par Evelyne Accad.

⁷⁴ Elias Khoury, *Al-jabal al-saghir*, Beyrouth, Mu'assasat al-abhath al-arabiyya, 1984, Dar al-Adab, 3^{ème} édition, 2003, *La petite montagne*, Paris, Arléa, 1987 pour la traduction française.

⁷⁵ Tawfiq Youssouf Awwad, *Death in Beirut*, Londres, Heineman, 1976, titre traduit par Evelyne Accad.

⁷⁶ Ibid., p. 115.

⁷⁷ Ibid., p.115.

⁷⁸ Ibid., p.114.

⁷⁹ Ibid., p.114.

regard des hommes et celui des femmes parce que c'est ce qui ressort de l'analyse de son corpus de romans.

C'est juste à ce point de la réflexion que nous sommes : ce n'est pas tant une question de sexe que de regard, de libération par rapport aux archaïsmes, de distance prise par rapport au poids énorme des héritages culturels et des structures psychologiques et mentales qui sont le reflet de ces héritages.

***Guerre et sexualité** : De plus, la sexualité est au principe des rapports entre les sexes. Nous entendons par sexualité l'ensemble constitué par l'affect, le désir, le plaisir, la jouissance. Nous ne prétendons pas simplifier ainsi cet aspect très complexe de la vie humaine mais nous essayons de le définir en tant que besoin fondamental de relation avec un/une autre et qui met en jeu tout l'être en passant par le corps, même si l'investissement de chacun/chacune dans la sexualité peut être justement l'objet de distorsions et de blocages. Or, la sexualité n'est pas hors du champ du social. Comme le rappelle Annie Goldmann,

*On sait maintenant que les rapports hommes-femmes dans l'intimité ne sont pas indépendants de la place qu'occupe chacun des deux sexes dans la société. Le privé n'est pas simplement privé, c'est-à-dire relevant uniquement des relations intimes entre les individus. Il est aussi social et politique.*⁸⁰

Dans les situations de guerre en général, on retrouve cette prégnance du social et du politique sur les relations privées. Plus précisément, quand les femmes prennent part aux luttes armées, les hommes se chargent toujours de les replacer dans leurs rôles traditionnels, de les inciter à reprendre ces rôles quand les luttes sont finalisées par la prise de pouvoir et même durant ces luttes. A ce propos et pour « [...] montrer l'importance de la sexualité et des relations sexuelles, et la permanence de la sexualité et de la domination mâle dans les luttes nationales et politiques du Moyen-Orient. »⁸¹, Evelyne Accad note :

*Miranda Davies*⁸² écrit que de nombreuses femmes du Tiers-monde réalisent qu'elles sont sujettes à une double oppression : lorsqu'on a besoin d'elles, elles sont autorisées à rejoindre les mouvements de guérilla, à participer à

⁸⁰ Annie Goldmann, *Rêves d'amour perdus, les femmes dans le roman du 19^{ème} siècle*, Paris, Denoël/Gonthier, 1984, p. 15.

⁸¹ Evelyne Accad, *Des femmes, des hommes et la guerre*, op.cit., p.26.

⁸² Miranda Davis, *Women's Struggles and National Liberation* (Luttes des femmes et libération nationale), Third World – Second Sex, Londres, Editions Zed Press, 1983.

*l'effort économique, à entrer dans le politique, à constituer des syndicats ; mais lorsque la nuit tombe, elles reprennent leur statut de femmes : citoyennes de seconde zone, inférieures aux hommes, productrices d'enfants, esclaves domestiques.*⁸³

***Critique féministe et théories du genre :**

- **Sexe et genre :** «Avez-vous quelque idée du nombre de ces livres qui sont écrits par des hommes ? Savez-vous que vous êtes peut-être de tous les animaux de la création celui dont on discute le plus ? »⁸⁴ Virginia Woolf observe ensuite :

*Les femmes n'écrivent pas de livres sur les hommes – c'est là un fait que je ne pus m'empêcher d'accueillir avec soulagement ; car s'il avait fallu lire d'abord tout ce que les hommes ont écrit sur les femmes, puis tout ce que les femmes ont écrit sur les hommes, l'aloès, qui fleurit une fois en cent ans, aurait fleuri deux fois avant que j'eusse pu mettre la main à la plume.*⁸⁵

C'est ainsi que l'auteur de *Une chambre à soi* décrit avec humour son sentiment à la découverte du catalogue du British Museum sur la question des femmes lors de sa préparation d'une conférence sur le thème « les femmes et le roman » qu'elle devait donner aux étudiantes de l'Université de Cambridge et qui deviendra *Une chambre à soi* : les femmes n'ont jamais manqué d'intéresser les hommes et cet intérêt est lié au départ essentiellement à la position de domination masculine dans la société car cette position donne aux hommes la parole, et cette parole est justement l'expression de leur prédominance.

Quant à nous, nous essaierons malgré la somme homérique d'écrits sur les femmes produite non seulement par des hommes mais aussi par des femmes - depuis que les conditions matérielles, l'argent et une chambre à soi, justement, leur sont davantage accessibles – de venir à bout de ce travail avant que fleurisse l'aloès...

- **Le « gender » (genre, en français)**, dans son sens le plus étroit signifie « le sexe construit socialement ». Une des initiatrices de ce qui est devenu le concept d'origine anglo-saxonne de gender est Simone de Beauvoir qui a démontré que la condition de la femme n'est déterminée

⁸³ Evelyne Accad, *Des femmes, des hommes et la guerre*, op.cit., p.27.

⁸⁴ Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, 1929, Paris, Denoël, 1977, 1992 pour la traduction française, p.41.

⁸⁵ Ibid., p.42.

que par la société et la culture, et a lancé la célèbre formule : « On ne naît pas femme, on le devient. »⁸⁶ Quarante ans plus tard, Judith Butler commente cette phrase devenue presque proverbiale, de la façon suivante :

*Evidemment, Beauvoir voulait simplement dire que la catégorie « femme » était un accomplissement culturel susceptible de variation, un ensemble de significations qui étaient prises ou reprises au sein d'un champ culturel, et que personne ne naissait avec un genre – que le genre était toujours acquis. Par ailleurs, elle voulait aussi dire que l'on naissait avec un sexe, en tant que sexe, en tant qu'être sexué, et que le fait d'être sexué et le fait d'être humain étaient coextensifs et simultanés ; le sexe est un attribut analytique de l'humain ; il n'y a pas d'humain qui ne soit pas sexué ; le sexe est l'un de ses attributs nécessaires. Mais le sexe n'est pas la cause du genre, et le genre ne peut pas se comprendre comme le reflet ou l'expression du sexe ; en réalité, pour Beauvoir, le sexe relève du fait immuable, le genre est acquis.*⁸⁷

Mais avant d'en arriver aux années 90 et à la publication par Judith Butler de *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*⁸⁸, traduit en français seulement en 2005, après d'autres publications postérieures, et qui a marqué un tournant dans la réflexion sur la construction sociale des sexes et leurs relations, nous allons essayer de procéder à un rapide état des lieux sur cette question du genre dans le but d'enrichir l'étude de nos œuvres.

C'est par une réflexion sur le terme même de gender/genre que nous commencerons. Nous emprunterons à Edith Garneau son « Regard historique et sémantique sur l'apparition de la moitié du monde »⁸⁹ : « Le genre est ici appréhendé comme une notion féministe importante, étant donné que **la représentation du genre s'est établie sur la présomption d'une division des sexes féminin et masculin, où le sexe masculin domine.** »⁹⁰, écrit-elle pour introduire son propos. Ensuite, elle poursuit : « Le glissement de la notion de sexe vers celle de genre

⁸⁶ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Paris, NRF, 1949.

⁸⁷ Judith Butler, *Trouble dans le genre* (1990), Paris, La Découverte, 2005, 2006 pour la traduction française, p. 223.

⁸⁸ Judith Butler, *Gender trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York, 1990.

A propos de la parution de ce livre, Eric Frassin écrit dans sa préface à l'édition française de 2005 : « C'est aussitôt un événement dans le champ des études féministes, en même temps que des recherches gaies et lesbiennes : Judith Butler y joue les trouble-fête. Le trouble ne s'arrête pourtant ni à cet espace ni à ce moment. Depuis lors, dans le monde anglophone, le livre et l'auteur sont au cœur des débats, à l'articulation de multiples disciplines universitaires, et au point de rencontre avec la réflexion et l'action politiques. Du reste, les nombreuses traductions l'attestent (seize avant celle-ci...), l'écho est international. », p.5.

⁸⁹ Edith Garneau, « Le genre : Assez fort pour lui mais conçu pour elle », *Politique et Sociétés*, vol. 17, n° 1-2, 1998, p.154, disponible en ligne sur le site : <http://id.erudit.org/iderudit/040103ar>

⁹⁰ C'est nous qui soulignons.

oblige le passage à une compréhension historique et sémantique, car leur signification dérive des différentes époques et cultures où on les retrouve. »⁹¹ Citant Joan Scott⁹², Edith Garneau explique que le mot anglais *gender* a d'abord désigné une catégorie grammaticale et qu'il a été employé ensuite au sens figuré jusqu'aux années 1960. Le mot *sexe* désignait alors, toujours en anglais, les distinctions physiologiques entre hommes et femmes. Quant au mot français, *genre*, Edith Garneau se réfère à Christine Planté pour qui « [...] la polysémie et la valeur conceptuelle du mot *genre* sont plus riches et plus complexes qu'en anglais, puisque le *genre* s'emploie aux sens grammatical, littéraire, philosophique et selon la conception de l'histoire naturelle. »⁹³

Le terme n'est donc pas si clair et il semble que le passage du concept de l'anglais au français fait lui-même l'objet de commentaires et de débats. Mais allons plus loin, et sans plus nous attacher aux différences entre l'anglais et le français, en prenant en considération le développement de la pensée féministe depuis les années 1950, qui a débouché sur les théories du genre.

On est donc passé « de l'étude des différences entre les sexes aux relations entre les sexes, dans le sens des relations sociales et des relations conceptuelles », ainsi que le constatent Hurting, Kail et Rouch⁹⁴.

Le concept de genre s'appuie donc sur l'existence d'une hiérarchie entre les sexes et permet de développer une méthodologie qui consiste à débusquer les relations de pouvoir entre les sexes dans les représentations culturelles. La perspective de genre implique le rejet de la distinction biologique contenue dans le mot *sexe* et pose l'affirmation que les femmes n'ont pas plus à voir avec la nature ou moins à voir avec la culture que les hommes. Autrement dit, le concept de genre sert à rejeter la détermination biologique comme base de l'identité sexuelle pour la remplacer par la détermination culturelle et historique, par l'expérience et le conditionnement social différent selon qu'on est homme ou femme. L'identité est donc définie en tant que rôle et l'intérêt du concept de genre est qu'il est dynamique et qu'il détruit l'idée que les rôles sociaux sont des données immuables et anhistoriques, dans la mesure où ce concept met en avant la construction d'une identité plutôt

⁹¹ Ibid., pp. 151-170.

⁹² Joan Scott, (trad. Micheline de Sève), « Genre : une catégorie utile d'analyse historique », *Les cahiers du GRIF: Le genre de l'histoire*, 37/38, Printemps 1988, p. 125 (note N° 9 de l'article d'Edith Garneau, op.cit.).

⁹³ Christine Planté, «La confusion des genres» dans Marie-Claude Hurtig, Michèle Kail et Hélène Rouch (sous la dir.), *Sexe et genre, de la hiérarchie entre les sexes*, Paris, CNRS, 1991, p. 51. (note N° 18 dans l'article d'Edith Garneau, op.cit.).

⁹⁴ Hurtig, Kail et Rouch, *Sexe et genre. De la hiérarchie entre les sexes*, Paris, CNRS, 1991.

que l'idée d'une identité donnée, c'est-à-dire l'existence d'une « nature » féminine ou masculine. Ce concept a donc été utilisé dans les études littéraires.

-Critique féministe et théories du genre en littérature : Historiquement, les écrits des femmes étaient perçus comme faisant partie d'une littérature mineure, inférieure en force, en profondeur et en qualité par rapport à la grande littérature, qui elle, est écrite par des hommes et qui a donné des chefs-d'œuvre immortels.

Ensuite, avec les féministes des années 60, est apparu le concept d'« écriture féminine », évoqué pour la première fois par Hélène Cixous⁹⁵. Cette référence sexuée met en jeu le corps qui n'est plus un simple système organique mais le siège des idées et de la pensée. Henri Michaux (qui n'a pas grand-chose à voir avec le féminisme) définit de la manière suivante la relation entre celui/celle qui écrit et son écriture : « L'homme qui écrit dessine inconsciemment sa nature intérieure. L'écriture consciente est un dessin inconscient, signe et portrait de soi-même. »⁹⁶. L'écriture est donc le produit de l'individu, or l'individu est non seulement sexué mais son identité sexuelle se construit différemment d'une culture à l'autre et d'une époque à l'autre. Cela implique que le corps est différent selon les cultures et les évolutions historiques, contrairement à la conception essentialiste qui fait de l'identité sexuelle une donnée intangible. Par conséquent, et dans la perspective du concept de « gender » introduit par des auteurs américaines, les faits de caractère de l'individu ne sont pas des qualités autonomes mais des fonctions en relation avec une culture et une histoire données.

Pour Hélène Cixous, le corps est un espace qui accueille du discours et plus précisément, les études situées dans la perspective du gender ont montré que le genre représente l'association entre corps et écriture. Le concept d'écriture féminine est alors justifié. Luce Irigaray⁹⁷ qui définit un « Parler féminin » montre que les différences entre hommes et femmes s'inscrivent dans une perspective symbolique puisque le corps est conçu comme un espace de discours.

Julia Kristeva⁹⁸ décrit au moins deux étapes dans le féminisme : la première, égalitaire et matérialiste, représentée par Simone de Beauvoir, représente pour elle une « logique de l'homologation » ; la deuxième pose la différence sexuelle comme fondamentale car c'est la

⁹⁵ Hélène Cixous fonde le Centre d'Etudes Féminines à l'Université Paris 8 en 1974.

⁹⁶ Henri Michaux, *Idéogrammes en Chine*, Montpellier, Morgana, 1975.

⁹⁷ Luce Irigaray, *Spéculum. De l'autre femme*, Paris, Editions de Minuit, 1974. Elle s'est illustrée par sa critique de la misogynie de Freud.

⁹⁸ Julia Kristeva, « Le temps des femmes » 1979, *Cahiers de la recherche en Sciences des textes et des documents*, 34-44, et *Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.

première des différences sur le plan du développement individuel et sur le plan ontologique. Mais la différence sexuelle n'est pas déjà donnée par la nature ou la culture, elle se construit dans un procès social et historique.

Ellen Moers⁹⁹ montre que ces différences entre hommes et femmes sont vérifiées dans la littérature, notamment dans le vocabulaire, la syntaxe, les genres, le style. Quant à Elaine Showalter¹⁰⁰, qui se place dans le mouvement de la « Gynocritique », elle démontre l'existence d'une tradition féminine basée sur les différences sexuelles. Toutes deux appartiennent au « feminist criticism » anglo-saxon (critique féministe) et se situent dans l'héritage de la référence anglo-saxonne du féminisme, Virginia Woolf¹⁰¹, qui traite de la question des femmes aussi bien écrivains que personnages de romans écrits par des hommes. Virginia Woolf concluait qu'il y a une énorme contradiction entre le pouvoir des femmes personnages romanesques ou légendaires et l'impuissance et l'invisibilité de leurs contreparties contemporaines. Ne niant pas les différences entre hommes et femmes, Moers et Showalter travaillent à une déconstruction de l'opposition même entre masculin et féminin. La question du corps et en particulier le corps féminin, est centrale dans ces travaux. Aux tenants de l'idée que chez les écrivains femmes, l'écriture émane non pas de leurs expériences mais de leur corps même, comme Hélène Cixous ou Luce Irigaray qui ont parlé « d'écriture féminine », Elaine Showalter répond : « Les idées sur le corps sont fondamentales pour comprendre comment les femmes conceptualisent leur situation dans la société ; mais il ne peut y avoir une expression du corps qui ne passe par la médiation des structures linguistiques, sociales et littéraires. »¹⁰²

Le concept de genre se rapporte à la lutte des sexes, la femme étant opprimée par l'homme qui instaure entre eux des rapports de pouvoir, basés sur des stéréotypes tels que la femme mère, gardienne du foyer, source de vie, épouse, hétérosexuelle, complémentaire de l'homme, etc. et que les gender studies ou études de genre s'appliquent à déconstruire.

Affirmer que l'écriture est sexuée ou genrée apparaît à certains comme l'affirmation d'une différence qui peut être lue dans le sens d'une hiérarchisation des genres, comme la perpétuation d'une situation de non-égalité, de mépris déguisé pour les productions féminines.

⁹⁹ Ellen Moers, *Literary women*, Ed. Doubleday, 1976. Elle compte parmi les fondatrices du « Feminist Critical Practice », la pratique critique féministe.

¹⁰⁰ Elaine Showalter, *A literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1977; *The new feminist criticism*, New York, Panthéon Books, 1985; *Speaking of gender (directed by)*, Routledge, 1989.

¹⁰¹ Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, op.cit.

¹⁰² Elaine Showalter, *Feminist Criticism in the wilderness*, University of Chicago, Winter, 1981.

Nous pensons que le débat est ouvert sur le fait de prendre en compte une réalité de rapports de pouvoir entre les sexes dans l'interprétation des œuvres littéraires. L'objet de ce travail n'est pas la discussion des théories du genre. En revanche, nous nous plaçons dans cette perspective féministe devenue études de genre pour lire les œuvres de notre corpus. Nous essaierons de faire en sorte que nos interprétations partent des textes eux-mêmes, dans le contexte d'une réalité qui donne lieu à leur production.

Pour revenir à l'objet de notre étude, constitué par des textes littéraires, nous reprenons à notre compte cette phrase de Barthes pour définir notre démarche : « A la fois proposition insistante de sens et sens obstinément fugitif, la littérature n'est bien qu'un langage, c'est-à-dire un système de signes : son être n'est pas dans son message, mais dans ce `système' »¹⁰³.

Et c'est bien ce système de signes dont parle R. Barthes que nous allons nous attacher à décrypter à travers son organisation. Si on admet avec Barthes que « [...] l'œuvre littéraire est un système sémantique très particulier, dont la fin est de mettre « du sens » dans le monde, mais non pas `un sens' »¹⁰⁴, la démarche sera de passer de la caractérisation des structures narratives et du fonctionnement du spatio-temporel, du rôle des femmes et de la place des hommes dans les romans, au sens produit par ce système, et qui sera « du sens » introduit dans le monde.

Relativement à ce « sens », et étant donné que nous nous sommes engagée pour l'étude des textes dans une problématique qui s'inscrit dans le prisme des études de genre, nous voudrions lever une ambiguïté qui vient directement de l'histoire des lectures féministes dans le domaine de la littérature et de leur évolution vers une lecture de genre, et qui pourrait tenir dans la question : « Qu'est-ce qu'écrire comme un homme, qu'est-ce qu'écrire comme une femme ? ». Cette question, posée par Andrea Del Lungo lors d'une table ronde autour de la question : « Gender, genre, conjonctions et disjonctions »¹⁰⁵ est reprise dans la même discussion par Christine Planté qui pense que :

[...] cette question peut s'entendre de différentes façons. Pour ma part, je me refuse à admettre l'idée que les femmes écrivent toujours d'une certaine façon, et que les hommes écrivent d'une autre façon. Il faudrait déplier ces formules

¹⁰³ Roland Barthes, « Qu'est-ce que la critique » paru dans *Times Uterary Supplément*, 1963, et dans *Essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1964, disponible en ligne sur le site :

http://www.aelib.org.ua/texts/barthes_essais_critiques_fr.htm

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ Table ronde intitulée « Gender, genre, conjonctions, disjonctions », extraite de l'ouvrage collectif *La littérature en bas-bleus (1815-1848)*, dirigé par Andréa Del Lungo et Brigitte Louichon, Ed. Classiques Garnier, 2010, disponible en ligne sur le site : <http://www.fabula.org/atelier.php?Genre - Gender>

en disant «écrire comme on pense qu'une femme écrit» et «écrire comme on pense qu'un homme écrit». On retrouve l'enjeu du rapport entre sexe et genre, entre un supposé donné (par Dieu, la «Nature») et un construit (dans l'histoire, la culture et le langage).

En accord avec Christine Planté, nous pensons que la période des années 70 en France qui a vu éclore une effervescence féconde autour de ces questions et a été propice à la production d'un grand nombre d'écrits de femmes, circonscrit ces mêmes écrits dans un périmètre spécifique et agit encore à notre sens comme un nouveau type de hiérarchisation entre les sexes.

C'est une belle explosion de créations et de textes, qui implique en même temps une formidable assignation à résidence (la résidence du «féminin»). Beaucoup de femmes s'inscrivent dans ce mouvement, y trouvent un regain d'énergie, de créativité, l'occasion de publier, d'être entendues..., mais à la condition impérative de venir se loger dans ce féminin complètement redéfini, qui n'est plus celui normatif, contraignant des discours du XIX^e siècle, mais qui est tout de même un féminin et procède beaucoup par inversion des valeurs et de la polarité des signes. ¹⁰⁶

Nous essayons donc de poser notre regard au-delà de cette « assignation à résidence », au-delà de la question de savoir si les auteurs de notre corpus écriraient comme des femmes ou comme ce qu'on entend par écrire comme une femme. Notre questionnement se restreint à l'écriture de la guerre en tant qu'activité masculine : comment des auteurs, libanaises, produisant au sein de sociétés, de cultures et de questionnements relativement à l'écart d'une histoire intellectuelle européenne et nord-américaine, traitent d'une réalité particulière – la guerre – en tant que femmes : qu'est-ce qui est en rapport avec leurs conditions socioculturelles, qu'est-ce qui exprime dans leurs écrits un certain stade des rapports de pouvoir entre les sexes et quel est ce stade historique des rapports entre les sexes en Méditerranée du Sud.

Car, d'une part, et comme le dit fort bien Martine Reid, intervenant à la même table ronde :

[...] la question du genre, qui est conceptuellement et intellectuellement très stimulante, est nécessaire dans le domaine de la littérature pour mesurer de

¹⁰⁶ Ibid.

*manière précise ce qui se passe, c'est-à-dire cette bicatégorisation. C'est pourquoi la question de savoir si l'on écrit comme un homme ou comme une femme reste posée; mais il est tout de même intéressant de rappeler qu'on ne se demande pas si un homme écrit comme un homme et lui-même ne se pose pas cette question.*¹⁰⁷

Autrement dit, et pour reprendre à notre compte cette réflexion, poser la question des écritures féminines reste pertinent à la lumière des études de genre, mais nous restons vigilante quant à ce qui demeure malgré tout comme une continuation de la logique hiérarchique, et qui consisterait à accepter, dans la démarche même de travailler sous le signe du principe d'égalité, un traitement spécifique quand il s'agit des femmes (ce qui est le cas d'ailleurs pour les questions de race ou de classe qui ont surgi dans la foulée des mouvements de revendication et de reconnaissance en Amérique du Nord et en Europe dans les années 80).

Comment aller au-delà ? Nous essayons dans cette étude de contourner ce problème en ancrant d'abord notre objet dans sa réalité propre – historique et en pleine mutation – et ensuite en interrogeant les textes à la lumière de ce que cette réalité si complexe, dans ses composantes, ses dysfonctionnements, son hétérogénéité, imprime dans des écritures féminines et ce que ces écritures expriment en retour *non pas en termes de spécificité mais en termes d'acquis, d'affirmation de soi, de lutte et de positionnement par rapport au patriarcat local.*

Ce patriarcat fut ébranlé tardivement par des mouvements de femmes qui ont accompagné les mouvements pour les indépendances du XXe siècle, d'une manière très partielle et problématique. En effet, ces mouvements (auxquels des femmes participent par leurs plumes et par leurs actions) se sont vite vus vidés de leur sens et de leur « sang » par des discours officiels qui ont pris le relais comme en Tunisie par exemple, ou par la perpétuation dans tous les cas, de schémas de domination sociale, économique et culturelle des femmes parallèlement à des luttes marginalisées, stigmatisées et récupérées par les idéologies politiques. Celles-ci ont essayé de les intégrer dans une position en retrait de ce qui est considéré comme les « véritables » problèmes politiques, une position secondaire, comme il sied aux femmes dans la logique patriarcale qui prévaut en temps ordinaire et, croyons-nous, encore davantage en temps de conflits où la violence prend le dessus.

¹⁰⁷ Ibid.

Nous reprenons dans ce travail le concept de genre comme relation entre deux éléments solidaires dans le sens où aucun des deux ne peut se passer de l'autre comme le définit justement Christine Planté lors de la même table ronde citée *supra* :

*Autre remarque, on emploie très souvent, surtout en France, genres au pluriel comme une façon polie de dire (ou de ne pas dire) sexes. Il y a évidemment un problème de traduction: gender doit s'entendre au singulier comme un système à deux termes dans lequel aucun des termes n'est pensable et définissable indépendamment de sa relation à l'autre. On ne peut pas dire ce qu'est une femme si on ne parle pas en même temps de ce qu'est un homme. C'est un système binaire, un système où la bicatégorisation est obligatoire, où toute position intermédiaire ou déviante est irrecevable.*¹⁰⁸

D'autre part, dans ce système à deux termes, l'un des deux est socialement et historiquement destiné à exercer la violence et l'autre non.

¹⁰⁸ Ibid.

PROBLEMATIQUE

1) Vu l'histoire des pays du sud de la méditerranée et principalement leur état de dépendance général vis-à-vis des puissances étrangères – colonisation en Egypte, mandat au Liban et en Syrie, installation d'un foyer juif puis création de l'Etat d'Israël en Palestine, etc. – le patriarcat s'est maintenu dans des structures archaïques qui n'ont que peu évolué ou dont l'évolution a été pervertie, détournée par les situations de résistance au colonisateur, puis par les balbutiements et les errements de l'entrée dans la modernité. Ce qui explique au moins en partie la violence du système patriarcal au sud de la Méditerranée comparé à ce qu'il est au nord. De cette violence découle le fait que l'écriture féminine apparaisse tardivement en comparaison avec l'autre rive de la Méditerranée. Cette apparition tardive de l'écriture féminine dans une région en perpétuel bouleversement va se répercuter également sur le contenu des écrits, sur leur réception et sur le rapport entretenu par les femmes écrivains avec l'altérité.

Nous nous appuyerons pour étudier cette situation sur une tentative de déconstruction des imaginaires sexués et des discours dominants sur les différences entre les sexes à travers nos analyses :

Car l'imaginaire de la sexualité puise ses significations dans l'imaginaire social mais il en joue. La constitution du sujet n'est jamais neutre et la différence affecte d'ailleurs tant le sujet masculin que le sujet féminin dans son processus identificatoire. C'est un je/u, un jeu sur les frontières de soi en proie à l'altérité. Un je/jeu qui habite toutes les femmes dans leur écriture et s'impose à leur réflexion.¹⁰⁹

2) Dans cette situation de patriarcat oppressif, quand les femmes écrivent leur expérience et/ou leur vision de la guerre, c'est l'indication d'une avancée dans le processus d'émancipation par rapport à un ordre dominé, davantage en situation d'extrême violence qu'en temps de paix, par les hommes.

¹⁰⁹ Carmen Boustani, *Aux frontières des deux genres : en hommage à Andrée Chedid*, pp.14-15, colloque tenu à Beyrouth en 2002, disponible en ligne sur le site : <http://books.google.tn/books?id=D0GhuOmQj18C&pg=PA13&lpg=PA13&dq=Andr%C3%A9e+Chedid+entre+les+genres,+colloque+beyrouth+2002&source=bl&ots=JOL571uEho&sig=IQ>

Ce sera l'analyse de l'univers fictionnel de nos romancières qui est « en même temps le produit d'un réel disloqué et l'expression d'une volonté de refus et de changement »¹¹⁰ qui nous permettra de montrer cela. Cela passera par l'étude de l'influence de la guerre sur les techniques narratives.

3) Sans se revendiquer du féminisme, d'une quelconque critique féministe du monde, le point de vue des romancières est celui d'un sexe non destiné socialement à l'exercice de la violence.

Nous nous appuierons pour montrer cela sur l'analyse d'univers fictionnels qui sont en même temps le produit d'une réalité des rapports entre les sexes et l'expression d'une volonté de subversion de cet ordre marqué par la domination d'un sexe par l'autre.

Cela passera par l'analyse des rapports entre personnages féminins et masculins dans les romans et par l'étude de la mise en scène des corps, de la manière dont les corps prennent en charge le récit et expriment dans leurs relations de désir, de répulsion et de haine, l'état des rapports entre les sexes.

4) Nous essaierons de montrer cela également à travers les genres littéraires utilisés dans les romans et le type de position et de discours sous-jacent qui va produire le ou les genres littéraires choisis par nos romancières dans le cadre du roman.

Nous procéderons pour cela à l'analyse du traitement du récit inspiré par la guerre par rapport à la tradition du récit de guerre tel qu'il a été historiquement produit.

Le projet est de chercher ce que l'écriture de la guerre par des femmes apporte de nouveau. En écrivant la guerre, les femmes ne font pas la guerre et leur manière de l'écrire montre, d'après l'étude du corpus :

- 1- un ancrage marqué dans l'espace**
- 2- un vécu du rapports de pouvoir entre les sexes**
- 3- le désir d'échapper à ce rapport de pouvoir.**

¹¹⁰ Sobhi Boustani, « Guerre et technique narrative dans le roman de Hoda Barakat », *Romanciers arabes du Liban*, CEMAA, Toulouse, 2002, p.110.

4- Or ce rapport de pouvoir entre les sexes est porté à son plus haut niveau d'intensité en période de violence extrême,

5- ce rapport de pouvoir entre les sexes revient à la construction sociale-historique d'un sexe destiné à l'exercice de la violence, et par conséquent,

6- les constructions du genre sont, parmi d'autres facteurs, au principe des conflits qui agitent les sociétés en général, et en particulier les sociétés arabes actuellement ; la société libanaise qui entre en conflit avec elle-même dans la guerre civile de 1975- 1990 étant l'exemple choisi pour étudier cela.

L'espace est le premier élément actif et dynamique des textes du corpus. Cet espace est figuré par une ville réelle et se réfère à des événements réels qui ont transfiguré Beyrouth et qui, par là même, influent sur la vie et la psychologie des personnages, sur leurs relations et sur leur rapport à eux-mêmes et à leur propre corps en tant qu'il concrétise leur existence. Le temps est également en étroite relation avec les personnages et l'espace, en ce qu'il est aussi le produit de la ville en guerre et qu'il est lié à la conscience de l'existence des personnages.

*Les premières questions vont donc porter sur l'espace et le temps de la guerre. Comment fonctionnent-ils dans chaque roman ? Quelle est leur importance ? Et quel est leur rôle dans la narration ? Quelle est l'influence de l'espace et du temps sur les personnages ?

*Quel est le discours explicite/implicite produit par chaque texte ? Y a-t-il une trace des discours politiques qui accompagnaient la guerre civile du Liban ? Sont-ils représentés, illustrés, portés par des personnages ? Ressortent-ils au contraire implicitement dans les textes ?

Nous avons trois romans qui se situent pendant une guerre réelle, récente et qui racontent des histoires qui se passent durant cette guerre. Cela nous suggère au moins trois questions :

*Quelle est l'approche de l'histoire dans chaque roman ? S'agit-il d'une approche politique ? Idéologique ? Philosophique ? Psychologique ?

*Quel est l'imaginaire de la guerre mobilisé dans chaque roman ?

*Comment la guerre est-elle rapportée, racontée ? Sur quel mode ? Descriptif ? Allusif ? Epique ? Tragique ?

*Nous questionnerons par la suite les relations entre hommes et femmes dans chaque roman, l'image des femmes qu'on y trouve et leurs rôles ainsi que l'image des hommes et leurs rôles, et les effets de la guerre sur le système des rapports Masculin-Féminin.

Comment l'écriture au féminin donne à voir un monde où les femmes, même prises au piège, dominant l'espace commun ? Et comment elle produit, pour finir, un monde – dans le sens où une fiction est un univers autonome par rapport au réel - étranger à la pratique de la guerre, à la participation en tant qu'acteur, à la fascination de la guerre.

*La question du rapport Masculin-Féminin nous amènera à la question de la présence du corps dans les textes de notre corpus, de sa rhétorique, de son utilisation en tant que porteur de signes et de significations. En effet, le corps est au centre de la guerre qui le met en péril permanent et le menace dans son intégrité, ses besoins et ses désirs.

Comment les corps sont-ils mis en scène ? Pour quelles significations ?

Comment sont-ils mis à contribution dans cette période particulière qu'est la guerre ? Entre désir et rejet, entre attraction et répulsion, entre amour et haine, entre possession et prédation, entre estime et réification, comment les corps sont-ils investis par le conflit extérieur ?

Pour nous, prendre pour objet d'étude des œuvres d'écrivains femmes portant sur la guerre, c'est chercher à connaître des points de vue féminins sur la guerre en tant que moment de violence extrême. L'écriture est souvent une cristallisation de la souffrance. Hoda Barakat disait en substance dans une rencontre pour présenter son troisième roman, *Le laboureur des eaux*, à Lyon en octobre 2001: « Il me fallait écrire pour supporter la vie à Beyrouth. » L'écriture est une planche de salut dans cette situation extrême et chacune de nos auteurs la configure et l'habille à sa façon. Mais ceci est sans doute vrai aussi bien pour les femmes que pour les hommes. Ce qui nous intéresse ici, c'est le rapport entre une condition donnée des femmes à un moment donné au Liban, et la manière de raconter la guerre, de camper les personnages, de dresser le cadre spatio-temporel, de recréer une réalité douloureuse, à la limite du supportable.

Etant donné que dans un texte littéraire rien ou presque n'est dû au hasard, nous avons relevé que la narration est conduite par des personnages féminins et avons croisé cette donnée avec le contenu et l'orientation de la narration, ce qui nous conduira à poser les questions suivantes :

*Les choix dans les descriptions de la ville, dans sa mise en lumière, la perception de l'espace, ont-ils à voir avec un vécu féminin ?

*La présence et les rôles différenciés des hommes et des femmes, l'image des corps, leur utilisation dans le récit, ont-ils à voir avec un vécu féminin ?

Enfin, le genre même de la narration, qui prend le contre-pied de l'épopée, a-t-il à voir avec une écriture au féminin ?

Toutes ces questions qui découlent de l'étude de nos textes ont servi à mettre en œuvre nos hypothèses de travail.

Hypothèse 1 : En effet, nous avons choisi d'étudier trois romans d'écrivains femmes qui se passent pendant la guerre du Liban pour poser d'abord **une première hypothèse : Il y a une manière féminine/proprie à un sexe non destiné à l'exercice de la violence d'aborder et de raconter la guerre.**

Hypothèse 2 : Dans cette région du Monde arabe méditerranéen où se situe le Liban, **les femmes, de par leurs héritages culturels et de par leurs positions dans la société, sont plus « aptes » à remettre en cause l'ordre établi et plus précisément les rapports de pouvoir entre les sexes, parce qu'elles en font les frais, toutes classes sociales confondues.** Et ceci, du fait qu'elles subissent la violence sous toutes ses formes au quotidien, dans toutes les sphères de leur existence – violence physique, violence symbolique, harcèlements sexuels et verbaux, mise à l'écart, stigmatisations, vexations, etc. C'est le cas en temps de paix ; en temps de guerre, il est clair que la violence devient centrale dans la vie quotidienne et que les femmes en font encore plus les frais. Or, ce sont les opprimés qui sont en mesure de remettre en question les causes de leur oppression. **Notre seconde hypothèse est donc celle-ci : si des femmes prennent la plume pour raconter des histoires qui se passent pendant la guerre civile du Liban, elles vont construire une image de la guerre où nulle fascination et nulle fatalité ne vont apparaître et où la relation à l'espace est centrale parce que la guerre leur en ôte encore davantage qu'en temps de paix, la maîtrise.**

Hypothèse 3 qui découle de la précédente : **L'écriture féminine de la guerre est en interaction avec un état des rapports de pouvoir entre les sexes, dans les pays arabes méditerranéens, et les femmes sont davantage que les hommes pour le moment en mesure de repenser la violence sous toutes ses formes, y compris la violence politique - et**

nous tenons à souligner cette historicité parce ce qu'elle ouvre vers un avenir, même lointain, d'harmonisation des rapports entre les sexes.

Il devient alors évident que ces rapports de pouvoir entre les sexes vont être au centre de notre analyse.

COMMENT S'Y PRENDRE

La méthode de Virginia Woolf dans *Une chambre à soi : Revenons à Virginia Woolf qui a marqué le féminisme par sa pensée et par sa production littéraire, qui a été un phare de l'émancipation féminine aussi bien en Europe que dans nos régions où nous avons eu accès à la traduction de ses œuvres en français. *Une chambre à soi* est à notre sens un livre essentiel en ce qu'il décrit le cheminement de la pensée de Virginia Woolf, étape par étape, intégrant les obstacles dus au fait qu'elle est une femme, les conditions matérielles et les circonstances de sa préparation de la conférence, toutes choses qui participent à l'avancement de son travail et contribuent à donner forme et orientation à sa pensée et à lui permettre d'atteindre son but, qui était de trouver comment lier « femmes » et « roman ».

Avec sa manière inimitable qui allie la simplicité du style, la sincérité et la profondeur, elle explique :

Les romanciers veulent nous faire croire – il est curieux de le constater – que des mots spirituels prononcés au cours de déjeuners ou des gestes pleins de sagesse qui furent accomplis alors, rendent certains repas mémorables ; mais ces romanciers parlent rarement de ce qu'on mangea alors. C'est une convention romanesque de ne point mentionner la soupe et le saumon et les canetons, comme si la soupe et le saumon et le caneton n'étaient d'aucune importance, comme si personne n'avait jamais fumé un cigare ou bu un verre de vin. Je veux prendre ici la liberté de braver les conventions et vous dirai que le déjeuner, en cette occurrence, commença par des soles plongées dans un plat profond, [...] ¹¹¹

La description des plats s'accompagne des idées et des sensations, des associations d'idées et des images que le confort et le plaisir suscitent ou qu'ils rendent possibles. Ce déjeuner des plus agréables et des plus délicieux est ensuite comparé au dîner frugal pris le même jour, aux pensées différentes qui l'accompagnent, aux questions que la frugalité et l'absence de luxe font surgir. Le lien entre les femmes et les conditions matérielles est alors trouvé : à midi c'était les professeurs hommes d' « Oxbridge » qui offraient le repas et le soir c'était une des rares professeurs femmes à cette époque dans cette université qui était l'hôtesse.

¹¹¹ Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, op.cit., p.17.

A partir de là, Virginia Woolf jette les bases de sa réflexion :

*[...] parce que, primo, il leur [les femmes] était impossible de gagner de l'argent, et que secundo, si cela leur avait été possible, la loi leur ôtait le droit de posséder ce qu'elles gagnaient. [...] Il y a quarante-huit ans, cet argent aurait été la propriété de son [le personnage imaginaire nommé Mrs.Seton] mari [...]*¹¹²

C'est pour cela qu'elles n'ont pas essayé de bâtir des fortunes. Et c'est pour cela aussi qu'elles n'ont pas pu écrire des œuvres en qualité et en nombre significatifs comme purent le faire les hommes.

La démarche, la méthode propre à Virginia Woolf nous intéresse ici. Elle part de ce qu'elle appelle son

[...] avis sur un point de détail : il est indispensable qu'une femme possède quelque argent et une chambre à soi si elle veut écrire une œuvre de fiction. »¹¹³ *Puis elle construit une fiction très proche de la réalité, « [...] usant de toutes les libertés et de toutes les licences permises à une romancière [...]*¹¹⁴.

Elle avance ainsi vers son but, pas à pas et sans juger inutiles ou hors de propos les paysages, naturels ou urbains, le mouvement décroissant de la lumière du jour, les sensations données par la promenade, le bruit et l'activité de la ville. En passant des réminiscences poétiques et littéraires à la réflexion sur le processus économique qui a permis la construction des universités anglaises et sur l'activité économique dans ses manifestations urbaines à Londres, elle mêle le subjectif et le rationnel, la sensation physique, la rêverie et la pensée. Tout cela parce que cette interpénétration des sphères de l'existence humaine, en transgressant les conventions littéraires et universitaires, non seulement vient naturellement à la femme qui n'a pas eu de formation universitaire - l'université anglaise commençant juste à s'ouvrir aux étudiantes - mais fonctionne aussi de la manière la plus efficace quand il s'agit de montrer pourquoi « quelque argent et une chambre à soi » constituent l'essentiel si on veut traiter des femmes et du roman. Une des raisons qui pourrait expliquer cela, c'est justement qu'en 1929 en Angleterre, la transgression des conventions est une condition sine qua non pour qu'une

¹¹² Ibid., p. 35.

¹¹³ Ibid., p.8.

¹¹⁴ Ibid., p.9.

femme devienne écrivain, pour qu'une jeune fille accède à l'université et pour que l'université et la littérature, pour en rester aux domaines évoqués ici, ne soient plus des domaines réservés aux hommes.

Ce qui est intéressant pour nous, c'est qu'en livrant les tourments, les moments, les interrogations, hésitations, errements de sa recherche, les changements de cap et les conclusions intermédiaires, les articulations de sa démarche - et cela au fur et à mesure qu'elle bouge physiquement dans l'espace, qu'elle se confronte en tant que femme aux institutions, qu'elle déambule dans une ville qui est le produit d'une histoire -, elle avance vers la conclusion de sa démonstration aussi sûrement que dans une démonstration conventionnelle qui utilise l'enchaînement des idées. Et qui plus est, elle situe son raisonnement dans un ensemble de conditions matérielles qui sont elles-mêmes des éléments du raisonnement. Elle ancre la recherche dans sa propre expérience de femme. L'analyse littéraire des œuvres des premières romancières anglaises participe de la même démarche pour arriver au même résultat, qu'il faut « quelque argent et une chambre à soi » pour qu'une femme puisse écrire des romans.

Il ne s'agit pas pour nous de reproduire la méthode de Virginia Woolf pour ce travail académique mais de nous inspirer de son approche aussi bien thématique que d'analyse des textes, étant bien entendu que presque un siècle a passé depuis l'écriture d'*Une chambre à soi* et que depuis, les conditions de vie des femmes aussi bien en Europe que dans le reste du monde ont bien changé et qu'en rapport avec cela, la production intellectuelle et littéraire devenue mixte a apporté des idées nouvelles, des éclairages nouveaux et des théorisations de l'écriture et du rapport entre les sexes dont nous allons nous inspirer.

*Et pour entamer la réflexion, une question : **qu'est-ce qu'une étude littéraire ?** Avant tout, c'est une lecture approfondie, fouillée, d'un texte. Or, lire, c'est comprendre un texte, « [...] le comprendre à partir de son intention, sur le fondement de ce qu'il veut dire », nous dit Paul Ricœur¹¹⁵. Et cela a commencé avec l'exégèse des textes sacrés. Une lecture suppose une interprétation du sens : « Nulle interprétation marquante n'a pu se constituer sans faire des emprunts aux modes de compréhension disponibles à une époque donnée : mythe, allégorie, métaphore, analogie, etc. »¹¹⁶.

¹¹⁵ Paul Ricœur, *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris, Le Seuil, 1969, p.7.

¹¹⁶ Ibid., p.8.

En contrepartie, et en quelque sorte parallèlement, pour ce qui est de l'écriture elle-même, il existe une sorte de filiation objective entre les écrivains, une sorte de mouvement de passage qui s'opère entre les œuvres écrites, par le fait que les œuvres sont lues et font leur chemin dans la société où elles sont produites. Ce passage est historique et il opère aussi horizontalement, à la même époque. Il opère au-delà du pays où les œuvres sont produites, par le biais des circuits de diffusion où Internet représente une petite révolution depuis qu'il met à disposition aux quatre coins du monde toutes sortes de textes mais aussi quelques textes littéraires et quelques textes de critique, de présentation des œuvres. Aussi, les œuvres existent entre autres raisons parce que d'autres œuvres les ont précédées peu de temps ou longtemps avant. Nous pouvons transposer ce que dit Virginia Woolf à propos des chefs-d'œuvre de la littérature anglaise, aux œuvres libanaises qui empruntent forcément et sans que ce soit une volonté de l'écrivain, à la littérature mondiale accessible par le biais des traductions et grâce à une ouverture d'esprit propre à une culture située à la croisée des chemins de l'Orient et de l'Occident, à une époque où la connaissance, la rencontre avec les productions intellectuelles et artistiques du monde entier sont considérées comme une arme pour aller de l'avant : « Car les chefs-d'œuvre ne sont pas nés seuls et dans la solitude ; ils sont le résultat de nombreuses années de pensées en commun, de pensées élaborées par l'esprit d'un peuple entier, de sorte que l'expérience de la masse se trouve derrière la voix d'un seul. »¹¹⁷

Le travail de composition de l'œuvre comme le travail de lecture de cette œuvre sont donc en symbiose avec leur contexte : l'écriture est d'une certaine manière un moment d'un processus collectif et historique et la critique est tributaire des outils qui sont à sa disposition au moment où elle se fait.

La critique, même aujourd'hui où certains auteurs sont allés si loin dans la théorisation de la production littéraire, nous prenons le parti de la faire partir du vieux débat du fond et de la forme. La même Virginia Woolf éclaire de son regard d'écrivain cette question, métaphores à l'appui :

Quoi qu'il en soit, le roman est un édifice qui laisse une forme dans les yeux de l'esprit, édifice bâti tantôt en carrés, tantôt en forme de pagode, parfois solidement compact et surmonté d'une coupole comme la basilique Sainte-Sophie à Constantinople. Cette forme, pensai-je, évoquant certains romans

¹¹⁷ Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, op.cit., p.98.

*célèbres, fait naître en nous la sorte d'émotion qui lui est propre. Mais cette émotion se mélange immédiatement à d'autres émotions, car la « forme » n'est pas constituée par la relation d'une pierre à une autre pierre mais par le rapport d'un être humain à un autre être humain. C'est pourquoi le roman fait naître en nous nombre d'émotions antagonistes et contradictoires. **La vie entre en conflit avec quelque chose qui n'est pas la vie**¹¹⁸.*

Par conséquent, toute la difficulté de la critique littéraire réside justement dans cette relation avec quelque chose qui est *comme* la vie mais sans l'être, ce qui fait penser immédiatement à *La mimésis*¹¹⁹, l'imitation du réel dans la littérature. L'interprétation part de ce constat et peut prendre plusieurs orientations.

***Les axes d'analyse :** Voilà donc les présupposés de notre travail : nous allons lire trois romans pour essayer de les comprendre, c'est-à-dire de comprendre, au-delà du jeu de l'imagination et du va-et-vient entre réalité et désir, leur sens et leur intention.

Nous aurons recours pour cela aux outils d'analyse qui nous semblent pertinents en l'occurrence : théories, développements autour de certains thèmes et notions.

Nous avons déployé nos axes d'analyse dans trois directions :

*Celle du fonctionnement de l'espace-temps pendant la guerre.

*Celle des relations entre masculin et féminin : rôle et dynamique des relations entre les sexes dans la mise en scène des corps.

*Et enfin, celle de la prise en charge de la guerre, du vécu de la guerre par le récit : l'imaginaire mis en œuvre, les genres littéraires choisis et le sens produit par les textes au-delà de l'anecdotique, du factuel, de la lecture immédiate. Pour cela, nous ferons appel à plusieurs cadres d'analyse.

***Dans la première partie** intitulée « **Structures narratives et cadre spatiotemporel - La guerre comme matrice du roman** », nous nous référerons aux notions de narratologie. Nous utiliserons également les analyses de Gaston Bachelard dans *La poétique de l'espace*. La structuration de l'imaginaire de l'espace nous permettra de voir comment l'espace peut fonctionner comme un paradigme où s'inscrivent les perceptions du dehors et du dedans, la

¹¹⁸ Ibid., p. 106.

¹¹⁹ Erich Auerbach, *Mimésis, essai sur la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, 1946, Paris, Gallimard, 1968 pour la traduction française.

perception du temps, la représentation de la ville, la représentation du temps particulier de la guerre, et enfin, les relations entre les communautés et entre les individus de la même communauté.

Ceci nous amènera à examiner comment les structures narratives et la construction d'un signifiant spatio-temporel dans les romans contribuent à produire un contenu et à le structurer. Nous essaierons de nous appuyer sur les travaux de Gilbert Durand¹²⁰ pour qui chaque moment culturel a une épaisseur mythique où se combinent et s'affrontent des mythes différents.

Nous nous appuyerons également sur des études effectuées soit sur nos auteurs en particulier, soit sur certains thèmes qui se rapportent aux romans.

***Dans la deuxième partie** intitulée « **Le système de représentation masculin-féminin : critique et subversion de l'ordre social-sexuel** » qui traite des rapports entre hommes et femmes, des rôles différents qui leur sont assignés dans la fiction, de la représentation et de la fonction du corps dans le récit, nous nous placerons dans la perspective des études de genre, nous référant en la matière à des concepts développés dans ce cadre et à des analyses qui mettent en relation le corps et les rapports de pouvoir entre les sexes d'une part et d'autre part, le rapport entre corps et écriture. De plus, les rapports humains : rapports individuels, entre sexes ou entre communautés en conflit seront examinés à la lumière de l'herméneutique de Ricœur dans sa théorisation de la relation entre Soi et Autrui¹²¹.

Nous irons chercher aussi chez Marcel Mauss¹²² comme chez Jean Baudrillard¹²³ un cadre théorique pour nos intuitions ou pour aller plus loin dans la recherche.

***Enfin, dans la troisième partie** intitulée « **Stratégies textuelles pour une écriture hors du champ de bataille** », nous nous poserons la question de savoir comment se fait l'écriture de la guerre, quelles sont les stratégies d'écriture adoptées par nos auteurs pour mettre en évidence les logiques de la violence. Nous essaierons de mettre en relation la vision de la guerre chez les auteurs et le type de discours implicite à l'appui de cette vision. Nous nous aiderons pour

¹²⁰ Gilbert Durand, *Le décor mythique de La chartreuse de Parme*, Paris, réédition Editions J. Corti, 1989.

¹²¹ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Le Seuil, 1990.

¹²² Marcel Mauss, « Les techniques du corps », Extrait du *Journal de Psychologie*, XXXII, n° 3-4, 15 mars - 15 avril 1936, communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934, disponible en ligne sur le site : http://www.regine-detambel.com/images/30/revue_1844.pdf

¹²³ Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976.

cela entre autres des écrits d'Henri Mitterand¹²⁴, d'Evelyne Accad¹²⁵ pour le rapport entre guerre et sexualité, ainsi que des thèses de Carmen Boustani.¹²⁶

Nous essaierons de voir si nos auteurs sont dans la logique de la remise en cause d'un ordre dominé par les hommes dans la construction d'un univers romanesque, ou si l'écriture les « trahit » à travers des stéréotypes de genre ou des traces d'adhésion même inconsciente à un ordre social basé sur les rapports de pouvoir entre les sexes, sachant que la guerre étant l'irruption de la loi de la force et de la violence, elle va instituer un ordre totalement maîtrisé ou géré par les hommes et qui relègue les femmes à l'arrière-plan, dans les rôles traditionnels d'infirmière, de repos du guerrier, de proie accessible, etc.

Finalement, nous espérons, à travers cette étude, apporter notre modeste contribution à la lecture de quelques œuvres de notre temps, au débat sur le genre et sur la question de l'écriture des femmes.

Pour notre part, nous sommes partie d'une idée fort simple : pendant des siècles, les femmes ont été presque absentes du domaine des arts et de la littérature et elles se sont cantonnées dans un art utile, ne donnant que quelques poétesses. Depuis le XVIIIème ou le XIXème siècle en Europe et le XXème dans le monde arabe, les femmes prennent pied dans l'écriture et leurs mains, loin des travaux ménagers (ou en parallèle), tracent les signes d'une parole publique qui prétend, de la même manière que celle des hommes, refonder le réel et le donner à voir sous les formes et les couleurs d'un univers particulier, imaginaire, qui prend corps entre autres dans le récit.

Les femmes, dans la fonction de la création littéraire, avec leur histoire de cantonnement dans la sphère privée et leur long silence dans le concert de la création littéraire, pouvaient-elles écrire de la même façon que les hommes ? Pouvait-elles avoir la même conscience du monde que les hommes ? Et par-dessus tout, leurs intérêts et leur implication dans la société, dans les rapports de pouvoir en général et dans ceux entre les sexes, pouvaient-ils leur faire produire un discours identique et les faire parler à partir du même point de vue ?

Nous essaierons de montrer l'adéquation qui existe dans chaque œuvre entre la construction et le contenu du roman d'une part et le référent réel d'autre part, entre le système temporel adopté et la perception du temps en période de guerre, sa réorganisation en fonction de

¹²⁴ Henri Mitterand, *Le discours du roman*, Paris, PUF, 1980.

¹²⁵ Evelyne Accad, *Des femmes, des hommes et la guerre. Fiction et réalité*, op.cit.

¹²⁶ Carmen Boustani, *Effets du féminin*, Ed. Karthala, Paris, 2003 et Carmen Boustani et Edmond Jouve (sous la direction), *Des femmes et de l'écriture*, Ed. Karthala, Paris, 2003.

nouvelles priorités et enfin, entre la ville donnée comme signifiant dans les romans et la réalité de la partition de la ville-référent.

De même nous décrypterons les rôles des femmes et la place donnée aux hommes en nous basant sur les principes des études de genre. Le corps sera notre interrogation centrale après l'étude des rapports entre hommes et femmes, ce qui nous permettra de soulever la question du lien entre sexualité et violence. Nous tacherons de montrer à travers nos textes les indices de ce lien entre sexualité et violence, sa nature et son fonctionnement.

PREAMBULE : APERCU HISTORIQUE

La guerre civile se déclenche en 1975 au Liban. Elle oppose les progressistes libanais alliés à la résistance palestinienne et toute la droite libanaise réunie autour du parti des Phalanges.

Deux grandes causes sont à l'origine de cette guerre : l'une interne et l'autre externe.

La république libanaise, constituée en 1948 sur la base d'un équilibre confessionnel est en crise. En effet, à la constitution de cette république, les Chrétiens étaient supérieurs en nombre aux Musulmans. Il fut alors décidé que le pouvoir exécutif sera partagé entre les communautés : le Président de la République sera chrétien et le Premier Ministre, ainsi que le président de l'Assemblée Nationale, seront musulmans. Mais au cours des décennies qui suivirent, l'équilibre démographique se modifia et les Musulmans devinrent majoritaires.

De plus, les Chrétiens tenaient les rênes du pouvoir économique, la couche la plus défavorisée étant les Musulmans chiïtes. La gauche libanaise, musulmane pour l'essentiel, commença à revendiquer une révision de la distribution des pouvoirs entre communautés, chose dont les Chrétiens ne voulaient pas entendre parler.

Par ailleurs, la résistance palestinienne, organisée au début des années 60 dans le Fatah puis fédérée avec toutes ses composantes dans l'Organisation de Libération de la Palestine (OLP), était implantée en Jordanie depuis le début des années 60. En septembre 1970, une grande offensive qualifiée de massacre fut menée par le roi de Jordanie contre la résistance palestinienne, et finit par son expulsion vers le Liban en 1971. Cet événement resta connu sous le nom de « Septembre noir ». Un accord fut passé avec le Liban pour qu'il accueille les Palestiniens.

La jeunesse progressiste libanaise, convaincue de la justice de la cause palestinienne et du fait que le monde arabe ne pouvait pas se développer avec Israël en son sein, travailla activement aux côtés de l'OLP. L'objectif était non seulement la libération de la Palestine d'un Etat juif mais aussi le triomphe de la Révolution dans tout le monde arabe, à commencer par la Liban.

Beyrouth, siège de cette effervescence, centre intellectuel et artistique attira alors des révolutionnaires du monde entier. Les camps palestiniens étaient armés. Le Liban, tenu jusque-là à l'écart du conflit israélo-arabe, entre dans une phase de déstabilisation. Les partis dits progressistes : le parti communiste, le parti socialiste progressiste, le parti populaire

syrien s'allient avec les mouvements constitutifs de l'OLP. Cette alliance est soutenue par Moscou et a à sa tête le Druze Kamal Joumblat, chef du parti socialiste libanais.

Cependant, en Syrie, le Général Hafez Al-Assad prend le pouvoir en 1970, après le retour au pouvoir du parti Baas¹²⁷ en 1968 en Irak. En Egypte, le Président Sadate¹²⁸ a pour objectif de mettre fin au conflit israélo-arabe, de s'attirer la protection et la manne américaine et d'ouvrir ainsi son pays aux investissements étrangers.

En 1973, en accord avec la Syrie, les troupes égyptiennes franchissent le Canal de Suez et attaquent Israël. Les Etats-Unis organisent un pont aérien en appui aux troupes israéliennes. Moscou menace de s'engager dans le conflit. Mais Sadate accepte un cessez-le-feu et ouvre des négociations avec Israël sous la houlette des Américains. Les Saoudiens, participant à l'embargo sur le pétrole vis-à-vis des alliés d'Israël, lèvent l'embargo sous la pression américaine et Assad est contraint de signer lui aussi pour la Syrie un cessez-le-feu en 1974.

De ce fait, en 1975, les tensions entre les pays arabes et Israël, gelées sur le front syrien et en voie de règlement avec l'Egypte, se déplacent vers le territoire libanais. La Résistance palestinienne a le soutien financier des pays arabes riches et constitue une véritable puissance au Liban, d'autant qu'elle est armée et possède ses camps d'entraînement. Elle contrôle certaines zones du territoire, et mène la lutte armée contre Israël depuis le sud du Liban. Les attaques israéliennes contre le Liban sont dures et démontrent l'incapacité de l'armée régulière libanaise à faire face à Israël.

Dans cette situation, les différents courants politiques se crispent sur leurs positions et se partagent entre Pro et Anti-Palestiniens. Le parti des Phalanges, chrétien conservateur et ayant des structures paramilitaires, qualifié de fasciste, fédère autour de lui les autres partis conservateurs chrétiens du pays. L'autre camp est constitué par les Musulmans, les progressistes et les Palestiniens. On peut relever l'homogénéité du camp chrétien et sa fermeté dans le rejet de toute réforme du système politique local et l'hétérogénéité de l'autre camp,

¹²⁷ Le parti Baas est constitué de deux branches, le Baas irakien et le Baas syrien, tous deux très proches au niveau de la théorie politique qui les fonde et qui est le nationalisme arabe laïc, mais sans alliance politique dans le jeu des forces en présence dans la région.

¹²⁸ Le Président Sadate succède au Président Nasser, leader de la mouvance nationaliste arabe à coloration socialiste, c'est-à-dire défendant les idées de souveraineté nationale, de développement économique et social, de rupture avec l'Occident impérialiste dans le cadre d'une grande union arabe à construire avec l'appui de l'URSS. Sadate marque une rupture par rapport à Nasser dans la mesure où il renonce dans les faits à la théorie de l'indépendance vis-à-vis de l'Occident, à l'alliance avec l'URSS et à l'idée de la grande nation arabe à construire comme base de l'autonomie de la région par rapport aux deux grandes puissances.

constitué par une « alliance polycentrique »¹²⁹, aux niveaux politique, sociologique et d'ordre national entre Libanais et Palestiniens.

La guerre est alors déclarée entre les deux camps et le Liban divisé pour quinze longues années.¹³⁰

S'il y a des similitudes fondamentales entre les communautés confessionnelles, il y a une réalité de démarcation entre les communautés qui

[...] consiste dans le fait même qu'un individu appartient obligatoirement à un groupe. [...] La mise à distance de l'autre, du non-membre, est constamment reproduite par la dynamique interne de la communauté. Structurée par un esprit de corps exclusif... [...] ¹³¹.

Dans cette structure sociale, les tensions politiques réveillent les vieilles peurs des minorités chrétiennes de l'Islam. Ce qui complique les choses au Liban, c'est qu'aucune communauté n'est majoritaire comme c'est le cas des pays voisins où la majorité écrasante est musulmane et les chrétiens minoritaires.

Il y avait donc une forte prégnance de l'appartenance confessionnelle dans la mobilisation pour la guerre. Samir Kassir écrit à ce propos : « La pratique des enlèvements [sur une base confessionnelle] tend à confirmer que le clivage confessionnel était le moteur principal de la mobilisation de la population sous des mots d'ordres qui allaient dans un sens différent. »¹³²

La carte politique du Liban est assez complexe mais on peut la réduire aux deux camps belligérants, tels que nous en avons tracé les grandes lignes. De plus, elle se transforme au cours de la guerre. L'événement marquant de cette période fut l'intervention syrienne le 1^{er} juin 1976 et la confrontation avec le camp palestino-progressiste qui suit, avec le blocus imposé par les Syriens à Beyrouth-Ouest. La guerre change dès lors d'échelle et devient régionale, et le régime syrien nationaliste-arabe « trahit » la cause palestinienne. Samir Kassir commente cela comme suit :

A moins que cet événement considérable ne fût en même temps que le signe de la désacralisation de la cause palestinienne, l'aveu de l'évolution du régime

¹²⁹ Samir Kassir, *La guerre du Liban*, Ed. Karthala-Cermoc, 1994.

¹³⁰ Georges Corm, *Le Proche-Orient éclaté*, Paris, Gallimard/Folio-Histoire, 1991 et Lotfallah Soliman, *Pour une histoire profane de la Palestine*, Paris, La Découverte, 1989.

¹³¹ Ibid., p.29.

¹³² Samir Kassir, op.cit., p.124.

*syrien, et plus généralement, du monde arabe vers des modes de relations irréductibles au schéma progressiste/réactionnaire.*¹³³

Dans l'interprétation de ce conflit, certains privilégient les causes internes et d'autres les causes externes et l'implication étrangère. Mais sans doute fut-elle une « Guerre pour les autres » comme la caractérise Ghassan Tuéni.¹³⁴ Dans le même esprit, Michael F. Davie écrit: « Beyrouth est le point focal des contradictions de tous les pays arabes. On règle ses comptes à Beyrouth, pas sur les fronts voisins. »¹³⁵

Très vite, Beyrouth est atteinte par la guerre : à partir d'octobre 1975, les combats arrivent au centre-ville de Beyrouth, les fronts s'installent et Beyrouth est coupée en deux. Le centre devient alors périphérie. « De fait chacun des deux hémisphères commença alors, et par la force des choses, à fonctionner en un circuit quasiment fermé ; l'espace de socialisation se rétrécissait aux dimensions d'un quartier – ou d'un ensemble de quartiers. »¹³⁶

A l'image de Beyrouth, le pays est divisé entre régions, villages et quartiers de confessions différentes. La cohésion nationale tombait en miettes et même la radio nationale perdit son monopole et deux radios furent créées: « la voix du Liban » phalangiste et « La voix du Liban arabe » créée par une faction de l'alliance palestino-progressiste. Seuls deux quotidiens poursuivirent leur distribution à l'échelle nationale : *Al-Nahar* et son correspondant en français, *L'Orient-Le jour*.

Les projets politiques en conflit dans la guerre du Liban peuvent être définis *grosso modo* comme suit :

Le camp palestino-progressiste : Remise en cause du Pacte de 1948 passé entre Bechara El-Khoury et Riadh El-Solh qui précisait la distribution des pouvoirs entre les communautés, et principalement entre les Maronites et les Sunnites. La demande était un Etat non confessionnel avec une assemblée élue sur une base non-confessionnelle. L'alliance de la gauche libanaise avec les Palestiniens a signifié la prise en charge de la lutte palestinienne et une commune inspiration marxiste. Il s'agissait de faire la révolution au Liban, de libérer la Palestine et d'insuffler la révolution dans le reste du Monde arabe. Les Chrétiens étaient souvent vus dans ce camp comme des « fils à papa », et des traîtres.

¹³³ Ibid., p.204.

¹³⁴ Ghassan Tuéni, *Une guerre pour les autres*, Paris, J.C. Lattès, 1985, titre cité par Samir Kassir dans *La guerre du Liban*, op.cit.

¹³⁵ Michael F. Davie, « Comment fait-on la guerre à Beyrouth? », *Hérodote-Revue de géographie et de géopolitique*, N° 29-30, Avril-septembre 1983.

¹³⁶ Samir Kassir, op.cit. p.153.

Le camp conservateur chrétien : Refus de toucher à l'organisation politique confessionnelle. Les Chrétiens, et à leur tête les Maronites, mettent en avant l'appartenance communautaire et la défense du Liban au motif de la menace palestinienne. Cette réactivation du sentiment communautaire s'est accompagnée d'une remise en cause de l'unité et de l'identité nationales. Les Chrétiens s'accrochèrent à une identité libanaise non-arabe, excluant ainsi la moitié de la population, s'appelèrent « Les gardiens du cèdre » et développèrent tout un discours méprisant et raciste sur les Arabes/Musulmans, sur leurs coutumes barbares, et leur infériorité.

Ce préambule historique, nécessaire pour éclairer la scène politique dans laquelle se déroulent les récits, est utile pour la compréhension des romans, mais doit aussi nous servir dans notre analyse à voir s'il y a une résonance de ces projets politiques, de ces discours idéologiques dans nos romans, que ce soit de façon explicite ou à l'insu du texte.

Ceci nous sera utile pour déterminer la position des auteurs par rapport à la guerre, le degré et le type d'engagement dans le conflit, chose que nous tenterons de mettre en relief également à travers le choix des personnages et les structures des récits. Paul Ricœur¹³⁷ définit comme suit le rapport entre l'écriture et la constitution d'un discours: « Grâce à l'écriture, le discours acquiert une triple autonomie sémantique : par rapport à l'intention du locuteur, à la réception de l'auditoire primitif, aux circonstances économiques, sociales, culturelles de sa production. » C'est cette « autonomie sémantique » du discours que la critique doit saisir et expliciter car la littérature est un art et c'est l'art avant tout du déguisement, du jeu, de la figuration. Aussi, son discours n'est pas platement donné pour ce qu'il est, il se dissimule entre les replis des intrigues, dans les méandres des représentations du corps ainsi que l'explique J.M. Roulin¹³⁸ : « Le corps apparaît comme un des lieux privilégiés du discours littéraire sur l'individu dans son rapport à la société, au politique et à l'Histoire. »

¹³⁷ Paul Ricœur, *Du texte à l'action*, Paris, Le Seuil, 1986, p.31.

¹³⁸ Jean-Marie Roulin, *Corps, littérature, société*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2005.

PREMIERE PARTIE : STRUCTURES NARRATIVES ET CADRE SPATIO-TEMPOREL - LA GUERRE COMME MATRICE DU ROMAN

La guerre du Liban est une guerre civile, c'est-à-dire une guerre fratricide qui oppose violemment les habitants de la même ville/pays, les divise en deux entités opposées, et divise l'espace qui n'est plus commun. La question qui se pose est celle de voir en quoi la guerre influence l'écriture. Notre hypothèse est que cette influence se retrouve dans les structures de la narration, dans les temporalités des récits et dans l'espace des romans qui est la ville où se joue principalement la guerre civile du Liban, Beyrouth. Cette hypothèse serait incomplète si elle se restreignait à décrire les effets de la guerre, ses traces dans la narration et le spatio-temporel. **Notre étude va s'attacher à montrer que la forme de ces traces textuelles de la guerre compose un univers fictionnel qui est à la fois le produit d'un réel disloqué par la guerre et une volonté de refus et de changement.**

Les structures narratives des trois romans du corpus ont un rapport direct avec la guerre qui fonctionne comme une matrice des formes des récits, c'est-à-dire quelque chose où les récits prennent racine, se développent et se produisent.

La complexité de la guerre civile du Liban, qui met en jeu différentes communautés constituées par le jeu des alliances en deux entités opposées, donne sa complexité à la **narration** des textes. Ces derniers, sans être une reproduction ou un reflet de la guerre, puisque la guerre est une réalité et les romans une production textuelle, posent un ordre narratif et des instances narratives qui fonctionnent selon des logiques propres à cette guerre, que nous nous efforcerons de montrer pour les interpréter. Les récits des trois romans ont en effet ceci en commun qu'ils déploient des formes assez complexes : symétrie, structure en miroir, récits enchâssés, en gigogne, superposés, en spirale, adressés à des personnes différentes, réelles ou fictives.

Le temps et l'espace sont les conditions de base pour qu'un récit se déploie : « Avec l'espace, le temps est le deuxième concept qui nous permet d'ordonner nos perceptions en une représentation du monde. »¹³⁹ Il est donc naturel de les étudier à la suite de la morphologie des textes pour voir comment chaque auteur traite cela et comment se manifeste ce rapport direct avec la guerre qui est de l'ordre de la production de la forme romanesque.

¹³⁹ Jean-Pierre Goldenstein, *Lire le roman*, Bruxelles, De Boek et Duculot, 1999, p.120.

Cela passera pour chaque roman par l'étude de l'ordre narratif et des instances narratives, de la temporalité et de la figuration de l'espace et de leurs rapports avec les personnages et leurs parcours romanesques. En outre, les techniques narratives utilisées par chaque auteur seront convoquées à chaque étape pour démontrer comment le corps des textes fonctionne dans le passage de la réalité à l'expression esthétique de cette réalité. Nous essaierons d'aller plus loin quant à ce que chaque texte va poser comme vision personnelle de la guerre en tant que réalité complexe et disloquée, et comme prise de position par rapport à un ensemble d'événements dans lesquels chaque auteur est impliqué d'une manière différente. En effet, l'écrivain ne fait pas œuvre d'historien, il n'a pas vocation de tendre vers l'objectivité. Sa liberté dans le travail de production littéraire induit une part de subjectivité qui va se manifester dans le choix du traitement de la réalité. Enfin, ces choix dans le traitement de la réalité, nous allons les interroger à partir de notre première hypothèse pour voir dans quelle mesure ils expriment des positions spécifiques à un sexe qui n'est pas destiné socialement à assumer et exercer la violence physique.

Nous allons tenter dans ces trois sous-parties de montrer comment la morphologie de la narration dans chaque roman, les temporalités et l'espace sont marqués par la guerre. Ces marques de la guerre dont nous allons étudier les modalités vont nous révéler le sens des choix esthétiques des auteurs.

I) COMPLEXITE DES STRUCTURES DE LA NARRATION

Nous allons analyser le fonctionnement de la narration dans chacun des trois romans du corpus et chercher ce qu'il y a de commun entre eux. Cela nous permettra de vérifier tout d'abord qu'il y a bien des éléments fondamentaux en commun. Pour ce qui est des structures narratives, nous allons essayer, pour chaque roman de voir comment la guerre structure le récit et la manière dont les personnages agissent dans le conflit. Ceci nous aidera à dégager les variations d'une vision féminine qui n'est évidemment pas unique.

I-a) Symétrie et structure en kaléidoscope dans *La maison sans racines* d'Andrée Chéhid

***Ordre narratif :** Le roman est constitué de trois récits indépendants et cependant reliés, annoncés avant que le roman débute par l'indication des dates des événements relatés et de la police graphique propre à chaque récit.

Un récit est daté de juillet-août 1932, un deuxième récit de juillet-août 1975 et le troisième est intitulé « La marche, un matin d'août 1975 ».

La technique narrative à l'œuvre dans ce roman est particulière et nous allons nous appliquer à en déceler le sens. Elle est d'ailleurs étroitement liée à la structure temporelle. La fragmentation du récit va avec une fragmentation du temps. Cet aspect sera étudié dans la seconde sous partie intitulée « Temporalités de la guerre ».

Trois histoires différentes se déroulent à différents moments et en différents lieux. Elles s'organisent tout au long du roman autour d'un même événement, qui est la marche pour la paix initiée par deux jeunes femmes, l'une musulmane, Ammal¹⁴⁰, et l'autre chrétienne, Myriam¹⁴¹. L'espoir et l'amour ont donc décidé de se rencontrer sur la Place, qui ne porte pas de nom mais commence par une majuscule, pour signifier que c'est la place par excellence, l'agora qui doit regrouper tout le peuple de la ville.

La marche pour la paix, qui est la trame du roman, est traitée avec une extrême précision, comme un long plan-séquence cinématographique au ralenti. Ce récit enchâsse les deux autres récits puisqu'il ouvre et clôt le roman.

Le récit daté de juillet-août 1975 est au présent et précède dans le temps celui de la marche également au présent. Lui étant antérieur, on peut dire qu'il le produit dans l'ordre de l'enchaînement événementiel. Le récit de la marche pour la paix produit à son tour le récit daté de juillet-août 1932 mais dans une remontée vers le passé et vers les racines les plus anciennes dans la constitution de l'être de Kalya, le personnage central. Le récit est mené dès lors par Kalya, à la première personne, et il est motivé par la convocation des aînés en temps de crise comme à cet instant de la marche sur la Place : « Que penserait ma grand-mère Nouza si elle me voyait ? Si seulement elle pouvait me voir, ici, en cet instant, avec ce revolver au poing ? »¹⁴²

Un déclic se produit dans la mémoire de Kalya en cet instant où elle risque sa vie, pendant sa lente et longue avancée sur la Place, seule et armée. Elle qui est venue rejoindre sa petite-fille

¹⁴⁰ Amal signifie espoir en arabe.

¹⁴¹ Myriam est la version arabe de Marie.

¹⁴² Andrée Chedid, *La maison sans racines*, op.cit., p.31.

pour passer des vacances sur la montagne libanaise, se rappelle soudain sa grand-mère qu'elle rejoignait autrefois pour les vacances, dans le même hôtel où elle va retourner avec sa petite-fille. « [...] le face à face avec Sybil répondant, à travers les années, à ce face à face avec Nouza. »¹⁴³ Cette similitude de situation correspond chez l'auteur à « l'idée que l'histoire se répète et que la vie se renouvelle perpétuellement. »¹⁴⁴

Ce récit est symétrique par rapport à celui de juillet-août 1975. **La symétrie** se retrouve dans les situations. Elle est là pour servir l'opposition entre une époque d'opulence et de paix entre les communautés vivant ensemble et l'époque du début de la guerre où des innocents sont tués sans motif particulier sinon celui du conflit qui tend à se généraliser. On peut alors parler d'un « temps dialectique qui oscille entre le provisoire, la finitude, la menace mortelle d'un côté et de l'autre, la durée, la profondeur, la marque ineffaçable ». ¹⁴⁵ Le temps menaçant de 1975 fait apparaître le temps de 1932 comme un Eden et celui-ci met en relief le risque d'explosion de cette harmonie, son effritement déjà évident. L'évocation de ce passé heureux est la preuve d'une paix toujours possible et fonctionne comme une prémisse de réconciliation face à la déchirure sociale qui accompagne la guerre.

On peut relever une structure en miroir pour ces deux récits de 1932 et 1975 et pour l'ensemble du roman une structure kaléidoscopique, suivant en cela la réflexion de Carmen Boustani¹⁴⁶ qui parle de : « L'image en miroir, pilier de la structure narrative chez Andrée Chedid. »

En effet, d'une part la marche pour la paix se projette dans la conscience de Kalya qui devient narratrice de ses souvenirs d'enfance, lesquels s'imposent en images de l'été 1932, et d'autre part, la marche vient chronologiquement à la suite du récit de juillet-août 1975 mais la violence qu'elle va provoquer est déjà là, elle menace, dans le récit de juillet-août 75 : « Après les brefs événements d'il y a quinze ans, elle [Kalya] pensait que tout était redevenu calme. »¹⁴⁷ Un chauffeur de taxi lui explique à son arrivée : « - Tantôt ceux-ci, tantôt ceux-là. Ils s'y mettent tous. Ils feront sauter le pays. »¹⁴⁸ Quant à Odette : « En quelques mots, elle

¹⁴³ Ibid., pp.47-48.

¹⁴⁴ Evelyne Accad, *Des femmes, des hommes et la guerre. Fiction et réalité*, op.cit., p. 100.

¹⁴⁵ Amina Rachid, « L'œuvre romanesque d'Andrée Chedid », *Andrée Chedid : Racines et liberté*, Jacques Girault, Bernard Lecherbonnier (sous la direction de), Paris, L'Harmattan, 2004, p.43.

¹⁴⁶ Carmen Boustani, « L'enjeu de l'image dans l'écriture d'Andrée Chedid », p.4, disponible en ligne sur le site :

[file:///C:/Users/ACER/Documents/carmen%20boustani,%20enjeu%20\(6410f1e5f2d190cee1844c6fdd74e075\).pdf](file:///C:/Users/ACER/Documents/carmen%20boustani,%20enjeu%20(6410f1e5f2d190cee1844c6fdd74e075).pdf)

¹⁴⁷ *La maison sans racines*, op.cit., p.38.

¹⁴⁸ Ibid., p.38.

conjurait menaces et périls [...] »¹⁴⁹ Tout cela préfigure le coup de feu qui va arrêter net l'action pour la paix. Il y a donc comme un jeu de reflets entre les trois récits, les images de 1932 et de 1975 sont symétriques, elles se répètent dans le temps grâce à l'affectivité qui les produit, leur donne un ancrage dans la mémoire et les convoque à travers les gestes et postures du corps, aussi bien dans les deux récits précités que dans le troisième, de la marche sur la Place.

Cette structure kaléidoscopique de l'œuvre figure l'identité multiple, la fragmentation de la société en ses diverses composantes, l'éclatement du temporel entre plusieurs présents et le passé, et la partition de la ville qui va suivre.

Le jeu de miroir arrive à son terme quand le récit de la marche est incorporé dans le récit de « Juillet-août 1975 », c'est-à-dire que l'action épique pour la paix pénètre dans le quotidien, les coups de feu et la mort font leur entrée dans la vie courante, et la marche pour la paix, rattrapée par l'Histoire qui en a décidé autrement, se convertit en tuerie.

Cet éclatement de la narration est focalisé par le suspense de la marche : Kalya ne sait pas si elle va vers la vie ou vers la mort. Il est focalisé aussi par le personnage de Kalya, central dans les trois récits et prenant en charge la narration du récit au passé.

***Instances narratives :** Deux récits sont conduits à la troisième personne, ce sont les récits au présent : celui de la scène de la Place et celui de 1975. Le récit de 1932, au passé, est à la première personne : c'est Kalya qui raconte.

La narration à la première personne nous ramène au passé, un passé personnel et familial, heureux. Mais le passé n'est pas exalté pour lui-même, ce n'est pas l'évocation classique « du bon vieux temps », toujours meilleur, plus généreux et plus savoureux que le présent. Il opère comme un « témoin », étoffe le présent d'une profondeur de champ qui met en relief le contraste entre temps de paix et temps de guerre, et entre temps quotidien et insouciant et temps de la tragédie qui se met inéluctablement en marche. Il agit en contre-point par rapport aux deux autres récits.

Ce récit de 1932 se donne comme une insertion de récit autobiographique du personnage principal. Le « Je » cadre avec le genre autobiographique et comme il s'agit d'une autobiographie fictive, il a pour fonction de produire un effet de réalité supplémentaire par

¹⁴⁹ Ibid., p.75.

rapport aux deux autres récits conduits par un narrateur extérieur et omniscient dans la mesure où il fait pénétrer le lecteur dans la subjectivité du personnage principal.

La multiplication des instances narratives introduit des points de vue différents, ce qui entraîne des éclairages différents pour offrir une sorte de bouquet de récits où la mise en rapport des femmes apparaît au centre du roman comme une colonne vertébrale qui soutient le corps du récit. En partant de Nouza, la grand-mère invoquée par sa petite-fille Kalya et en arrivant à Sybil, la petite-fille de Kalya, c'est une lignée de femmes qu'Andrée Chedid met en scène dans la marche de l'Histoire. Ces trois femmes qui ont vécu ou vivent dans des pays différents tout en gardant un lien avec leur pays d'origine s'ajoutent aux deux jeunes femmes beyrouthines de la marche sur la Place pour former un ensemble de femmes qui agissent et vivent indépendamment des hommes, qui ont une conscience propre et évoluent selon leur conscience et sans que rien ne leur soit dicté par leur entourage.

I-b) Dualité et structure en spirale du récit dans *La maîtresse du notable* de Vénus Khoury-Ghata

***Instances narratives : Ce récit est conduit par une narratrice** qui est un personnage du roman, et qui commence à tenir un journal peu de temps après le début du récit. Les limites entre le récit et le journal sont floues. Tous deux s'articulent sur la première personne. La narratrice a douze ans et un événement vient de marquer sa vie : le départ de sa mère. Tenir un journal obéit à un désir de pérennité, de sauvegarde de ce qui est en péril : les gens et le pays lui-même : « Mme Evguénia m'encourage à tenir un journal, toutes les filles de douze ans écrivent leurs mémoires. Il témoignerait de notre existence si jamais le pays venait à disparaître. Je raconterai tous ceux qui n'ont pas fui [...] »¹⁵⁰ D'une part, cette écriture à la première personne et qui resterait comme trace de « l'existence » de la narratrice et de ses proches fait que le personnage imaginaire de « la fille » revit le projet de l'auteur, elle dédouble la fonction de l'écrivain. Le roman explicite le rôle compensatoire de l'écriture à travers cette structure en gigogne d'un texte en contenant un autre. D'autre part, le pays est perçu comme quelque chose de fragile qui pourrait disparaître de la carte, c'est le « pays le plus troublé de la planète »¹⁵¹ Le journal se veut une espèce de chronique de la vie quotidienne pendant la guerre. La fille se pose donc en témoin et on lui assigne ce rôle de

¹⁵⁰ Vénus Khoury-Ghata, *La maîtresse du notable*, op.cit., p.21.

¹⁵¹ Ibid., p.21.

témoin et de porteuse de parole, avec toutefois une pointe d'ironie : « [...] toutes les filles de douze ans écrivent leurs mémoires. »¹⁵² Elle complète le rôle de voyante de Mme Vava : elles se partagent la parole sur le temps, une parole libre et créative, qui n'obéit à aucun critère de vraisemblance dans le cas de Mme Vava, et dans le cas de la narratrice qui n'a pas fini son apprentissage de l'écriture, qui va prendre en charge une réalité dramatique pour apprendre par elle-même l'art d'écrire. Enfin, le saugrenu pointe comme souvent chez Vénus Khoury au détour d'une phrase, dans la comparaison avec les mainates analphabètes: « Mme Vava a mis tous ses espoirs dans ce journal. Grâce à lui je vais pouvoir réapprendre à écrire, sinon je finirai analphabète comme ses mainates [...] »¹⁵³ C'est la guerre et la petite fille ne va plus à l'école, n'a plus une vie normale de petite fille ; elle est, comme les autres personnages, dans une autre dimension du temps qui fait que les gens n'ont plus de moyen d'évaluer le temps, de le mesurer : « Notre immeuble étant sur la ligne de démarcation, j'ai cessé d'aller à l'école depuis des années. Personne n'en connaît le nombre. Personne ne sait plus compter. »¹⁵⁴ Le temps est devenu immobile et ne permet plus l'appréciation quantitative. La guerre met donc les personnages hors du temps lorsqu'elle s'installe, personne n'en voit la fin, même après la fin des combats, car la paix n'est pas revenue, la division de la ville persiste et quelques francs-tireurs opèrent toujours. C'est une fin toujours reportée, répétitive et qui annule le temps.

***Ordre de la narration** : Ainsi, la fin de ce roman, on l'a vu, fait écho à son incipit, mais on peut relever également pour ce qui est de la structure narrative, que le récit du journal s'enroule autour du récit principal sans limites visibles, sans notation de date comme il est d'usage dans un journal. Quelques événements ont lieu mais l'intrigue revient inmanquablement à son point de départ, en position légèrement décalée comme dans une spirale, à ce point nodal qui est : Flora ne revient pas et tout le monde attend Flora.

Cette **structure en spirale** figure à notre sens le manque qui est quelque chose de répétitif, de lancinant, qui enferme et qui interdit le mouvement réel, le changement, la liberté. C'est pour cela que le journal de la petite fille et les prédictions de Mme Vava représentent la sortie de ce système fermé, l'un vers le futur, même s'il est imaginaire, et l'autre par l'inscription dans le vrai temps, celui passe et qui laisse des traces.

¹⁵² Ibid., p.21.

¹⁵³ Ibid., p.22.

¹⁵⁴ Ibid., p.22.

De plus, Mme Vava produit justement cette sortie de la circularité à la fois du manque affectif et de la guerre comme violence toujours égale à elle-même, répétitive, par une activité de l'imagination, sans doute parce qu'elle représente, en tant que personnage, l'impuissance à agir sur le cours de la guerre, sur l'Histoire. Elle vit recluse, cantonnée dans la sphère privée où les prévisions ne sont pas dues à des analyses politiques ou à des informations et sont remplacées par des techniques de voyance qui sont de l'ordre de l'invention, de la création. Elle vit avec ses mainates, ses blessures de guerre surréalistes, et tire le tarot à longueur de journée au point que la narratrice note que : « Les tarots de Mme Evguenia, dite Vava, nous tiennent lieu de journal télévisé en cas de panne d'électricité. Ils annoncent une accalmie ou une reprise des bombardements. »¹⁵⁵ Ce personnage lit le destin mais ne prévoit pas le plus important, le départ de Flora. Elle met ses plus belles dentelles pour séduire le franc-tireur mais en vain. Elle n'a pas d'âge, elle est en dehors de l'Histoire, elle a surtout un discours qui interprète les faits, qui s'impose à travers un imaginaire qui foisonne de références à une culture et une histoire étrangères et éloignées dans le temps, et en même temps à une morale traditionnelle locale: « Les Messaline font rarement de vieux os. »¹⁵⁶, « Mme Vava parle d'une nouvelle guerre de Troie, avec Flora dans le rôle d'Hélène. »¹⁵⁷, « Les pannes électriques étant monnaie courante, nous dînions à la lueur des chandelles, comme à Versailles. »¹⁵⁸ Elle fait la leçon à la jeune adolescente : « Elle me met en garde contre les hommes. – Des égoïstes, capables de tourner notre sang comme un mauvais lait. Ils nous ouvrent, nous boivent, puis nous jettent telles des bouteilles vides après avoir pris leur plaisir. [...] Il faudra te recoudre pour pouvoir te marier. »¹⁵⁹

La structure en spirale correspond à l'échec si on définit l'échec comme une tentative qui ne réussit pas la transformation recherchée et reconduit à un point de départ légèrement décalé. Or *La maîtresse du notable*, de notre point de vue, se présente comme **un roman de l'échec et peut être interprété comme la fable de l'impossible amour** sous des formes variées. Dans un contexte d'impossibilité de s'aimer les uns les autres, tout se solde par un échec, toutes les actions, les tentatives, les initiatives. Cela rejoint le motif du manque qui est à la base du roman : manque de la mère, manque d'amour et dépendance.

Pourquoi une fable ? D'abord parce que les caractères sont bien marqués et représentent l'essence d'un caractère, d'un rôle social, d'une attitude devant la vie. Si on commence par les

¹⁵⁵ Ibid., p.11.

¹⁵⁶ Ibid., p.22.

¹⁵⁷ Ibid., p.89.

¹⁵⁸ Ibid., p.106.

¹⁵⁹ Ibid., p.157-158.

personnages secondaires : Mme Vava et Mlle Liliane représentent la morale féminine traditionnelle accompagnée de rancœurs et de jalousie. Mourad, le serviteur noir représente le domestique fidèle, Mr Nahum, le juif oriental ; Frédéric, le loser pathétique, représente la perte de repères de la génération de la guerre, comme son ami, Georges le milicien, qui est « tel une hyène »¹⁶⁰ ; le père représente la lâcheté, Bébé, l'innocence, Flora est la putain étrangère doublée d'une mauvaise mère et le notable est l'archétype du Barbare.

La fable raconte la relation ambiguë, contradictoire, entre Flora et le notable. Flora quitte sa famille parce qu'elle préfère exercer son pouvoir sur un homme qui la désire violemment. Cela rappelle d'ailleurs le personnage principal de *La pierre du rire*. A la fin du roman, ce personnage, Khalil, après un moment de dépression et d'enfermement, sort de sa léthargie et il rencontre un chef de guerre qui le désire et essaye de l'attirer. Khalil est troublé par la situation et par son propre trouble sexuel, mais :

*Khalil comprit soudain ce qui l'attirait vers le akh. C'était la violence de son désir. Un désir d'une puissance telle qu'il se reproduisait dans son propre objet. Khalil ne pouvait plus l'ignorer. Finalement, nous désirons uniquement ceux dont nous savons la force du désir.*¹⁶¹

Nous y reviendrons dans la deuxième partie de notre travail. Et cet homme ne vit plus que pour posséder Flora. Mais cette attirance ne réussit pas à devenir de l'amour car deux désirs de puissance s'affrontent : l'un, perfide, et l'autre brutal. L'amour est donc impossible car une relation harmonieuse est impossible à établir entre l'un et l'autre. Mais l'attirance et le désir sont tels que ces deux personnages ne peuvent pas se quitter. Ils ont scellé un pacte muet, c'est à qui soumettra l'autre, et c'est sans fin. Ils sont liés l'un à l'autre, dépendants l'un de l'autre, condamnés à vivre ensemble et à dépérir, enfermés en eux-mêmes, dans l'ambiguïté de leur relation, de la même façon que les deux parties en guerre se rejettent et s'entre-tuent sans pour autant pouvoir se séparer, se quitter, s'oublier mutuellement, ni pouvoir s'aimer.

Dans cette fable de l'impossible amour, outre dans le couple Flora/le notable, l'impossibilité de vivre ensemble est multipliée par d'autres relations d'amour impossible : l'amour entre « la fille » et le franc-tireur est impossible, impossibilité qui répète celle de l'amour du franc-tireur pour une jeune fille musulmane tuée par ses frères. S'y ajoute l'impossible amour de Mlle

¹⁶⁰ Ibid., p.93.

¹⁶¹ Hoda Barakat, *La pierre du rire*, op.cit., p.224.

Liliane pour le père et qui fait de cette brillante pianiste une vieille fille qui passe sa vie à tricoter.

La fable développe les échecs qui accompagnent cette situation : toutes les actions échouent. Le père ne réussit pas à ramener sa femme, le frère ne réussit pas à devenir un grand poète, la « fille » ne réussit pas à vivre son amour, Mme Vava ne réussit pas à séduire le franc-tireur, Georges ne réussit pas à kidnapper Flora, Mourad ne réussit pas à la ramener à la maison. La seule chose qui aboutit, c'est le projet d'écrire un journal. C'est donc l'écriture qui prend le dessus sur la réalité, elle arrive à triompher de l'échec et surtout, l'écriture est cette activité de compensation qui arrive à bout des pires difficultés, de l'absence, de la mort et du manque.

La vision de la guerre de Vénus Khoury-Ghata est celle d'un immense gâchis qu'elle s'attache à décrire dans les détails des rapports entre les communautés et entre les personnages, qu'ils appartiennent à des communautés adverses ou qu'ils appartiennent à la même communauté. C'est-à-dire que l'impossibilité de vivre ensemble qui débouche sur la guerre est généralisée et concerne aussi les membres de la même communauté. Elle prend sa source avant l'éclatement du conflit et en est partie prenante : elle fait partie des causes de conflit et se prolonge comme l'état naturel des relations humaines en temps de guerre.

La solution pour dépasser tout cela, pour pouvoir supporter cette situation et lui donner un sens, c'est l'écriture. C'est ce que fait le personnage-narratrice de « la fille » en tenant son journal de la guerre. La narratrice représente, reproduit donc d'une certaine manière le travail de l'écrivain face à la guerre.

I-c) Binarité et superposition dans *La pierre du rire* de Hoda Barakat

***Ordre narratif :** Le roman est constitué par cinq chapitres qui correspondent aux cinq étapes du schéma narratif de Propp. Ces cinq étapes retracent le processus de transformation de Khalil, le héros, à partir de son état initial de cantonnement entre les deux mondes qui le repoussent, celui des hommes et celui des femmes, jusqu'à son état final de chef d'une milice et de trafiquant d'armes.

Pour Sobhi Boustani¹⁶², « L'ordre narratif qui régit les épisodes dans le parcours de Khalil repose sur la guerre. » Il démontre que le rythme de la narration est répétitif et ne suit pas un ordre chronologique ou logique apparent et que cette répétition est celle du fonctionnement de la guerre du Liban. Il démontre également que la guerre conditionne les actions des personnages dans la mesure où bombardements et explosions constituent des repères fixes autour desquels se déploient les actions des personnages. Par conséquent, les événements de la guerre constituent un « pivot déclencheur répétitif » autour duquel s'organisent les mouvements de Khalil, eux aussi répétitifs : rencontres avec les membres du journal, visites réitérées à l'appartement de *Sitt* Isabelle. De ces observations, Sobhi Boustani conclut que : « La guerre oppose deux entités et accentue le clivage entre elles. Plus son mouvement répétitif perdure, plus la décomposition de la société s'accélère. D'où une structure binaire qui vient s'associer au répétitif dans le récit. »¹⁶³ Pour lui : « Un fractionnement progressif, suivant une ligne descendante et partant du général au particulier, traverse la fiction. »¹⁶⁴ Ce fractionnement concerne l'espace en allant de la ville, au ciel, aux quartiers, aux rues, aux appartements et jusqu'à la chambre de Khalil. Il concerne également les humains divisés plusieurs fois en deux catégories : « les semblables » de Khalil, ceux « d'en haut » et ceux « d'en bas », « les militants de ce côté-ci et ceux de là-bas », et le rapport des humains à eux-mêmes : « Ils sortent leur corps comme on sort un chien. Un chien attaché au bout d'une laisse qu'ils promènent entre les autres, affichant une rassurante ressemblance. »¹⁶⁵ Nous ajouterons que Khalil voit son propre corps coupé de ce qu'il voit comme son double, le corps de Naji, ce jeune homme qu'il désire sans pouvoir assumer son désir : « Depuis la mort de Naji, le corps de Khalil n'avait plus ni frère ni semblable. »¹⁶⁶

De plus, il est profondément tourmenté par « certains rêves sexuels » qui révèlent son désir homosexuel et qu'il s'emploie à nier : « Il ne s'agissait que d'une dépression passagère, et il n'y avait aucun doute qu'il éprouvait du désir pour les femmes, bien qu'il ne pût, pour le moment, le diriger vers une femme en particulier. »¹⁶⁷ Il est donc la proie d'un conflit intérieur qu'il met sur le compte de la guerre : « Il se répétait que ses crises étaient le fruit d'un environnement de toute manière détraqué. »¹⁶⁸ Par conséquent le conflit extérieur est en

¹⁶² Sobhi Boustani, « Guerre et technique narrative dans le roman de Hoda Barakat », *Romanciers arabes du Liban*, sous la direction d'Edgard Weber, Toulouse, CEMAA, 2002, p. 111, disponible en ligne sur le site : <http://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/1174/files/2013/09/RL-boustani.pdf>

¹⁶³ Ibid., p. 113.

¹⁶⁴ Ibid., p.113.

¹⁶⁵ Ibid., p.90.

¹⁶⁶ Ibid., p.90.

¹⁶⁷ Ibid., p.91.

¹⁶⁸ Ibid., p.91.

résonance avec le conflit intérieur du héros. Mais le conflit intérieur dépasse le conflit extérieur parce qu'il n'en est pas la véritable conséquence –Khalil « se répète que » pour s'en persuader lui-même. En revanche, le conflit extérieur va servir à Khalil de cadre pour résoudre son conflit intérieur.

En effet, la trajectoire de Khalil depuis l'état initial jusqu'à l'état final revient à la résolution de ce tourment : comment assumer son homosexualité. Et le roman trouve sa dynamique dans la transformation radicale de Khalil. D'où l'importance de ce personnage principal que le premier chapitre, très court et qui lui est entièrement consacré, présente dans toute sa complexité avant de le lancer sur sa trajectoire. Le reste du roman le décrit dans ses tourments intérieurs en utilisant le monologue intérieur et le discours indirect libre, minimisant ainsi le rôle du narrateur au profit d'une narration du point de vue du personnage principal.

Portrait de Khalil : C'est un jeune homme du sud, venu à Beyrouth pour poursuivre ses études à l'université. Le portrait de Khalil est mené en comparaison avec celui de Naji, son ami et voisin. Cette comparaison est orientée par les différences entre les deux jeunes hommes, différences exprimées du point de vue de Khalil sur le mode négatif. La première phrase du roman, détachée du paragraphe suivant, donne le ton : « Les jambes de Khalil n'étaient décidément pas assez longues. »¹⁶⁹ Cette insuffisance est confirmée par « Peinant et haletant derrière lui, Khalil essayait [...] » dans la troisième phrase du roman. Elle est poursuivie par : « Il y avait beaucoup de choses chez Naji que Khalil ne pourrait pas imiter. »¹⁷⁰ Toujours du point de vue de Khalil, son sentiment d'infériorité est doublé d'admiration pour l'élégance de Naji et un savoir qui lui échappe. Cette admiration est mélangée avec de l'affection : « A chaque fois qu'il le regardait [...] Il ressentait ce quelque chose que ressentent parfois les mères [...] »¹⁷¹, et avec le trouble physique suscité par Naji et qui apparaît dès la deuxième page :

*Comme sa peau est blanche, songe Khalil, malgré la faible lumière du jour que laisse filtrer la petite fenêtre en haut du mur opposé... Ses cheveux emmêlés sont très noirs, furieusement luisants, tout comme son regard... Et ses mots tombent maintenant entre nous tels des grains de sucre.*¹⁷²

¹⁶⁹ Ibid., p.11.

¹⁷⁰ Ibid., p.12.

¹⁷¹ Ibid., p.11.

¹⁷² Ibid., p.12.

Ensuite, la comparaison entre Khalil et Naji qui est désigné subtilement comme l'objet de son désir se déplace vers une description de ses habitudes ménagères présentées comme une réaction de type maniaque aux manifestations de la guerre :

*Chaque fois qu'une bataille se terminait, le besoin d'ordre et de propreté de Khalil s'amplifiait et se ramifiait jusqu'à l'obsession. Au terme de chaque combat, la chambre de Khalil était astiquée, nettoyée, et redevenait comme neuve, avec son carrelage étincelant et ses effluves de savon et de désinfectants.*¹⁷³

Et cette réaction est identifiée comme faisant partie de réactions féminines : « L'ensemble évoque quelque scrupuleuse ménagère ou vieille fille aux chairs très blanches qui habiterait là depuis toujours et en toute félicité. »¹⁷⁴

On perçoit ici un fil directeur dans le portrait de Khalil par contraste avec son ami, qui est sa caractérisation en rapport avec le monde des femmes.

En effet, Khalil est décrit dans l'immobilité et la passivité totale du sommeil. Son corps exprime l'incomplétude : « Bien qu'il eût atteint sa taille d'adulte, Khalil révélait dans son immobilité un physique d'adolescent prometteur. »¹⁷⁵ Cette incomplétude est définie comme une « condamnation » : « Le visage serein du dormeur, son absence et la pâleur qui l'enveloppait laissaient présager que, de cette condamnation, Khalil avait parfaitement conscience, et qu'il s'y soumettait avec tristesse. »¹⁷⁶ Cette condamnation est présentée comme le fait de la nature : « [...] on pouvait se demander dans quel obscur dessein certains processus avaient été interrompus avant d'accomplir leurs promesses. »¹⁷⁷

L'incomplétude physique est liée à la situation de Khalil par rapport à ses semblables divisés en deux types d'hommes, les combattants et les intellectuels engagés dans la vie publique :

Ces deux types de virilité avaient fermé leurs portes à Khalil, l'abandonnant à sa solitude dans un étroit passage, aux confins de deux champs puissamment magnétiques. Il demeurait là, dans un semblant de féminité croupissante

¹⁷³ Ibid., p.17.

¹⁷⁴ Ibid., p.17.

¹⁷⁵ Ibid., p.19.

¹⁷⁶ Ibid., p.19.

¹⁷⁷ Ibid., p.19.

*soumise à une existence purement végétative, à moins d'un doigt des vigoureuses virilités agissantes...*¹⁷⁸

L'identité de Khalil est donc livrée dans son portrait comme étant un entre-deux « aux confins de deux champs puissamment magnétiques »¹⁷⁹ et cet entre-deux pour un homme le fait basculer dans « un semblant de féminité croupissante »¹⁸⁰, c'est-à-dire que chassé de l'univers des hommes, son identité va pencher forcément vers l'univers des femmes mais sans en faire non plus partie pleinement car telle est la loi sociale de la différenciation des sexes, et plus encore en temps de guerre, temps des « vigoureuses virilités agissantes »¹⁸¹.

Cet entre-deux qui n'a donc pas d'espace social est celui de l'équivoque, et celui de la solitude et de la souffrance :

*Confinée à ce qu'en trahissait le corps de Khalil livré au sommeil, l'équivoque se détachait, immuable, du dormeur et de la conscience qu'il pouvait en avoir. De l'état de veille ne restait que la perception d'une préférence marquée pour la paix et la sécurité ainsi que le sentiment d'une solitude incapable de trouver une place moins douloureuse dans son âme tourmentée.*¹⁸²

Cette manière originale de conclure le portrait de Khalil par une personnification de l'équivoque qui résume la jonction entre l'aspect physique et la conscience de soi prolonge en même temps l'entre-deux de l'identité du personnage par sa double conscience de lui-même, l'une en état de veille et l'autre, inconsciente, dans le sommeil.

Le personnage est ainsi défini d'entrée dans l'ambiguïté de son identité sexuelle, source de souffrance et de solitude. Cette identité sexuelle va régir son existence durant la guerre et impulser sa trajectoire qui est celle de la conquête d'une virilité au départ inaccessible. C'est le choix opéré par le personnage dans le contexte d'une guerre qu'il subit au départ et qu'il finit par assumer à la fin en tant qu'agent actif de l'activité de destruction. C'est là pour nous l'essentiel de l'intérêt de ce personnage dans la conduite de la fiction. Khalil, durant tout le roman, souffre le martyr à cause de son désir inavouable pour les hommes, même en ayant conscience des données de la science moderne qui affirme sans conteste que les humains portent tous en eux les hormones de leur sexe et des hormones de l'autre sexe, en assumant sa

¹⁷⁸ Ibid., p.20.

¹⁷⁹ Ibid., p.20.

¹⁸⁰ Ibid., p.20.

¹⁸¹ Ibid., p.20.

¹⁸² Ibid., p.20.

part naturelle de féminité et en allant même jusqu'à la préférer à sa part masculine : « Il préférerait de loin ses hormones féminines qui, normalement dosées, le garantissaient de tout acte criminel. »¹⁸³ Mais le doute est là : « normalement dosées » et Khalil a peur de lui-même. Et ce doute le ronge tout au long du roman et l'amène petit à petit vers la haine de soi, le mépris de soi et l'apitoiement sur soi-même, ce qui passe par son rapport à son corps, siège de ses désirs et de sa peur de l'amour pour un autre homme : « Khalil considère à nouveau son corps. [...] Son corps évidé et décousu, épouvantail planté dans un champ aride et pelé. Un épouvantail qui n'épouvante que lui. »¹⁸⁴ Ce corps ne lui laisse pas la paix, le sépare de ses semblables, les hommes, jusqu'à la souffrance physique : « Khalil était très malade et vomissait sans arrêt un liquide strié de courts filaments rougeâtres. »¹⁸⁵ Khalil est alors au fond du désespoir et s'adresse à lui-même :

Pauvre Khalil, que tu es misérable. Misérable ton lit, misérable ton corps ballant, pendule d'horloge rouillé et détraqué. Misérables tes vomissements, et misérable ta honte de toi-même. Misérable ta guerre./ Khalil le misérable, le malade, Khalil le méprisable, le moins que rien. ¹⁸⁶

Il ne lui reste rien comme amour-propre et d'ailleurs ce corps ne lui obéit plus : « Le corps de Khalil refusait désormais de le suivre. »¹⁸⁷ Cela l'amène à l'hôpital pour soigner un ulcère à l'estomac. C'est après l'épisode de l'hôpital et la découverte de la paix, de la pureté et du réconfort de l'hôpital - « Khalil n'avait jamais réalisé auparavant que le véritable paradis de la ville se cachait dans ses hôpitaux »¹⁸⁸ - et après l'expérience de l'agonie au moment du réveil de l'anesthésie, que sa haine de lui-même se transforme en amour de son corps vivant et de la vie :

Que je suis heureux. Que je suis heureux.[...] Il aimait sa douloureuse blessure. Il aimait son corps détendu sur le siège arrière et il le contemplait comme un bel et cher enfant prodigue, retrouvé après une longue absence. J'aime mon beau corps. ¹⁸⁹

C'est là le tournant : après cela, Khalil va accepter de rejoindre ses semblables, de devenir chef d'une milice pour le compte d'un homme qui le désire. Pour s'assurer de son option pour

¹⁸³ Ibid., p.91.

¹⁸⁴ Ibid., p.171.

¹⁸⁵ Ibid., p.168.

¹⁸⁶ Ibid., p.171.

¹⁸⁷ Ibid., p.171.

¹⁸⁸ Ibid., p.183.

¹⁸⁹ Ibid., p.198.

la violence, il va également violer une jeune voisine sans état d'âme : il s'agit véritablement d'une métamorphose par rapport au jeune homme timide et doux qu'il était dans l'état initial du schéma narratif. Dans cette mesure, on peut considérer *La pierre du rire* comme **un roman d'initiation**

L'amour de soi ainsi acquis grâce à la confrontation avec la mort (durant le réveil de l'anesthésie) ne fonctionne qu'avec la haine des autres. Ce cheminement du personnage depuis l'amour de soi retrouvé jusqu'à la haine nécessaire des autres se fait à travers un dialogue interne entre Khalil et sa personne : « Khalil conversait avec lui-même »¹⁹⁰, où Khalil tranche le dilemme cornélien où il se trouve après l'offre que lui a faite l'homme – nommé le *Akh*¹⁹¹, qui organise un trafic d'armes - et qui comprend argent, protection, entrée dans le monde des hommes qui lui était fermé et possibilité de vivre pleinement sa sexualité. Sa personne lui fait remarquer que : « L'amour de ta propre personne ne te suffit pas, parce que ta personne reste très exposée et terriblement vulnérable. »¹⁹² Sa personne lui trouve les arguments pour qu'il accepte l'offre de participer à un trafic d'armes et son argument fondamental est que Khalil est seul et qu'il n'y a nulle solidarité, nulle compassion, nulle part et donc pour sortir de la misère, il n'y a pas d'autre solution que de gagner de l'argent à travers ce conflit : « Qu'en dis-tu si on commençait par là ? Par la malnutrition ? Il faut trouver une issue. »¹⁹³ Et cette issue, c'est de participer activement à la haine généralisée : « Nous le savons maintenant que nous n'avons pas le choix. Aimer sa propre personne, c'est haïr les autres. »¹⁹⁴ C'est cette haine qui va le guider désormais.

Le choix d'un tel personnage par Hoda Barakat est très riche de significations. Il y a d'abord ce qui saute aux yeux dans un contexte de réception qui est celui des pays arabes (puisque le roman est écrit en arabe) : l'homosexualité de Khalil qui est un sujet tabou entouré d'épaisses couches de non-dit et d'hypocrisie dans les sociétés arabes. Evoquer et mettre en récit l'homosexualité masculine dans une société dominée par les représentations d'une virilité triomphante et totalement coupée d'un quelconque mélange avec la féminité dans la constitution de l'identité de chaque individu est audacieux. Hoda Barakat démontre par ce choix une volonté de passer outre un des tabous les plus ancrés de la société, de faire un

¹⁹⁰ Ibid., p.228.

¹⁹¹ La traductrice du roman donne en note la traduction et l'usage de ce mot : « Frère. » Terme qui servait aussi à désigner les militants arabes proches de la mouvance nationaliste et gauchiste sans appartenir à un parti en particulier, p.140.

¹⁹² Ibid., p.228.

¹⁹³ Ibid., p.229.

¹⁹⁴ Ibid., p.230.

travail de remise en cause radicale d'un ordre dominé par une vision unidimensionnelle du masculin et du féminin.

Un personnage complexe est toujours plus riche en ce qu'il déploie plusieurs significations et permet de fouiller dans les tréfonds de l'âme humaine. En l'occurrence, le personnage de Khalil permet à l'auteur de se placer avec son personnage dans une zone de non-dit où tout reste à dire, aussi bien pour ce qui est de l'aspect psychologique que de l'aspect social de l'identité, donc d'explorer ce qui est secret, ce qui agit en silence sur les relations humaines. Cela est sans doute une des fonctions fondamentales de l'écriture littéraire, et Hoda Barakat ouvre à la lumière un champ particulièrement obscur et sensible, celui de la corrélation entre le sexe dans la variation des orientations de la sexualité et l'exercice de la violence. Ce choix montre que l'auteur se démarque de l'ordre machiste pour lequel « un homme est un homme et une femme est une femme » comme l'on dit couramment. Sa vision de la différenciation sexuelle, de l'identité sexuelle qui n'est pas monolithique, reflète la modernité de sa réflexion appliquée à la guerre du Liban et sa liberté par rapport aux idées reçues de sa société.

Une autre dimension, et non des moindres, qui apparaît dans le personnage de Khalil, c'est le rôle de la misère dans la guerre, c'est-à-dire dans l'engagement concret des hommes dans le conflit, et la responsabilité des femmes en cela. C'est une vision d'une lucidité sans concession ni sentimentalité et d'une grande acuité par sa concision :

*'Ceux-là, tes enfants handicapés, lorsqu'ils échappent aux bombardements devant les fours à pain, ils s'entretuent devant les fours à pain. [...] 'Tes frères de la Défense civile périssent dans les explosions, ou alors ils se précipitent pour dépouiller les cadavres et retirer les bagues en or des mains coupées.' [...] 'Tes mères fécondes peuvent rester assises comme des sultanes, pendant que leurs enfants travaillent, portent les armes et tuent. Elles ont la mémoire courte. Elles touchent les indemnités des martyrs et calculent le salaire des vivants.'*¹⁹⁵

Personne n'est innocent dans cette guerre et cela provient d'un ordre socio-économique injuste.

***Les instances narratives :** Le narrateur du roman est hétérodiégétique. Mais il intervient d'abord dans le premier chapitre par une adresse au lecteur puis il intervient plusieurs fois par

¹⁹⁵ Ibid., p.228.

le biais d'un possessif « notre » et enfin, à travers un « je » dans les dernières phrases du roman.

La première intervention du narrateur consiste à interpeller le lecteur et à lui demander de l'accompagner pour regarder le personnage endormi, et ceci afin de l'impliquer dans un sentiment de tendresse soucieuse vis-à-vis de Khalil: « En tous cas, un coup d'œil sur Khalil plongé dans ce léger sommeil suffit pour qu'au fond de toi, tu te sentes comme son père. »¹⁹⁶ D'une part, c'est comme un appel à la mansuétude pour son personnage qui ouvre le roman. D'autre part, cela place le personnage entre la fiction et la réception, dans un autre entre-deux de la narration qui joue sur la place du narrateur par rapport au récit : d'hétérodiégétique, il pénètre dans la diégèse par un chemin détourné, comme par effraction.

Ensuite, le narrateur se manifeste par « chez nous », « nos », « notre », en opposition avec « chez les autres »:

*Le soleil au zénith est, chez nous, signe du retour de la ville, un peu l'équivalent du coucher du soleil chez les autres. L'horaire de nos journées s'est détaché de la course générale du soleil [...] Lieu qui n'est pas nécessairement leur domicile, d'où la complexité de notre lexique [...]*¹⁹⁷

La deuxième intervention se trouve vers la fin du roman : « Quand tu vis dans une ville semblable à la nôtre, ta vie se métamorphose en planche à découper la viande. »¹⁹⁸ Là, « notre » est relié à « tu », ce qui intègre plus clairement le narrateur dans le groupe de ceux qui vivent quotidiennement la guerre. D'autres « chez nous » et des possessifs de la première personne du pluriel émaillent le récit. Enfin, à la dernière page, le narrateur intervient à la première personne: « Je me rapprochai de la vitre de la portière arrière... »¹⁹⁹. Il révèle ensuite son identité sexuée : « Et moi je suis restée une femme qui écrit. »²⁰⁰. On peut observer que la narratrice s'introduit graduellement dans le récit et seulement par petites touches comme pour signifier au passage son implication dans l'espace de la guerre, dans son quotidien et à la fin du roman dans la vie de son personnage.

Mais Khalil transformé ne l'entend ni ne la voit car il est sur le point d'échapper à la narratrice non seulement parce que le récit se termine mais aussi parce qu'il a fait le choix

¹⁹⁶ Ibid., p.19.

¹⁹⁷ Ibid., p.33.

¹⁹⁸ Ibid., p.161.

¹⁹⁹ Ibid., p.239.

²⁰⁰ Ibid., p.239.

d'entrer dans le monde des hommes, ses semblables et même ses frères de combat, sur le mode de la ressemblance, donc de l'identification: « Je serai obéissant et soumis à mes frères. Je leur ressemblerai pour la glorification de la vie. De sa misère publique. »²⁰¹ Or ce choix l'éloigne de la narratrice qui est une femme. Cela recèle un autre jeu sur l'instance narrative : Le narrateur est l'auteur et cet auteur est une femme.

L'irruption du narrateur dans le récit, et de l'auteur en lieu et place du narrateur opère dans la clôture du roman comme une sortie de la fiction vers le réel. Dans le réel, il s'agit d'une femme qui écrit. Dans le réel, il s'agit d'un milicien et l'auteur a imaginé l'archéologie de la construction de son identité. On peut interpréter cela comme la puissance de l'attraction du réel de la guerre sur la fiction. Du point de vue du choix de l'auteur, cela apparaît comme une volonté de dire qui elle est dans cette guerre qui met aux prises non seulement des communautés mais aussi des individus sexués. Qui elle est : une femme qui ne fait pas la guerre mais qui l'écrit, qui ne participe pas au conflit mais qui a choisi un rôle dans ce conflit, celui d'écrire la guerre et plus exactement d'écrire ceux qui la font. C'est une sorte d'accompagnement du personnage depuis son état initial de jeune homme tourmenté qui souffre de la solitude, de la marginalisation, de la peur de ses désirs sexuels jusqu'à son accomplissement qui ne pouvait se faire en dehors du groupe de ses semblables.

On voit se profiler ici une fonction positive de la guerre, celle de rendre la vie possible à une personnalité dont l'orientation sexuelle n'a pas sa place dans la société. Autrement dit, même si la guerre est tout au long du roman décrite comme un enchevêtrement d'intérêts contradictoires et opposés qui se résolvent par l'élimination physique mais aussi par le contrôle des quartiers de la ville via le racket que les armes rendent plus facile qu'en temps de paix, la guerre est aussi le moment dans les rapports humains qui ouvre un champ d'existence inédit et d'affirmation de soi pour des personnalités qui en temps de paix restent dans un entre-deux sexes invivable, dans un vide social mortifère.

C'est ce qui explique pour nous les derniers mots du roman : « Khalil, mon héros bien-aimé./ Mon héros bien aimé. » Etant donné que Khalil est un produit de la différenciation sexuelle socialement organisée en rôles bien déterminés (les tâches domestiques et les travaux d'aiguille pour les femmes et constituent d'ailleurs les activités du premier Khalil, et le travail à l'extérieur ainsi que les travaux qui mobilisent la force physique pour les hommes,) et étant donné que ces rôles bien déterminés recourent des relations uniquement hétérosexuelles,

²⁰¹ Ibid., p.238.

Khalil n'est rien d'autre qu'une réalité qui ne rentre pas dans ces catégories, sans que cela soit de sa responsabilité personnelle. Par conséquent, nul jugement moral ou social ne lui est appliqué : il n'a pas d'autre choix pour exister que de rejoindre ses semblables et de participer activement à l'exercice de la violence. Et cette absence de choix est inscrite dans l'organisation même de cette société. Il est « bien-aimé » parce que l'auteur lui a donné la vie et qu'à partir du moment où il fait un choix qui l'éloigne d'elle, elle prend acte de leur séparation avec un mot d'amour de la même façon qu'elle – la narratrice, l'auteur- portait un regard bienveillant sur lui au début du roman. Une façon peut-être aussi de dire qu'elle ne se place pas dans une logique de jugement moral, portant un regard responsable qui sait faire la part des choses devant une réalité douloureuse.

Cette vision de la guerre dans sa complexité fait apparaître la logique implacable d'une société dont les structures relatives à la différenciation des sexes peut produire des jeunes hommes qui ne trouvent leur place que grâce à l'exercice de la violence.

II) LES TEMPORALITES DE LA GUERRE DANS LES ROMANS

Les temporalités des récits relèvent des perceptions temporelles de la guerre : temps circulaire, temps discontinu, transitoire ou temps immobile. Nous montrerons comment se traduit cette perception du temps de la guerre dans les textes et ses significations. Nous essaierons de mettre en rapport cela avec une perception féminine du temps durant le conflit, c'est-à-dire un rapport au temps propre à celles qui n'interviennent pas directement dans la violence physique.

II- a) Le temps sans futur dans *La maison sans racines*

***Trois temporalités induites par l'imminence de la guerre** : L'œuvre ne suit pas une chronologie linéaire. Son système temporel est éclaté : la « scène traumatique » - on pourrait la nommer ainsi – ouvre le roman puis elle est entrecoupée tantôt par le texte au présent de juillet-août 1975 et tantôt par celui, au passé, de juillet-août 1932. Une manipulation de la temporalité apparaît là : l'été 32 fonctionne comme une analepse tandis que le présent est constamment dédoublé entre le présent d'avant la marche et le présent ralenti de la marche.

Ces mouvements de va-et-vient du temps contribuent à figurer le trouble introduit par la guerre qui se profile à l'horizon. Et c'est bien la guerre qui produit la trame de l'œuvre en tant qu'action anti-guerre, et celle-ci est la suite des prémisses de la guerre notées dans un deuxième récit daté de la même période et c'est encore cette trame qui produit la remontée vers le passé dans le troisième récit daté de l'été 1975.

Cela a pour effet que l'événement central et presque unique du roman, à savoir l'irruption de la violence aveugle, hante le présent et hypothèque tous les moments de joie, les retrouvailles et l'attachement pour le pays : « Vers quoi entraîne-t-elle l'enfant ? Elle a soudain la tentation de rebrousser chemin et de repartir. »²⁰²

D'une certaine manière, la permanence de ce plan-séquence figure la menace également permanente que la violence éclate et prenne possession de tout. On est là à un point charnière entre avant et après : « [...] avant que le pire devienne le pain de chaque jour [...] »²⁰³

C'est ce moment charnière chargé d'une tension extrême que le roman met en scène, usant de l'éclatement du texte unique en trois textes distincts, qui s'accompagne d'une multiplication des temporalités. La multiplication du temps, entre présent et passé et entre présent et présent ralenti de la scène traumatique, donne l'impression que c'est la réalité même qui craque, qui se décompose en récits qui se superposent par une symétrie de situation (récit de 75 et récit de 32) ou se superposent pour se compléter (récit de 75 et la marche d'un matin d'août 75).

***Dimension tragique et unité de lieu, de temps et d'action :** La fixation du moment critique où tout peut encore basculer se fait sur un mode tragique qui emprunte, quant à son style, à une écriture cinématographique. Une seule scène, dans un même lieu et lors d'une seule matinée : unité de temps, de lieu et d'action. La « Place » figure une scène de théâtre parce que c'est un lieu délimité, ouvert aux regards. Les personnages sont différenciés par la couleur de leurs vêtements : le blanc pour Kalya et le jaune safran pour Ammal et Myriam. Les couleurs sont comme des étendards, elles portent un message. Le blanc est évidemment la couleur de la paix, mais la paix est problématique car Kalya tient un revolver au poing pour se protéger. De la même façon, la marche pour la paix se termine par des coups de feu. Malgré le désir de paix, la guerre est déjà là, inexorablement. Quant à la couleur jaune safran,

[...] ancrée dans la réalité quotidienne orientale [elle] a aussi une signification mythique : dans les chambres funéraires égyptiennes, elle était

²⁰² Ibid., p.38.

²⁰³ Ibid., p.216.

*associée au bleu pour assurer la survie de l'âme ; cette couleur, celle du soleil, de l'astre par excellence, est utilisée, consciemment ou non, comme talisman. [...] Myriam et Ammal en sont vêtues toutes deux et portent une écharpe jaune quand elles vont à la rencontre l'une de l'autre sur la Place.*²⁰⁴

De plus, la Place permet une mise en scène de la similitude, de l'identité unique sous le signe de la culture ancestrale et de la vie, symbolisée par la couleur jaune safran : « Elles seront toutes les deux habillées des mêmes robes, de cette couleur éclatante qui exclut deuil et désolation. [...] Ainsi elles seront identiques, interchangeable »²⁰⁵ Cette image est un message de paix : s'il n'y a pas de différence entre une Musulmane et une Chrétienne, si on ne peut les reconnaître par leur confession, alors la guerre devient absurde car on ne se combat pas soi-même. La dimension tragique est justement dans ce message unique qui revient à un combat pour le Bien, dans la théâtralisation de l'action qui est une marche contée au ralenti, dans le courage des héroïnes qui avancent, bravant la mort, et dans la fin tragique qui clôt la tentative par le meurtre d'une petite fille, figure même de l'innocence, par le rythme ralenti qui donne une solennité particulière où chacun retient son souffle de peur que survienne l'irréparable.

Le souffle poétique contribue également à exprimer un temps tragique : « Avant que la ville se scinde avant que le dernier passage se bloque [...] que l'horreur dévaste submerge avant que avant que avant avant... »²⁰⁶ Ce passage d'une page et demi sans aucune ponctuation, rythmé par la répétition de l'expression « avant que », sonne comme une scansion et a la ferveur et le souffle poétique d'une prière. La prière de ceux qui veulent la paix et qui se placent dans l'espace non pas en ordre de bataille mais en « ordre de paix », dans un geste d'amour (les deux jeunes filles doivent se tenir les mains et s'embrasser lorsqu'elles se rejoignent).

De plus, la dimension tragique se retrouve également dans la projection de la marche hors du présent et donc hors du temps : « Kalya avance comme si elle marchait depuis toujours. Elle avance, pas à pas, depuis des éternités, au fond d'un immense vide. »²⁰⁷ Ou encore : « Cette marche dont l'issue demeure ce chemin de mort ou de vie, se déroulera longtemps.

²⁰⁴ Cristina Boidard-Boisson, *Voix de l'Orient et voix féminines dans les romans d'Andrée Chedid*, Université de Cadix, p.13, disponible en ligne sur le site :

<http://rodin.uca.es:8081/xmlui/bitstream/handle/10498/9648/1436153x.pdf?sequence=1>

²⁰⁵ *La maison sans racines*, op.cit., p.57.

²⁰⁶ Ibid., pp.215-216.

²⁰⁷ Ibid., p.117.

Longtemps. »²⁰⁸ La charge émotionnelle de cette marche qui peut déboucher sur la mort participe également du souffle tragique de ce récit.

***Rupture dans la nature du temps :** Mais le temps réel revient avec la mort : « Quelques secondes d'inattention, et tout avait basculé. »²⁰⁹. Et le temps devient la mort même. Kalya est ramenée à la réalité par un second coup de feu. Entre le premier et le second coup de feu, le temps se vaporise dans l'attente, il n'est plus fait de secondes ou de minutes, c'est une « éternité », il vient du fond des âges, il porte le souffle de tous ceux qui se sont dressés contre la violence et il maintient Kalya en suspens entre espoir et désespoir. Ce temps lui-même change de nature, il s'identifie désormais à la mort et à la destruction. Demain devient une question et non plus la continuation d'aujourd'hui : « Demain, l'apocalypse, l'océan des démences ? Demain, la paix ? »²¹⁰ La violence marque une rupture dans la nature du temps.

La rupture a lieu non seulement au présent, sur la grande scène de la Place mais aussi par rapport au présent des retrouvailles de Kalya avec sa petite-fille en cet été 1975, et par rapport au passé des vacances passées avec Nouza en 1932. Les deux récits en rapport spéculaire baignent dans la joie et le souvenir. La douceur de vivre de 1932 et la paix encore valide de 1975 sont dans une continuité qui est la continuité des générations, la continuité des liens du sang et même de l'apparence physique et des goûts : Kalya ressemble à Nouza et Sybil aussi lui ressemble par sa grâce et son amour de la danse.

Les temps verbaux suivent cette logique de la continuité opposée à la rupture. D'une part, le récit au passé de 1932 s'interrompt au moment où Sybil est atteinte. La relation au passé est rompue dans le sens où ce passé de coexistence s'abîme dans le conflit. D'autre part, le récit de 1975 et celui de la marche, tous deux au présent, se confondent en un seul. Le présent paisible du retour au pays des ancêtres est définitivement envahi par le présent de la violence. Finie la représentation de la paix sur la Place, le temps présent s'est associé à la mort, il est la mort. Les deux présents se superposaient en un dédoublement : l'un encore tranquille du récit du retour en 75 et l'autre, le présent de la scène de la Place, qui ménage le suspense. Le dédoublement se termine avec le coup de feu : c'est le présent de la violence qui prend le dessus.

Ce livre est celui de l'échec d'une tentative de réconciliation avant que l'irréparable ne soit commis : « Avant n'est déjà plus. Tandis que Kalya se déplace d'un point à l'autre du terre-

²⁰⁸ Ibid., p.30.

²⁰⁹ Ibid., p.225.

²¹⁰ Ibid., p.248.

plein, il ne reste plus que l'après. [...] La mare de sang s'élargit. »²¹¹ Après que le sang a coulé, la paix n'est plus. Le coup de feu est la limite entre l'avant et l'après et cette limite est une véritable rupture. Cet échec et donc le déclenchement de la guerre surviennent dans une société déjà compartimentée, insouciante et sourde : « Il fallait être muré dans son propre territoire, comme l'était Odette et bien d'autres, pour ne rien voir, ne rien pressentir. »²¹² C'est l'échec des femmes dans leur lutte pour la paix et la vision d'Andrée Chedid est claire dans ce roman : la paix est indiscutablement le bien suprême et pour laquelle nulle autre position que tout faire contre la guerre n'est envisageable.

II-b) Le temps circulaire dans *La maîtresse du notable* : Si *La maison sans racines* est le roman d'une temporalité éclatée introduite par un éclatement du récit unique qui illustre le trouble et la déstabilisation dus à la guerre, *La maîtresse du notable* développe le récit en une sorte de spirale, dans une logique circulaire d'un temps sans futur, fermé sur lui-même et qui produit un effet d'enfermement de l'intrigue autour d'un même motif : celui du départ de Flora, de son passage de la maison chrétienne où elle est mère et épouse à une maison musulmane où elle est la maîtresse de « l'homme noir » qui veut la posséder. Ce temps circulaire fait que l'action n'avance pas, l'intrigue ne se dénoue pas et cela a pour seule issue que tout s'arrête sans aucune projection vers le futur, sans ouverture pour imaginer une suite possible.

Le temps est dilaté par l'attente de la mère, il est représenté comme un moment unique et sans durée véritable, s'étalant sur plusieurs années après le départ de Flora. Les scènes n'ont pas vraiment de lien temporel entre elles. D'ailleurs, le temps du récit est le présent. Comme le note Barbara El-Khoury : « Or, le présent de l'indicatif qui fait coïncider le temps de l'énonciation avec le temps de l'énoncé, crée un univers présent et hors du réel puisqu'il s'associe souvent aux temps du passé. »²¹³ L'effet « hors du réel » est non seulement le fait du temps mais aussi de l'espace comme nous le verrons plus loin.

Si on applique le schéma de Propp pour analyser ce récit, ce qui frappe, c'est que la situation initiale est la même que la situation finale. Tout commence avec le départ de Flora, la mère de la narratrice et après quelques allers-retours explicatifs dans le temps, le roman se termine sur

²¹¹ Ibid., p.216.

²¹² Ibid., p.127.

²¹³ Barbara El-Khoury, *L'image de la femme chez les romancières francophones libanaises : 1975-1992*, Paris, l'Harmattan, 2004, p.118.

le non-retour de Flora dans sa famille. Entre les deux, des histoires d'amour et de mort qui ramènent à la situation initiale : la narratrice aime le franc-tireur et celui-ci est tué, son frère Frédéric est également tué. La situation finale fixe les choses comme elles sont, plus de retour possible pour Flora, pas de guérison ni de rédemption pour Frédéric. « [...] Mme Evguénia qui plie la nappe du dîner qui n'a pas eu lieu. Elle devra plier du même geste la maison et ses habitants. » C'est la dernière phrase du roman. Le dîner qui devait réunir de nouveau Flora et sa famille est annulé et cela annule du même coup la possibilité d'une suite au récit.

Pour Barbara El-Khoury²¹⁴, on constate une déstabilisation de la temporalité dans *La maîtresse du notable*. Cette déstabilisation est marquée par le manque apparent de rapport des scènes entre elles.

*On ne trouve de localisations temporelles formelles que pour marquer une double temporalité. Dans cette œuvre il existe aussi un décalage temporel, une distance entre la narratrice adulte et l'héroïne plus jeune. Cette distance marque une dilatation temporelle, un temps éclaté qui sépare l'anachronie – analeptique ou proleptique – du moment de l'histoire où s'interrompt le récit. Au niveau de l'énonciation, dans *La maîtresse du notable*, on remarque un écart entre le temps de l'énonciation (ou le temps de l'écriture) et le temps de la fiction par le passage du passé au présent, dans une actualisation du souvenir, à tel point qu'il n'est plus possible de distinguer les deux moments. »²¹⁵*

Et Barbara El-Khoury donne comme exemple pour illustrer son propos une page où « [...] il y a peu d'indications de dates mais de nombreuses notations de temps et de durée : 'C'était hier le scandale...'. »²¹⁶

Pour Barbara El-Khoury, la temporalité est déstabilisée « [...] à travers un temps emphatique à la mesure des méandres de la conscience humaine. »²¹⁷

Le temps enfle, il est dilaté, il exprime la subjectivité des sentiments qui accompagnent l'attente et le manque de la mère : il est représenté comme un moment unique et sans durée,

²¹⁴Barbara El Khoury, op.cit.

²¹⁵ Ibid., p.119.

²¹⁶ Ibid., p.119 (citation p.152 du roman).

²¹⁷ Ibid., p.119.

qui s'étale sur quelques années depuis le départ de la mère marquant le début du récit : « Noël demain, le troisième sans ma mère. »²¹⁸

Mais la dilatation du temps marque aussi la présence de la guerre qui coupe le présent de ses racines et de son devenir et en fait un moment sans début ni fin.

Les notations de temps dans le roman : elles sont assez fréquentes, ce sont des notations de durée, de début (« depuis que », « depuis des années », « il y a trois ans », « il y a sept ans », etc.), mais jamais des dates et surtout, aucun enchaînement chronologique à part l'indication événementielle de début de l'histoire : « Flora a quitté la maison [...] »²¹⁹ mais sans précision du jour ni de la localisation de ce jour par rapport à un référent. Le départ de Flora la blonde coïncide avec le crépuscule : « Nous entendîmes son pas décroître dans l'escalier à mesure que le soleil quittait la façade de l'immeuble. »²²⁰ La comparaison de la mère avec le soleil est claire, la mère donne la vie et éclaire la maison de sa présence. Donc, c'est plus une tonalité sentimentale que temporelle.

De même, les notations comme : « Trois mois ont passé et Flora n'est toujours pas revenue. L'automne a remplacé l'été en une seule nuit. »²²¹ ou bien : « Bébé n'en connaît que trois jusqu'à ce jour. Il lui reste à découvrir l'hiver, son premier hiver avec nous. »²²², donnent un aperçu du passage du temps en tant que passage des saisons. Il s'agit donc d'un temps cyclique. De même les notations comme : « [...] Mme Flora ne reçoit pas de visites depuis qu'elle est entrée dans son septième mois de grossesse. »²²³, sont en rapport avec la gestation et le rythme biologique. Julia Kristeva considère que : « Pour ce qui est du temps, la subjectivité féminine pourrait sembler fournir une mesure spécifique qui retient essentiellement 'la répétition' et 'l'éternité' parmi les multiples modalités du temps connues à travers l'histoire des civilisations. »²²⁴

Une précision toutefois qui se réfère au réel : « [...] la mort, installée depuis dix ans entre les murs de cette ville [...] »²²⁵ En dehors de cela, les notations de temps sont là pour marquer

²¹⁸ *La maîtresse du notable*, op. cit., p.242.

²¹⁹ Ibid., p.9.

²²⁰ Ibid., p.10.

²²¹ Ibid., p.17.

²²² Ibid., p.71.

²²³ Ibid., p.113.

²²⁴ Julia Kristeva, *Women's time*, 1977, p.16 (citation en traduction libre), disponible en ligne sur le site : http://www.courtauld.ac.uk/researchforum/events/2011/spring/documents/kristeva_womenstime.pdf

Cet article a été publié à l'origine en français sous le titre « Le Temps des femmes », 34/44: *Cahiers de recherche de S.T.D. (Sciences des textes et documents)*, no. 5, (Hiver 1979), Université Paris VII, pp. 5-19.

²²⁵ *La maîtresse du notable*, op.cit., p.11.

des stations dans ce temps étale et immobile de l'attente de la mère. Elles saupoudrent le texte pour rappeler combien de temps a passé depuis le départ de Flora ou pour se situer par rapport au début ou à la fin de la guerre. Eparses et évasives, elles ajoutent à l'impression que l'immeuble et ses habitants vivent sur une planète qui leur est propre un temps sans repères dans la réalité, à part Noël qui marque le passage des années.

Seule la narratrice, nommée « la fille », passe de l'enfance à l'adolescence : quand elle voit le sang du franc-tireur couler, le sang coule soudain de son corps à elle. La mort du franc-tireur signe donc la fin de l'enfance pour elle, de même que la fin du lien qui pouvait compenser son manque de la mère.

Finalement, le temps a passé pour le corps des personnages mais pas pour l'intrigue qui n'avance pas. « La fille » est devenue femme, Bébé a grandi ; Frédéric est tué, le serviteur noir aussi, suivis par le franc-tireur et Mr Nahum, le propriétaire de l'immeuble. Flora part les seins lourds de lait, puis conçoit un enfant et le perd. Mme Vava est émoustillée par la présence du franc-tireur sur le toit, au-dessus de son appartement et se pare dans l'espoir de le séduire. La vie physique continue et les sentiments évoluent. La narratrice raconte que le jour où elle a vu l'homme noir caresser sa mère, elle a cessé d'aimer sa mère. Son père et son frère Frédéric sont fous de douleur après le départ de Flora. Mlle Liliane est toujours amoureuse du père et jalouse de Flora.

Ce roman déploie donc un temps parfaitement circulaire, qui tourne sur-lui-même. Seuls les morts signalent le passage du temps et la finitude de l'existence. La souffrance des personnages, qui n'en finit pas de se répéter, est aussi celle qui est propre au temps de la guerre.

II-c) Le temps segmenté de la guerre dans *La pierre du rire* :

Nous avons vu que la guerre a, parmi d'autres fonctions, une fonction positive dans l'itinéraire du héros dans la mesure où elle lui offre un cadre pour vivre une identité problématique. La condition en est la transformation du héros, que la guerre elle-même impulse en lui. Or la métamorphose de Khalil implique son inscription dans le temps.

*On peut observer **deux éléments caractéristiques du temps du roman** : absence de cadre temporel déterminé et répétition.

Tout d'abord, il n'y a pas de cadre temporel déterminé pour la narration, aucune date qui permette de connaître la durée de l'itinéraire du héros de l'état initial à l'état final. Il n'y a pas de chronologie visible. On trouve seulement des indications imprécises qui ne constituent pas des repères chronologiques, comme par exemple : « ces derniers temps »²²⁶, « ce matin »²²⁷, « un peu plus d'un mois après la mort de Naji »²²⁸, « le lendemain matin »²²⁹, et puis l'indication que la guerre a commencé depuis longtemps: « Depuis de très longues années, le ciel de la ville s'était scindé en deux. »²³⁰ Le cadre temporel est donc flou, on sait seulement que l'action se situe dans une ville en guerre, que cette guerre dure depuis quelques années. L'absence de chronologie et de repères datés place les actions et les événements dans l'Histoire avec des personnages qui s'inscrivent dans l'Histoire mais sans notion de temps globale, leur notion du temps se limitant à l'immédiateté des événements au jour le jour. Les indications de temps permettent juste au lecteur de comprendre l'enchaînement des actions les unes par rapport aux autres. Elles ont donc une fonction interne au récit mais pas de référent dans le réel.

Un certain nombre d'analepses – des souvenirs d'enfance de Khalil ou bien des souvenirs du temps où il était à l'université avec d'autres personnages comme Nayef et sa femme Claude – servent à compléter le processus de formation psychologique de Khalil. Ces retours vers le passé restent eux aussi dans le vague, et font partie d'une perception du temps intime qui n'instruit pas de suite événementielle historique.

Ce temps n'est plus ponctué, balisé par une mesure du temps en journées, semaines, etc., mais par les manifestations concrètes de la guerre : les explosions, les canonnades, les bombardements. Ces manifestations rythment un temps particulier où même diurne et nocturne ne composent plus les deux phases d'une journée mais marchent par trois : la journée est constituée par un jour et deux nuits. Le narrateur décrit cela comme suit :

Le soleil au zénith est chez nous signe du retour de la ville, un peu l'équivalent du coucher du soleil chez les autres. L'horaire de nos journées s'est détaché de la course du soleil, et, à midi, la ville commence à ramasser ses affaires et les gens se préparent à regagner le lieu où ils passeront la nuit. Lieu qui n'est pas nécessairement leur domicile, d'où la complexité de notre lexique, où des

²²⁶ *La pierre du rire*, op.cit., p.24.

²²⁷ Ibid., p.53.

²²⁸ Ibid., p.78.

²²⁹ Ibid., p.153.

²³⁰ Ibid., p.41.

expressions telles que 'les gens rentrent chez eux ' perd de son apparente spontanéité et de son évidence [...] ²³¹

La communication est donc elle aussi atteinte par ce phénomène puisque les mots ne veulent plus dire la même chose étant donné que leur référent réel n'est plus le même. Ainsi, la guerre touche à l'existence des habitants de la ville en agissant sur la nature du temps qui organise la vie quotidienne. On peut dire avec Sobhi Boustani que : « Un lien existentiel se noue entre guerre et temps. Le second sans la première est totalement vidé de son contenu. »²³² En témoigne ce passage cité par Sobhi Boustani:

Seule la canonnade te permet de donner au temps consistance et contenu, et de maintenir sa cohésion. Comme le calendrier précis de jeûne du mois de ramadhan, la canonnade réaménage le rythme de la ville. On obtient ainsi le temps d'avant la canonnade, de pendant la canonnade, de pendant une longue canonnade, d'après la canonnade, etc., le temps de toutes les variétés de canonnade. ²³³

On voit donc un temps vidé de son contenu en dehors des manifestations concrètes de la guerre, un temps défini par le surgissement de la violence. Ce qui signifie que les personnages et le héros en particulier ne sont plus maîtres de leurs destinées, ils la subissent sans avoir le pouvoir de la modifier. Ils suivent au contraire une destinée que la guerre trace pour eux.

***Ce temps propre à la guerre** est défini dans le roman, comme dans la réalité de la guerre du Liban, par **la répétition** : un cycle de répétitions qui fragmentent le temps en durées qui se répètent et se ressemblent. Ce temps répétitif explique l'absence de repères chronologiques. Le temps ne passe pas, ne coule pas selon la métaphore bien connue du fleuve du temps : il piétine, il fait du sur place, organisé autour d'un élément qui est égal à lui-même, la canonnade. Il n'y a donc pas de mouvement vers le futur, pas d'évolution, pas d'existence en dehors de ce rythme infernal du surgissement de la mort.

La répétition organise la narration et érige le temps en actant du roman. La répétition procède par l'action de « hacher » la vie tant et si bien que celle-ci tend vers l'anéantissement. Cet actant est donc l'allié de la mort, il la précède, l'accompagne et continue son œuvre sans relâche. Et il est d'autant plus l'allié de la mort qu'il réduit la vie à de la viande comme la

²³¹ Ibid., p.33.

²³² Sobhi Boustani, op.cit., p. 123.

²³³ *La pierre du rire*, op.cit., p.161.

mort réduit l'être humain à de la chair inerte. La métaphore installe ce parallèle entre temps de vie haché et corps réifié par la violence :

*Quand tu vis dans une ville semblable à la nôtre, ta vie se métamorphose en planche à découper la viande. Quant au temps qui t'est imparti, tu retrousses tes manches et tu entreprends de le hacher, debout devant l'évier, en minuscules bribes qui se réduisent en se multipliant...Et plus tu haches et plus ces miettes infinitésimales se rapprochent du néant. [...] Tout est haché menu, grains de poussière voltigeant au soleil – sauf pendant la canonnade.*²³⁴

Ce temps de la guerre pulvérise donc la vie, c'est Cronos-Saturne qui mange ses fils pour assurer sa domination sans partage.

***Fonction positive de la guerre :** D'autre part, le temps vidé de son contenu en dehors des canonnades, comme nous l'avons vu plus haut, trouve juste pendant les canonnades à se déployer tranquillement ; il trouve un contenu, comme le précise le narrateur : « Seule la canonnade te permet de donner au temps consistance et contenu, et de maintenir sa cohésion. [...] la canonnade réaménage le rythme de la ville. »²³⁵ Comme tout est réglé sur les canonnades, celui qui vit dans cette ville finit par attendre la canonnade pour être délivré de l'attente et vivre enfin pleinement le moment :

*C'est dans ces moments-là que les fragments de temps s'enflent et s'arrondissent, et qu'on peut enfin se consacrer à écouter ce qui, seul, mérite de l'être. La bienheureuse canonnade nous restitue le temps primordial, authentique et rétablit la cohérence originelle de la ville.*²³⁶

Les manifestations de la guerre finissent par avoir une fonction positive, constructive et régénératrice : la guerre a donc une double fonction contradictoire, comme tout ce qui est humain. Elles permettent aussi aux journalistes du journal où Khalil a des amis de se sentir très importants, de se regrouper, d'oublier leurs dissensions dans une atmosphère de fête où des gens viennent les rejoindre sachant que le journal ne serait pas touché : « Il y avait une véritable fête au journal, une fête différente de celles dont on avait l'habitude. [...] Elle se situait en quelque sorte dans la joie interdite. »²³⁷ La canonnade rend donc la vie plus intense pour ceux dont la guerre constitue l'objet de leur travail. Elle donne lieu aussi à une inversion

²³⁴ Ibid., p.161.

²³⁵ Ibid., p.161.

²³⁶ Ibid., p.162.

²³⁷ Ibid., p.46.

des comportements pour lutter contre la mort : la joie se substitue à la douleur et au deuil. Le narrateur n'en décrit pas moins cela avec une lucidité implacable, montrant l'hypocrisie de ceux qui viennent s'abriter sans l'avouer, la vanité des journalistes jouant aux hommes importants et à la fraternité, la présence de femmes venues là pour fuir la solitude :

Coopération et solidarité les pressaient les uns contre les autres dans une ronde contre la solitude, contre tout ce qui n'était pas le journal, ils fuyaient la mort qui tombait dehors, programmée, apprivoisée, pour éprouver le sentiment d'échapper à son influence [...] ²³⁸

Cette fête qui n'est pas un fait isolé, exceptionnel, est mixte : « Tout le confort était pourvu, même les femmes. »²³⁹ Cette phrase qui désigne les femmes comme faisant partie du confort exprime le point de vue des hommes d'une façon ironique qui atteste la position critique du narrateur, et par conséquent, sa critique des comportements féminins ne disculpe pas les hommes, elle réunit hommes et femmes dans une interaction que la guerre ne fait qu'accentuer : les hommes jouent aux héros modestes mais ne se privent de rien et les femmes, utilisées comme repos du guerrier, jouent aussi aux faiseuses d'Histoire.

***L'ironie comme expression d'une position de distanciation critique :** On retrouve la même vision ironique des comportements liés à la guerre dans la description de l'organisation des milices et de leurs méthodes :

En haute saison, les partis et les organisations imprimaient les photos de leurs martyrs sur des brochures qui ressemblaient à des dépliants touristiques. On pouvait y voir la carte de Beyrouth ou du Liban parsemée de flambeaux, de poings fermés, ou encore de coquelicots représentant les âmes des martyrs, telles des constellations sur la poitrine des partis et des milices, accompagnées de la dose adéquate de vers écrits par des poètes qui s'étaient 'engagés' au fur et à mesure. Suivirent la chute de la livre et la montée du dollar. On s'aperçut que le papier revenait trop cher et on lui préféra l'acquisition d'armes et de munitions jugées nettement plus efficaces. On constata en même temps que les frais d'entretien des militants avaient atteint des sommets inégalés, à la suite de la revalorisation des salaires et des dédommagements aux familles de martyrs. Soucieux de conserver le marché intact, chaque parti épiait la

²³⁸ Ibid., p.46.

²³⁹ Ibid., p.48.

moindre hausse chez les autres : on finit par s'entendre sur un semblant d'égalité des prix. » [...] ²⁴⁰

Cette ironie du narrateur se retrouve dans plusieurs passages du roman, comme une distance que l'écriture rend possible, et comme une prise de position politique qui se passe de discours et les remplace par la description du fonctionnement sur le terrain de la machine de guerre dans cette guerre civile. Pour ce qui nous intéresse ici, à savoir la temporalité du roman qui érige le temps de la guerre en actant, nous nous limiterons à relever la comparaison entre la propagande des partis politiques et les dépliants touristiques. La guerre phagocyte la vie normale dans tous ses aspects, elle applique la logique économique des entreprises à la gestion des milices et de leurs membres. Les miliciens sont des salariés, leurs salaires et les dédommagements des familles des martyrs sont considérés par rapport à des budgets à équilibrer et par rapport à la compétition avec les milices des autres partis au niveau de l'attrait qu'elles peuvent présenter pour les « candidats au martyre »²⁴¹. Les chefs de partis politiques agissent comme des chefs d'entreprise et la guerre représente un « marché » qu'on se dispute, les biens en jeu étant les jeunes hommes qu'on envoie se battre. On voit se profiler ici une critique implicite des gestionnaires de la mort qui utilise l'ironie comme technique d'expression et qui fait écho à la responsabilité de tous dans la participation à cette gestion économique de la mort que nous avons relevée plus haut, laquelle découle de la misère installée et pour laquelle nul n'a imaginé une solution hors de la lutte des intérêts portée jusqu'au conflit armé.

*A l'intérieur du temps commun de la ville, il y a le **temps propre au personnage principal**, ponctué et balisé par les rencontres avec Naji, puis après la mort de celui-ci et le deuil, par la présence de son jeune cousin Youssef, fraîchement arrivé du sud et dont il s'éprend violemment : « [...] tout cela perdait toute espèce d'importance à la seconde même où le regard de Khalil tombait sur Youssef. A la seule vue de Youssef. »²⁴² Ce temps de l'amour inavouable est fait d'attente et de souffrance, de conflit intérieur.

D'abord Naji qui était son voisin, qui déménage dans l'autre moitié de la ville et qui revient rendre visite à Khalil : « Khalil était écoeuré de sa propre attente ; sa complaisance lui soulevait le cœur, [...] »²⁴³ Naji agit d'une certaine manière comme les canonnades : ses visites agissent sur le temps pour le vider de sa substance : « Ephémère moment qui dilatait le

²⁴⁰ Ibid., p.52.

²⁴¹ Ibid., p.53.

²⁴² Ibid., p.97.

²⁴³ Ibid., p.31.

temps d'avant et d'après, le vidait et le ramollissait. »²⁴⁴ D'ailleurs on retrouve la répétition et l'imprévisibilité pour les visites comme pour les canonnades. Ce qui signifie que les visites polarisent le temps de Khalil. Quand sa venue devient incertaine, le temps devient un cadre vacant, sans intérêt, dénué de sens car l'attente happe toute la vie intérieure du héros :

A l'occasion des retards de Naji, toutes les pensées qu'avait eues Khalil jusque-là redevaient paroles creuses et passe-temps propres à meubler l'attente. [...] Khalil se retrouvait dans le néant. Boussole dont l'unique aiguille pointait en tremblant vers la porte. ²⁴⁵

Mais ses visites ne remplissent pas non plus la vie de Khalil parce que le départ inévitable de Naji est programmé : « La visite de Naji n'apportait rien au cœur de Khalil, au contraire. »²⁴⁶ Toute la difficulté et la souffrance profonde d'aimer un autre homme sont décrites dans les sentiments qui agitent Khalil durant ces attentes. Ne pouvant avouer son désir et ses sentiments, Khalil vit l'attente comme un calvaire et les rencontres comme une rémission de ce malheur d'aimer quelqu'un du même sexe. Après la mort de Naji : « Durant tout le mois, Khalil avait vécu une succession d'évanouissements, tentatives confuses mais entêtées pour oublier la mort de Naji et pour en esquiver les noires festivités. »²⁴⁷ Cet amour inabouti est suivi de la perte physique de son objet. Il s'agit pour Khalil d'échapper à cette information, il s'échappe donc de son état de conscience. Le deuil se prépare en lui par le déni temporaire qui lui permet de prendre des forces en vivant un temps à peu près ordinaire : « A part cela, le temps s'écoulait paisiblement et lentement. Khalil le passait à fixer le plafond de sa chambre, à lire des ouvrages qui fraternisaient avec son âme et ne l'apeuraient pas [...] »²⁴⁸

Plus tard, le temps personnel de Khalil est ponctué par les allées et venues de son cousin Youssef :

Quand Youssef tardait à rentrer, Khalil l'attendait pendant des heures. Youssef s'attardait de plus en plus fréquemment dehors, un peu comme faisait Naji, et Khalil l'attendait, un peu comme il avait attendu Naji. Au fond, il redoutait que Youssef ne mourût comme Naji, et il tournait en rond dans sa chambre à la

²⁴⁴ Ibid., p.31.

²⁴⁵ Ibid., p.32-33.

²⁴⁶ Ibid., p.30.

²⁴⁷ Ibid., p.58.

²⁴⁸ Ibid., p.59.

*recherche de quelque chose qui fît passer le temps de manière plaisante, et qui chassât les mauvaises pensées.*²⁴⁹

Khalil est donc conscient de la répétition de la situation, sa connaissance de lui-même s'est approfondie. Un nouvel élément qui le fait avancer dans son parcours vers l'option de la violence a été mis en place : c'est lui qui a donné l'idée à Youssef de s'engager dans une milice : « Etait-ce par nostalgie pour ses anciennes amitiés que Khalil encouragea Youssef à s'engager dans une milice locale ? Ou en raison de la pénurie des denrées alimentaires qu'on ne trouvait plus qu'avec l'aide des miliciens en treillis ? »²⁵⁰ Ses motivations ne sont pas claires, ce qui entame un cycle de culpabilité qui culminera avec la mort de Youssef. Mais le véritable motif pour pousser Youssef vers la milice n'est pas économique : « J'ai tué Youssef et je me suis libéré du magnétisme de son corps au suc venimeux. [...] Je le pleurerai longuement avec l'amertume et les sanglots qui lui sont dus. Mais les larmes ne venaient pas. »²⁵¹ A la place des larmes, c'est du sang qu'il vomit, dû à son ulcère à l'estomac, accompagné d'une immense répulsion pour lui-même et du désir de se débarrasser de son corps désirant qui lui occasionne tous ces tourments: « A d'autres [moments], il [son corps] se contractait tellement que Khalil était tenté de le jeter dans la cuvette des W.-C. et de tirer la chasse d'eau. »²⁵²

Khalil subit donc le temps commun de la guerre et en plus, un temps qui lui est propre et qui est rythmé par la présence/absence de l'objet du désir. Khalil se vit doublement comme un lâche : par rapport à sa passivité dans le conflit et parce qu'il a poussé son cousin vers les combats. Il progresse dans son parcours vers le choix de la violence quand il se sent dans la peau d'un assassin en plus de se vivre comme un lâche. Youssef (transcription arabe du nom) est le Joseph de la Bible et du Coran : « Et que lui, Khalil était en réalité les onze frères de Youssef, les mille frères de Youssef, qui l'avaient jeté dans le puits. »²⁵³ Khalil sait en effet que derrière son désir inassouvi se tapit le désir de tuer l'objet qui se refuse. La mort est donc omniprésente par le fait de la guerre mais aussi par le fait de l'interdit du désir.

***La mort maîtresse du temps** : Le temps commun de la ville aussi bien que le temps propre au héros, sont tous deux rythmés par la guerre et à travers elle par la mort.

²⁴⁹ Ibid., p.134.

²⁵⁰ Ibid., p.122.

²⁵¹ Ibid., p.158.

²⁵² Ibid., p.168.

²⁵³ Ibid., p.158.

A travers la guerre, c'est la mort qui est l'agent qui fait avancer Khalil dans son parcours initiatique tout au long du roman. La mort agit comme un maître pour Khalil qui serait son disciple. Elle le guide pas à pas dans son parcours initiatique, marquant les stations différemment à chaque fois : la mort de Naji est une perte d'autant plus amère que Nayef, l'ancien camarade d'université de Khalil, lui assure que c'était un espion qui fut liquidé par les leurs et qu'il ne traversait aussi souvent la ligne de démarcation que parce qu'il venait prendre des informations chez eux. C'est la première étape de l'initiation aux arcanes de la guerre : même l'ami, l'amour, peut cacher un espion. « Khalil ne possédait pas la dépouille de Naji, et, après la visite de Nayef, il ne lui restait même plus ce qui avait existé. [...] Qu'allait-il faire de la mort de Naji ? »²⁵⁴ Khalil est ainsi dépossédé de ses souvenirs et s'en prend à la mort qui signe la trahison et insuffle « [...] la rancœur du temps perdu à convoiter un homme beau et innocent, lointain mais aussi proche qu'un jumeau [...] »²⁵⁵

La deuxième étape est l'élimination de Youssef et le fait que Khalil connaisse le commanditaire de l'assassinat de Youssef, l'*Oustaz*. La mort de Youssef le transforme en assassin, son implication réelle ou seulement intentionnelle lui fait quitter définitivement le territoire de l'innocence où il s'était cantonné volontairement jusque-là. Dès lors, il va prendre la mort à bras-le-corps quand il décidera après de longues hésitations à rejoindre les hommes dans l'organisation et la logistique des combats. Il est à remarquer que dans le dilemme de Khalil, ce n'est pas tant la responsabilité morale dans la mort des autres qui pèse dans la balance que le choix entre amour et haine des autres, et c'est la haine qui l'emporte : « La haine ma mère qui m'aime. / La haine pour que je puisse respirer. Pour que je respire. / La haine pour que coule la vie dans mes veines. Je la tiens contre moi et je la serre contre mon âme. »²⁵⁶ Cette haine va lui permettre de vivre, ce que l'on peut interpréter comme : la mort éventuelle des autres va lui permettre de respirer, donc de vivre. La mort éventuelle qu'il contribue à rendre possible devient son alliée, son soutien, sa raison de vivre. Ce paradoxe n'est qu'apparent dans la construction de la personnalité de Khalil, dont le processus se déploie dans le schéma narratif. En effet, c'est le noyau du roman qui s'exprime ici, son socle : étant donné que Khalil ne peut pas être accepté dans la vie sociale en dehors de laquelle il n'y a pas de vie possible – et la souffrance de Khalil qui devient physique en témoigne - à cause de son orientation sexuelle, étant donné que cette orientation l'exclut à la fois du monde des hommes et du monde des femmes, c'est en acceptant de devenir l'allié de

²⁵⁴ Ibid., p.71.

²⁵⁵ Ibid., p.71.

²⁵⁶ Ibid., p.231.

la mort qu'il peut enfin pénétrer dans le monde des hommes et y être accepté et qu'il trouve enfin la possibilité de vivre. Pour Sobhi Boustani, la guerre, et à travers elle la mort, constitue le cadre dans lequel s'effectue l'initiation de Khalil et c'est : « Une procédure lente, répétitive, bien organisée et extrêmement efficace parce qu'elle réussit à transformer totalement le héros et lui permet d'accéder par la grande porte à l'univers des mâles qui rient. »²⁵⁷

Par ailleurs, la mort est la manifestation concrète de la guerre, son visage terrifiant. Elle est très souvent personnifiée à travers le roman et son omniprésence dans le texte est celle de l'omniprésence de la guerre. Nous avons vu que les canonnades règlent le temps du roman par la technique de la répétition de la même façon que les canonnades règlent la vie réelle à Beyrouth. La mort, indissociable de la guerre, a des fonctions que le narrateur passe en revue dans un passage de deux pages²⁵⁸, comportant au moins sept occurrences du mot « mort ». La répétition reflète la mainmise de la mort sur l'existence des gens en tant que durée temporelle et organisation du temps.

-La mort maintient la cohésion de la ville en tant que ville et l'empêche de tomber en morceaux : « La mort est l'empois de cette ville. »

-La mort rappelle la ville à l'ordre de la guerre : « La mort est l'unique mâle de la ville. Lorsque celle-ci s'abandonne aux plaisirs, aux loisirs, la mort lui tord le bras et l'attire, d'une seule et brutale secousse. » Et « C'est la mort qui donne son goût véritable à la ville lorsque, au plus fort de la canonnade, elle fait semblant de l'oublier. »

-La mort surveille et commande la ville : « La mort est le père de la cité. »

-la mort donne forme à la ville : « [...] elle dessine la ville à la manière d'un grand architecte, [...] ». A ce stade elle devient « Dame Mort ».

-La personnification de la mort est encore plus évidente car elle s'exprime à travers des verbes de sentiments : « Elle souffre à chaque fois qu'elle est contrainte de se matérialiser et de prendre forme. » Et « Dame Mort en arrive à souffrir lorsque l'épouse du chef de la milice parle de mort. »

La mort « souffre » de l'hypocrisie, de la démagogie et du cynisme des pourvoyeurs de combattants aidés dans leur activité par leurs épouses qui prétendent s'engager dans la guerre comme dans un sacerdoce:

²⁵⁷ Sobhi Boustani, « Guerre et technique narrative dans le roman de Hoda Barakat », op.cit., p.124.

²⁵⁸ *La pierre du rire*, op.cit., pp.162-163.

*C'est parce qu'elles y sont contraintes que les troupes de mon mari tuent. Pendant ce temps, je me défais de mes bijoux et je renonce au monde d'ici-bas pour me consacrer à la guerre, pour m'élever et accéder à sa forme la plus noble, le martyre.*²⁵⁹

La personnification de la mort permet de signifier ici l'ignominie des chefs qui sont à l'abri ainsi que leurs épouses et organisent la tragédie du martyre à coups de discours à la gloire du martyre, mais pour les autres. La légèreté introduite par l'ironie permet de dire cette tragédie d'une manière supportable et efficace : « Si nos martyrs déversent leurs entrailles et laissent leurs membres sur l'asphalte, dans la chaleur étouffante et sous la pluie, c'est parce que, outre une grande sensibilité, ils ont le sens de l'honneur qui sied aux êtres intelligents. »²⁶⁰

La mort règne donc sur la ville mais pas uniquement d'une façon destructrice, encore une fois, car la mort réunit ce que la guerre désagrège. Qui plus est, la mort est dépassée par ceux qui l'assistent dans son œuvre car ils prétendent prendre sa place et affichent leur mépris pour la vie : « Nous allons organiser la vie, toute cette misérable vie. Nous organiserons la vie à l'image de l'Organisation. Nous l'abrègerons, oui, nous abrègerons considérablement celle des irrésolus et des hésitants. »²⁶¹ En revanche, la mort, par le biais des canonnades, préserve ceux qui ne sont pas concernés par les combats :

*Lorsque la canonnade s'intensifie, dame Mort s'installe à son bureau. Elle essuie soigneusement ses lunettes, puis, s'emparant de la longue règle et du crayon, elle dessine la ville à la manière d'un grand architecte, de sorte que dans ses rues circulent uniquement les personnes concernées.*²⁶²

C'est la suprême ironie de la guerre qui est ici exprimée par l'ironie de l'écriture et la personnification de la mort : que les chefs soient plus cruels et plus pugnaces que la mort elle-même !

²⁵⁹ *La pierre du rire*, op. cit., p.163.

²⁶⁰ Ibid., p.163.

²⁶¹ Ibid., p.164.

²⁶² Ibid., p.162.

III) L'ESPACE PRODUCTEUR DES RECITS : LA VILLE METAPHORE DE LA GUERRE

La ville a une place centrale dans chaque roman. C'est le lieu par excellence. Le lieu est à la fois investi par le passé et transformé, défiguré par le présent. En tant que cadre, il donne existence et ancrage aux personnages qui l'habitent. Décrit et évoqué à plusieurs reprises ou objet d'allusions, l'espace extérieur constitué par la ville en guerre - la ville de la guerre civile - est omniprésent. Censé dominer, imposer son ombre et son désordre à l'espace intérieur par la violence qu'il charrie dans les rues, il est au contraire évoqué plutôt comme signifiant que comme décor de l'action, puis mis en arrière-plan pour laisser la place à l'espace intérieur dans lequel évoluent les personnages. Tout se passe comme si le dehors rendu inhospitalier par la guerre laisse toute la place au dedans où se concentre toute la vie. Le dedans est par conséquent chargé des significations de l'abri, du refuge et de la sécurité.

Toutefois, la guerre ne peut manquer d'y porter sa marque qui est celle du désordre, de la séparation et de la barbarie. Le dedans est ainsi hypothéqué par des menaces extérieures, par le manque ou la perte, par le désespoir, qui vont à leur tour ouvrir une brèche dans la coquille qu'est censée être la maison. Tout l'espace est donc déstabilisé. Nous allons étudier comment la déstabilisation due à la guerre est figurée dans les romans.

Dans chaque roman, la ville est orpheline de sa moitié. Comme les personnages qui vivent dans le manque d'amour, la rupture, la perte ou la peur de la sexualité, la ville est toujours seulement une moitié de ville, comme un corps amputé et qui sent sa partie manquante bien que devenue invisible.

Fonction de la métaphore de Beyrouth : espace dynamité, espace du désamour, espace de la destruction.

La ville est le contre-pied de la représentation de la maison, elle est extérieur dangereux, temps traître, et ne tient aucunement son rôle de protection, de refuge ou d'abri. La ville enferme et prend possession des gens, elle tue aussi.

La ville est donc ambivalente : elle donne forme à l'existence des personnages, elle les fixe dans un cadre mais elle les expose au danger. C'est une marâtre, elle dévore ses enfants, fonctionnant, à l'instar du temps, comme Saturne qui dévore ses enfants, dans le sens où elle confirme et signe la partition, la séparation. L'espace de la ville configure les relations entre

les gens. Il représente la volonté de nier l'Autre, de l'effacer, de le rendre invisible. La ville ne réunit pas, elle fixe les personnages dans un moment culminant de la guerre : celui où la ville se dresse contre elle-même et cherche la désunion.

La ville est double aussi, elle a deux visages : celui du Même et celui de l'Autre, avec toutes les imbrications entre le Même et l'Autre et la réversibilité de l'Autre (comme par exemple le personnage de Mourad dans *La maîtresse du notable*).

Ce double aspect est la représentation de la guerre civile. C'est la réalisation provisoire de la rupture radicale entre Soi et l'Autre. L'Autre devient tout d'un coup inacceptable, une version inacceptable de Soi.

Ceci est à mettre en relation avec le regard féminin des auteurs : les femmes (et ceux qui ne vont pas au combat) vivent l'espace de la guerre en tant qu'otages, prisonnières du lieu et non en tant qu'acteur de l'action qui s'y déroule.

Dans les trois récits ainsi que dans le quatrième étudié dans le corpus, l'espace se divise entre **espace intérieur et espace extérieur** dans une relation d'opposition que la guerre rend plus intense et plus significative. L'opposition est aussi entre **l'espace d'avant et l'espace pendant la guerre**. L'opposition se retrouve aussi **entre les deux moitiés de la ville divisée**. C'est ce que nous essaierons de démontrer dans cette troisième sous partie, en nous attachant à voir la forme que prennent ces oppositions chez chacun des auteurs du corpus.

III-a) *La maison sans racines* : espace théâtral et espace réel

La ville s'impose d'elle-même en tant que **métaphore** de la partition dans la mesure où elle est formée par deux mondes qui se rejettent et s'interpénètrent à la fois.

Dans *La maison sans racines*, deux espaces sont en présence : l'espace réel et l'espace théâtralisé. L'espace réel est représenté par la ville de 1975, et plus particulièrement, la maison d'Odette, et puis par l'hôtel dans la montagne, le même en 75 que dans le récit de 1932.

L'espace de la Place au moment de la marche surgit comme un espace théâtral : « Une place vide ; sauf pour ces deux corps embrassés. »²⁶³, et : « La Place était encore déserte. Sous les

²⁶³ *La maison sans racines*, op.cit., p.14.

deux corps, soudés l'un à l'autre, s'étalait une nappe de sang aux bords déchiquetés. »²⁶⁴ Le cadre est dressé, sobre et nu. Tout est immobile, les immeubles sont comme vides et il n'y a nulle animation. Cela fait penser davantage à un décor de carton-pâte qu'à une ville le matin. L'espace est fermé, circonscrit et en même temps accessible et visible comme une scène de théâtre. D'ailleurs, il est décrit explicitement comme tel : « Une place. Un emplacement vide. Un plateau de théâtre à l'abandon, graduellement éclairé par ces feux de la rampe que sont les premières lueurs du soleil levant. »²⁶⁵ « Vide » et « à l'abandon » donnent une indication quant à l'issue malheureuse, au fait qu'il n'y aura pas de représentation puisque le théâtre n'est plus utilisé et que les spectateurs sont inexistantes.

Le vide de la Place illustre aussi l'isolement des jeunes femmes, leur solitude dans l'action ; tout le monde dort alentour et ces jeunes femmes, levées avant les autres, préparent leur spectacle pour la foule qui selon leurs prévisions devait accourir pour les rejoindre. Elles prennent l'initiative sans consulter personne et ignorent les risques pour elles-mêmes et pour leur action. Seule la paix leur importe, elles sont portées par une flamme qui les fait sortir du rang et les hisse au rang de martyrs.

La vacuité de la Place est soulignée par le silence lourd qui y règne : « Exposée de toutes parts, Kalya progresse lentement vers le centre de la Place, comme si elle suivait une procession. Elle avance dans une zone de silence opaque, entourée de maisons engourdies. »²⁶⁶ Ce passage se poursuit sur une page et demi avec treize occurrences du mot « silence » pour la comparaison du silence qui règne sur la Place avec d'autres silences : « Silence plein, dense, riche de paroles tues. Silence pareil à celui du corps qui, secrètement, se régénère. Rien de tel ici. C'est un silence funeste qui se rabat comme un couvercle sur la Place. »²⁶⁷ Le silence ici n'est pas de bon augure, il est pesant comme l'angoisse de mourir ou de perdre des êtres aimés.

Un autre thème survient, celui de la chambre, lié au silence des rêveries paisibles. La chambre s'oppose ici à la Place. La chambre n'est que paix et sécurité, elle est fermée sur l'extérieur et donc sur les menaces, y règne un silence très doux et vivifiant. La Place, en revanche, est un lieu dangereux, ouvert à tous les vents, où un coup de feu peut partir de nulle part et où le silence est « sinistre »²⁶⁸. Il se situe entre deux, entre réel et imaginaire, entre ville qui dort et

²⁶⁴ Ibid., p.19.

²⁶⁵ Ibid., p.77.

²⁶⁶ Ibid., p.55.

²⁶⁷ Ibid., p.56.

²⁶⁸ Ibid., p.55.

décor pour la mise en scène de la paix ; il est produit par l'étrangeté de l'irruption de la violence dans une réalité familière : « Terrible, ce lieu, tragiquement prémonitoire, qui pourrait n'être qu'imaginé ! Pourtant il est là. Il existe. A chaque pas, Kalya éprouve la consistance du sol. »²⁶⁹

Sur cette scène offerte aux regards, la marche interrompue des jeunes femmes s'est transformée en tableau représentant la douleur. Seule Kalya est en mouvement. « Le chemin allait lui paraître interminable. La distance, infinie... »²⁷⁰ Les perceptions de Kalya sont contradictoires. A mesure que la réalité s'impose à elle - la réalité de la Place, la réalité du coup de feu, de l'immobilité des jeunes femmes et du sang - le temps se dilate et l'espace devient irréel. Il atteint une dimension générique, il n'est plus défini par rien, c'est un lieu « de nulle part »²⁷¹ et en même temps, c'est la reproduction d'autres lieux, il est « semblable à d'autres et d'autres lieux où s'élève et se répand le malheur. »²⁷² L'espace n'est plus que celui du malheur, c'est la seule chose qui le caractérise désormais, effaçant sa qualité d'agora qui rassemble : il devient anonyme dans la violence. Il devient également universel. Le lieu du « malheur » est le même partout où les hommes oublient de vivre ensemble.

Si la structure du récit et sa temporalité reflètent la déstabilisation, l'éclatement et la nostalgie d'un passé heureux, l'espace porte en lui des menaces perceptibles, les prémisses de la division : « - Qu'est-ce qu'ils veulent avec ces fusils ? demande Sybil qui se croit au cinéma. »²⁷³ Il illustre le basculement du bonheur dans le malheur, de la vie dans la mort. En témoigne le contraste entre sa beauté naturelle, son animation et sa face défigurée par la haine : « Englobant mer, collines, montagne dans une effervescence lumineuse, le petit pays, il est vrai, était beau [...] »²⁷⁴, « Regardez, c'est unique ! Mer, montagnes tout ça d'un seul coup. Il n'y a pas à dire, c'est le plus beau pays du monde ! »²⁷⁵, « Cafés, casinos, restaurants aux enseignes lumineuses parquent au bord des plages. »²⁷⁶ Dans cette ville propice aux loisirs et aux promenades, la haine parle une langue non-articulée, celle des coups de feu : « [...] le sifflement assourdi de la balle. Celle-ci, en pleine course, vient de la frapper entre les omoplates. »²⁷⁷, « Une décharge de chevrotines le cribla à son tour, interrompant le chant. »²⁷⁸

²⁶⁹ Ibid., p.78.

²⁷⁰ Ibid., p.19.

²⁷¹ Ibid., p.225.

²⁷² Ibid., p.225.

²⁷³ Ibid., p.38.

²⁷⁴ Ibid., p.23.

²⁷⁵ Ibid., p.25.

²⁷⁶ Ibid., p.36.

²⁷⁷ Ibid., p.244.

C'en est fini de la ville des retrouvailles, c'est maintenant la ville de la perte et de la douleur. Et le cercle du malheur se referme sur tous : « Qui avait commencé ? Quel acte avait précédé l'autre ? Déjà les fils s'enchevêtraient. Déjà haines et désirs de vengeance se répondaient. »²⁷⁹

L'espace du récit de juillet-août 1975 et celui de la marche sont en « dialogue », en correspondance, ils se répondent dans le sens où l'espace violent de la Place fait écho aux prémisses de la violence que présente l'espace du récit de 1975 : « Ammal et Myriam venaient d'apprendre qu'en pleine ville des hommes armés avaient stoppé un autocar, abattu une dizaine de passagers. »²⁸⁰

Correspondance d'une part et opposition de l'autre entre la Place en 75 et le Grand Hôtel dans la montagne en 1932 et entre l'appartement d'Odette en ville en 75 et le Grand Hôtel dans la montagne en 32. L'opposition entre la Place menaçante, silencieuse et vide et le Grand Hôtel où des gens aisés sont en villégiature, en famille ou en groupe, jouant, dansant, dînant en toute tranquillité opère pour signifier le changement radical d'atmosphère entre les deux et l'effet reconfortant des souvenirs sur Kalya qui avance sur la Place, dans une tension extrême. Quant à l'opposition entre le grand Hôtel en 32, produisant tous les signes de l'opulence, de l'insouciance et des plaisirs, et l'appartement d'Odette en ville en 75, vieillot, rempli de souvenirs et d'objets poussiéreux et témoin d'une vie devenue parcimonieuse, elle opère dans le sens de la détérioration de la situation qui renvoie à la transformation d'Odette de la jolie jeune femme de 32 en une vieille femme impotente en 75. L'espace témoigne qu'il ne reste que vestiges de l'ancien temps de paix et que le présent n'est que coups de feu qui se répondent dans la ville. Un bref passage qui montre Kalya et l'enfant arrivant en 75 dans le même Grand Hôtel exprime la même évolution de l'espace vers la fin de la joie de vivre sans barrières communautaires et son corollaire qui est le départ des Libanais, provoqué par les menaces de conflit: « En cette fin de juillet 1975, le Grand Hôtel avait changé. Il était presque vide, les estivants qui le fréquentaient jadis partaient en majorité pour l'Europe. Il avait perdu de son prestige ; sa façade se délabrait lentement. »²⁸¹

²⁷⁸ Ibid., p.245.

²⁷⁹ Ibid., p.139.

²⁸⁰ Ibid., p.139. Référence à un événement réel d'avril 75, transposé par la romancière en juillet : « L'incident qui mit le feu aux poudres, le 13 avril 1975, est bien connu. C'est le mitraillage d'un autocar transportant des Palestiniens dans une rue du faubourg chrétien de 'Ayn al-Rummaneh. Dès que fut connue la nouvelle de l'incident dans lequel 27 passagers du car trouvèrent la mort, des hommes en armes apparurent dans plusieurs quartiers de Beyrouth et de sa banlieue. » Samir Kassir, *La guerre du Liban*, Paris, Karthala, 1994, p.103.

²⁸¹ Ibid., p.166.

Dans cette représentation de l'espace, constituée par deux espaces en opposition, celui de 1932 et celui de 1975, l'espace de la Place met en scène la dynamique de la tragédie qui se prépare à travers les contradictions qui lui ont donné naissance : d'une part, la tragédie appelle en contre-point le bonheur de l'ancien temps et d'autre part, la tragédie ne fait que confirmer les signes avant-coureurs concrétisés par l'explosion des jours précédents.

Quelle est donc la **fonction de l'espace dans ce roman** ? L'espace réel fonctionne comme témoin d'une époque et la caractérise. Il lui donne plus qu'un cadre, il lui confère une atmosphère, et constitue le signe sous lequel elle se place. L'espace de 1932 est celui de la fête, du jeu, des réunions familiales, de l'aisance et de la tranquillité tandis que l'espace de la ville de 1975 est truffé de barrages et de contrôles, il retentit de rumeurs d'attaques armées, d'inquiétude et d'attente angoissée. Quant à l'espace théâtralisé de la Place, il sert à mettre en scène la tragédie qui n'a pas encore véritablement commencé. La mise en scène voulait influencer sur la réalité, elle se voulait mise en scène de la fraternité mais c'est la réalité qui l'envahit par surprise et l'oriente vers la violence, c'est-à-dire que la réalité prend possession de la scène, la dépouille de son contenu d'espoir et de fraternité et l'incorpore. Cela se répercute, comme on l'a vu, dans la jonction des récits de la marche et du mois de juillet-août 1975. Soudain, il n'y a plus de place pour l'imagination, pour le rêve et la conception d'une société où ce sont les similitudes qui fondent l'identité. Il n'y a plus de place pour la projection d'une action contre la guerre. La guerre est là.

L'espace est donc un auxiliaire important dans ce roman dans la mesure où il donne sa tonalité à chacun des trois récits qui le constituent. Il est également le support de la dimension théâtrale de l'action pour la paix. Il porte aussi comme signification la charge d'insécurité et de menaces dans le récit de 75 et la charge de douceur et de nostalgie du récit de 32. On peut donc avancer qu'il fonctionne comme un signifiant plutôt que comme un décor conçu pour mettre en scène l'action. Et ce signifiant est diffracté en plusieurs signifiants différents, exprimant ainsi ce tout début du conflit où la paix et la guerre se côtoient encore, mais où tous les ingrédients sont là pour annoncer la guerre civile.

Contrairement à cela, l'espace dans *La maîtresse du notable* fonctionne, comme nous allons le voir, comme une métaphore de l'installation de la guerre à domicile. C'est l'espace de la division par excellence puisque le roman se situe sur la ligne de démarcation. Au-delà de la division, l'espace est orienté, polarisé doublement par la relation entre deux maisons de part et d'autre de la ligne de démarcation.

III-b) *La maîtresse du notable* : deux maisons, deux mondes

L'espace de ce roman de Vénus Khoury-Ghata est représenté comme un **théâtre du conflit**, théâtre où la ville est à la fois la scène et le personnage principal. En effet, d'une part elle dépasse sa fonction de cadre quand elle devient un lieu symbolique où le conflit est mis en scène, et d'autre part, elle devient elle-même **personnage principal qui métaphorise la guerre civile** par sa capacité à donner forme aux changements dus au conflit fratricide, aux péripéties des personnages et à intervenir dans leurs connexions et dans la trame événementielle.

La ville dont il s'agit dans ce roman est sans conteste Beyrouth mais Vénus Khoury-Ghata a écrit en exergue : « A Jeannette B. dans cet immeuble déserté sur la ligne de démarcation d'une ville que je ne nommerai pas. » Pourquoi une ville sans nom ? Peut-être parce que Beyrouth est reconnaissable en tant qu'essence de capitale d'une guerre civile et que ce serait une redondance de la nommer. Cela pourrait être n'importe quelle ville et cela pourrait viser l'universalité du message. Par ailleurs, nous avons avancé que ce roman prend l'allure d'une fable ; or, le lieu dans une fable reste indéfini, il n'a pas de référent réel, il est justement essence de lieu.

La ville qui nous est présentée dès la deuxième phrase du roman est un être doué de mouvement et de réactions : « La ville, depuis son départ [celui de Flora], a rétréci autour de la ligne de feu qui la divise en deux champs de ruines. »²⁸² La réactivité de la ville à l'action du personnage de Flora introduit l'espace dans la narration à travers une personnification qui d'emblée en fait un personnage de la diégèse.

La partition de la ville : La ville est divisée en deux, et la division, qui a atteint les deux parties de la même façon puisqu'elle les a transformées en « deux champs de ruines », est orientée selon deux axes dans l'espace : « L'un descend jusqu'au port et sa digue branlante, l'autre monte jusqu'à la colline du Loup visible de tous les toits. »²⁸³ De plus, non seulement la ville s'est divisée autour de la ligne de démarcation définie comme « la ligne de feu », mais en plus, elle s'est dédoublée puisque « Les habitants de la capitale qui ont fui les bombardements, il y a trois ans, se sont installés dix kilomètres plus loin, sur la pente verte

²⁸² *La maîtresse du notable*, op.cit., p.9.

²⁸³ *Ibid.*, p.9.

qui domine la crique. »²⁸⁴ Ce dédoublement est décrit à partir de la ligne de démarcation où se trouve la narratrice, il sert donc à focaliser le récit et à introduire le lieu de l'action et l'instance narrative en rapport avec l'ensemble de l'espace. Et cette focalisation sur la ligne de démarcation donne la forme et l'atmosphère de la ville dédoublée par rapport à celle de la ville initiale, et en fait son point nodal, sa blessure :

*Leurs maisons basses tournent le dos à la ville dévastée. Des maisons aveugles. Pas de fenêtres, et des portes aussi étroites que des meurtrières. De leur paisible colline, ils pouvaient entendre les obus s'abattre sur notre quartier, point d'intersection de tous les feux, de toutes les haines.*²⁸⁵

La ligne de démarcation est donc un concentré de la violence générale, et le carrefour de « toutes les haines », ce qui introduit la complexité des forces en présence dans cette guerre civile. En revanche, et par contraste, la colline nouvellement habitée est « paisible » mais cette paix est au prix d'un espace marqué par le déni ou l'indifférence puisque les maisons « tournent le dos à la ville dévastée » et par la fermeture agressive sur soi de la forteresse à laquelle réfèrent l'absence de fenêtres et les portes « aussi étroites que des meurtrières ».

La ville n'est pas seulement apparence matérielle. Comme l'explique Valérie Haas, elle est cet espace que la vie, les relations et les échanges investissent :

*Référence permanente, source de stabilité, symbole du groupe, l'espace de la ville permet aux individus de se maintenir dans un espace commun, auquel ils s'identifient. Sous son apparence matérielle, la ville devient objet de représentations, investi au cours du temps par des pratiques communes.*²⁸⁶

Or cette ville est divisée en deux. Ce qui signifie d'emblée que les habitants n'ont plus en commun ce cadre où se construit et se fabrique leur identité commune. Leur espace est déstabilisé, transformé. Il se réduit au huis-clos d'un immeuble vidé de certains de ses occupants, isolé, posé sur la ligne de démarcation tel un fantasme : « Notre immeuble se dresse solitaire entre la ville musulmane serrée autour de sa mosquée et la ville chrétienne groupée autour de son église. »²⁸⁷ Dans cette description, on voit apparaître deux villes équivalentes dans leur organisation confessionnelle. La capitale, comme elle est nommée dans

²⁸⁴ Ibid., p.9.

²⁸⁵ Ibid., pp.9-10.

²⁸⁶ Valérie Haas, « Approche psychosociale d'une reconstruction historique. Le cas vichyssois. », Université de Lyon 2, p.37, disponible en ligne sur le site :

http://recherche.univlyon2.fr/greps/IMG/pdf/Article_CIPS_2002.pdf

²⁸⁷ Ibid., p.10.

la première page du roman, n'est déjà plus une seule et même ville. Ce qui signifie que ce n'est plus un seul et même groupe humain qui l'habite, mais bien deux.

Deux espaces pour deux communautés : Flora est « partie au bras d'un notable musulman »²⁸⁸ et cet homme est nommé « L'étranger » par la narratrice : « L'étranger s'était immobilisé devant l'immeuble à moitié désert, dans cette rue où la ville se divise pour mieux s'entre-tuer. »²⁸⁹ On voit ici pointer l'ambiguïté de la narratrice qui, bien qu'elle déplore la violence qui dresse les uns contre les autres en évoquant d'une manière équivalente les dégâts causés par la guerre, a un regard spatialement orienté et est donc partie prenante du conflit dans la mesure où le notable musulman, aussi libanais qu'elle-même, est qualifié d'étranger. Et sa maison correspond à sa désignation de « notable musulman » : sa maison se trouve en secteur musulman : « [...] de l'autre côté de la ligne de démarcation, dans la maison blanche qui domine le vieux port. »²⁹⁰ Ceci explicite par la même occasion l'orientation dans l'espace de chaque moitié de la ville introduite à la première page : la moitié musulmane est celle qui « descend jusqu'au port ». Et « La maison du notable avec ses terrasses et son pigeonnier à arcades domine la ville basse »²⁹¹ : sa position de notable est figurée par la position de sa maison qui « domine » les autres.

On peut également relever une **double orientation spatiale du regard de la narratrice** qui rejette aussi dans la même aversion ceux qui sont allés se réfugier loin de la ville, à propos des cartes de tarot tirées par Mme Evguénia « dite Vava » : « Nous redoutons l'as de pique et le dix de carreau que nous souhaitons aux déserteurs sur la pente verte en surplomb de la crique. »²⁹², l'as de pique représentant la mort dans le tarot. Et tout le roman développe cette rupture à travers le discours des uns sur les autres basée sur les représentations de l'Autre.

L'immeuble se situe entre les deux et le roman est bâti sur l'existence de cette maison « solitaire » sur la ligne de démarcation, dont l'exergue nous apprend qu'elle a réellement existé, et sur sa position en vis-à-vis avec une autre maison, celle du notable. Cette division de l'espace en deux basée sur le contraste entre la maison chrétienne et la maison musulmane constitue véritablement la matrice de *La maîtresse du notable*.

La polarisation de cet espace le rend dynamique. Elle conditionne la relation entre les deux sous-espaces qui sera de l'ordre de l'attraction irrationnelle en même temps que du rejet et de

²⁸⁸ Ibid., p.10.

²⁸⁹ Ibid., p.11.

²⁹⁰ Ibid., p.13.

²⁹¹ Ibid., p.10.

²⁹² Ibid., p.11.

la haine. En fait, dans cet espace se joue la lutte d'Eros et de Thanatos, tant il est vrai que la guerre n'est jamais totale et qu'elle laisse toujours passer entre ses interstices le désir irrépressible de l'Autre, Eros, qui travaille contre Thanatos.

Un espace en proie au jeu d'Eros et de Thanatos : L'espace est orienté par le jeu d'Eros et de Thanatos. D'une part, l'espace est orienté par le désir qui circule entre le notable et Flora et par sa conséquence directe qui est le manque de la mère. Flora regarde sans cesse du côté de la maison du notable pendant la première période racontée par la narratrice dans son journal : « Seul bougeait son regard. Il voguait du côté du bazar et de la ville musulmane [...] »²⁹³ On retrouve la même phrase augmentée d'une indication de la permanence de l'action, « continuellement » : « Son regard voguait continuellement du côté du bazar et de son bassin central. »²⁹⁴, puis la même phrase encore : « Son regard voguait continuellement du côté du bazar et de sa verrière éclatée. »²⁹⁵ La répétition du premier segment de la phrase est accompagnée d'une variation du deuxième segment qui situe et décrit le bazar en rapport avec les rencontres de Flora et du notable avant la fuite de Flora. La répétition avec des variantes fixe l'image de la femme à sa fenêtre, double d'une Flora dont il ne reste que les mains à la fin du roman, comme nous le verrons plus loin. Les deux fenêtres, de part et d'autre de la ligne de démarcation sont symétriques, comme l'immeuble chrétien et la maison musulmane du notable qui lui fait face. La symétrie des lieux introduit le motif de la connexion et de l'analogie, là où la division marque le motif de la différence et de l'opposition.

On peut relier le motif de la symétrie à Eros et celui de la division à Thanatos. Flora à sa fenêtre, c'est d'abord Eros en action puis Thanatos qui la transforme en l'ombre d'elle-même quand elle est transplantée, telle la fleur qu'elle est – Flora – dans un terreau défavorable. Pour Flora, la maison du notable est le lieu du désir, désir aussi bien de l'homme qui la subjugué par la violence de son désir pour elle, que désir d'inconnu, de l'Autre inconnu qui inquiète autant qu'il attire. Flora, bien avant de quitter les siens ou que cela se présente comme projet, pose cette question à Mme Vava : « Croyez-vous que je serai heureuse dans cette maison ? Notre voisine mit sa bizarrerie sur le compte de la chaleur. »²⁹⁶

D'autre part, à partir du moment où Flora quitte l'immeuble, tout l'immeuble regarde vers la maison du notable, là où Flora est allée s'installer, de l'autre côté de la ligne de démarcation. L'espace est alors orienté par le manque de la mère : « Le soleil frappe de plein fouet la

²⁹³ Ibid., p.20.

²⁹⁴ Ibid., p.23.

²⁹⁵ Ibid., p.26.

²⁹⁶ Ibid., p.75.

maison du notable. Je compte trois fenêtres sur la façade, la quatrième est celle de la chambre de Flora, reconnaissable à ses rideaux. »²⁹⁷ L'immeuble après le départ de Flora est devenu « un gouffre », c'est-à-dire quelque chose qui est vide à l'intérieur et dont le vide happe celui qui s'en approche : « Cet immeuble est un gouffre, il dévore les êtres et les voix. »²⁹⁸ L'immeuble a fait disparaître Flora, et il s'est vidé de son centre, la mère. La maison est devenue le lieu de l'attente du retour. Le gouffre est l'image du manque et va orienter la maison chrétienne entière vers la maison musulmane. Là encore, c'est Eros qui fonctionne, en tant que manque qui renouvelle le désir indéfiniment.

Par ailleurs, l'espace de *La maîtresse du notable* est un « désert » : « Il faut être fou pour vivre dans ce désert, avait dit ma mère en claquant la porte derrière elle. »²⁹⁹ La guerre a désertifié la zone mais il reste cependant dans ce désert deux maisons qui se font face, et qui échangent des émissaires après que Flora a changé de côté. Autour, c'est comme si c'était le vide sidéral. Le seul lieu évoqué est le bazar avant la guerre. Dans le récit, la ville se réduit à l'espace intérieur de l'immeuble et dans une moindre mesure à l'espace intérieur de la maison du notable. Il s'agit donc bien d'un désert. Et ce désert est un produit de la guerre. L'espace est donc profondément marqué, dessiné, réapproprié par la guerre : « [...] devant l'immeuble à moitié désert, dans cette rue où la ville se divise pour mieux s'entre-tuer. »³⁰⁰ La guerre a fait de la ville un champ de bataille et de la ligne de démarcation le lieu même du manque.

Mais l'espace est aussi orienté par un regard que la guerre a produit : regard sur l'autre côté de la ville comme sur un territoire ennemi et étranger. Regard qui représente une autre ville plutôt qu'il ne la voit, comme il voit une **représentation de l'Autre dans la rencontre avec le visage de l'Autre**, selon la formule de Paul Ricœur.³⁰¹ L'espace est alors le champ ouvert à Thanatos qui a contribué à le couper en deux, à murer chaque moitié dans son territoire, à la dresser contre l'autre. Ainsi, quand la servante du notable - comparée à « un oiseau de proie »³⁰², qui « prétend vouloir le bien de Flora mais continue à l'appeler l'étrangère. »³⁰³, vient rendre visite au père de la narratrice au nom de son maître pour lui demander de divorcer, elle explique :

²⁹⁷ Ibid., p.109.

²⁹⁸ Ibid., p.152.

²⁹⁹ Ibid., p.10.

³⁰⁰ Ibid., p.11.

³⁰¹ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Le Seuil, 1990.

³⁰² *La maîtresse du notable*, p.172.

³⁰³ Ibid., p.173.

*-Il veut seulement la présenter à ses amis sans mentionner le nom de son époux, montrer la marchandise. C'est rare les vraies blondes. Ses servantes disent sa touffe dorée et roses les aréoles de ses seins. Tout ce velours, toute cette soie et ce nacre éveille leur curiosité. Elles se battent pour l'épiler, mais Flora refuse qu'on touche à sa toison. / Le rire de la vieille est obscène, obscène aussi sa manière de parler de la solitude de Flora dans la maison du notable.*³⁰⁴

On a là une des représentations que se font « les musulmans » de la blonde Flora chrétienne et non libanaise et une des représentations que se font « les chrétiens » par la voix de la narratrice, fille de Flora, de la servante et des coutumes des musulmans. La rupture est consommée, la haine est réciproque – il est à noter que le notable comme Flora sont désignés comme « étranger/e » en dehors de leur camp - mais le point de vue de la narratrice prime sur celui de l'autre camp, appuyé en cela par son sentiment filial et par la réalité de certaines pratiques culturelles. En revanche, l'« obscénité » de la vieille servante est rapportée sans ironie ni distance. Elle est montrée comme de la haine revancharde pour ce qui est désiré pour sa rareté, qui est pris en otage et mis à la merci de son camp. Et cette haine s'exprime encore plus clairement à la fin de la scène : « -Votre louis d'or vous sera retourné un jour ou l'autre. Le secteur musulman le crachera devant votre immeuble... sous forme de cadavre, précisa-t-elle, en se levant. / Elle s'en alla sans nous saluer, le mot cadavre devait clore sa visite. »³⁰⁵ Il n'y a donc nulle négociation possible, nul moyen terme, nul avenir pour celui qui a trahi son camp volontairement, qui est passé de l'autre côté de la frontière symbolique, qui a changé de maison, de lit et de désir.

On peut relever dans ce roman que la **ligne de démarcation est représentée comme un miroir** dressé entre les communautés, qui les empêche de voir l'Autre et les condamne à ne voir que le Même, ce qui revient à s'autodétruire en ne regardant que soi-même, en s'abîmant dans cette contemplation de soi-même qui exclut la relation vitale à l'altérité. Seuls la « fille » et son père éprouvent encore et toujours des sentiments mitigés pour Flora à cause de leur amour pour elle. Même dans son camp « naturel » puisqu'il est confessionnel et que la confession est affaire d'appartenance familiale, Flora ne trouve pas grâce aux yeux des habitants de l'immeuble : « M. Nahum qui ne la quittait pas des yeux l'avait comparée à un louis d'or. /- Un louis d'or tombé dans un caniveau, le musulman n'a eu qu'à se pencher pour

³⁰⁴ Ibid., p.73.

³⁰⁵ Ibid., p.75.

le ramasser, ajouta-t-il des années plus tard lorsqu'elle nous quitta. »³⁰⁶ La vision qui se dégage de cette scène et de bien d'autres scènes du roman, est une sorte de mépris du côté du camp « chrétien » (qui se nomme rarement lui-même en tant que tel, comme cela est le cas pour le point de vue dominant qui se contente de nommer l'autre) et une haine grimaçante et revancharde du côté du camp « musulman » comme nous venons de le voir. Nous reviendrons plus amplement sur ce déséquilibre dans la vision des deux camps de la guerre civile, essentiellement lié dans *La maîtresse du notable* au choix de l'instance narratrice, dans la troisième partie de notre travail, concernant le type de discours implicite véhiculé par notre corpus.

Cependant, pour ce qui concerne l'espace, Thanatos est bien le maître d'œuvre. Même quand c'est Eros qui se manifeste dans cet espace déchiré, la relation est hypothéquée par l'attraction fallacieuse entre les deux personnages, basée sur l'image et le narcissisme. Le notable est attiré par l'image de la beauté idéale, la beauté inaccessible, blonde et blanche telle « une houri du paradis »³⁰⁷. Flora est prise au piège de son narcissisme, elle aime l'image que lui renvoie le regard désirant de l'homme. Ce narcissisme se retrouve d'ailleurs dans la description de sa vie chez le notable: « [...] le miroir où elle passe le plus clair de son temps. »³⁰⁸

De plus, Eros est à l'origine du déplacement de Flora, lequel a une influence déstabilisatrice sur l'ensemble de l'espace. Et c'est encore un espace qui a une vie à lui, comme on l'a vu dans la deuxième phrase du roman (« la ville a rétréci depuis le départ de Flora »), que les tarots peuvent expliquer: « Il faut remonter à Flora pour trouver le coupable. Elle a déséquilibré le sol en changeant de lieu d'habitation. La ville boite comme son notable, d'où les glissements de terrain et tout le reste. »³⁰⁹ Il réagit aux actes. Déstabilisé, il est comme l'amant qui manifeste la déstabilisation dans son corps et dans ses actes.

Pour Flora, l'espace est oppressant. C'est en fait l'emplacement de l'immeuble qui lui donne « une valeur oppressante » comme le montre Barbara El Khoury³¹⁰. Flora rompt avec sa famille pour fuir n'importe où, même là où l'espace de la maison du notable va se refermer sur elle sans évasion possible puisque l'espace de l'enfermement extérieur est devenu

³⁰⁶ Ibid., p.75.

³⁰⁷ Ibid., p.29.

³⁰⁸ Ibid., p.73.

³⁰⁹ Ibid., p.61.

³¹⁰ Barbara El-Khoury, *L'image de la femme chez les romancières francophones libanaises 1975-1992*, op.cit.

enfermement en soi-même, dans les obsessions, les fantasmes et la dépendance, aussi bien pour Flora que pour le notable.

D'ailleurs, la maison du notable, devenue un lieu où convergent les regards et le manque, se substitue au personnage de Flora à la fin du roman, selon Barbara El-Khoury³¹¹ et crée une instabilité dans les rapports : « Elle était enchaînée à la maison maudite, enchaînée à l'homme qu'elle haïssait. »³¹² Flora est prise dans une relation de dépendance vis-à-vis du notable et cela entraîne qu'elle est dévorée par la maison qui ne laisse d'elle que ses mains et sa gestuelle : « Deux mains lui font signe de s'éloigner. Il reconnaît les mains livides de sa mère. [...] Flora n'a plus de corps mais des gestes. Flora, une morte à sa fenêtre. »³¹³ La maison du notable est devenue son tombeau de mort-vivante, Flora est devenue un zombie incapable de volonté. Elle ne s'appartient plus. Ses gestes montrent qu'elle a franchi une limite au-delà de laquelle il n'y a plus de retour possible. Elle s'est éloignée, est devenue étrangère aux autres et à elle-même. L'espace ennemi a happé Flora. Il est aussi devenu place forte où viennent se faire tuer Mourad, le fidèle serviteur qui voulait ramener Flora à ses enfants, et Frédéric, le fils venu à la recherche de sa mère. La maison du notable a dépouillé l'immeuble de son centre et elle est devenue lieu de mort. Ainsi, **c'est Thanatos qui prend le dessus sur Eros pour finir** puisque la guerre est le messager de la mort.

Cette ville-personnage principal, actant à part entière, induit donc la métaphorisation de la guerre essentiellement à travers le jeu d'amour et de haine indissociables comme nous venons de le voir. La ville constituée de deux espaces différents et séparés, dressés l'un contre l'autre est une métaphore de la guerre civile. Cette métaphore est matrice de la présentation de l'espace dans le roman. En effet, la guerre civile signifie à la fois la séparation et la connexion avec l'Autre. Cette situation induit que la narratrice, qui est une jeune fille de treize ans du secteur chrétien, ne voit et ne décrit que le côté musulman de la ville. La seule précision qu'on ait du secteur chrétien vient dans l'illustration de la dualité de la ville, divisée entre « la ville musulmane serrée autour de sa mosquée et la chrétienne groupée autour de son église. »³¹⁴ Le seul espace qu'on visualise dans ce roman est donc la partie musulmane de la ville, avec la maison du notable au beau milieu, décrite avec quelques détails.

³¹¹ Op.cit.

³¹² *La maîtresse du notable*, op.cit., p.262.

³¹³ Ibid., p.263.

³¹⁴ Ibid., p.10.

Qui plus est, la narratrice regarde cet Autre du plus près qu'elle peut : « J'ai vu la ville musulmane dans la lunette du franc-tireur. »³¹⁵ Mais cette volonté de regarder de plus près correspond aussi au projet meurtrier du franc-tireur, et l'ironie de l'image est claire : une jeune fille regarde la fenêtre de sa mère à travers la lunette d'un fusil pointé vers cette fenêtre. Elle le fait si innocemment que cela montre que la guerre a changé les signes des choses : qu'une femme quitte son bébé ou qu'une fille regarde dans la lunette d'un fusil dans la direction de sa mère, tout cela fait partie d'un ordre des choses bouleversé dans un espace transformé où les gens ne sont pas à leur place et où le regard épouse le conflit.

Mais l'espace a à voir directement avec le sexe. Le souvenir de la narratrice du jour dramatique où elle a perdu le lien avec le corps de sa mère - dans la scène où elle voit sa mère devenir l'objet du désir d'un homme - se cristallise dans une vision que lui inspire l'endroit où la scène a eu lieu : « Des combats meurtriers eurent lieu au bazar, dans la ruelle où Flora rencontrait l'homme à la chevalière. [...] Une herbe haute entoure des crevasses sombres. On dirait une toison de femme autour d'une fente géante. »³¹⁶ La connexion entre la guerre et l'espace est rapportée à la connexion entre espace et sexe. La guerre a laissé la trace d'un sexe féminin dans les lieux où le désir de Flora a explosé comme un scandale en pleine rue. L'espace garde la trace de cette explosion de la même manière qu'il garde la trace de la dynamite dans ses murs. Et cela témoigne encore du jeu d'Eros et de Thanatos inscrit dans l'espace ainsi que dans la conscience de la narratrice pour qui le scandale est le désir de Flora qui répond au désir de l'homme, ce qui entraîne la séparation et la mort. C'est bien le sens de la comparaison entre les traces des « combats meurtriers » et un sexe féminin qui n'est rien d'autre que le sexe de sa mère.

Roman de l'échec et du manque, *La maîtresse du notable* montre l'impossible coexistence entre les communautés à travers une mise en scène de l'attraction-répulsion des corps, inscrite dans un temps circulaire comme une arène de combat et dans un espace déstabilisé, distribué entre deux maisons représentant deux mondes distincts, confinés chacun dans son refus de l'Autre et ne pouvant pourtant pas se passer l'un de l'autre.

³¹⁵ Ibid., p.125.

³¹⁶ Ibid., p.153.

III-c) *La pierre du rire* : Substitution d'un espace à un autre

Hoda Barakat place en exergue à son roman, une citation d'Hugues de Saint-Victor, auteur du *Didascalion*, relative au rapport à la terre natale :

L'homme qui voue tout l'amour à sa terre natale n'est que tendre apprenti ; l'homme pour qui toute terre est aussi chère que la sienne est déjà un homme fort ; mais est accompli l'homme pour qui le monde entier est une terre oubliée.

L'âme tendre fixe son amour sur un seul lieu. L'homme fort répand son amour sur tous les lieux. L'homme parfaitement maître est celui qui a vu cet amour expirer.

Ce que dit le philosophe saxon du XII^{ème} siècle et que tient à nous rapporter Hoda Barakat, c'est que la parfaite maîtrise appartient à celui qui s'est détaché de l'amour du lieu, de la terre. La guerre civile pose la question du rapport à la terre natale d'une façon aiguë, cette terre que les belligérants se disputent en la détruisant. Dans son roman inspiré par la guerre civile, Hoda Barakat pose cette question en arrière-plan, à un niveau philosophique, pour introduire un roman qui prend racine dans la terre natale et dont l'espace comme nous allons l'analyser, est entièrement construit à partir du dilemme d'un personnage dont le sexe le somme de prendre parti dans le conflit pour la maîtrise de la terre natale. Cet espace, à son tour, va le poursuivre jusqu'à ses derniers retranchements, de façon à ce qu'il ne lui reste plus d'autre choix que d'accepter de se salir les mains et de rejoindre ceux de son sexe dans le choix d'une haine de l'Autre couplée avec l'amour exclusif de Soi.

Exposition de l'espace du roman: L'espace de *La pierre du rire* se restreint à la partie ouest de Beyrouth. Dès les premières pages du roman, l'espace est convoqué à travers l'évocation du départ de certains habitants de la ville envisagé sous l'angle de l'éventuel retour : « `Tu verras, ils reviendront', dit soudain Naji. »³¹⁷ Puis : « `Ils reviendront...'/ De ceux qui sont partis, aucun n'est revenu...Les plantes en pots se sont fanées puis desséchées sur les balcons. »³¹⁸ Un paragraphe suit ces réflexions : « Lorsque l'une des maîtresses de maison revenait pour une visite furtive [...] Elle se dépêchait d'embrasser les enfants, tout en

³¹⁷ *La pierre du rire*, op.cit., p.14.

³¹⁸ Ibid., p.15.

maudissant cette époque de séparation forcée, les circonstances et le mauvais temps qu'il faisait dehors»³¹⁹ Et le paragraphe se termine par : «Ils regardaient le ciel avec appréhension, de peur qu'une averse soudaine ne la surprît sur le passage qu'il faut traverser à pied pour atteindre la partie est de la capitale.»³²⁰ Ce passage dispense plusieurs indications essentielles : les départs à cause de la guerre ne sont pas définitifs dans leur intention mais rien ne laisse présager qu'ils ne le soient pas ; la séparation est forcée, elle n'implique pas de haine entre voisins ; la partition est déjà à l'œuvre et rentre dans la banalité des soucis quotidiens ; et enfin, le narrateur se trouve dans la partie ouest de la capitale.

L'espace est posé en tant qu'organisateur des relations entre habitants en général et entre personnages : Khalil est musulman chiite (un détail portant sur la manière de préparer le thé, intelligible pour le lecteur oriental, est expliqué en note dans la traduction française), il reste donc à l'ouest ; et Naji et sa mère Mme (ou *Sitt*) Isabelle sont chrétiens, ils partent donc à l'est. La coupure de la capitale en deux est ainsi rapidement et efficacement mise en avant en tant que partition sur une base confessionnelle, dès le premier chapitre. Le fait que l'espace du roman se restreigne à une seule moitié place personnages et actions dans un signifiant politique qui est la moitié ouest de Beyrouth. Le fait qu'aucune action, aucune indication dans le roman ne fait référence à la moitié est contribue à entériner la séparation en tant que donnée spatiale et à l'incorporer dans la narration comme un espace clôturé, fermé, qui peut se lire soit comme incomplet soit au contraire comme se suffisant à lui-même, ou encore ni l'un ni l'autre.

***L'espace extérieur :**

*Notre jolie ville méditerranéenne s'est en effet exagérément hypertrophiée ces derniers temps. [...] la ville a dû se débrouiller comme elle le pouvait. Elle s'est donc déployée, étalée, enflée, autant que faire se peut. C'est ainsi qu'elle a enfanté ces immeubles et ces maisons, ou plutôt ces appartements, anonymes jusqu'au cauchemar.*³²¹

Dans cette phrase qui commence par un possessif à la première personne du pluriel, marque de l'intervention du narrateur comme nous l'avons signalé plus haut, la ville est considérée dans son ensemble et dans un rapport d'appartenance commune, sans exclusive d'une moitié ou d'une autre. Ce qui nous permet de déduire que le choix de la moitié ouest de Beyrouth

³¹⁹ Ibid., p.15-16.

³²⁰ Ibid., p.16.

³²¹ Ibid., p.24.

pour la narration est lié à la logique interne du récit, en liaison avec la mise en espace du héros, Khalil, dans son cantonnement dans un circuit spatial restreint. Il obéit donc à une économie du récit où l'espace agit comme un actant dans la mesure où il correspond au rayon d'action de Khalil ou bien qu'il suggère ses états d'âme comme nous allons le voir, notamment pour les unités d'espace intérieur dans lesquelles se déplace le héros.

La ville de *La pierre du rire* est une ville sans visage, c'est-à-dire qu'elle n'apparaît pas dans des descriptions de paysages urbains mais tout d'abord dans les aspects de sa transformation par rapport au passé. En effet, le passage que nous avons cité dans le précédent paragraphe sert à introduire une comparaison entre des « appartements anonymes jusqu'au cauchemar »³²² et l'appartement de *sitt* Isabelle :

La maison de Mme Isabelle était différente. Rien à voir avec ces appartements aux allures de salles de transit, où on imagine mal de trouver une cuisine bien garnie, des armoires remplies et un grenier riche de provisions et de souvenirs. / Dans la maison de sitt Isabelle, les meubles lourds et anciens, semblaient faire partie de la bâtisse elle-même [...] »³²³

Cette comparaison met en valeur l'opposition entre la manière de construire du passé et celle du présent. La solidité, l'harmonie, le goût caractérisent les anciennes maisons faites pour durer et pour abriter la vie, conçues comme une œuvre et non comme des produits de consommation rapide et « anonymes », des lieux de passage : « Une sagesse qui s'empilait en couches qu'avaient alternées une profonde méditation [...] »³²⁴ s'oppose à une ville qui « [...] a dû se débrouiller comme elle le pouvait. »³²⁵ Cette opposition est marquée par la victoire de la nouvelle façon de concevoir la ville : « [...] et la ville tout entière aspirait, le souffle court, à liquider les préoccupations secondaires pour se consacrer à ses véritables et prochaines passions. »³²⁶ La ville est donc en train de changer sous l'impact d'une nouvelle manière de concevoir l'essentiel, de classer les priorités. Il s'agit là par conséquent de tendances profondes de la société.

La ville change aussi sous l'effet de la guerre. Elle est devenue le domaine des rats et des chiens : « Les rues étaient complètement désertes tout le long du trajet, de sorte que les rats

³²² Ibid., p.24.

³²³ Ibid., p.24.

³²⁴ Ibid., p.25.

³²⁵ Ibid., p.24.

³²⁶ Ibid., p.24.

semblaient sans crainte [...] »³²⁷ et « le nombre ahurissant de chiens dont les meutes sillonnaient les rues était le seul fait notable au sein de cette nuit parfaitement paisible. »³²⁸, « Les chiens ne disparaissaient pas le jour [...] »³²⁹ Ces animaux qui prennent possession de la ville de nuit comme de jour sont inquiétants. Khalil compare les chiens aux loups la nuit à cause de « leurs hordes fébriles, de l'espace qu'ils avaient désormais investi dans cette ville, et qu'ils semblaient avoir vidé. »³³⁰ Mais le jour ne les rend pas plus rassurants car la lumière semble les transmuier : « Ils fraternisaient comme des djinns qui adopteraient à la lumière du jour un aspect plus conforme aux coutumes et aux fantômes des humains. »³³¹ Suit une description de leur aspect diurne de « vrais chiens »³³² : « [...] des chiens errants, des chiens au pelage galeux, aux plaies sanguinolentes, aux membres souvent fracturés, aux yeux crevés et aux oreilles arrachées. »³³³ Ces animaux affreux font partie du paysage de la ville en guerre qui présente un nouveau visage où se dessine la peur sous forme d'intervention de croyances magiques. En effet, outre la transmutation des chiens comparés aux djinns, la ville est investie par « les esprits maléfiques de la rue » : « La maison de Mme Isabelle avait perdu sa guerre, elle avait fini par prendre les traits d'un appartement à tout jamais hanté par les esprits maléfiques de la rue. »³³⁴, qui « [...] n'épargnent que les vers et les espèces qui leur sont inférieures. »³³⁵. La guerre change donc l'espace au point que les humains n'en sont plus les seuls maîtres, un nouvel ordre s'installe avec la guerre qui ouvre la voie à des forces non maîtrisables mais qui portent le masque de la vie normale.

D'une façon équivalente, la ville instaure avec son environnement naturel une relation spéciale durant la guerre. Ainsi en va-t-il avec la mer qui borde Beyrouth. Khalil, dans ses fantômes durant sa phase de réclusion, de retranchement dans sa chambre, laisse son esprit divaguer sur le thème du cycle de l'eau de la ville qui est rejetée à la mer, tout en lavant ses légumes pour les cuisiner et s'arrête sur une vision terrifiante :

Tout ce que la guerre a engendré, ce qu'elle a brûlé et dépecé, à la mer... la guerre...à...la mer. [...] et la mer lui apparut, gonflée et regorgeant des fragments de la ville, de ses membres détachés.../ Mais la mer nous les

³²⁷ Ibid., p.39.

³²⁸ Ibid., p.39.

³²⁹ Ibid., p.42.

³³⁰ Ibid., p.40.

³³¹ Ibid., p.42.

³³² Ibid., p.42.

³³³ Ibid., p.42.

³³⁴ Ibid., p.73.

³³⁵ Ibid., p.74.

*restitue, vapeurs et pluies, et ainsi de suite...Avec cette eau, nous lavons, nous arrosons les plantes...Tandis qu'elle...*³³⁶

La guerre s'incorpore physiquement à la ville, les produits de la destruction ne peuvent être évacués. La guerre a donc un effet indélébile parce qu'il s'intègre dans un cycle naturel et revient avec l'élément primordial de la vie, l'eau. La mort et l'horreur véhiculée par la guerre constituent ici une sorte de fatalité du fait qu'elles se mélangent intimement et irrévocablement avec la vie. Cette dimension fatale recoupe l'impact psychologique de la guerre sur ceux qui la vivent. Khalil se sent marqué au fer rouge par cette guerre et après avoir jeté ses légumes à la poubelle, il s'interroge en style indirect libre qui se superpose à la voix du narrateur introduit dans la diégèse au début du paragraphe par un « nous » : « Où emporter tout ce qu'on a vu, ce qu'on a entendu, et ce qu'on a connu ? Où la ville emporterait-elle sa mer ? »³³⁷ La ville est enchaînée à sa guerre, elle la porte en elle et il n'y a nulle échappatoire pour les vivants car même s'ils quittaient le lieu, ils emporteraient en eux, physiquement à cause de l'eau, et psychologiquement, les séquelles d'une réalité qui leur est imposée.

Dans cette ville sur laquelle la guerre a imprimé son sceau, les murs, objets potentiels de la destruction, sont aussi l'espace d'un affichage bien spécial : « On passait directement de l'identification du cadavre à l'affiche, comme s'il n'y avait pas de temps à perdre. Une opération qui s'effectuait à toute vitesse afin de conquérir les murs les plus convoités et les coins de rue les plus stratégiques. »³³⁸ La conquête ici ne concerne pas un territoire mais un espace d'affichage, objet d'une stratégie de communication basée sur des principes de marketing. La temporalité coïncide pour ce cas à une linéarité chronologique quoique non précisée : « Khalil constata qu'il n'y avait plus d'affiches de portraits de martyrs sur les murs de la ville. [...] Un jour, ils se nettoieront d'eux-mêmes, les murs de notre ville. »³³⁹. A l'explication de ce phénomène comparé à une opération commerciale menée par des chefs de guerre qui agissent comme des chefs d'entreprise, comme on l'a vu plus haut, s'ajoute une autre explication qui a trait à l'évolution des comportements dans la logique de la guerre civile : « Tous ces efforts sont devenus désormais futiles, en particulier les dédommagements matériels. Ce sont désormais les mères qui leur fournissent elles-mêmes partisans, miliciens et martyrs. »³⁴⁰ Les murs de la ville constituent donc le décor du théâtre du conflit et tiennent les protagonistes au courant de la fluctuation des forces en présence sur un mode publicitaire

³³⁶ Ibid., p.44.

³³⁷ Ibid., p.44.

³³⁸ Ibid., p.51.

³³⁹ Ibid., p.182.

³⁴⁰ Ibid., p.182.

macabre. Mais ce mode publicitaire a évolué au cours de la guerre civile, selon le narrateur, en plus macabre encore puisque les mères « fournissent » désormais la chair à canon, et sans qu'on les y pousse.

***Le rire :** Pendant ce temps, la ville tombe à la renverse tellement elle rit :

*Enorme festival du rire dans une ville renversée sur le dos sous l'effet d'une colossale blague, et qui agite convulsivement les mains et les pieds comme un gigantesque cafard. Un rire auquel le destin empêche de reprendre son souffle, d'inspirer la moindre bouffée d'oxygène, un rire au sang bleu qui noircit d'asphyxie... Qui se meurt de rire. / Et toi, Khalil, toi qui bois ton thé refroidi, pourquoi tu ne ris pas ?*³⁴¹

La comparaison de la ville avec un « gigantesque cafard » renversé sur le dos exprime l'impuissance d'une ville qui perd son humanité en croyant la préserver dans ce rire qui est le propre de l'Homme. Cette image fait irrésistiblement penser à *La métamorphose*³⁴² de Kafka, où le personnage principal se réveille un beau matin sans pouvoir se mouvoir et se découvre métamorphosé en insecte renversé sur le dos, position qui lui interdit de se relever et qui symbolise l'impuissance et la déshumanisation. La ville envahie par les insectes – ce qui renvoie à des hallucinations classiques en psychiatrie et donc à la folie impulsée par la violence – monte d'un cran dans la déshumanisation en devenant elle-même un énorme insecte, condensé de cet animal de l'ombre qui ne trouve sa force que dans le nombre. L'image est cruelle et ne laisse à cette ville aucun attrait, aucune chance de rachat du moment que ce qui la déchire lui apparaît comme une « colossale blague ». Aucune chance de survie non plus : si ce ne sont pas les obus qui tuent, ce sera ce rire qui coupe le souffle et entraîne l'asphyxie, ce rire qui participe, avec la violence armée, à l'autodestruction.

Pour le moment, Khalil ne rit pas encore, il n'a pas encore opéré sa métamorphose en « mâle qui rit ». La narratrice lui demande : « Et toi, Khalil, toi qui bois ton thé refroidi, pourquoi tu ne ris pas ? »³⁴³, accompagne sa transformation étape par étape, jusqu'à la dernière page du roman où elle constatera : « Il était devenu un mâle qui rit. »³⁴⁴ Il est clair ici que les mâles qui rient sont ceux qui commandent, ceux qui organisent et trafiquent, ceux qui se posent sur

³⁴¹ Ibid., p.149.

³⁴² Franz Kafka, *La métamorphose*, 1915, 1928 pour la traduction française, Paris, Folio, 1991.

³⁴³ *La pierre du rire*, op.cit., p.149.

³⁴⁴ Ibid., p.239.

la scène politique en tant qu'intellectuels et en tant qu'acteurs. La ville de la guerre civile les produit et leur offre un cadre de vie, du pouvoir et des fêtes continuelles.

Cet espace du roman est donc bien comme nous l'avons supposé un actant à part entière. Nous allons étudier comment les espaces intérieurs du roman accompagnent les états d'âme du héros dans leurs transformations sous les coups répétés de la guerre qui va les atteindre peu à peu jusqu'à ce qu'il ne reste plus à Khalil aucun refuge, aucun cocon où se blottir pour échapper à un conflit où son identité ambiguë n'a pas de place naturelle.

***L'univers spatial de Khalil** est très limité. Il se réduit à quelques lieux : sa chambre, l'appartement de Mme Isabelle et la cage d'escalier de leur immeuble ; l'appartement de Nayef, son ami et ex-camarade d'université, le journal où celui-ci travaille ; l'hôpital où il fait un séjour après lequel il pénètre dans le sous-sol réaménagé du *Akh*, cet homme qui le désire et fait partie de ceux qui tirent les ficelles et organisent trafics et logistique, et le yacht du *Akh*. Si les rues de la ville sont évoquées par leur silence la nuit : « Le silence des rues où il passait était transpercé de temps à autre par la sirène des ambulances [...] »³⁴⁵, par leur vacuité : « Les rues étaient complètement désertes tout le long du trajet [...] »³⁴⁶ par leur coupure : « Après l'explosion, la rue est comme raccordée. »³⁴⁷, c'est qu'elles se réduisent dans le roman à des voies de déplacement entre un intérieur et un autre et au danger potentiel qu'elles recèlent. Par conséquent, la ville en tant qu'espace général de la narration tient comme on l'a vu une place certaine, tandis que l'espace extérieur, défini par opposition à l'espace intérieur, est réduit à sa plus simple expression : des rues où là encore n'intervient que la description des éléments spécifiques introduits par l'état de guerre.

Mais cet espace extérieur a une fonction, celle d'investir, d'envahir l'espace intérieur au fur et à mesure que se déploie le parcours initiatique de Khalil.

Les espaces intérieurs, en revanche sont décrits dans les détails, au moins pour ce qui concerne la chambre de Khalil, centrale dans l'espace du roman, et l'appartement de Mme Isabelle. La description retient les transformations en fonction des événements répétitifs de la guerre et de leur impact sur l'évolution du personnage.

La chambre de Khalil est son refuge, l'unique lieu qui lui appartient et qu'il maîtrise au début par une activité ménagère source de contentement et de relatif équilibre : « [...] mais il avait

³⁴⁵ Ibid., p.51.

³⁴⁶ Ibid., p.39.

³⁴⁷ Ibid., p.41.

finalement préféré préserver l'ordre de la pièce et jouir plus longtemps de son exemplaire propre. Le spectacle de cet espace coquet et rayonnant suffisait à le combler de joie. »³⁴⁸ Cet espace euphorique va glisser progressivement vers la tourmente et devenir inhospitalier malgré tous les efforts de Khalil pour préserver son cocon. La guerre va faire son œuvre destructrice sur cette coquille qui protège le héros de l'extérieur. La première attaque se fait en deux temps : Naji et sa mère quittent leur appartement en secteur musulman pour déménager à l'est, en secteur chrétien. Cela donne lieu à une première description de leur appartement peu de temps après leur départ qui commence par : « Mais que perd exactement une maison abandonnée par ses habitants ? »³⁴⁹ Cette phrase qui débute le chapitre II-2 trouve son écho dans la phrase qui ouvre le chapitre suivant (II-3) : « Qu'avait exactement perdu la chambre de Khalil depuis que Naji avait déserté sa maison ? Qu'est-ce qui avait changé alors que Naji n'en avait été qu'un visiteur parcimonieux... »³⁵⁰ Cela s'explique évidemment par l'amour de Khalil pour Naji, métaphorisé dans le texte par l'image des vases communicants :

*Un fluide mystérieux circulant dans un minuscule tube invisible reliait la chambre de Khalil à la maison de s'Isabelle, les transformant en vases communicants, leur conférant cette mystérieuse ressemblance qui rapproche ce qui semblait irrémédiablement disjoint.*³⁵¹

Le fluide et la ressemblance sont mystérieux comme l'attirance et l'amour. Le narrateur répond à sa propre question : « Pourtant, la pièce de Khalil était restée la même. Ce qui avait changé, en revanche, c'était peut-être le corps qui y vivait... Un corps devenu plus dense, plus pesant, davantage aimanté par la porte. »³⁵² L'éloignement de l'aimé prive Khalil de sa légèreté et le contraint à se ramasser sur lui-même du moment qu'il est privé du lien invisible qui reliait son espace à celui de l'espace de l'aimé.

Peu à peu, Khalil n'arrive plus à apprivoiser sa chambre. Celle-ci est à partir de ce moment-là personnifiée :

Parce que sa chambre s'était subitement refermée comme une boutique vide ou un entrepôt qui va changer de décor et de vocation, Khalil s'était décidé à

³⁴⁸ Ibid., p.17.

³⁴⁹ Ibid., p.25.

³⁵⁰ Ibid., p.29.

³⁵¹ Ibid., p.30.

³⁵² Ibid., p.30.

sortir. La chambrette s'était barricadée, lui ôtant la possibilité d'y glisser ne fût-ce qu'un pied ou l'aiguille d'un regard [...] »³⁵³

L'euphorie de l'étape initiale s'est retirée de la chambre qui rejette désormais le jeune homme et se déplace vers le journal où se trouvent Nayef, ses collègues et des femmes, riant à gorge déployée, mangeant en attendant que cessent les canonnades, et guettant les derniers événements. Mais cette euphorie est fallacieuse, Khalil le sait et il rentre dans sa chambre après trois jours : « La chambre semblait abandonnée depuis des années, elle avait un air malveillant. 'Méchante', dit Khalil. On aurait dit qu'une nouvelle chambre avait dévoré l'ancienne, comme le loup avait avalé la grand-mère [...] »³⁵⁴ La personnification de la chambre se poursuit et s'affirme même puisque Khalil s'adresse à elle, et l'apostrophe. La référence à la fable du *Petit chaperon rouge* pour la comparaison illustre un processus de substitution qui fait de la guerre un loup qui avale l'espace et prend sa place, et de Khalil une petite fille innocente et impuissante face à une réalité qui se joue d'elle. Il continue à lui accorder son indulgence malgré cela, pour l'amadouer : « 'Que se passe-t-il ? Je vais aller voir ce qui se passe dans le hall de l'immeuble, puis je reviendrai.' Comme s'il accordait à sa chambre une chance de revenir à elle-même. »³⁵⁵ La chambre se dresse contre son occupant dans un basculement des signes et des fonctions, propre à la guerre. Elle devient active, agressive et malintentionnée à travers sa personnification. Après avoir changé d'identité, elle l'expulse : alors qu'elle était son seul abri, elle change de fonction pour devenir une ennemie.

Pendant ce temps, l'appartement de Mme Isabelle subit parallèlement les transformations dues au départ de ses occupants, partis sans drame, comme s'ils devaient bientôt revenir : « Ils ont pris le café et sont sortis, laissant le marc dans les tasses. Le liquide était encore tiède lorsqu'ils sont partis. Ils ont peut-être fait exprès de ne pas laver les tasses... Afin que leurs mains y restent... »³⁵⁶ Mais le temps passe et l'appartement commence à accuser le coup, et cela se manifeste de diverses manières, à un niveau matériel et à un niveau sensible :

Le souffle de ses habitants avait déserté l'appartement et s'était totalement éclipsé de son atmosphère aride. [...] Mais les objets s'étaient à présent vidés de la substance de leurs propriétaires et avaient adopté la neutralité stérile des objets anonymes. [...] Une puanteur atroce se dégageait de la cuisine. [...] Il

³⁵³ Ibid., p.49.

³⁵⁴ Ibid., p.55.

³⁵⁵ Ibid., p.55.

³⁵⁶ Ibid., p.29.

aperçut l'évier qui débordait d'un liquide noirâtre coagulé, gargouillant de bulles. ³⁵⁷

L'installation de la famille de l'oncle de Khalil dans cet appartement ne va rien y changer, elle ne va pas « [...] débarrasser l'appartement de l'esprit malfaisant »³⁵⁸ ni « [...] restituer à la maison de *sitt* Isabelle son âme envolée. »³⁵⁹

Après la mort de Naji, la chambre de Khalil est elle aussi l'objet de l'attaque des Djinns, et rien ne peut aller contre cette décomposition des lieux intérieurs : « En dépit des efforts de nettoyage et de rangement déployés par Khalil, la chambre ne retrouva pas son aspect initial. Comme si elle était habitée par un esprit qui s'était faufilé par les carreaux cassés. »³⁶⁰. Khalil s'attaque au ménage et aux réparations mais rien n'y fait : « [...] il lui sembla qu'elle s'échappait pour rejoindre la rue et les appartements en ruine qui ne reviennent pas. Elle s'était séparée de lui, lui avait retiré son droit de propriété. »³⁶¹ Le héros, dans sa lutte contre le monde extérieur à travers une espèce de résistance passive, se voit battu par sa propre maison, c'est-à-dire par le lieu le plus intime, le plus familier, qui, non content de l'expulser, va jusqu'à l'exproprier pour couper tout lien avec lui et le mettre dehors. Cette chambre transformée en ennemi, agit désormais et devient sujet de verbes d'action (s'échappait, avait retiré, s'était barricadée). Elle opère dans un mimétisme avec les miliciens qui occupent les maisons et au besoin, expulsent les gens, réquisitionnent des appartements, comme le fait d'ailleurs Khalil lui-même à la fin du roman : « Khalil dit au 'Ariss : 'Ecoute-moi bien, soit elle paie les réparations, soit tu la jettes à la rue avec ses affaires. J'ai une excellente offre, et votre part est bien sûr garantie, trente mille dollars, et avec un bail bien sûr en bonne et due forme.' »³⁶². Dans ce mimétisme, les espaces intérieurs, représentés par leurs « âmes malfaisantes », deviennent les protagonistes d'une guerre parallèle à celle des humains : « Comme si les âmes malfaisantes des appartements avaient triomphé et occupaient désormais le territoire, dans une guerre parallèle à celle que se livraient les combattants dans les rues. »³⁶³. Khalil devient donc victime de cette guerre parallèle et les espaces intérieurs atteignent à ce moment-là le statut de belligérant d'un genre particulier. C'est dire jusqu'où va le rôle d'actant de l'espace dans ce roman.

³⁵⁷ Ibid., pp.73-74.

³⁵⁸ Ibid., p.95.

³⁵⁹ Ibid., p.96.

³⁶⁰ Ibid., pp.57-58.

³⁶¹ Ibid., p.58.

³⁶² Ibid., p.238.

³⁶³ Ibid., p.58.

L'hôpital où Khalil se retrouve à ce moment de son parcours opère une coupure par rapport à l'espace que la guerre a substitué à l'espace d'avant : « Khalil n'avait jamais réalisé auparavant que le véritable paradis de la ville se cachait dans ses hôpitaux. »³⁶⁴ La ville possède donc un espace épargné par la violence, immuable puisque c'est un « paradis » et dont la couleur est l'absence de couleurs, la neutralité du blanc. Le mot « blancheur » revient trois fois dans le même paragraphe. De plus, sa situation par rapport à la ville accentue sa neutralité : « Installé sur cette île blanche en suspens dans l'espace, Khalil a la sensation de surplomber la ville. » Le « paradis » est séparé horizontalement et verticalement de la ville : c'est une île, sans couleurs, et qui regarde la ville d'en haut. Khalil savoure dans ce lieu le silence, le sourire des infirmières, leur « bienveillance »³⁶⁵ qui reconnaît à Khalil le droit d'être faible et pris en charge : « Tout, à l'hôpital, tend à ramener le malade à l'enfance qu'il a cruellement perdue [...] Ils [les corps] récupèrent une ancestrale reconnaissance du droit à la détente, au confort et à la cohésion. »³⁶⁶, et qui lui dit : « C'est là le temps primaire que nous rendons à ton corps. »³⁶⁷ Nous trouvons ici un processus de substitution inverse : l'hôpital substitue un espace coupé de son environnement, un temps antérieur caractérisé par la compassion, à l'espace agressif, au temps qui emprisonne dans un présent aveugle. De plus, dans cette substitution, Khalil trouve un compagnon de douleur, hors de la tension du désir : « Le lendemain matin, l'infirmière les trouva assoupis côte à côte, parallèlement lovés comme des frères jumeaux. »³⁶⁸ Khalil va retourner à la source de la vie dans cet épisode pour se reconstituer, se reconstruire dans la neutralité et l'innocence de l'enfance.

La dernière étape du parcours de Khalil découle de l'étape décisive de l'hospitalisation. A sa sortie, son glissement vers l'amour exclusif de soi va lui ouvrir des espaces qui lui étaient jusque-là fermés : le sous-sol réaménagé en lieu de détente du *Akh*. La guerre refaçonne l'espace selon ses propres lois. Cet espace est celui où on lui donne la possibilité de devenir « un mâle qui rit ». Il a comme pendant le yacht du *Akh*, affecté au transport des armes et de la drogue, où Khalil est admis et qui le fait entrer de plain-pied dans la machine de guerre.

L'entre-deux de l'identité de Khalil, métaphorisé par la chambre qui résiste difficilement aux attaques extérieures, et par le temps clôturé, entre canonnades et accalmie, expulse le jeune homme vers l'inconnu d'une nouvelle vie, dans la douleur, comme dans un accouchement. L'impossibilité de vivre l'homosexualité est représentée par le rétrécissement des repères

³⁶⁴ Ibid., p.183.

³⁶⁵ Ibid., p.184.

³⁶⁶ Ibid., p.184.

³⁶⁷ Ibid., p.185.

³⁶⁸ Ibid., p.189.

spatiotemporels de Khalil qui agissent sur son corps jusqu'à l'agonie du réveil difficile de l'anesthésie. Cela se solde par une renaissance qui s'accomplit par le choix d'un des termes que le réel présente à Khalil : devenir un mâle, accepter d'assumer le seul rôle sexué que la société lui offre qui est de faire la guerre et de vivre l'amour narcissique de la relation avec le *Akh*.

L'entre-deux neutre n'existe donc pas. L'espace joue ici le rôle d'actant principal dans la mesure où l'auteur l'utilise pour jouer le représentant d'un ordre social-sexuel qui devient, sous les effets répétés et incessants de la guerre, plus autoritaire encore qu'en temps de paix, plus intransigeant. Il n'y a pas de marge possible dans la mesure où Khalil est un homme et que les hommes – surtout les hommes jeunes comme lui – sont sommés de participer à ce qui est une affaire d'hommes, la guerre, de prendre parti. Khalil accède alors aux espaces réservés aux mâles, fabriqués par les mâles pour leur vie de guerriers.

Peu importe dès lors leur orientation sexuelle : la guerre n'est pas regardante quant aux tabous du temps de paix. Elle s'en accommode dans la juste mesure où c'est elle qui mène le jeu. Autrement dit, les mâles sont ceux qui font la guerre, et s'ils s'aiment entre eux mais qu'ils assument leur rôle social masculin, leur homosexualité devient gérable.³⁶⁹

L'espace, comme le temporel de ce roman, substitue donc l'ordre de la guerre à l'ordre de la paix et l'ordre du désir nu de sentiments qui obéit à une logique de relation sujet-objet à un ordre où le désir physique s'accompagne d'affection.

³⁶⁹ Cela pourrait se comparer aux Templiers de l'Ordre de Malte qui étaient de valeureux guerriers et que Philippe Le Bel (roi de France, XIIème-XIIIème siècle) a fait massacrer pour cause d'hérésie et de sodomie.

CONCLUSION DE LA PREMIERE PARTIE :

Dans cette première partie consacrée à l'investigation poétique de notre corpus, un certain nombre de points communs se dégagent concernant l'univers romanesque de chaque roman.

La poétique des œuvres étudiées, dans le double sens de fonctionnement et d'interprétation, révèle des structures complexes, un spatiotemporel à la fois actant et métaphore de la guerre, des orientations du genre romanesque, une démultiplication des genres à l'intérieur du même roman, une quasi-absence de dialogues et des personnages principaux saisis dans leur étrangeté/appartenance au groupe, à la communauté confessionnelle, au pays.

Tous ces aspects ont un rapport étroit avec la guerre et dans chaque cas nous avons examiné les traces de la guerre dans chaque composante de la narration, les modalités de fonctionnement de ces traces et leurs corrélations pour en interpréter le sens et essayer de vérifier nos hypothèses.

Nous sommes partie de l'idée que structures de la narration et cadre spatiotemporel, ainsi que le genre littéraire, suivent la dislocation du réel de l'état de guerre civile et expriment le refus de l'auteur de ce réel, sa position critique et sa remise en cause du point de vue de ce que nous avons appelé un sexe non destiné socialement et historiquement à assumer la guerre.

La complexité des structures de la narration est commune aux trois romans et chaque œuvre interprète à travers ses structures le sens d'un événement exceptionnel dans la vie des sociétés qui est la guerre civile, c'est-à-dire la guerre contre soi-même, la guerre à l'intérieur de la terre natale, avec pour corollaire la remise en cause de la patrie au sens de l'appartenance à un ensemble, et de la nation en tant que tout politiquement indivisible.

Ces interprétations, dans la diversité entre un roman qui relate la dernière chance de la paix, un deuxième qui raconte la persistance de la guerre après la fin des combats et un troisième qui fait revivre une ville durant les combats, s'expriment à travers des récits composés en fonction de ce que la subjectivité de l'auteur a retenu de la dislocation du réel sous le poids de la guerre.

Andrée Chedid compose un texte au prisme de la tristesse devant le caractère inéluctable de la guerre. Son récit est diffracté en trois récits qui mettent en relation le passé, le présent et

l'action pour la paix sur une place qui figure l'unité encore là de la ville et du pays. Cette relation entre les temps montre que tout concourt à l'échec de la paix.

L'échec est présent chez Vénus Khoury-Ghata sous forme d'échec définitif de la relation à l'Autre devenu étranger, dans une narration qui n'avance pas, qui est placée sous le signe de l'attente obsessionnelle dans l'espace même de la séparation spécifique de la guerre civile libanaise : la ligne de démarcation entre est et ouest.

Le même échec se retrouve chez Hoda Barakat dans une structure simple d'apparence mais où le temps est segmenté de plus en plus intensément et où l'espace se réduit de plus en plus jusqu'à ce que la narration abandonne le spatiotemporel de la passivité pour déboucher sur celui de la maîtrise qui marque la victoire de la guerre, contraignant le héros à sortir de sa neutralité.

L'univers romanesque des trois œuvres, à travers des motifs communs (la dualité, l'opposition, la circularité, la segmentation, la superposition et la substitution), témoigne de l'action mortifère de la société et des actants.

Dans cette recomposition romanesque de la réalité prédominent des thèmes communs propres à la guerre : tout d'abord la mort qui élit domicile dans la ville, non plus seulement en tant que composante de la vie naturelle mais aussi en tant que volonté d'envahir la vie et d'imposer la force et la destruction comme unique moyen de régler les différends. La mort apporte dans son cortège l'inversion des valeurs morales : « Tu ne tueras pas » se change en un « Tu tueras » qui met fin à la coexistence confessionnelle sur une même terre en poussant à son comble la division préexistante des communautés. La guerre résout ainsi à sa manière la question de la nature de l'appartenance au groupe, en en faisant une appartenance qui se définit par l'exclusion de l'Autre, par son contraire.

Les univers romanesques des trois romans retracent à travers leurs poétiques une critique radicale de ce type de réponse, une remise en cause fondamentale de la violence généralisée à travers trois visions qui, malgré des angles d'attaque différents de la réalité, et des expériences différentes de la guerre du Liban, sont des visions d'êtres sociaux qui n'imaginent en aucun cas prendre parti dans le conflit.

D'où un traitement spécifique de l'espace et de la temporalité de la guerre : le temps de la guerre tue le présent en le coupant du passé et de l'avenir et en le vidant de sa substance

positive, la joie de vivre et de construire la vie. Le temps de la guerre est entièrement traité en tant qu'obstacle à la vie chez chacune des romancières.

D'autre part, l'espace tient une place centrale dans sa dimension mortifère d'enfermement physique et de vecteur de séparation et de destruction. Le temps et l'espace agissent comme des facteurs d'aliénation de personnages qui ne se battent pas mais se débattent et subissent dans leur évolution un ensemble d'événements qui leur sont parfaitement extérieurs.

C'est pour cela que nous concluons que notre hypothèse semble momentanément vérifiée : nos trois auteurs écrivent une guerre qui n'a aucun caractère de fatalité mais qui, une fois installée, impose une loi implacable à laquelle l'écriture n'adhère aucunement.

Une vérification également provisoire consiste, comme nous en avons conçu le projet, à nous reporter à notre décryptage de *Poste restante Beyrouth*³⁷⁰. La forme épistolaire modifie partiellement la morphologie générale de la narration en comparaison avec les autres romans du corpus, par l'adresse à des personnages fictifs ou réels mais elle est elle-même annulée par le fait que ce sont des lettres qui restent lettre morte parce qu'elles ne sont pas envoyées, instituant le lecteur comme destinataire de remplacement. Malgré cet aspect qui constitue l'originalité de *Poste restante Beyrouth*, on retrouve les mêmes fonctions du spatiotemporel explicitées dans notre première partie et la même remise en cause du conflit qui fait de l'héroïne Asmahan un être pris au piège d'un conflit auquel il ne prend pas part et qui renonce au bonheur parce qu'il est conditionné par la fuite hors du pays. Le roman de Hanane El-Cheikh rejoint donc les autres romans du corpus car il montre qu'il n'y a pas de fuite possible hors du conflit étant donné qu'Asmahan a intégré le conflit à l'intérieur d'elle-même, en victime d'un ordre qui ne laisse pas d'échappatoire même à ceux qui n'y prennent pas part.

³⁷⁰ Hanane El-Cheikh, *Poste restante Beyrouth*, op.cit.

DEUXIEME PARTIE : LE SYSTEME DE REPRESENTATION MASCULIN-FEMININ - CRITIQUE ET SUBVERSION DE L'ORDRE SOCIAL-SEXUEL

Troisième point que je ferais valoir: c'est, à l'intérieur des romans, le système de représentation masculin-féminin. Car ce n'est pas parce qu'on est une femme auteur que l'on a tout à coup un système de représentation particulièrement novateur, moderne, féministe ou proto-féministe. Les déplacements existent, ils ne sont pas systématiques, ils ne correspondent pas nécessairement au genre de l'auteur. Martine Reid³⁷¹

C'est à partir de cette réflexion que nous pensons développer dans cette deuxième partie de notre étude le système de représentation des rapports entre masculin et féminin dans le corpus. Cette dénomination se rapporte à la représentation des rôles sexués, de la relation que les humains entretiennent entre eux à travers leurs corps primordialement sexués, de la masculinité et de la féminité, non pas en tant qu'essences mais en tant qu'ensemble constitué par les représentations et les pratiques sociales d'une part et par la construction sociale du masculin-féminin qu'on appelle encore le genre, d'autre part.

Les trois auteurs ne se réclament pas du féminisme et ne revendiquent pas un rôle dans la lutte des femmes pour leurs droits ou pour leur dignité ou pour leur place dans la société. Pourtant, et c'est là l'objet de notre recherche, par le fait même qu'elles écrivent la guerre que se font essentiellement les hommes, il semble qu'elles se situent dans un double mouvement. D'une part, celui d'écrire « ce qui ne les regarde pas » et donc de **prendre le droit et la liberté de produire une représentation d'une réalité** qui leur échappe objectivement. D'autre part, celui de **la reconfigurer à travers un prisme où va prédominer la représentation du rapport masculin-féminin** dans un cadre spatio-temporel donné où ce sont les hommes qui ont d'emblée le rôle d'acteurs directs tandis que les femmes ont des rôles variés mais ne sont jamais sur le devant de la scène. La question est donc : comment les non-acteurs écrivent la réalité des acteurs et de l'ensemble d'une société (et de l'ensemble de ceux qui ont des liens d'appartenance au pays) ?

³⁷¹ Table ronde « Genre, Gender : conjonctions et disjonctions », *La littérature en bas-bleu (1815-1848)*, op.cit.

Nous allons passer en revue les effets de la guerre sur les rôles sexués dans la première sous-partie ; puis dans la deuxième sous-partie, nous étudierons l'implication du corps dans la vie individuelle, ce qu'il subit ou impose, et comment le corps est le lieu des relations à l'Autre dans la destruction, le rejet ou l'attraction et le désir. Ceci nous permettra d'interroger dans les textes la concomitance entre les destins du corps et les relations d'amour et de haine – y compris les relations hors de la sexualité : leur représentation, et comment le conflit interne joue sur ces relations, comment il contribue à organiser les relations entre les personnages. Ceci sera vu en rapport avec ce que ces relations d'amour ou de haine signifient de la relation sociale en temps de guerre.

D) HOMMES, FEMMES ET ROLES SEXUES : UN ORDRE DICTE PAR LA GUERRE

Les rôles sexués sont à peu près universels avec des variations qui dépendent des rapports de pouvoir entre les sexes dans une société donnée. La littérature donne une représentation des éléments qui constituent ces rapports de pouvoir, dont le premier, que nous allons étudier, est le rôle social qui est déterminé par le sexe. La littérature en donne une image : nous allons voir laquelle dans notre corpus. Colette Audry, dans sa préface à *La poétique du mâle*, en présentant l'objet d'étude du livre, définit ainsi l'effet de la littérature sur les esprits : « C'est une exploration, une sorte de reconnaissance en terrain miné des voies et moyens par lesquels la littérature opère sur les esprits (comme peut opérer une drogue) d'une manière diffuse, à propos d'un sujet donné : le rapport du sexe à la création. »³⁷² Continuant sa réflexion à propos de ce que la littérature recèle comme message derrière le message conscient d'un auteur, C. Audry rappelle ce que furent les contributions de Simone de Beauvoir et de Kate Millet en la matière :

Simone de Beauvoir dans Le deuxième sexe, Kate Millet dans La politique du mâle s'étaient livrées à une prospection systématique de quelques œuvres littéraires pour révéler – au sens où l'on révèle un cliché photographique -, la première, les images types de la femme inscrites dans le trésor culturel

³⁷² Michelle Coquillat, *La poétique du mâle*, préface de Colette Audry, Paris, Gallimard, 1982, p.13.

*humain, la seconde, la façon dont les images féminines reflètent la réalité des rapports de pouvoir dans les sociétés.*³⁷³

Etant donné la somme des travaux consacrés aux images types de la femme inscrites dans le patrimoine culturel et qui nourrissent presque inconsciemment notre réflexion car nous en avons intégré une bonne part préalablement à notre présent travail, nous essaierons ici de partir plutôt du travail de Kate Millet tel qu'il est décrit dans la citation ci-dessus et qui revient à étudier les rapports entre les sexes dans les œuvres littéraires. *La politique du mâle* est publié en 1971 et les idées de Kate Millet ont contribué à un large développement de ce type d'études.

Pour notre part, nous voudrions proposer ici une étude qui intègre les présupposés du travail de Kate Millet et des études effectuées par la suite dans la même perspective et une lecture mythocritique des œuvres de notre corpus, en partant des travaux de Gilbert Durand dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*³⁷⁴ qui reprend et étend le travail de Gaston Bachelard, et des travaux de Pierre Brunel qui restreint le champ d'investigation à la littérature, mettant de côté la dimension anthropologique de Gilbert Durand. Nous essaierons de suivre ces cheminements théoriques pour procéder à l'étude de l'émergence des mythes dans les œuvres que nous étudions en essayant d'en interpréter le sens au prisme d'une utilisation qui serait en relation avec un point de vue spécifique sur la guerre.

La mythocritique a fait l'objet de nombreux débats et études qui reprennent des concepts, les discutent, les modifient plus ou moins et d'abord, qu'est-ce que la mythocritique ? Dans la préface de *Questions de mythocritique*³⁷⁵, Danièle Chauvin et Philippe Walter rappellent que : « Le postulat de la mythocritique est de tenir pour essentiellement signifiant tout élément mythique, patent ou latent ». Pour Gilbert Durand, et à la suite des travaux de Lévi-Strauss, la pensée mythique n'est plus vue comme pré-philosophique mais comme une pensée à part entière. Elle est de plus :

*[...] gardienne et témoin, selon Gilbert Durand, du fond anthropologique commun de l'imaginaire. L'apparition d'un mythe dans un texte ferait donc signe vers cet imaginaire et constituerait une matrice génératrice de sens. Mais la mythocritique durandienne met de plus l'accent sur la **narrativité** du mythe,*

³⁷³ Ibid., p.14.

³⁷⁴ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1984.

³⁷⁵ *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, sous la direction de Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter, Paris, Éditions Imago, 2005.

*qui le constituerait en modèle originel de tout récit : ` La mythocritique [...] pose que tout "récit" (littéraire bien sûr, mais aussi dans d'autres langages : musical, scénique, pictural, etc.) entretient une relation étroite avec le sermo mythicus, le mythe. Le mythe serait en quelque sorte le modèle matriciel de tout récit, structuré par des schémas et archétypes fondamentaux de la psyché du sapiens sapiens, la nôtre'.*³⁷⁶

Dans cette réflexion, Ivonne Rialland cite Gilbert Durand³⁷⁷ qui explicite la relation entre récit et mythe comme une relation entre une matrice originelle, le mythe et « tout » récit. Et l'efficacité de l'utilisation du mythe pour la lecture des récits serait due au fait que le mythe est « structuré par des schémas et archétypes fondamentaux de la psyché du *sapiens sapiens*, la nôtre ».

G. Durand démontre dans son ouvrage de référence, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, la correspondance entre les symboles et les archétypes de la mythologie et ceux de la poésie ou des images poétiques dans la prose.

Ivonne Rialland, dans le même article, estime que : « La mythocritique selon Brunel consiste à étudier `l'irradiation' d'un mythe `émergeant' dans un texte en prenant garde à sa `flexibilité', pour reprendre les trois principes célèbres définis par cet auteur. »³⁷⁸

Pierre Brunel définit le mythe comme « un récit fondateur » ou encore comme « un récit des origines » et laisse de côté l'anthropologie pour ancrer la mythocritique dans les études littéraires.

Véronique Gély³⁷⁹ expose les débats sur mythocritique, mythanalyse et mythopoétique, leur histoire et leurs croisements chez différents auteurs en France et ailleurs en Europe. Elle présente notamment la conception de Northrop Frye pour qui le mythe est « une forme littéraire potentielle »³⁸⁰ dont, nous dit Véronique Gély, citant N. Frye entre griffes :

³⁷⁶ Ivonne Rialland, « La mythocritique en questions », *Acta fabula*, vol. 6, n° 1, Printemps 2005, p.3, disponible en ligne sur le site : <http://www.fabula.org/revue/document817.php>

³⁷⁷ Gilbert Durand, « Pas à pas mythocritique », *Champs de l'imaginaire*, textes réunis par Danièle Chauvin, Grenoble, ELLUG, 1996 (Ateliers de l'imaginaire), p. 230.

³⁷⁸ Ivonne Rialland, *Ibidem*, p.4.

³⁷⁹ Véronique Gély : « Pour une mythopoétique : Quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction », *Vox Poetica*, 21/05/2006, disponible en ligne sur le site : <http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/gely.html>

³⁸⁰ N. Frye, *La Parole souveraine*, Paris, Seuil, 1994, p.500.

[...] nous ignorons tout quant à son origine, mais dont le 'sens profond' [...] nous est révélé par sa 'fortune littéraire ultérieure'³⁸¹. Mais surtout, la transformation de la mythologie en littérature, explique N. Frye, est inséparable de l'apparition des genres littéraires : '[...] un récit ou un thème mythique n'est pas une idée platonicienne dont tous les traitements ultérieurs ne sont que des approximations, mais un principe structural informant de la littérature et plus nous étudions les prolongements littéraires d'un mythe, plus notre connaissance de celui-ci s'approfondit.^{382 383}

Mais pour Pierre Brunel, poursuit Véronique Gély : « [...] le propre de cette origine est qu'elle échappe, qu'elle se perd dans la nuit des temps, dans une préhistoire que l'histoire ne peut nullement appréhender. »³⁸⁴

Nous reprenons à notre compte le concept durandien du mythe matrice de tout récit, ainsi que le type de relation entre mythe et récit, avancée par Frye.

Et nous empruntons à Hans Blumenberg, inspirateur de Hans Robert Jauss, l'idée que les mythes ne doivent pas leur pérennité aux réponses qu'ils donnent mais au contraire aux questions fondamentales que se posent les êtres humains quant à leur existence et à la réalité, qui restent sans réponse, et que les mythes n'hésitent pas à poser dans leur entier et sans espoir d'y répondre :

En ce qui concerne le potentiel d'efficience du mythe, il est essentiel de bien voir ceci : ce n'est pas la force de conviction de réponses anciennes à des énigmes prétendument intemporelles de l'humanité qui fonde la persistance des configurations mythiques, mais plutôt l'existence implicite en elles de questions qui sont découvertes, dégagées et articulées dans leur réception et dans le travail qui s'accomplit sur elles. Que les mythes cosmogoniques possèdent encore un pouvoir de fascination à l'époque des cosmogonies théoriques ne tient pas à la réponse qu'ils formulent à la question théorique sur l'origine du monde, mais plutôt au surgissement de questions aussi puissantes qu'élémentaires qu'une théorie de l'origine du monde laisse sans

³⁸¹ Ibid., p.500.

³⁸² Ibid., p.500.

³⁸³ Véronique Gély, op.cit.

³⁸⁴ Pierre Brunel, *Mythopoétique des genres*, Paris, PUF, 2003, pp. 182-183.

*réponse, et qui sont plutôt du type de la grande question leibnizienne : 'cur potius aliquid quam nihil'.*³⁸⁵

Enfin, une précision de taille va compléter notre recherche du côté de la mythocritique, elle vient de Hans Blumenberg qui explique - s'appuyant sur la théorie freudienne dans *Inhibition, symptôme et angoisse* (1924) qui distingue l'angoisse qui est indéfinie et la peur qui est quelque chose de raisonné qui met un nom sur l'angoisse panique - que le mythe, par le fait de poser clairement les questions dues à la peur devant une réalité remplie d'énigmes et de dangers, se situe après le religieux et le sacré qui eux sont de l'ordre de l'immobilité pétrifiée et silencieuse devant la puissance du divin.

Tout cela nous semble nécessaire à poser avant d'aborder le travail sur les textes. En effet, la lecture d'une émergence de certains mythes peut nous aider à interpréter l'image des femmes et des rapports entre les hommes et les femmes dans les romans, grâce au sens préexistant des figures mythiques convoquées explicitement ou implicitement et à leur traitement particulier dans un roman. Et tout cela, en sachant que même les références bibliques/coraniques ne sont pas du registre religieux, que la convocation d'une figure ou d'un récit mythiques ou religieux va servir à transposer des questions humaines fondamentales sans leur donner une réponse car la vocation de la littérature et plus encore, la littérature que nous étudions ici, qui s'inspire d'un conflit interne à un pays, n'est pas de donner une réponse à « pourquoi la guerre » mais de construire un récit imaginaire qui permette de comprendre la guerre.

I-a) Femmes sans hommes : *La maison sans racines*

Nous avons vu dans la première partie de cette étude que la scène de la marche sur la Place, cette action pour la paix est le pivot du roman dans son système de narration tripartite. Elle place également au centre du roman deux personnages de jeunes filles (Ammal et Myriam) et les relie à deux autres personnages féminins (Kalya et sa petite-fille Sybil), présents et liés par le souvenir à un troisième (Nouza, la grand-mère de Kalya).

***Le réseau des personnages féminins : des images positives des femmes**

Ce qui est remarquable de prime abord dans *La maison sans racines*, c'est la présence quasi exclusive de personnages féminins qui agissent, leur centralité et le fait que les personnages

³⁸⁵ Hans Blumenberg, *La raison du mythe*, Paris, Gallimard, 2005, pp.69-70.

masculins demeurent à la périphérie de l'action ou émergent dans les souvenirs d'enfance de Kalya et les souvenirs de jeunesse d'Odette. Un seul personnage masculin tient un rôle assez important mais c'est un subalterne : c'est Slimane, le domestique de la tante de Kalya, venu du Soudan, et qui a suivi la tante Odette et son mari Farid depuis Le Caire jusqu'à Beyrouth. Aussi, notre analyse va s'attacher davantage au système des personnages féminins, tout en étudiant leurs rapports avec les personnages masculins.

-Indépendance et mouvement à la base de l'affirmation du sujet féminin : Au centre du roman comme au centre de l'événement sur la Place, il y a **Kalya, sa petite-fille Sybil et sa grand-mère Nouza** qui revit dans les évocations du passé mais qui est présente dans la conscience de Kalya comme point de référence tout d'abord et comme point d'attache qui la relie au Liban, grâce à l'amour plein d'indulgence et de douceur qu'elle lui a donné : « Que penserait ma grand-mère Nouza si elle me voyait ? »³⁸⁶ C'est la première apparition de Nouza, sous forme de demande de conseil posthume à l'aînée, suivie d'un portrait où domine l'indépendance et le souci d'élégance nuancé par la coquetterie : « L'indépendance de Nouza m'apprend la mienne. »³⁸⁷, et : « Nouza est toujours coiffée, habillée, légèrement fardée, prête pour le regard des autres. »³⁸⁸ La qualité dominante de la grand-mère est transmise à la petite fille parce qu'elle opère comme un modèle. La relation d'amour est tout de suite caractérisée, et Nouza est présentée dans sa relation à Kalya. Ce n'est pas une grand-mère traditionnelle, elle fait partie d'une grande bourgeoisie qui sait jouir de la vie et qui a su s'ouvrir aux nouvelles idées d'émancipation. Nouza, que Kalya en tant que narratrice appelle : « Ma fraîche, ma libre Nouza. Ma rivière, mon rocher. »³⁸⁹, représente donc davantage que le souvenir attendri d'une femme d'une autre époque. Elle est à la fois mouvement et fraîcheur de la rivière ainsi que liberté de l'eau vive. L'eau étant symbole de vie, Nouza représente donc pour Kalya l'origine de sa vie biologique mais aussi la liberté de mouvement qu'elle lui a transmise, et la solidité du rocher auquel on se raccroche en cas de naufrage, comme cela arrive à l'avant-dernière page du roman : « Le cœur ne sait plus à quoi se retenir, l'un après l'autre les muscles lâchent. La femme s'effondre lentement. »³⁹⁰ A ce moment tragique, où la force de Kalya l'abandonne, où ce qui l'avait tenue tout au long de sa marche, son désir que les deux jeunes filles vivent, et le visage de Sybil – « Elle n'a jamais rien connu de plus clair,

³⁸⁶ *La maison sans racines*, op.cit., p.31.

³⁸⁷ Ibid., p.31.

³⁸⁸ Ibid., p.31.

³⁸⁹ Ibid., p.241.

³⁹⁰ Ibid., p.247.

de plus vivant que ce visage. »³⁹¹ - est mortellement atteint, le visage de Nouza émerge non plus de la mémoire de Kalya comme lorsque celle-ci marche, mais de l'extérieur : « Le sourire de Nouza cherche à transpercer les nuages. »³⁹² Nouza est donc bien présente, dans la mémoire de Kalya en mouvement, et quand celle-ci perd conscience, Nouza est toujours là, dans un ciel métaphorique où le sourire de la grand-mère aimante, comme le soleil, essaye de passer à travers les nuages du malheur. La présence constante de Nouza représente non seulement le passé heureux par contraste avec le présent, mais aussi une étape de l'émancipation des femmes, à la suite de sa mère, Foutine, dont il sera question à propos de l'amour de la danse qui se transmet de génération en génération dans cette lignée. Ces personnages de femmes représentent une libération qui se fait progressivement et fonctionne sur la similarité, non pas des aspects physiques mais des manifestations de l'indépendance, du caractère affirmé et de la vivacité physique.

Ainsi, la similarité entre Kalya et sa grand-mère Nouza est centrée sur leur indépendance, et illustrée par leur amour pour la danse qui se reproduit chez l'enfant Sybil qui veut devenir danseuse : « Un goût prononcé pour la danse est une particularité des femmes de notre filiation. »³⁹³ C'est Kalya narratrice qui s'exprime et le pluriel de « notre » concerne sa grand-mère Nouza, la mère de celle-ci et elle-même. La bisaïeule Foutine dansait dans « un cercle familial restreint »³⁹⁴, Nouza « [...] ne concevait la danse qu'en compagnie d'un partenaire, trouvant plus de plaisir à charmer celui-ci qu'à s'ébattre toute seule... »³⁹⁵ Elle est décrite par Kalya lors d'un bal à l'hôtel en 1932. Kalya elle-même a douze ans dans le même récit et ne résiste pas à la musique : « Oubliant toute timidité, renonçant à toute réserve, je me suis élancée sur la piste. »³⁹⁶ Dans le récit de 1975, Sybil note la ressemblance entre Kalya et Nouza sur une vieille photo et c'est Odette qui relève la ressemblance entre Sybil et Nouza sur le thème du mouvement : « Toi aussi tu lui ressembles. Vous bougez de la même façon. Elle ne savait pas rester en place. »³⁹⁷ La danse n'est pas seulement mouvement, expression libre du corps, elle est aussi subversion par rapport à une société qui fige les corps des femmes dans des attitudes convenues censées témoigner de leur pudeur et de leur vertu. Et c'est toute une lignée de femmes, « [...] un cortège de femmes qui remontent le temps. »³⁹⁸,

³⁹¹ Ibid., p.120.

³⁹² Ibid., p.248.

³⁹³ Ibid., p.69.

³⁹⁴ Ibid., p.70.

³⁹⁵ Ibid., p.71.

³⁹⁶ Ibid., p.71.

³⁹⁷ Ibid., p.59.

³⁹⁸ Ibid., p.144.

qui s'adonne à cette activité joyeuse et libératrice qui se concrétise dans la déclaration péremptoire de Sybil : « Moi, je serai danseuse ! »³⁹⁹

Le corps en mouvement de la femme des années 30 va de pair avec son caractère rebelle, qu'elle va transmettre également à Kalya. « Rebelle à ces coutumes et satisfaite d'avoir, depuis son veuvage, échappé à toute autorité, Nouza se moquait gentiment de son frère. »⁴⁰⁰

Une autre scène lui fait écho dans la réaction de Kalya enfant devant la manière dont le frère de Nouza, Farid, traite sa femme Odette : « Tu ne peux pas parler à Odette comme ça ! »⁴⁰¹ et le commentaire de Kalya narratrice : « Découvrant avec stupeur ma nature et réalisant qu'il ne pourra pas plus se frotter à moi qu'à sa sœur, mon grand-oncle [...] »⁴⁰²

Il y a donc la « Tendre, rétive Nouza, si légère et si forte »⁴⁰³ qui a imprimé sa marque durablement sur sa petite-fille, et il y a celle-ci : enfant, Kalya est vive et spontanée comme sa propre petite-fille Sybil, elle adore la danse comme Sybil, elle s'échappe de la garde de sa gouvernante lors d'un voyage à Paris avec Nouza comme Sybil va désobéir à sa grand-mère sur la Place et courir la rejoindre. Kalya enfant s'entend dire par son grand-père en guise de compliment : «- Tu aurais mérité de t'appeler Kalil ! Pas Kalya. »⁴⁰⁴ Cela correspond à l'époque des années 30. Sybil vit à une autre époque et dans un autre pays où par exemple l'éducation religieuse est simplifiée et le divin rendu familier et sans la solennité d'un Dieu sévère : Sybil n'est pas sûre d'avoir été baptisée, la Sainte Vierge s'appelle « Maman Marie »⁴⁰⁵ mais malgré cela, elle tient encore de Nouza : « Kalya souriait. L'icône de Nouza, tantôt grondée, tantôt vénérée, émergea du fond de sa mémoire. »⁴⁰⁶ Sybil n'aura pas le questionnement de Kalya élevée dans un milieu croyant à propos de Dieu, mais la tranquillité avec laquelle son éducation lui permet d'envisager la religion provient malgré tout de sa filiation féminine car « Nouza n'avait rien d'une dévote »⁴⁰⁷, sa relation avec le sacré est très détendue et tolérante puisque « Le bon Dieu est au carrefour de tous les chemins. »⁴⁰⁸

On voit donc une symétrie fondée sur une reproduction des attitudes d'indépendance et de rébellion par rapport aux normes sexuées de la société libanaise et orientale en général

³⁹⁹ Ibid., p.144.

⁴⁰⁰ Ibid., p.44.

⁴⁰¹ Ibid., p.65.

⁴⁰² Ibid., p.65.

⁴⁰³ Ibid., p.240.

⁴⁰⁴ Ibid., p.133.

⁴⁰⁵ Ibid., p.146.

⁴⁰⁶ Ibid., p.146.

⁴⁰⁷ Ibid., p.89.

⁴⁰⁸ Ibid., p.89.

(puisque Nouza est libanaise vivant en Egypte et sa mère, Foutine, est fille d'un gouverneur de province en Syrie) chez ces trois personnages féminins. Leur conscience du monde et leur action est déterminée par leur milieu familial et leur classe sociale et par des attitudes et des positions individuelles.

En contrepoint à ces personnages donnant une image positive des femmes et comme pour mieux les situer et les mettre en valeur, le personnage d'**Odette** représente les femmes dans leur rôle traditionnel de faire-valoir pour leur époux : fidélité ostensible, soumission, silence complaisant. Jeune, Odette est une poupée jolie, apathique et sans personnalité, sourde à tout ce qui n'est pas son petit monde quotidien : c'est une « docile et tranquille épouse »⁴⁰⁹, un stéréotype de femme de son milieu et de son époque.

*Odette avait une bouche gourmande, un corps sensuel, mais une démarche nonchalante et des yeux sans chaleur. Attelée à un époux violent et impétueux, qui l'adula jusqu'à son dernier souffle, cette placidité lui permit de traverser sans encombre les nombreuses années d'une existence parsemée de scènes et de bourrasques.*⁴¹⁰

D'ailleurs, c'est cette vie conjugale, avec ses orages et ses éclaircies qui configure le monde d'Odette : « L'Histoire se résumait pour Odette à une suite de scènes intimes. Ses turbulences, ses équilibres évoquaient les querelles du foyer, outrancières mais sans conséquences. »⁴¹¹. La conscience d'Odette se restreint à sa vie conjugale et familiale. Son époux constitue son seul véritable horizon. Vieille, elle est une caricature d'elle-même :

*Chaque matin, poudrée, peinturlurée, elle s'enfonçait, durant des heures, dans sa bergère défraîchie. Chaque matin, elle sirotait l'invariable café turc [...] Se gavant de biscuits et de confitures, elle ressassait des souvenirs en sa compagnie [il s'agit de Slimane, son cuisinier soudanais].*⁴¹²

Son appartement lui ressemble. Rempli de souvenirs entassés, d'objets de valeur et de meubles anciens, il ressemble plus à un musée qu'à un lieu de vie : « Entre ces vitrines verrouillées, ces objets à sauvegarder, Kalya respire mal. »⁴¹³ Odette est d'un conformisme

⁴⁰⁹ Ibid., p.44.

⁴¹⁰ Ibid., p.43.

⁴¹¹ Ibid., p.76.

⁴¹² Ibid., p.15.

⁴¹³ Ibid., p.49.

tranquille. Pour elle, Kalya est « une fantaisiste »⁴¹⁴ parce qu'elle est photographe de métier ; ce serait un scandale si Sybil devenait danseuse ; c'est inadmissible que Sybil parle si légèrement et naïvement de la Vierge Marie, que Kalya ne soit pas croyante : « Tu n'es pas athée au moins ? »⁴¹⁵

Odette jeune est décrite assez souvent en rapport avec Nouza, comme dans une scène qui se passe dans le Grand Hôtel à la montagne en 1932 où on retrouve Odette qui s'est retirée docilement sur ordre de son mari : « A l'autre extrémité du hall, un châle de soie frileusement jeté sur ses épaules, Odette tricotait une liseuse aux points lâches pour sa belle-sœur Nouza qui ne la porterait jamais. »⁴¹⁶ C'est par tous ces détails, y compris ceux liés au goût et au style vestimentaires que Nouza se différencie d'Odette ou qu'Odette constitue une figure féminine qui réunit toutes les qualités socialement requises chez une femme, avec les conséquences prévues pour cette adéquation au rôle sexué qu'elle remplit totalement. Son mari « l'adula jusqu'à son dernier souffle »⁴¹⁷ et bien avant de rendre son dernier souffle, son mari la récompense de sa docilité et de sa complaisance : « Tu n'as que douze ans, Kalya, mais n'oublie jamais qu'Odette, ta tante, est la meilleure des épouses. Un véritable trésor ! »⁴¹⁸

Il est à noter que c'est le récit du point de vue de Kalya narratrice qui décrit Odette et que son personnage est donné à voir depuis le regard de Kalya. Or Kalya adulte est devenue photographe et là encore, c'est une trace de Nouza dans la vie de sa petite-fille. Car c'est Nouza qui donne à Kalya son premier appareil photo. Le cadeau de Nouza répond au désir de sa petite-fille d'avoir un appareil photo pour fixer l'image de sa grand-mère. Et ce désir vient du regard de Kalya sur la beauté de cette femme, une beauté donnée dans son aspect dynamique, vivant – « Ses rides se dissipent. Ses épaules arrondies, son cou de gazelle s'offrent à la nuit. »⁴¹⁹ - qui fait que la petite-fille ne peut s'imaginer sa disparition. Le corps de Nouza, bien qu'il soit dans un état de repos en l'occurrence, n'est pas décrit dans une passivité de corps endormi mais dans un état où subsiste le mouvement à travers les deux verbes « se dissipent » et « s'offrent ». Ce regard est également inversé, porteur d'un amour si attentif et si tendre qu'il ressemble à celui d'une grand-mère sur sa petite fille : « Nouza

⁴¹⁴ Ibid., p.15.

⁴¹⁵ Ibid., p.88.

⁴¹⁶ Ibid., p.205.

⁴¹⁷ Ibid., p.43.

⁴¹⁸ Ibid., p.67.

⁴¹⁹ Ibid., p.179.

sommeille sur le divan. Je la contemple, comme si c'était elle ma petite fille. »⁴²⁰ La relation entre Kalya et Nouza est d'une beauté remarquable, car c'est à travers la tendresse mutuelle entre la femme mûre et l'enfant que se forme la personnalité de Kalya en tant que sujet, dans la mesure où le sujet se distingue par son regard sur le monde, et le photographe par son regard singulier..

Cette relation est développée par touches parsemées dans le roman tout en en constituant la colonne vertébrale, car c'est essentiellement sur cette relation marquée par la réciprocité qui va jusqu'au mélange des générations devant le caractère inéluctable de la mort que se construit le canevas de la représentation des personnages féminins. Avec son dédoublement dans la relation naissante de Kalya avec Sybil, cette relation va être le soutien du duo tout aussi central mais fonctionnant dans l'extériorité, à partir de la focalisation du roman sur Kalya, et prenant toute sa signification dans la scène théâtrale de la représentation en tant qu'action pour la paix : le duo d'Ammal et Myriam.

-Conscience politique, critique de la société et action à la base de l'affirmation du sujet féminin : Si le duo/trio familial de Nouza, Kalya et Sybil représente l'émancipation progressive des femmes orientales, le duo constitué par **Ammal et Myriam** représente quant à lui les femmes vivant au Liban, la jeunesse et la conscience aiguë du danger imminent de la guerre.

Ammal est musulmane et Myriam est chrétienne. Elles sont jeunes. Leur rencontre et la formation de leur amitié est décrite, mais auparavant, c'est leur solidarité absolue qui est soulignée : « Amies depuis l'enfance, rien ne parviendra à faire d'Ammal et de Myriam des ennemies. Rien. »⁴²¹ C'est une affirmation qui prend sa force dans le mot « rien » répété, encadrant l'assertion. C'est donc une sorte de modèle que l'auteur tient à créer, modèle d'amitié qui va au-delà de tout, des divisions, des conflits et de tout ce qui peut intervenir entre deux personnes de confession différente dans un pays multiconfessionnel s'acheminant vers une guerre civile qui va s'appuyer sur les différences de confession.

Leur rencontre a lieu à l'école, elle est marquée par une sympathie immédiate puisque dès le premier contact « Elles remontent [vers l'école] en se tenant la main. »⁴²² Vers douze ans, viennent les questions sur les différences de confession, vite résolues à la manière des

⁴²⁰ Ibid., p.179.

⁴²¹ Ibid., p.57.

⁴²² Ibid., p.147.

enfants : « -Ton Dieu a un autre nom que le mien ? – Il s'appelle Allah, mais c'est le même. – Tu crois que c'est le même ? – C'est le même. – Moi aussi, je le crois. – On le prie différemment, c'est tout. »⁴²³ Suivent les petits riens de l'amitié adolescente, puis l'évolution et les questionnements sur la société vécus ensemble et débouchant sur un « pacte » qui va être la base de leur action pour la paix : « Elles ont vingt ans. Elles rajustent leurs interrogations et préjugés ; font un pacte contre tout ce qui sépare et divise. / -Entre nous il n'y aura pas de cassure. – Jamais. – Tu ne changeras pas, quoi qu'il arrive ? – Quoi qu'il arrive ! »⁴²⁴

Leur identité s'affirme en opposition à leurs mères, physiquement et moralement. Les mères sont décrites comme étant « [...] trop passives ou trop remuantes, qui dilapident leur existence oisive entre somnolence ou mondanités. »⁴²⁵, alors que les deux jeunes filles cherchent à connaître leur société, elles sont étudiantes et ce n'est pas le mariage qui constitue leur objectif dans la vie :

*Différentes de leurs mères, elles sont sveltes, elles ont des seins menus, de longues cuisses, une allure déliée. Elles parlent sans fard de l'amour. Elles le vivent passionnément, difficilement, entre liberté et tabous. Elles fascinent les garçons, en même temps les inquiètent.*⁴²⁶

Le portrait physique et moral est celui des jeunes filles qui entrent dans la modernité des années 70. Tout y est : la forme du corps répond à de nouveaux critères ainsi que le comportement vis-à-vis des normes sociales s'appliquant aux jeunes filles et notamment dans le domaine de l'amour, ce qui entraîne la réaction ambivalente des garçons, d'une part fascinés par ce nouveau modèle ancré dans des principes d'émancipation mais inquiets car de ce fait, ils ne savent plus se comporter face à des attitudes et des comportements inconnus.

Elles sont définies également par leur attitude envers les mâles de leur famille et là, elles ne sont plus en opposition mais en conflit : « Elles se heurtent à leurs pères, à leurs frères, affrontent les « on-dit ». »⁴²⁷ Ce conflit va être développé dans le roman uniquement pour Myriam qu'on voit tenir tête à son frère Georges et amadouer son père inquiet des allées et venues de sa fille. C'est grâce à ce père, Mario, que Kalya a connu en 1932, que Myriam fait

⁴²³ Ibid., p.148.

⁴²⁴ Ibid., p.149.

⁴²⁵ Ibid., p.149.

⁴²⁶ Ibid., p.149.

⁴²⁷ Ibid., p.149.

la connaissance de Kalya et lui demande son soutien pour la marche sur la Place. Elle a envie de lui présenter son amie : « - Kalya, je vous ferai rencontrer Ammal./ Auprès de l'étrangère, Myriam se sentait en confiance. »⁴²⁸ Myriam se confie donc immédiatement à la femme indépendante qui vit à Paris, bien placée pour la comprendre : « Chez nous, Kalya, même majeure on doit rendre des comptes à la famille, au père, au frère. Surtout au frère ! »⁴²⁹ Et Myriam sait de quoi elle parle car : « Georges n'approuvait aucun des comportements de sa sœur. A son avis, celle-ci se mêlait de ce qui ne regardait pas les femmes ; elle devenait de plus en plus secrète et mystérieuse. Elle n'était même pas rentrée la dernière nuit. »⁴³⁰ Pour ce garçon de la même génération que sa sœur, les choses ne doivent pas changer et les femmes doivent rester à leur place et ne pas se mêler de politique.

Ici, Andrée Chédid intervient par la voix du narrateur anonyme du récit de 75 pour donner son point de vue en expliquant les causes d'un tel comportement chez un jeune homme envers sa sœur. Elle le fait d'une manière assez objective, en remontant dans l'histoire et en mettant le doigt sur le processus qui fait que Georges s'accroche aux rôles sexués d'une manière spontanée et sans avoir besoin de se poser des questions même, ou plutôt surtout, quand il s'agit de sa propre sœur :

*Des siècles de pères, de frères, d'époux, gardiens de l'honneur, avaient toujours encerclé, protégé mères, sœurs, femmes et filles. Chez Georges, ces tendances étaient innées, il ne voulait même pas qu'on en discutât. Sous la poussée des idées nouvelles, en ville surtout, les coutumes changeaient ; mais ces racines nourries aux mêmes sèves, se raccrochaient, imposant par à-coups des conduites aussi violentes que surannées.*⁴³¹

Andrée Chédid donne une explication basée sur l'image des racines et de la sève commune et historique qui produit les tendances machistes de **Georges** pour qui la division des rôles entre hommes et femmes n'est pas discutable. Les siècles de patriarcat reproduisent des comportements et l'individu en hérite, il ne les choisit pas, elles font partie de lui parallèlement à la filiation biologique : les mâles de la famille ont toujours « encerclé, protégé » les femmes de la famille.

⁴²⁸ Ibid., p.145.

⁴²⁹ Ibid., p.124.

⁴³⁰ Ibid., p.111.

⁴³¹ Ibid., pp.111-112.

Or, les réactions de Georges vis-à-vis de sa sœur sont aiguës par l'activisme politique de celle-ci, c'est-à-dire que c'est le fait d'initier une action en réponse à l'évolution de la situation politique vers la violence qui fait réagir le plus violemment le frère. Cela signifie que c'est l'affirmation de la jeune fille en tant qu'acteur politique, en tant que sujet qui pénètre sans autorisation dans le champ interdit traditionnellement aux femmes, celui de l'organisation du pouvoir dans la cité, qui chagrine et inquiète le mâle le plus proche de sa génération, le frère dont le rôle traditionnel, sacré, est non pas d'accompagner sa sœur dans l'arène des rapports de forces dans l'espace public, mais de la protéger de tout cela et d'agir, lui, avec les autres mâles :

Assis dans le salon, Georges frappait le sol du pied, ouvrait, refermait la radio, fumait cigarette sur cigarette, attendant le retour de Myriam. Dès que celle-ci avait paru, il s'était levé, lui avait barré le passage. / - C'est à cette heure-ci que tu rentres ?/ Au lieu de répondre, elle avait demandé des nouvelles de son père. / - [...] Mais toi, d'où viens-tu ?/ La jeune fille avait haussé les épaules, s'était dirigée vers sa chambre. Il l'avait rejointe, puis, attrapant la bandoulière de son sac rouge et lui saisissant le bras, il l'avait ramenée, de force, vers lui : / - Tu vas me répondre ? ⁴³²

Le personnage de Georges est dans le roman le seul qui porte l'autorité agressive du mâle. Or Georges est le seul personnage de jeune homme en 75 et son engagement politique fait entendre qu'il est dans un camp qui, clairement, consent à la guerre, vu son opposition à sa sœur dans les discussions. Le discours qu'il tient à Kalya quand il vient lui donner un pistolet pour parer à toute éventualité d'agression le montre dans son rôle de mâle responsable et protecteur mais donne également une indication implicite sur son orientation politique. Georges est contre le pluralisme des communautés et cela le rattache sans aucun doute au camp phalangiste qui s'est formé essentiellement sur le thème ethnique et confessionnel de l'impossible coexistence entre Chrétiens-Phéniciens et Musulmans-Arabs-Palestiniens. En revanche, qu'il considère la position antiviolence de Kalya comme un humanisme suranné et inadapté au pays ne le rattache pas à un camp en particulier :

Vous venez d'ailleurs, ça se voit ! Vous ne pouvez rien comprendre à ce qui se passe ici, votre vieil humanisme n'a plus sa place dans notre système. L'espoir de nous réunir tous n'est qu'une source de tensions. Regardez l'Histoire ! Des

⁴³² Ibid., p.140.

*belles idées ne suffisent pas, rassembler des gens différents dans un même endroit crée la haine.*⁴³³

Georges est donc le seul représentant dans le roman de cette génération de jeunes hommes qui vont participer à la guerre civile. Son attitude de censeur, de gardien de l'honneur familial qui considère que c'est son droit naturel de contrôler sa sœur, en regard avec les autres personnages masculins qui sont ses aînés, montre une certaine régression dans les rapports de pouvoir entre les sexes dans cette période de flambée de violence qui précède la guerre. Mario, son père, le pressent puisqu'il évoque le « drame qui pourrait naître de leurs affrontements », en parlant de Georges et de Myriam, étant donné que cette régression dans la relation aux femmes s'accompagne d'un début d'émancipation, d'affirmation de soi de la part de celles-ci, représentées par Myriam et Ammal :

*Le regard tendu, Mario parlait en haletant. Il ne pouvait plus dissimuler ses craintes pour le pays, pour ses enfants. Georges militait avec fièvre dans un parti. Myriam et Ammal cherchaient, en utopistes, à rallier toutes les communautés dans un même but ./ Chacun, à sa façon, l'inquiétait. Leurs discussions le bouleversaient. Alerté par une expression de mépris sur le visage de son fils, par une colère intempestive chez sa fille, il se demandait comment parer au drame qui pourrait naître de leurs affrontements.*⁴³⁴

En effet, pour ce qui est des personnages masculins, tous de la génération précédant celle de Georges, c'est malgré tout la gentillesse et l'indulgence envers les femmes qui dominent dans leurs comportements. Farid, évoqué dans le récit de 1932, représente plutôt le mâle fanfaron, vaniteux et jouisseur mais bon dans le fond, qui rêve de tenir le rôle de patriarche, exerce son pouvoir sur sa femme mais la récompense de sa patience, qui sait respecter l'indépendance de sa sœur, et n'ose jamais s'imposer dans son rôle de frère responsable de ses mouvements et de sa vie. Quant à Mario, père tendre et indulgent mais époux volage, Nicolas, époux et grand-père généreux et tendre, le cousin Mitry, poète à ses heures, effacé et dans une position subalterne du fait d'être recueilli dans la maison de Nicolas et Nouza, et enfin, Slimane, le domestique attentif et d'une gentillesse à toute épreuve : tous ces personnages représentent une version du rôle sexué masculin où prédomine le rôle de protecteur de la famille, l'affectivité et la compréhension indulgente vis-à-vis des femmes de la famille, le respect pour les femmes.

⁴³³ Ibid., p.199.

⁴³⁴ Ibid., p.175.

*** Déconstruction des stéréotypes sur les femmes et réinvention du rôle des femmes et des rapports entre elles :** Nous avons donc vu l'émergence du sujet féminin, son affirmation à travers l'acquisition progressive de l'indépendance et le positionnement critique par rapport au modèle féminin traditionnel et par rapport aux prémisses de la guerre. Mais la paire constituée par Ammal et Myriam va au-delà d'une simple critique puisqu'elles préparent minutieusement et mettent en pratique une action qu'on peut qualifier d'héroïque car elle se situe à un moment historique où la violence est déjà amorcée - des actes de violence sont rapportés tout au long du récit de 75, nous y reviendrons – pour ce qui est du référent réel, et vu la fin tragique de la marche pour ce qui est du récit romanesque.

Deux choses en font un duo d'une grande efficacité romanesque : le passage à l'action dans une mise en scène de l'union pacifique des composantes de la nation Liban, et le modèle de relation entre jeunes femmes dans une société caractérisée par la concurrence et la compétition sans merci entre femmes du moment où le pouvoir – politique, économique, social et culturel - est entièrement entre les mains des hommes et que les femmes n'y ont accès que par l'intermédiaire d'un homme.

De plus, ce duo dynamise la narration parce qu'il entraîne à sa suite dans l'action le duo/trio de Kalya/Nouza et Sybil et cette dynamique est celle d'une réinvention des rôles féminins et des rapports entre femmes. Au passage, on peut relever que cette dynamique entraîne même Odette –l'anti-modèle, le personnage représentant la femme soumise - par le biais de la danse qui est, comme on l'a vu plus haut, une manifestation de la liberté et de la joie qui l'accompagne, dans la scène où Sybil dansant, forme une ronde avec Odette, Kalya et Slimane :

*'C'est fou, absolument fou ! ' murmure Odette, tandis que tous quatre gambadent à travers la salle. 'Ces éducations à l'américaine sont complètement extravagantes...Si l'un des voisins nous voyait ! ' Elle hausse les épaules, éclate de rire, déclenche du même coup le rire du Soudanais.*⁴³⁵

Le rire d'une Odette confite dans le cadre étroit de sa vie relève de cette joie du corps libéré des carcans introduite par Sybil à un bout de la chaîne de solidarité entre femmes. A l'autre bout de cette chaîne sont Ammal et Myriam qui vont introduire une liberté en actes et initier cette chaîne de solidarité sans failles qui contrevient non seulement aux relations entre femmes en général mais aussi aux dissensions entre communautés et entre courants

⁴³⁵ Ibid., p.60.

politiques. Elles vont casser le stéréotype de la femme soumise à la force dans son essence, peureuse et idiote devant le danger, ne comprenant rien à la politique et au-delà, le stéréotype plus sophistiqué de la femme pacifiste par nature, n'osant en aucun cas braver le danger ni être au principe de l'action, surtout quand l'action comporte un risque de mort.

C'est à partir de la conscience de la responsabilité individuelle, de la possibilité d'agir, de peser sur les événements qui touchent le pays, autrement dit, à partir d'une conscience politique qu'Ammal et Myriam vont réinventer leur existence de femmes. En effet, étant femmes et ayant été éduquées comme telles, rien ne les destinait à tenir un rôle quelconque dans quelque chose dont les hommes vont s'emparer encore plus exclusivement puisque de politique, le conflit est en train de s'acheminer vers une confrontation armée. Et cette conscience politique n'est que la suite logique de la conscience d'appartenir à une société aux pesanteurs oppressantes principalement pour les femmes :

*Elle [Myriam] enviait cette enfant de là-bas ; dans son pays, elle ne rencontrerait pas d'obstacles à ses dons. Souvent elle souhaitait partir loin, vivre ailleurs, n'avoir que sa propre existence à bâtir. Ici, il fallait tenir compte des familles, des coutumes, des religions, des milieux. On était pris au piège, serré dans un étau. Comment s'y soustraire ? Comment surtout rester indifférente à ces remous, à ces craquements qui minaient peu à peu toute la région ? Comment ne pas s'en préoccuper, s'en inquiéter, ne pas chercher à modifier ce qui pouvait l'être encore ?*⁴³⁶

Rôles sexués et rapports entre femmes sont intimement liés. A partir du moment où les deux jeunes filles sortent du rôle traditionnel de se chercher un mari et prennent une initiative qui voudrait impliquer toute la ville, impulser une dynamique de concorde et d'union, elles mettent en place entre elles deux puis entre elles et le trio - formé par Kalya, Nouza représentant un passé prometteur/déclencheur d'émancipation et Sybil représentant un aboutissement de cette émancipation - un type de rapports basé sur la compréhension mutuelle, l'attachement aux mêmes principes, le même regard critique et distancié sur une société qui ne laisse guère de marge pour l'émergence de l'individu libéré des sommations de son rôle social- sexué. Et cette réinvention des rapports entre femmes se fait contre la machine de guerre déjà mise en branle qui va avoir l'effet de les souder dans un premier temps, pour ensuite leur asséner son coup fatal.

⁴³⁶ Ibid., p.145.

Le roman d'Andrée Chedid montre donc une double évolution contradictoire des rapports masculin-féminin : d'une part l'imminence de la guerre, dans le contexte d'un système de personnages féminins progressant vers l'indépendance personnelle, active ce processus vers l'émergence du sujet féminin ; et d'autre part, la même imminence de la guerre, qui est la perspective de prendre les armes et de se battre physiquement, a l'effet de durcir le rôle sexué masculin, d'accentuer ses aspects d'exercice du pouvoir masculin dans les relations familiales à travers la surveillance des femmes, le contrôle de leur vie et notamment de leur sexualité, compensé par la protection que les mâles se doivent de leur fournir contre tous les dangers : ceux qui mettent en jeu l'honneur familial par une éventuelle vie sexuelle, et les vrais dangers pour leur intégrité physique, qui, notons-le, ne viennent qu'en second. La société traditionnelle patriarcale confond les deux choses dans son discours en ce qui concerne les femmes, l'amalgame étant basé sur le principe que les femmes sont des proies sexuelles en toutes circonstances et qu'il faut donc que les hommes veillent au grain.

Ainsi, quand Georges, comme nous l'avons vu plus haut, s'inquiète de l'absence de sa sœur, ce n'est pas sa sécurité, les dangers auxquels elle a pu être exposée dans cette période de troubles qui le préoccupent, c'est d'abord le fait qu'elle ait découché et ses questions se rapportent clairement à cela : « C'est à cette heure-ci que tu rentres ? », « Mais toi, d'où viens-tu ? » La violence physique s'amorce dans le mouvement du frère qui « l'avait ramenée, de force, vers lui : / - Tu vas me répondre ? »⁴³⁷, et qui s'arroge le droit d'obtenir une réponse du seul fait qu'il est un homme et que Myriam est une jeune fille.

De même, l'auteur décrit Myriam explicitement comme étant opposée à Georges dans leur vision du personnage maternel, et par extension dans leur vision des qualités féminines. Pour Georges, leur mère est « Une épouse irréprochable, une mère exemplaire ! »⁴³⁸, « Son fils ne voulait s'en souvenir que comme d'une femme pieuse, respectable, qui n'aurait jamais cherché à se mettre en avant, ni à ridiculiser les siens. »⁴³⁹ L'allusion à l'action de Myriam et Ammal est claire : elles, au contraire de cette mère, se mettent en avant et n'ont pas peur du ridicule ni pour elles-mêmes ni pour les leurs. Quant à la jeune fille,

A l'opposé de Georges, l'existence étriquée de sa mère révoltait Myriam. [...] Dès son enfance, prenant tout à rebours de ce tempérament frigide et dévot, elle se jurait d'être tout autre. Elle l'était naturellement. [...] Jamais elle ne

⁴³⁷ Ibid., p.140.

⁴³⁸ Ibid., p.140.

⁴³⁹ Ibid., pp.140-141.

*permettrait à Georges d'entraver ses désirs, de contrecarrer ses projets, de changer sa manière de voir.*⁴⁴⁰

Ce qui est important à relever, c'est que Myriam a réalisé dans son identité le déplacement vers une personnalité solaire « à rebours de ce tempérament frigide et dévot » de sa mère, et qu'en tant que sujet à part entière et malgré les structures familiales et sociales, elle affirme une volonté ferme de choisir sa vie selon ses propres critères. A l'inverse, Georges, en comparaison avec son père « plus nuancé, plus maniable »⁴⁴¹, incarne dans la nouvelle génération de 75 une crispation sur les valeurs traditionnelles qui va de pair avec l'idée, qui prétend s'appuyer sur l'histoire – comme si l'histoire n'était pas une construction discursive *a posteriori* -, que la haine est un produit naturel de la mosaïque des communautés. Cela est un argument pour justifier la haine qui passe à l'action et la partition du pays et qui réduit à néant la tentative *in extremis* des deux jeunes filles d'inverser le courant vers la coexistence pacifique des communautés : « Regardez l'histoire ! Des belles idées ne suffisent pas, rassembler des gens différents dans un même endroit crée la haine. »⁴⁴² Cette phrase que nous avons déjà citée, s'appuie, dans la même scène avec Kalya, sur le fait que Georges est réellement un acteur de la guerre : « Il raconta des combats de rues auxquels il venait de participer. »⁴⁴³ Cela ancre le discours de Georges dans l'action et élève l'opposition entre le frère et la sœur au niveau d'un réel sanglant et non pas d'un simple échange de vues, même intempestif.

C'est donc bien là que la représentation du système masculin-féminin prend toute sa signification. Toutes les forces sont en place et face à une violence encore sporadique bien qu'elle ait déjà pris la forme de ce que va être la guerre civile libanaise - canonnades et combats de rues -, les femmes, dans le mouvement de critique des attitudes héritées et partant d'une conscience globale des enjeux de la région - « [...] ces remous, ces craquements qui minaient peu à peu toute la région [...] »⁴⁴⁴ -, risquent leur vie *contre la guerre* tandis que les hommes, représentés par le père et le fils, soit s'inquiètent et essayent dans un premier temps de s'aveugler sur la gravité des événements comme c'est le cas du père, soit s'engagent dans les combats et risquent leur vie *dans la guerre*, comme c'est le cas du fils.

⁴⁴⁰ Ibid., p.142.

⁴⁴¹ Ibid., p.142.

⁴⁴² Ibid., p.199.

⁴⁴³ Ibid., p.198.

⁴⁴⁴ Ibid., p.145.

Nous étudierons dans la deuxième sous-partie le personnage de Slimane, le subalterne étranger sans l'être car venant d'un Soudan qui partage le Nil avec l'Egypte où Nouza, Kalya, Odette et leur famille ont vécu avant de rentrer au Liban, désengagé de par sa position mais prenant par là même un relief de profondeur humaine qui va en faire une victime innocente dans la chorégraphie de l'action pour la paix.

Cependant, la chaîne des femmes dans le roman va plus loin que l'opposition entre deux attitudes face à la guerre civile et deux formes d'engagement par rapport à la violence.

***Reconstitution de « la maison » Liban au-delà des racines :** En effet, l'action pour la paix dans laquelle se sont engagés les personnages féminins est fondée sur la remise en cause, le refus de la crispation sur les appartenances communautaires. Cela signifie qu'elle est basée sur une conception du pays en tant qu'entité nationale et non pas en tant que conglomérat de communautés confessionnelles différentes et cependant rattachées à deux seules grandes religions : christianisme et islam. Et cela signifie également que cette entité existe en dehors des confessions. De quoi est-elle donc faite ? C'est le titre du roman d'Andrée Chedid allié aux deux citations en exergue qui, pour nous, oriente de prime abord l'interprétation. « La maison sans racines » apparente d'emblée la maison à un arbre, mais un arbre bien singulier puisqu'il n'a pas de racines. Comme un nénuphar si on reste dans le registre des plantes...mais un nénuphar mobile car la première citation à l'appui du roman est claire à ce propos, c'est celle de Gibran Khalil Gibran, un autre émigré libanais : « Ta maison ne sera pas une ancre, mais un mât. » Ce qui présuppose que la maison est un bateau, qui ne se définit pas en tant qu'embarcation qui mène d'un port à l'autre mais en tant que voiles qui rendent l'embarcation mobile. Donc, voilà l'image du titre explicitée mais il reste à comprendre son lien avec un roman qui raconte le retour au pays des ancêtres d'une femme et de sa petite-fille.

En convoquant d'abord la deuxième citation en exergue, le sens commence à s'éclairer. Il s'agit de vers du poète irakien Badr Chaker Es-Sayyâb : « ...au tréfonds de mon sang m'abîmer/pour partager le poids porté par les hommes/puis relancer la vie... ». En connectant le « sang » et « les hommes », nous voyons que l'humanité de chacun se trouve dans un sang commun à tous les hommes et que l'humanité de chacun consiste à « partager le poids porté par les hommes », ce qui signifie souffrir par empathie (« m'abîmer ») puis réagir à partir de cette empathie nécessaire mais porteuse d'autodestruction dans un mouvement volontaire qui redynamise la vie. Ce qui est à retenir ici, c'est la dimension biologique de la communauté

humaine : le sang n'a pas le sens habituel et traditionnel des liens du sang mais celui, bien plus large, du même sang qui irrigue métaphoriquement notre commune humanité.

Seulement, il reste à comprendre le rapport entre ce sang universel, cette maison vivante comme une plante et mobile comme un bateau et le retour au pays des origines. Et là, c'est le roman qui va nous donner la clé : la symétrie des rapports dans la chaîne des femmes de retour au pays est basée sur l'amour, non seulement pour une personne mais pour cette personne liée à une terre, qui y revient par amour pour cette terre. « Pourquoi es-tu revenue ici, avec l'enfant ? Justement ici ? »⁴⁴⁵ A cette question posée par la vieille tante, elle-même rentrée au Liban après avoir vécu en Egypte, Kalya répond :

*Aussi par tendresse. Tendresse pour cette terre exiguë que l'on peut traverser en une seule journée ; cette terre tenace et fragile. Pour le souvenir d'élangs, d'accueils, d'un concert de voix. Pour Nouza qui introduisait, épisodiquement, dans ces paysages d'été son beau visage mobile. / -Pour Nouza. Pour mieux connaître, aimer ce pays. Pour Sybil.*⁴⁴⁶

Pour Kalya, le Liban des vacances avec Nouza est réactualisé en un Liban de vacances avec sa propre petite-fille, qui vit aussi ailleurs que sur cette terre. Le « Pour Nouza » qui appartient au passé est projeté vers l'avenir avec « Pour Sybil » : passé, présent et avenir sont ainsi articulés à travers les liens de filiation entre femmes. Autrement dit, ce qui constitue le lien avec la terre, c'est le lien avec les êtres aimés, qu'ils demeurent sur cette terre ou qu'ils l'aient quittée, mais qui ne la renient jamais. Par conséquent, ce qui fait la « maison » Liban, ce sont les liens entre êtres humains se reconnaissant dans une terre d'origine qui reste un horizon commun sans attacher les personnes par le biais des racines enfoncées dans le sol, c'est-à-dire par le biais d'un seul mode d'appartenance, celui de vivre dans le pays. D'ailleurs Kalya répond à la question sur son enracinement : « - Je ne crois pas, non. »⁴⁴⁷ Et cela est suivi par :

Kalya n'a-t-elle pas choisi au contraire de se déraciner ? N'a-t-elle pas souhaité greffer les unes aux autres diverses racines et sensibilités ? Hybride,

⁴⁴⁵ Ibid., p.79.

⁴⁴⁶ Ibid., p.81.

⁴⁴⁷ Ibid., p.79.

*pourquoi pas ? Elle se réjouissait de ces croisements, de ces regards composites qui ne bloquent pas l'avenir ni n'écartent d'autres univers.*⁴⁴⁸

On a donc une conception du rapport à la terre qui passe par les liens du sang vus comme un dénominateur commun humain, enrichi par les croisements, non confessionnel, et sans prétention d'appropriation du territoire. Et cette conception de Kalya lui permet de s'engager contre la guerre avec les filles du pays, Ammal et Myriam, sans aucune hésitation car le lien avec le Liban ainsi défini est ouvert à toute action pour la vie et contre la mort et il est en accord avec le refus des crispations confessionnelles ou ethniques.

Ainsi donc, les personnages d'Ammal et Myriam directement concernées par la guerre et celui de Kalya qui est de passage, contribuent à placer le propos d'Andrée Chedid sur un terrain à la fois spécifique et universel. Ce propos est porté par les personnages féminins, en mesure de rejeter la division et la violence et de faire vivre une maison Liban en voie de dislocation car d'une part comme nous l'avons vu, elles sont dans un processus d'émancipation par rapport à un système injuste pour elles et d'autre part, ce même processus d'émancipation les amène à refuser un conflit qui, en plus d'être sanglant, va redonner le pouvoir au langage de la force brute et à ceux qui sont destinés à l'exercer, les hommes, au détriment du lien social et humain, à leur détriment.

I-b) Deux systèmes de rapports entre les sexes : *La maîtresse du notable*

Pour ce qui concerne les rapports entre personnages masculins et féminins, et leur représentation en fonction des rôles sexués, *La maîtresse du notable* se démarque totalement de *La maison sans racines*. Si *La maison sans racines* procède d'une déconstruction des stéréotypes relatifs aux rôles féminins et d'une critique des rôles masculins, *La maîtresse du notable* peut se lire comme une somme de stéréotypes relatifs aux hommes, aux femmes, et à leurs relations dans le cadre des différences culturelles entre les deux camps de la guerre civile. Nous allons chercher le sens de cette collection de stéréotypes et en étudier le fonctionnement et le traitement pour voir comment ils sont détournés ou au contraire utilisés tels quels sans distance. Car ces stéréotypes ne sont pas de la même nature : il y a les stéréotypes qui se réfèrent à une culture raciste bien ancrée dans la société libanaise comme dans les autres sociétés arabes, et il y a les stéréotypes relatifs aux fantasmes sexuels. Mais

⁴⁴⁸ Ibid., p.79.

pour aborder cela, nous allons d'abord examiner le fonctionnement des rapports entre les sexes dans chacun des mondes situés de part et d'autre de la ligne de démarcation d'un Beyrouth fantomatique où deux résidences représentent pratiquement à elles seules deux mondes qui s'affrontent et portent chacune un nom qui les identifie par leur religion : d'un côté l'immeuble chrétien et de l'autre la maison musulmane.

La maîtresse du notable présente une cohérence totale entre son système spatiotemporel et son système de personnages, dans la dualité poussée à son paroxysme. De part et d'autre de la ligne de démarcation, aussi bien les types de personnages que leurs relations et leurs références culturelles sont totalement différents. Et la différence exprimée par un ensemble de stéréotypes notamment en ce qui concerne les rôles sexués et les rapports entre les sexes fonctionne sur deux niveaux : le niveau interne du microcosme chrétien et le niveau externe de la relation entre chrétiens et musulmans. Le point nodal du roman est la rencontre entre ces différences dans les personnages de Flora, l'épouse chrétienne infidèle ex-danseuse de cabaret et du notable sans nom, musulman et polygame.

***Rapports hommes-femmes en secteur chrétien et en secteur musulman: mœurs « dissolues » et discours conservateurs VS le harem détestable**

Nous l'avons noté dans la première partie : aussi bien l'instance narrative que la focalisation de la narration partent du secteur chrétien, et l'orientation de la narration des faits et des descriptions est univoque : nulle voix ne vient directement du côté musulman, tout passe par le filtre du point de vue de la narratrice hétérodiégétique, que ce soit dans le déroulement des faits ou dans le journal tenu par elle.

Les personnages masculins en secteur chrétien sont au nombre de quatre habitants de l'immeuble, plus un habitant très particulier : « `Chaque immeuble a son franc-tireur comme chaque cheminée a sa cigogne', j'écris sous l'œil vigilant de Mme Vava. »⁴⁴⁹, et Georges, un ami extérieur à l'immeuble. **Du côté musulman**, les choses sont réduites à la portion congrue : un seul personnage masculin, le notable.

Quant aux **personnages féminins en secteur chrétien**, ils sont au nombre de quatre et on peut y ajouter les deux espagnoles homosexuelles « [...] évadées d'un couvent de Malaga et qui cachent leur passion honteuse sous notre toit. »⁴⁵⁰, en retrait de l'intrigue. **Côté**

⁴⁴⁹ *La maîtresse du notable*, op.cit., p.32.

⁴⁵⁰ Ibid., p.22.

musulman, des servantes anonymes et une sorte de servante en chef, une gouvernante qui a le rôle de porte-parole du notable. Les personnages féminins musulmans sont réduits de fait à ce personnage : la gouvernante qui porte le discours rétrograde et vulgaire de son camp, puisque les autres servantes sont seulement citées par le biais des rumeurs qui en font les esclaves laborieuses et sexuelles du notable et par ce que rapporte la vieille servante.

En secteur chrétien, seuls le père, la fille et Bébé ne portent pas de nom. Le père ne veut pas être nommé et la narratrice l'explique par la honte ressentie par un homme qui a tout raté : « Mon père veut rester dans l'ombre. Il me supplie de ne pas mentionner son nom. Il a raté sa vie et sa carrière. Son cœur et son cabinet de dentiste ne sont qu'un amas de ruines. Sa femme et sa clientèle se sont envolées. Ses instruments de travail et ses enfants dispersés. »⁴⁵¹

Quant au bébé qui vient de naître, sa mère l'abandonne avant de lui donner un nom et il restera sans nom dans l'attente de son retour : « Il faudra donner un nom au petit, avait-elle crié avant de s'engouffrer dans la voiture qui l'attendait tous feux éteints en bordure du trottoir pour l'emporter vers la maison du notable. »⁴⁵² Enfin, la fille n'a pas de nom et cela peut s'expliquer par sa position particulière dans le roman : c'est la première personne de la narration qui en fait un sujet mais ce sujet n'en est pas un à part entière car c'est une enfant qui écrit pratiquement sous la dictée des adultes et surtout de Mme Vava qui s'occupe d'elle.

Quant aux personnages du secteur musulman, aucun d'entre eux ne porte de nom, ils sont tous identifiés par leur fonction sociale et par leur relation avec le notable, « ce seigneur de la guerre »⁴⁵³ : le notable, la mère du notable, la gouvernante du notable et ses servantes.

Donc le fait d'avoir un nom ou d'être anonyme est distribué selon une valeur donnée au personnage qui devient sujet grâce au nom propre. En effet, l'absence de nom correspond pour le camp musulman au déni de l'individu et donc du sujet, qui se vérifie dans la description des relations entre les personnages; et dans le camp chrétien l'absence de nom est expliquée par le déroulement des faits et la position des personnages, d'un point de vue interne qui ne dénie pas aux personnages leur qualité de sujets. Cette asymétrie entre les deux camps reproduit l'asymétrie entre les relations internes de chacun des camps : côté chrétien, des relations complexes entre personnages ayant une histoire, des réactions personnelles et un discours ; côté musulman des prototypes représentant une structure polygamique.

⁴⁵¹ Ibid., p.32.

⁴⁵² Ibid., p.10.

⁴⁵³ Ibid., p.11.

Le système des personnages est donc assez clair dans l'opposition qu'il campe comme base de leurs relations. Il y a d'une part des personnages représentant des types humains différents quoiqu'à la limite de la caricature, et ils sont chrétiens avec un juif et un musulman assimilés différemment dans le petit groupe de l'immeuble chrétien. D'autre part, il y a des caricatures montrées comme telles, des personnages à la limite de l'humain et déployant les éléments de la barbarie dans une vulgarité franche, crue et insolente.

***Du côté chrétien :** Il y a tout d'abord une famille, formée par quatre membres et un bébé qui vient de naître, et diminuée de la mère qui vient de partir. Autour d'eux et de l'événement s'organisent le système des personnages habitants de l'immeuble : deux personnages masculins, Mr Nahum et son valet Mourad ; et deux personnages féminins, Mlle Liliane et Mme Vava.

Chez les femmes, le système est simple et binaire : les vieilles Mlle Liliane et Mme Vava, perdantes de la vie sociale et mauvaise langue, contre la jeune Flora, belle, désirable, et totalement immorale. Mlle Liliane et Mme Vava portent le discours du secteur chrétien conservateur sur le monde en général, sur la guerre et sur Flora, la femme infidèle en particulier ; quant à Flora, ex-danseuse de cabaret, polonaise, épouse de dentiste et mère de trois enfants, qui plante tout pour suivre le notable, elle parle peu mais efficacement et elle agit surtout. Entre ces femmes adultes, « la fille » de Flora a douze ans pendant la trêve qui constitue le moment de la narration. C'est elle qui est la narratrice, et elle qui tient « un journal de guerre »⁴⁵⁴. Vu son âge et son inexpérience, elle est d'une certaine manière en dehors du système des personnages jusqu'à son entrée dans la sexualité. A ce moment-là, elle devient actrice par rapport aux structures sociales dans lesquelles elle se trouve et ses réactions commencent à être personnelles.

Mlle Liliane est l'image même de l'échec, elle a renoncé à vivre : « Ton père m'a cassée. »⁴⁵⁵ et se contente de placer une méchanceté sur Flora dès que l'occasion se présente car :

*Les fiançailles rompues de Mlle Liliane avec mon père lui donnent le droit de médire de ma mère. Vingt ans et une guerre n'ont pas réussi à effacer la blessure. Ma polonaise de mère lui avait arraché son fiancé en un tour de main, avant de s'installer au-dessus de sa tête et procréer sous son nez [...] »*⁴⁵⁶

⁴⁵⁴ Ibid., p.38.

⁴⁵⁵ Ibid., p.32.

⁴⁵⁶ Ibid., p.15.

Donc, les relations entre les femmes sont sous le signe de la jalousie, de la médisance et de l'indifférence du côté chrétien et ont pour épice un homme. Le père est encore convoité par son ex-fiancée puis abandonné par sa femme. Mlle Liliane est devenue une vieille fille, pleine d'amertume, de rancœur et d'envie depuis plus de vingt ans :

*Pendant des années, le bruit du sommier pris de frénésie un étage plus haut fit saigner son cœur. Cent fois, elle faillit se défenestrer. Cent fois Mme Vava la tira en arrière et referma les vitres. Les autres voisins ne lui furent d'aucun secours. La chaise d'hémiplégique de M. Nahum n'incitait pas aux épanchements. Le turban vert de son valet Mourad en faisait un étranger. Elle serait morte sans Mme Evguénia.*⁴⁵⁷

Elle a donc abandonné sa vie professionnelle quand ses fiançailles furent rompues et elle a troqué son piano contre des aiguilles à tricoter. De plus, elle est restée à vivre dans le même immeuble, la seule action qu'elle a tentée suite à son échec amoureux, c'est de se suicider. Mlle Liliane représente donc la passivité, la dépression face aux aléas de la vie, la vision traditionnelle de la vie féminine où la seule chose importante est le mariage. Elle est restée à ressasser son malheur et s'est transformée en une personnification de la jeune fille abandonnée qui avec le temps et l'absence de volonté est devenue la personnification de la « vieille fille », c'est-à-dire la personnification du malheur féminin par excellence dans le schéma traditionnel. Le malheur cultivé de la sorte a pour produit la méchanceté et Mlle Liliane tricote l'insatisfaction et la méchanceté à longueur de temps et de mailles. Dès lors, il est évident, dans le même schéma traditionnel que sa cible d'élection soit Flora, surtout à partir du moment où celle-ci dédaigne son mari et choisit un homme de l'autre côté.

Mais sa méchanceté ne se restreint pas à Flora, elle englobe le subalterne de l'immeuble, Mourad, Soudanais, noir et musulman de surcroît. Ainsi, quand les habitants de l'immeuble donnent leurs conseils à la fille à propos du journal, Mlle Liliane lui demande d'évoquer Mourad, le serviteur, par une seule phrase : « -Une phrase suffit pour dire Mourad soumis, fidèle, jamais méchant, riposte Mlle Liliane. »⁴⁵⁸ Ici, le racisme envers le Noir est couplé avec un racisme de classe ordinaire. Mais au-delà de Mourad, sa haine s'étend à l'Autre musulman identifié par la couleur de la peau, nous y reviendrons à propos de la valeur symbolique de l'homme noir dans ce roman : « Les hommes sombres, d'après Mlle Liliane, ne sont autres que l'islam car noire est la couleur de la Kaaba. Il va déferler sur nous et nous

⁴⁵⁷ Ibid., p.16.

⁴⁵⁸ Ibid., p.31.

noyer sous ses flots. »⁴⁵⁹ On pourrait dire que ce personnage est antipathique mais le ton ironique avec lequel l'auteur, à travers la jeune narratrice, traite l'expression de ce racisme primaire le montre dans sa mesquinerie, sa courte vue et son ridicule. De la même façon, les idées reçues de Mlle Liliane sur la sexualité, comme celles de Mme Vava, sont données à travers le prisme de l'innocence de la fille qui rapporte par exemple les commentaires des adultes sur elle et sa mère. « - La fornication c'est génétique, lui a expliqué Mlle Liliane, et il l'a crue./ Ma sensualité vient de Flora, de Flora aussi cette manie de ne jamais se justifier. »⁴⁶⁰ La fille reproduit les déclarations des adultes à la lettre, comme des propos sérieux et sages et c'est ce qui donne le caractère absurde à tout un fatras d'idées reçues présentées comme une vérité fondamentale ; dans cet exemple cela se fait grâce au recours à la science dans le mot « génétique ».

Mme Vava, elle, a un rôle plus actif : tout d'abord elle lit le tarot et détient donc l'avenir entre ses mains, elle élève des mainates et leur apprend le lexique de l'amour et elle prend en charge la fille demeurée sans mère. Flora partie, Mme Vava prend la fille sous son aile et lui sert de mentor pour l'écriture de son journal et pour tout le reste.

Etant donné son rôle plus actif, elle est plus influente également au niveau du discours d'autant plus que le tarot lui donne le pouvoir de la parole dans l'immeuble. Toutes les remarques qu'elle fait, les réflexions et les conseils par elle prodigués vont dans le même sens : une morale traditionnelle pour ce qui concerne les rapports entre hommes et femmes, un racisme clair et sans vergogne pour ceux qui ne sont pas chrétiens. Nous avons évoqué plus haut les doléances de l'immeuble quant à ce que va raconter la fille dans son journal. Mme Vava est plus autoritaire que Mlle Liliane car elle ordonne ce que doit faire la fille : « [...] pas un mot sur Mourad. Non seulement il est noir, en plus il est musulman. »⁴⁶¹ Les deux racismes sont encore plus clairs que chez Mlle Liliane. Mme Vava ne s'embarrasse pas d'euphémismes, le Noir et le musulman n'ont rien à faire dans leur immeuble. Mais plus tard, elle rectifie sa position pour reconnaître quelque mérite à ceux qui ont opté pour son camp, et à la fille qui commence à écrire, elle rappelle : « N'oublie pas de mentionner que monsieur Nahum est juif et impuissant, que son valet est noir et musulman et que ces quatre handicaps ne les ont pas empêchés de faire la guerre du côté chrétien. »⁴⁶² On a ici la vulgarité du racisme qui s'attaque à tout ce qui est différent et sans prendre de précautions avec une petite

⁴⁵⁹ Ibid., p.37.

⁴⁶⁰ Ibid., p.151.

⁴⁶¹ Ibid., p.32.

⁴⁶² Ibid., p.38.

filles de douze ans. C'est un racisme brutal qui confond le handicap et le fait d'avoir une autre religion ou une autre couleur de peau dans le même mépris.

Mais la meilleure cible vu l'énormité et le caractère spectaculaire de son acte, c'est Flora, qui est attaquée continuellement tout au long du roman et d'une manière dont la vulgarité dégradante est à relever, comme par exemple quand le père après un cauchemar où il a vu Flora morte va consulter Mme Vava en pleine nuit : « Elle sait faire parler les tarots et les mainates, pas les rêves. / -La femme à celui qui l'engrosse, la terre à celui qui la laboure, fit-elle dans un long bâillement, et elle referma sa porte. / Mme Vava parla pour parler, ne visant rien ni personne. »⁴⁶³ Femme et terre sont mises en parallèle comme dans les images bibliques et coraniques et la formulation sous forme de dicton semble y référer. Ce parallèle met en avant la femme comme objet qu'un homme peut s'approprier après une relation sexuelle où lui seul est actif, laquelle relation est réduite à quelque chose de mécanique où la femme n'est qu'un réceptacle qu'on prépare à la procréation comme on prépare la terre aux semences. On a ici la quintessence du discours patriarcal qui divise les humains en deux essences, masculine et féminine, pour mieux les soumettre à une loi asymétrique où l'homme n'est même pas mentionné tant il est présumé être maître du jeu, tant c'est lui qui dicte la règle. Plusieurs piques contre Flora parsèment le roman, allant croissant dans l'opprobre et sans aucun ménagement pour sa fille, au contraire, lui intimant l'ordre de condamner sans appel la femme adultère : « - Oublie que tu es la fille de Flora. Une femme sans cœur. Elle a suivi le notable par ennui, non par amour, comme on va au cinéma. [...] Elle aurait filé avec n'importe qui ta mère. Ecris-le noir sur blanc. »⁴⁶⁴

C'est dans la même perspective du discours patriarcal relayé par les femmes, cruel envers les autres femmes mais qui ne s'applique pas à soi dans le domaine du désir, que Mme Vava déploie les armes de la séduction envers le franc-tireur résidant sur le toit et qu'elle attend avec espoir une visite de lui :

*La peur ne l'empêche pas de poudrer son nez et de troquer sa robe de chambre en laine des Pyrénées contre un déshabillé transparent. Même morte, Mme Vava chercherait à séduire. C'est son côté slave. [...] La séduction reste le souci majeur de Mme Evguénia.*⁴⁶⁵

⁴⁶³ Ibid., p.92.

⁴⁶⁴ Ibid., pp.22-23.

⁴⁶⁵ Ibid., p.33.

Abandonnée elle-même par son époux après deux ans de mariage, elle ne tarit donc pas d'accusations contre Flora. En même temps, elle n'épargne pas à la petite fille les détails de l'anatomie de l'homme qu'elle-même désire : « Vava connaît son regard de braise, sa barbe aux reflets bleuâtres, ses sourcils broussailleux et surtout l'enflure de la braguette de ses jeans élimés. »⁴⁶⁶, rapportant cela aux sentiments avec un cynisme remarquable. : « [...] être assassin n'empêche pas les sentiments. »⁴⁶⁷ Le désir occulte les sentiments humains et d'autant plus ici que les morts par la main assassine appartiennent à l'autre côté, et sont déshumanisés par la vision raciste qui les réduit à des barbares comme pour mieux leur faire la guerre sans état d'âme.

Etant donné que la narratrice est une fille et qu'elle écrit son journal sous l'œil vigilant d'une autre femme, **les personnages masculins** sont vus plutôt de leur point de vue comme nous venons de le voir pour **le franc-tireur** dont l'activité meurtrière est décrite dans sa banalité quotidienne :

*Vava se plaint qu'il marche sur sa tête des nuits entières. Il s'arrête à l'aube, à l'heure où les habitants du quartier musulman qui nous fait face commencent à se réveiller. Elle l'entend dresser son trépied, ajuster sa lunette, puis tirer. Chaque détonation étale un homme sur la chaussée ennemie. Il laisse à la foule le temps d'évacuer le cadavre avant de recommencer.*⁴⁶⁸

C'est ce même franc-tireur qui va devenir l'amoureux de la narratrice, et la petite fille et la vieille femme vont devenir concurrentes dans une scène pathétique et cruelle qui montre un système de relations en déliquescence : « Mme Vava était folle de rage. / Elle dansait comme un coq étranglé. Elle pleurait et riait en même temps. / Elle l'a traité de satire puis menacé de le traîner en justice. Je suis mineure. »⁴⁶⁹

Le franc-tireur est le seul personnage masculin désiré par l'autre sexe, et présenté à travers les attributs masculins de la séduction. Il condense en lui une virilité violente en action, justifiée positivement par la perte de la jeune fille musulmane qu'il a aimée, tuée par ses frères pour l'avoir aimé lui, un chrétien. Il représente la guerre toujours présente et surtout, il représente l'attraction sexuelle sur les femmes de celui qui exerce la violence et véhicule donc une image de la virilité triomphant par la force.

⁴⁶⁶ Ibid., p.33.

⁴⁶⁷ Ibid., p.33.

⁴⁶⁸ Ibid., p.33.

⁴⁶⁹ Ibid., p.150.

Quant aux autres personnages masculins, ils représentent chacun quelque chose qui contrevient aux normes de la société chrétienne conservatrice.

Il faut relever le fait que **le père** – celui qui donne le nom propre- tient à rester anonyme. La cause en est son échec avoué en tant que mari et en tant que père mais cela peut s'expliquer aussi par le déroulement de la narration qui montre son incapacité à réagir selon les normes sociales habituelles face au départ de sa femme :

*Mon père montre l'oiseau mort à la sentinelle qui l'arrête à l'entrée de la ville musulmane : / - C'est le pigeon de votre chef. Je l'ai tué par mégarde. Il doit me rendre Flora sinon je le reprends. / -Qui est Flora demande la vigie qui n'a rien compris. / -Ma femme. / Le mot sort de la bouche paternelle tel un hoquet, en deux temps. Il rebrousse chemin vers la ville chrétienne. Son fils n'a plus à rougir de lui. Il a réclamé sa femme et fait son devoir.*⁴⁷⁰

Le ridicule de l'action du père, par rapport à la norme de ce que devrait faire un homme dans sa situation, et surtout en période de guerre civile contre le camp du ravisseur de sa femme, est clair. Le ridicule du père est repris à plusieurs reprises dans le roman, dans les actions comme dans le discours : il essaye de sauver la face en inventant des excuses qui ne tiennent pas debout face à ses voisins de l'immeuble qui ne sont pas dupes :

*Le secteur chrétien nous montre du doigt depuis que ma mère a fui avec le musulman. Tous les regards convergent vers mon père. Le tribunal attend sa déposition. Il se racle la gorge pour faciliter la sortie de ses mots./ Flora, dit-il, est un oiseau migrateur qui quitte un ciel pour un autre où il se refait un autre nid et d'autres petits. Pourquoi parle-t-il comme un ornithologue ? Les uns se retiennent de rire, d'autres de le gifler. Les verres épais de Mlle Liliane ont la fâcheuse manie de grossir les larmes.*⁴⁷¹

L'absence de nom est justifiée également dans la narration par sa lâcheté en ce qui concerne sa responsabilité envers son fils dont l'état psychologique se dégrade après le départ de sa mère et qui a besoin d'aide. C'est le père qui demande l'hospitalisation de son fils en hôpital psychiatrique et qui ne fait rien pour répondre à sa détresse :

⁴⁷⁰ Ibid., p.14.

⁴⁷¹ Ibid., p.26.

*Trois géants vêtus de blanc traînent Frédéric vers le palier. Il se débat de toutes ses forces, s'accroche à moi, puis à Bébé qui se dégage avec terreur. / Liliane et Vava lui opposent un visage glacial. A court d'idées, Frédéric se tourne vers son père./ - Dis-leur que je ne suis pas fou, papa. Mais simplement déprimé. [...] Le sort de Frédéric est entre ses mains. Un seul mot de lui et mon frère sera sauvé. Mais il préfère quitter la pièce.*⁴⁷²

Au passage, on relève la dureté des deux mégères Liliane et Vava, spectatrices impitoyables. Mais la culpabilité et la lâcheté du père les dépasse de loin car il est acteur dans le drame de la chute de Frédéric, son fils. Ce qui rend cette scène poignante et la colore d'une violence plus intense, c'est la dimension autobiographique qui la produit. On sait que l'histoire qui a marqué la jeunesse de l'auteur est cette chute du frère poète et psychologiquement faible qui a été la victime de la dureté du père ; elle le dit dans plusieurs interviews, comme elle explique qu'elle a commencé à écrire comme pour continuer l'œuvre du frère sacrifié par le père. Le père donc n'est pas cet homme doux qui subit le départ de sa femme et le ridicule du mari trompé en silence, et qui n'entre pas dans une logique de violence entre hommes pour récupérer sa femme ou pour se venger de son amant, etc. C'est bien un lâche et un homme sans cœur qui n'a obéi qu'à son désir en épousant Flora, qui n'a pas l'énergie d'affronter la situation et qui n'a pas la force de l'amour pour comprendre et aider son fils aveuglé et rendu furieux par la douleur et par la cocaïne.

Frédéric, le frère de la narratrice tient une place importante dans le roman et son personnage introduit non seulement une profondeur autobiographique qui accroche le roman à la réalité sociale libanaise à travers l'expérience de l'auteur, mais en plus, homosexuel, cocaïnoman et poète raté, attaché maladivement à sa mère, il représente une orientation sexuelle déviante par rapport à la norme et de ce fait, une cible pour Mme Vava qui, comme on l'a vu, tient des propos de plus en plus obscènes et cyniques à mesure qu'avance la narration. Mais son personnage n'en est pas innocent pour autant, il est décrit dans toute la profondeur de sa misère humaine, depuis son enfance : « Personne n'arrivait à comprendre les états d'âme de Frédéric »⁴⁷³, en passant par son adolescence et jusqu'à son internement :

La guerre le poussa vers Georges, il avait besoin de cette armoire à glace pour protéger de la casse son cœur de cristal. / Ma mère ne remarqua pas la

⁴⁷² Ibid., pp.232-233.

⁴⁷³ Ibid., p.20.

transformation de son fils en fille. [...] Il marchait à l'ombre de Georges, se cachait derrière son dos d'athlète. / Sa récompense : un sachet de coke [...] ⁴⁷⁴

Il est devenu cocaïnoman : « Quant à Frédéric, il se drogue comme d'habitude, ni plus, ni moins. »⁴⁷⁵ Entre temps, il est parti à Paris et revenu maigre et affamé mais il raconte que le Président de la République française lui a payé son billet de retour au Liban parce qu'il est « [...] le dernier poète à manier l'alexandrin »⁴⁷⁶. Mais la narratrice, sous l'influence de Mme Vava, n'est pas dupe :

Il manie surtout le mensonge. Mme Vava le soupçonne d'avoir gagné son billet d'avion à la sueur de son cul plutôt qu'à celle de ses poèmes. Il doit le louer au plus offrant, il le vendra un jour et fera ses besoins par la bouche. La même mauvaise graine que sa mère. Tous des lubriques. ⁴⁷⁷

Donc, il est confondu avec sa mère dans l'opprobre et l'accusation de lubricité, comme le sera sa sœur narratrice quand elle aura une relation avec le franc-tireur. Les méchancetés habituelles sur l'homosexualité assimilée à la prostitution sont remarquables par les détails physiques dégradants, mais surtout, ce qui est troublant dans le cas de ce roman, c'est que les accusations correspondent à la réalité des personnages. La faiblesse de Frédéric qui le rend dépendant de la drogue le pousse à toutes les extrémités et il a même songé à demander au notable de l'aider pour payer son hôtel à Paris : « -Nous n'aurions pas dû lui céder ma mère sans conditions. Flora n'est pas une marchandise gratuite. »⁴⁷⁸ Sa cupidité le pousse à considérer sa propre mère comme une « marchandise » et il pense à en négocier le prix.

Les deux personnages masculins centraux sont donc montrés dans leurs aspects les plus lamentables, les plus misérables, par la voix de la fille dont la lucidité ne correspond pas à son âge mais qui, dans un processus de maturation précoce dû à la situation familiale dans le cadre de la guerre civile, reprend les propos qu'elle entend et y ajoute ses propres observations, sans se soucier d'une morale minimale dans la mesure où elle ne la connaît pas, ne gardant de son âge que les besoins affectifs : « La tête penchée sur le vide j'appelle Flora et le franc-tireur en mélangeant leurs deux noms. Mais personne ne me répond. Cet immeuble

⁴⁷⁴ Ibid., p.25.

⁴⁷⁵ Ibid., p.46.

⁴⁷⁶ Ibid., p.228.

⁴⁷⁷ Ibid., p.228.

⁴⁷⁸ Ibid., p.226.

est un gouffre, il dévore les êtres et les voix. »⁴⁷⁹ Le sentiment de perte de la fille s'accroît à mesure que le roman avance : après le départ de Flora et sa déchéance physique due à un avortement accidentel au septième mois quand Georges, pour faire plaisir à Frédéric, organise son enlèvement, c'est au tour du franc-tireur de disparaître de sa vie, tué par des tireurs d'élite du camp chrétien car depuis qu'on lui a refusé la main de la fille, il s'est mis à tirer sur les deux camps. Enfin, c'est son frère qui disparaît dans un hôpital psychiatrique : « Deux semaines après le franc-tireur, mon frère est traîné sur le même escalier, vers une ambulance du même type, qui l'emmènera vers un hôpital psychiatrique plutôt que vers une morgue. »⁴⁸⁰

Enfin, pour finir en ce qui concerne le camp chrétien, les deux derniers personnages masculins, Mourad et Mr Nahum sont campés, on l'a vu *supra*, à travers les propos dénigrants des deux mégères de l'immeuble.

Mr Nahum répond au stéréotype du juif oriental : riche et vantard, c'est lui le propriétaire de l'immeuble et il est cloué sur une chaise roulante à cause d'un accident dans sa Bugatti lors d'une course de Formule I. Il n'est donc pas épargné dans la description de sa déchéance physique : « Les soirées chez notre propriétaire ressemblent à des veillées funèbres avec ce mort volubile affalé dans sa chaise roulante. »⁴⁸¹ De plus, toujours selon le même stéréotype, seul l'argent le préoccupe : « [...] le problème de ses lingots d'or occupe toutes ses pensées. »⁴⁸² Mais Mr Nahum n'est pas seulement victime de ce regard qui le fige dans un stéréotype, il participe aussi à dénigrer Flora depuis son départ comme on l'a vu *supra*.

Mourad, le valet, réunit les caractéristiques du subalterne et la relation paternaliste au subalterne : « Le fait de partager nos peurs en avait fait un des nôtres. »⁴⁸³ Bien qu'admis, il reste dans une position inférieure : « Où allons-nous si les musulmans se mettent à corriger nos domestiques sous nos yeux ? »⁴⁸⁴, et garde son étrangeté de barbare qui le relie au règne animal et à l'inanimé : « Mourad derrière son maître était une statue d'ébène. Son visage sombre avait fondu dans la pénombre. On ne voyait que les deux fentes obliques de ses yeux, des yeux de serpent assoupi. »⁴⁸⁵ Après son assassinat par la milice musulmane, son enterrement est l'occasion de mettre en évidence une tolérance chrétienne exprimée dans son hypocrisie opportuniste et se considérant supérieure au fanatisme musulman :

⁴⁷⁹ Ibid., p.152.

⁴⁸⁰ Ibid., p.233.

⁴⁸¹ Ibid., p.17.

⁴⁸² Ibid., p.65.

⁴⁸³ Ibid., p.88.

⁴⁸⁴ Ibid., p.88.

⁴⁸⁵ Ibid., p.64.

*Considéré de son vivant comme un être inférieur, le valet noir est devenu quelqu'un depuis sa disparition. Le curé de la paroisse l'a qualifié de martyr de l'obscurantisme, son sacristain n'a pas hésité à prononcer le terme de béatification.[...] Toutes les églises ont sonné le glas pendant que les muezzins s'égosillaient à chanter des sourates relatives au traître à son peuple ou oumma.*⁴⁸⁶

Mais comme tous les autres personnages adultes, le valet est à la fois objet d'un regard porteur des normes rétrogrades, et il participe en tant qu'acteur à leur mise en œuvre. « Mourad accuse Flora de la perte du trésor. Elle est responsable des pluies diluviennes, [...] C'est malsain une accouchée qui se balade dans la nature. On les enfermait dans son pays. »⁴⁸⁷ Mettant en commun les croyances et les pratiques de magie noire des uns et des autres, il s'allie à Liliane contre Flora : « Liliane et Mourad ont juré de détruire ma mère. [...] Le valet a raclé le fond de sa mémoire, et sorti les pratiques les plus meurtrières. »⁴⁸⁸

L'ironie dans ce roman tient une place très importante car c'est l'outil de détournement de la mentalité réactionnaire, raciste et rétrograde du camp chrétien en regard critique. L'ironie sert la distanciation et constitue la trace de l'intervention de l'auteur dans un discours donné dans sa brutale fermeture envers l'Autre, en tant que signe de la rupture de communication entre les deux parties de la guerre civile. Et cette ironie est d'autant plus textuellement efficace qu'elle passe par le regard jeune et naïf de la fille qui répète ce qui se dit autour d'elle et l'exprime dans son absurdité, en distillant l'ironie par des commentaires produits par sa logique d'enfant, d'être inexpérimenté qui braque un regard neuf et qui demande à apprendre le monde.

On a donc vu tout au long de cette revue du réseau des personnages en secteur chrétien que les relations entre hommes et femmes sont complexes, elles n'ont rien d'idyllique, elles sont le fruit d'un dysfonctionnement antérieur à la guerre et que la situation de la partition de la ville ne fait qu'aviver pour rendre les relations plus cruelles, plus âpres et sans merci. Elles sont définies par la jalousie et le désir brut, par la violence de l'indifférence couplée avec la lâcheté et par des structures sociales qui volent en éclat à la faveur de la guerre qui a annihilé toute règle de vie en commun et toute limite entre les principes de respect de l'Autre et de la vie et la force brutale du désir, de l'argent. Le respect pour la vie n'a plus de sens, la violence

⁴⁸⁶ Ibid., p.89.

⁴⁸⁷ Ibid., p.65.

⁴⁸⁸ Ibid., p.65.

est devenue visiblement un vecteur du désir. Hommes et femmes vivent dans une déliquescence des mœurs et non pas une libération car les structures familiales et sociales sont restées les mêmes ainsi que les mentalités. Mais le relâchement de l'organisation sociale, l'absence de cadre politique remplacé par l'affrontement des milices et leur maîtrise du territoire ouvre la voie à toutes les transgressions vécues, mais totalement étrangères à un projet de libération des relations de pouvoir.

Les clichés racistes et sexuels qui sont au principe de la mise en scène de ces relations à l'intérieur du camp chrétien, s'imbriquent et s'enchevêtrent principalement dans les discours de Liliane et Vava. On peut cependant relever que les clichés racistes se fixent sur Mr Nahum le juif libanais et Mourad, le valet soudanais musulman tandis que les clichés sexuels se concentrent sur Flora – et sur sa fille par extension -, Frédéric l'homosexuel, et le franc-tireur, guerrier objet du désir féminin. Nous allons voir que dans le camp musulman, les clichés sont du même ordre, raciste et sexuel mais les premiers s'appliquent uniquement hors du camp musulman puisque celui-ci est homogène et les seconds à l'ensemble de la société.

***Du côté musulman** : les relations entre les sexes sont très simples, c'est ni plus ni moins l'application de la charia'a imaginée par l'auteur. Les personnages du secteur musulman sont décrits dans une vision fantasmagorique produite par l'idéologie phalangiste durant la guerre du Liban et poussée à l'extrême par Vénus Khoury-Ghata.

Nous nous sommes interrogée sur la signification de cette maison du notable qui n'a pas de correspondant dans la réalité du Liban de l'époque de la guerre civile, même si dans certains milieux et certaines régions, la polygamie pouvait être pratiquée légalement. Nous nous sommes demandée s'il était une transposition du fantasme des hommes Occidentaux relatif au harem évoqué par Fatima Mernissi⁴⁸⁹ qui s'aperçoit que les hommes en Occident voient le harem à travers le filtre des peintures de Delacroix, Ingres, Matisse et Picasso et que pour eux, c'est une espèce de paradis sexuel peuplé de femmes nues, alanguies, oisives, disponibles et se préparant pour le plaisir de leur maître commun. Mais le camp musulman, vu par la narratrice du camp chrétien, se résout à un notable, chef de milice, pauvre et qui s'est enrichi en allant chercher fortune dans une certaine « presqu'île où tout le monde, à l'époque, faisait fortune. »⁴⁹⁰, c'est-à-dire en Arabie saoudite, des servantes qui composent sa maison et une vieille servante qui les dirige. Cela ne correspond pas au harem des peintres européens, cela

⁴⁸⁹ Fatima Mernissi, *Le harem et l'Occident*, Paris, Editions Albin Michel, 2001.

⁴⁹⁰ *La maîtresse du notable*, op.cit., p.52.

ressemble davantage à une représentation qui s'apparente à la fable, de la maison d'un homme enrichi qui emploie un personnel féminin nombreux sur lequel il applique un droit de cuissage. Ce qui en fait le lieu de la polygamie, et de l'application de la chari'a, c'est le discours qui en donne le fonctionnement et explique le cours des événements en fonction des besoins et desiderata des « Mahométans ». Ce discours est produit par la vieille servante du notable et à des occurrences plus rares par sa mère.

La mère du notable, présente dans une scène avant guerre quand le jeune homme est encore pauvre et obnubilé par le désir de posséder Flora alors danseuse de cabaret, disparaît, et elle est remplacée par cette **vieille servante** qui l'a vu naître et qui :

*[...] gouverne sa maison, surveille ses servantes et le contenu de ses greniers. Elle porte ses clefs autour de son cou et tient tous ses comptes. Elle marque dans ses cahiers le poids de ses denrées et la date des règles des filles. Le moindre retard est payé d'un châtiment. La fautive est battue jusqu'à expulsion de l'enfant non désiré.*⁴⁹¹

La définition de ses fonctions dans la maison du notable et des mœurs qui y ont cours pour ce qui concerne les femmes situe cette maison sur une autre planète que le Liban des années 70 et 80. Cela est encadré par la description physique de la femme : « Elle s'est assise à même le sol, sa houppelande étalée autour de son vaste corps. Elle parlait derrière le voile, avec ses mains ridées, tatouées jusqu'aux coudes. Les mêmes guirlandes de fleurs courent sur les stèles des tombes musulmanes. »⁴⁹² La description est à la fois réaliste si on se réfère à l'Arabie saoudite ou aux pays du Golfe, mais elle ne correspond pas à la réalité de l'époque, entre autre pour ce qui concerne les tatouages et leur ressemblance avec les décorations des tombes. Son langage en revanche n'est pas fleuri en parlant de Flora: « Mon maître a une femelle dans son lit. Il ne l'épousera jamais. / L'imam a conseillé une union par contrat ou 'Mitaa'. »⁴⁹³ Il s'agit d'un contrat de mariage provisoire « pour le plaisir », pratiqué dans l'histoire de certains pays musulmans.

Ce personnage incroyable s'étale en invectives tout au long du roman. Emissaire de son maître dans l'immeuble chrétien, elle vomit une haine farouche, plus crue encore et vulgaire dans la description des rapports sexuels entre le notable et Flora que Mme Vava qui lui

⁴⁹¹ Ibid., pp.49-50.

⁴⁹² Ibid., p.49.

⁴⁹³ Ibid., p.50.

correspond en tant que porte-parole des représentations de la mentalité de son secteur. La vieille servante relate en long et en large l'intimité entre le notable et Flora, dans des termes reflétant une haine de l'étrangère couplée avec la haine ancestrale pour les chrétiens et couronnée par les images les plus méprisantes des femmes qui sortent du cadre strict du contrôle des femmes dans un patriarcat archaïque et fantasmatique. Nous ne reproduirons que quelques phrases en exemple : « Je vous conseille de la reprendre chez vous. Elle saigne depuis des mois, d'un sang impur, un sang chrétien. Cette femme porte un champ de ronces dans ses entrailles. »⁴⁹⁴

Elle est d'ailleurs surpassée par la mère du notable qui est venue dénoncer l'union de Flora avec le notable en des termes encore plus réducteurs de la sexualité à une mécanique d'organes et au symbolisme du sang féminin, impur par définition sauf lorsqu'il s'agit de celui de l'hymen : « Le sang de la fornication, pas celui de l'hymen. »⁴⁹⁵ Toute la violence symbolique et physique envers les femmes qui vient directement de l'Ancien Testament et du Coran et des pratiques archaïques qui subsistent, est proférée par cette femme qui se réduit à une parole de haine pure. Un autre exemple pourrait donner une idée de ce délire haineux produit par le camp musulman dans le roman. La vieille servante s'adresse à Mr Nahum, qui veut donner un beau linceul à son valet musulman et qui lui rappelle, en tant que Juif, que tous croient au même Dieu :

*- Un Dieu à trois faces, répliqua la vieille sorcière. Je préfère le mien fort et conquérant à celui faible et soumis des chrétiens et celui haineux des juifs. Notre Allah est un homme. Il a des couilles, raison pour laquelle on ne le représente jamais en image. Tu imagines un zob sur le mur d'une mosquée ?*⁴⁹⁶

Ici, le propos est poussé à son comble, c'est-à-dire que pour dire que la religion musulmane est plus dure pour les femmes, cela est traduit en termes provocateurs non pas depuis l'extérieur de l'islam mais de la part d'une adepte de cette religion. C'est l'aliénation à un système dans toute sa crudité et toute sa laideur qui est ainsi exprimée par l'unique personnage féminin musulman. Les autres personnages féminins anonymes sont placés dans le décor de la maison du notable comme une horde d'esclaves, en concurrence avec la nouvelle venue au harem, Flora :

⁴⁹⁴ Ibid., p.50.

⁴⁹⁵ Ibid., p.53.

⁴⁹⁶ Ibid., pp.86-87.

*Ces filles, d'après la rumeur, se relaient dans la couche du maître dès la tombée de la nuit. La voix du muezzin qui tourne le dos à la mer les disperse dans les cuisines et les chambres. Elles lèvent son pain le jour, son grand corps la nuit, leurs mains infatigables manient avec la même dextérité son blé et sa chair. / La fragile blondeur de Flora tiendra-t-elle le coup face à ces filles aux hanches puissantes, aux seins de pierre ?*⁴⁹⁷

Ce qui est important à noter c'est que tout tourne autour de la sexualité, aussi bien en secteur chrétien qu'en secteur musulman : la sexualité comme le nœud le plus complexe et le plus riche de liberté ou de dépendance, de plaisir ou de manque, d'union ou de possession.

Dans l'immeuble chrétien, en fait, les relations entre hommes et femmes sont uniquement sous le signe de la rupture et de la mort. Même la relation qui se noue entre la narratrice et le franc-tireur se termine par l'assassinat pur et simple du franc-tireur par les siens. Le franc-tireur est victime de sa propre violence qu'il a tournée contre tous sans distinction. Les autres relations sont homosexuelles : les deux ex-nonnes espagnoles et Frédéric et son ami Georges. Dans la maison musulmane, ce ne sont pas des relations entre hommes et femmes mais des relations entre un seul homme et plusieurs femmes.

Le tableau dressé par Vénus Khoury-Ghata est d'une noirceur totale, sans possibilité de réconciliation ou d'espoir, sans rien de positif, rien de constructif⁴⁹⁸. Tous les acteurs sont responsables de cette situation sans issue sauf les mineurs : la narratrice et le bébé... et les mainates, si on voulait imiter l'humour cynique de Vénus Khoury destiné à arracher un sourire au lecteur.

⁴⁹⁷ Ibid., pp.14-15.

⁴⁹⁸ Voici un compte-rendu rapide du roman dans un article intitulé « Littérature/Guerre du Liban » de Julia Schmidt qui compare quelques romans inspirés de la guerre du Liban : « Vénus Khoury-Ghata a choisi le cynisme et l'absurde pour décrire les horreurs qu'a traversés son pays. Dans *La Maîtresse du Notable*, son dernier roman, paru en 1992, l'auteur qui vit également exilée à Paris, dessine de son pays une image d'une dureté effrayante. Avec une ironie tranchante, la guerre civile devient chez elle comédie humaine, spectacle grotesque et, souvent, vulgaire. Les seuls sentiments de l'auteur pour son pays semblent être l'amertume et la haine. Dans *La Maîtresse du Notable*, tout est exagéré, et l'image de Beyrouth est celle de la décadence et de l'immoralité. Dans le récit d'une petite fille qui raconte, à la première personne, les aventures de sa famille, Vénus Khoury-Ghata décrit son pays comme s'il ne faisait plus partie de notre monde "normal". Il est dominé par le désordre moral, par l'absence de règles de vie et de lois. Ses personnages sont tous symboles de la décadence et la guerre en elle-même est poussée dans l'arrière-fond de la narration. *La Maîtresse du Notable* joue pendant une trêve, ce ne sont donc pas les combats qui montrent le mal, mais la vie quotidienne, la vie sociale. Vénus Khoury-Ghata nous donne une image terrible de la société libanaise. »

Julia Schmidt, « Littérature et guerre », *La République des Lettres*, Paris, mai 1994, disponible en ligne sur le site : <http://www.republique-des-lettres.fr/750-litterature-liban.php>

Le secteur chrétien voit se dissoudre sous le poids de la guerre une organisation sociale conservatrice au profit d'une transformation des mœurs, non choisie, sans contenu conscient, figurant la suprématie du désir qui s'infiltré dans les interstices d'un ordre social largement fissuré. Mais il maintient un discours conservateur qui tend à être en porte-à-faux avec la réalité et qui devient d'autant plus virulent que dans cet ordre de la guerre civile interminable, tous les horizons sont bouchés pour les personnages, les relations se distinguent par leur absence de sentiments et le peu de possibilité d'ouverture sur les autres. Les stéréotypes que nous avons dégagés fonctionnent donc comme base pour la défense d'un ordre patriarcal conservateur qui ne fonctionne plus, définitivement déstabilisé par les pratiques des habitants de l'immeuble et les changements de situation dus à la guerre.

Quant au secteur musulman, vu depuis l'immeuble chrétien, il déploie une concrétisation d'un stéréotype du harem détestable (différent du harem fantasmagorique de la peinture orientaliste du XIX^{ème} siècle européen), défini par un mépris prononcé, appuyé, vis-à-vis des femmes ayant pour autre versant la glorification d'un seul homme régnant sur les femmes de sa maison par le biais d'une vieille femme placée d'emblée hors de la sexualité et à laquelle le mâle délègue le rôle de surveiller et punir. Les stéréotypes sexuels expriment la concrétisation romanesque du schéma patriarcal le plus archaïque et le plus violent et qui n'a pas de correspondant dans la réalité car même dans les harems des princes du pétrole, il semble que les choses soient bien différentes et que la soumission des femmes à un ordre patriarcal passe par un ensemble de lois répressives contre lesquelles leurs voix s'élèvent depuis des décennies et notamment grâce à l'écriture littéraire.⁴⁹⁹

Par conséquent, le roman est constitué de deux systèmes de représentation des rapports entre les sexes qui s'affrontent, l'un ressemblant à la réalité libanaise et l'autre produit d'un fantasme de harem où les règles sont acceptées et intériorisées par les femmes. D'une certaine manière, les deux systèmes, dans les différences que nous nous sommes attachée à montrer, sont renvoyés dos à dos dans une représentation qui de prime abord peut sembler partisane par l'effet qui apparente la fiction à une fable et qui montre un camp musulman barbare et un camp chrétien d'apparence moderne. Mais l'étude du roman fait apparaître une équivalence

⁴⁹⁹ Nombre de romans d'auteurs saoudiennes sont révélateurs à cet effet et nous pouvons citer en exemple : Samar al-Muqrin, *Les femmes victimes du combat contre l'illicite* (Nisa' al munkar), Beyrouth, éditions Dar Al-Saqi., 2008. Roman écrit par une journaliste, il est basé sur la réalité des prisons pour femmes en Arabie saoudite, que l'auteur a visitées et qui suscite de sa part un cri de révolte contre les lois discriminatoires envers les femmes, notamment celles relatives aux mœurs.

dans la misère humaine et la responsabilité collective dans le malheur de la guerre et de la partition.

En allant plus loin, on peut voir dans ce recours au procédé de la fable un grossissement des aspects les plus désastreux de la réalité de chaque camp en fonction de leurs références culturelles différentes. D'une part, les références culturelles du camp chrétien étaient à ce moment-là de l'histoire du Liban tournées vers une Europe définie par des valeurs d'émancipation humaine et individuelle. Mais ces valeurs sont perverties dans le contexte d'une société qui persiste à fonctionner selon des schémas autoritaires basés sur le pouvoir du mâle dans la famille et dans les rapports sociaux. D'autre part, les références culturelles du camp musulman étaient une culture arabe remise à l'honneur par le combat contre l'occupation israélienne et le projet d'une société de justice sociale mais cette culture arabe à construire est victime de son manque de vigilance vis-à-vis de son héritage culturel archaïque et du poids des structures sociales en vigueur. Ce roman, empruntant comme nous l'avons avancé dans la première partie sa forme à la fable, ignore les contradictions internes à chaque camp de la guerre civile réelle et la composition non strictement confessionnelle de chaque camp. Il met en scène deux blocs homogènes pour en tirer la représentation globale d'une opposition irréductible, peut-être du fait même de prendre sa source au même problème : les rapports de pouvoir entre les sexes à la base de l'organisation sociale. Et il semble que la guerre comme Vénus Khoury veut la représenter soit le moment où les composantes les plus réactionnaires, les plus accrochées aux intérêts particuliers, aux intérêts de classe, de sexe et prennent le dessus sur le reste de la société.

Nous allons voir comment cet affrontement que le roman montre comme le produit de deux illusions, celle de la supériorité du camp chrétien et celle de l'application d'une loi religieuse originelle, se cristallise sur le couple Flora- le notable. En effet, nous avons constaté la focalisation de tout le roman et de chaque composante de la dualité chrétiens-musulmans sur ce couple, scandaleux par sa formation et par les conséquences qu'il induit aussi bien d'un côté que de l'autre. Nous allons examiner de plus près le couple-scandale dans la deuxième sous partie relative à la fonction des corps dans *La maîtresse du notable* car à la nature purement charnelle de leur rencontre correspond une description utilisant des stéréotypes le plus souvent relatifs au corps, le stéréotype dominant étant celui de l'homme noir et de la femme blonde doublé de l'homme musulman et de la femme chrétienne.

I-c) Sexe masculin et rôle social-sexuel féminin dans *La pierre du rire*

Le personnage principal de *La pierre du rire* est Khalil, jeune homme épris d'un autre jeune homme, sans pouvoir ni exprimer, ni déclarer ni vivre cet amour, mais en étant conscient d'un désir violent qui l'habite et qui lui rend la vie impossible.

Personnage central du roman, Khalil introduit d'autres personnages masculins de deux manières : par son regard désirant, et par sa recherche d'une socialisation qui le sorte de sa solitude et de son enfermement.

Nous avons étudié l'identité double et ambiguë de Khalil et la résolution de son conflit intérieur grâce aux circonstances propres à la guerre et aux possibilités qu'elle offre à travers une accentuation de la séparation des sexes dans la première partie.

Il nous reste à étudier ici comment un seul personnage porte en lui un sexe et assume un rôle sexué inadéquat, c'est-à-dire comment Khalil qui est un homme est montré dans un rôle social féminin et comment cela l'amène petit à petit vers l'autodestruction dont va le sauver le choix pour un rôle éminemment masculin, celui de chef de milice dans la guerre civile. Et comment, en rencontrant un autre homosexuel qui lui, assume cela tout en étant un chef dans l'organisation de la machine de guerre, Khalil résout le problème posé par son homosexualité juste en assumant le rôle social imparti à son sexe. Autrement dit, nous allons montrer que Hoda Barakat décrit dans son roman la dissociation entre la sexualité et les rôles sexués : le rôle sexué féminin dans lequel Khalil se trouve enfermé dans la première partie du roman, avant son hospitalisation, n'est pas dû à son homosexualité mais à son refus d'assumer la violence comme ceux de son âge et de son sexe. Il lui suffira d'assumer la violence pour libérer son désir de l'interdit social, pour trouver l'espace où vivre son orientation sexuelle inavouable et pour gagner sa place dans la société des mâles.

***Khalil dans le réseau des personnages masculins et féminins avant sa métamorphose :**

-Khalil et les discours des hommes : Khalil vit la guerre dans sa chambre. Il n'est pas engagé dans un parti politique, n'a pas de discours politique et ne songe nullement à rejoindre les combattants de son camp. Pourtant, ses anciens camarades d'université le comptent parmi les leurs et on lui propose d'écrire dans les colonnes du journal où ils travaillent :

*Pourquoi ne te joindrais-tu pas à notre équipe au journal ? demanda Nayef à Khalil. [...] Khalil répondit qu'il ne s'estimait pas suffisamment compétent pour travailler dans la presse, tout simplement parce qu'il ne comprenait pas grand-chose à ce qui se passait autour de lui.*⁵⁰⁰

Autrement dit, il n'est pas coupé des gens de son secteur et de sa génération. Nayef est un ancien camarade de l'université, mais Nayef est engagé dans la guerre en tant qu'intellectuel écrivant dans le journal puis il devient membre d'un parti. Khalil, quant à lui, est loin de tout cela, et s'il a rejoint un groupe quand il était étudiant, c'était pour sortir de sa solitude de jeune homme campagnard qui ne connaît personne à Beyrouth :

*Khalil n'avait pas fait de politique, mais il en parlait un peu pour tenter de comprendre, et d'accéder à l'univers des hommes. Le croyant plus jeune qu'il ne l'était, ses copains faisaient preuve de patience. Naturellement attiré par la littérature et enclin à la lecture, mais s'apercevant que tout, à l'époque, conduisait à la politique, il se mit à poser des questions, à écouter et à participer aux discussions.[...].*⁵⁰¹

Il est clair pour Khalil que la politique, c'est « l'univers des hommes », et qu'il ne fait pas partie de cet univers. Cela est vrai non seulement pour Khalil mais pour toute la société, et cela correspond à la réalité de la maîtrise de l'espace public par les hommes et par leur monopole historique du pouvoir politique, économique et social. Ainsi par exemple :

*Lorsqu'il rentrait de la manifestation, mon oncle se lissait la moustache, refusait d'exécuter les commissions de sa mère, et se préparait avec une noble ardeur à sa virile destinée. Car ceux qui manifestent entendent la politique. Et seuls les hommes sont en mesure de comprendre la politique.*⁵⁰²

Mais il semble qu'ici on ait les deux sens du mot « homme » : jeune étudiant, avant la guerre, Khalil entend le mot dans les deux sens d'adulte et d'homme tandis que son oncle l'entend bien dans le sens d'une affaire d'hommes et non de femmes.

Khalil à son arrivée à Beyrouth et à l'université se sent un peu étranger et c'est à travers le groupe qu'il trouve à se socialiser à la capitale : « Il avait autant besoin du groupe – un don du ciel – qu'ils avaient besoin de lui et de ses semblables, ces jeunes campagnards studieux, au

⁵⁰⁰ *La pierre du rire*, op.cit., p.39.

⁵⁰¹ Ibid., p.119.

⁵⁰² Ibid., p.119.

physique cordial et à la mine bien intentionnée. »⁵⁰³ Et le groupe, manifestement mené par des jeunes gens de Beyrouth, a besoin pour son rayonnement et sa pérennité de jeunes comme Khalil auxquels on va expliquer patiemment les arcanes de la politique. Mais Khalil reste tout de même sur son quant-à-soi et c'est l'aventure d'un certain Mohammad Haddad qui va lui faire prendre de la distance avec le groupe. C'était un camarade à eux qui, après avoir exalté la puissance des mots, et avoir perdu sa sœur tuée par un franc-tireur change de stratégie: « Un beau jour il annonça : `Cette fois-ci, je vous tiens un nouveau langage, je vais dans le Sud me battre contre Israël.' »⁵⁰⁴ Or, il perdit la raison et se retrouva à « [...] marcher seul dans la neige à mille sept cents mètres au-dessus de la capitale des mots, à cent vingt kilomètres de ses camarades et de la ligne de démarcation, et à deux cents kilomètres d'Israël. »⁵⁰⁵ Ce récit enchâssé a la fonction entre autre d'expliquer le retrait de Khalil qui décide « [...] qu'en tous cas il n'était pas un homme digne de ce nom pour marcher. »⁵⁰⁶ La capitale des mots, Beyrouth : dans ce roman, si la guerre en tant que bombardements, canonnades, snipers et destruction est bien présente comme nous l'avons vu dans la première partie, elle est présente également dans les mots, la profusion de paroles :

*Cependant, les paroles, qui même pour Khalil, s'étaient hissées aux nues à bord de montgolfières multicolores, ne tardèrent pas à retomber sur les tables comme des mouches mortes, à la suite de Muhammad Haddad qui suscita tout juste l'éphémère regret des camarades. Et encore plus de paroles.*⁵⁰⁷

On comprend par ce passage que Khalil n'est plus dupe des discours de son groupe, de ces discours de parade et qui ne sont pas suivis d'action, qu'il comprend l'aventure de Muhammad Haddad comme la seule action digne d'un homme mais que lui-même, n'étant pas capable de cela, n'est donc pas un homme digne de ce nom. Par conséquent, Khalil ne se laisse pas bernier par les grands discours politiques avant et pendant la guerre et il attache par principe plus de valeur à l'action cohérente avec les prises de position. Mais l'action de Muhammad Haddad est un défi à la nature et aux limites du corps humain. Khalil n'oppose pas de discours à ceux qui ressentent juste un « éphémère regret », c'est un garçon timide et qui n'a pas une grande expérience de la capitale et de ses « paroles ». « Et Khalil perdit la chaude intimité du groupe [...] Toutefois il regrettait chaque jour davantage leurs voix, leurs

⁵⁰³ Ibid., p.119.

⁵⁰⁴ Ibid., p.120.

⁵⁰⁵ Ibid., p.121.

⁵⁰⁶ Ibid., p.121.

⁵⁰⁷ Ibid., p.119.

anecdotes, la visite inattendue de quelqu'un [...] Tu quittes le groupe et c'est l'abandon de l'orphelin. »⁵⁰⁸ Il se retire du groupe et reste seul, presque « orphelin ».

Cependant, après la mort de Najj qu'il aimait, il se rapproche du même groupe de l'université qui est maintenant dans la vie active : « Parce que sa chambre s'était subitement refermée comme une boutique vide ou un entrepôt qui va changer de décor et de vocation, Khalil s'était décidé à sortir. »⁵⁰⁹ Il est accueilli par ses camarades et il va donc participer à leurs discussions. Mais Khalil n'est jamais dupe et c'est ce qui le rapproche des femmes, plus exactement les femmes en général et non les femmes qui font plus ou moins partie de ces groupes politiques.

Après la soirée chez son ami Nayef évoquée *supra*, Khalil se sent cerné par tous ces mots qui l'envahissent et dont il ne sait que faire : « Khalil n'était plus disposé à écouter les discours et les conversations, en particulier ce genre de paroles qu'il ne connaissait que trop bien, qui entrent de force et perforent l'oreille. Il demeura dans sa chambre en compagnie de ses maux d'estomac. »⁵¹⁰ Nous examinerons dans la sous-partie suivante le sens des souffrances physiques de Khalil, en rapport avec son désir pour un homme. Dans le passage que nous venons de citer, il s'agit de la distance naturelle que ressent Khalil par rapport aux discours des hommes. Il reste muet mais néanmoins critique. L'historique du discours révolutionnaire lui revient en mémoire ainsi que les chemins différents suivis par ceux qui le tenaient : « Jadis, on parlait beaucoup, avec l'avidité de celui qui vient de découvrir la magie du langage. »⁵¹¹ Mais avec le temps, ces discours comparés à des ruisseaux se transforment : « Puis, peu à peu, semblables à l'eau traîtresse, les ruisseaux avaient grossi autour des parleurs et recouvrirent bientôt leurs jambes grêles. »⁵¹² Enfin, « Brusquement, les flots se transformèrent en véritable inondation. La guerre engendrait un nombre croissant de victimes. La joyeuse bande de beaux parleurs se dispersa tandis que l'eau continuait à monter. »⁵¹³

La guerre change la portée et la nature des discours : avant, c'était du militantisme et le discours était destiné à « conscientiser » les gens ; avec la guerre, il ne s'agit plus d'aller parler aux quatre coins du pays mais de décider de l'engagement à prendre personnellement. Dans ce passage sous forme de monologue intérieur libre comme il y en a tant dans ce roman,

⁵⁰⁸ Ibid., p.121.

⁵⁰⁹ Ibid., p.49.

⁵¹⁰ Ibid., p.114.

⁵¹¹ Ibid., p.114.

⁵¹² Ibid., p.114.

⁵¹³ Ibid., p.115.

Khalil dresse une typologie des réactions au déclenchement de la guerre, en restant toutefois extérieur. Il dénombre quatre types : ceux qui mettent en pratique leurs mots, ceux qui se réfugient dans la dépression, ceux qui se mettent à écrire des confessions et les martyrs, qui « [...] séduits outre mesure par les beaux discours, continuaient à se sacrifier pour la Cause, poussés par une rage de se compromettre peu encline au pardon. »⁵¹⁴

C'est une critique claire des discours révolutionnaires des années 70 que produit Hoda Barakat par le biais de son héros, critique non pas du contenu à peine explicité mais de la pratique des porteurs de discours : de leur fuite devant les conséquences, de leur hypocrisie et de leurs postures nostalgiques par rapport à leur jeunesse et au temps d'avant-guerre, ainsi que de leur sentimentalisme grandiloquent par rapport à cette capitale des mots qu'ils quittent à la première occasion. « Le plus étonnant, pensa Khalil, c'est qu'ils n'ont changé que l'emballage des mots, ils continuent à en éprouver la séduction nostalgique, la même qu'ils ressentent envers leur propre passé, et leur passé est nécessairement condamné à l'innocence. »⁵¹⁵

Ces discours sont masculins. C'est à peine si certains personnages de femmes y participent, comme Claude, la femme de Nayef, qui y participe à sa façon, en explosant quand la coupe est pleine. Claude a décidé de partir, mais sans drame. Quand elle entend un Arabe, Abdel Nabi, qui a vécu à Beyrouth avant guerre, qui y revient une fois par an, lui faire la leçon : « Par votre départ, vous me trahissez, oui, vous trahissez toute une génération. »⁵¹⁶, puis finir par « [...] qui va rester ? Dis-moi qui va rester ? »⁵¹⁷ elle répond :

*Ceux qui n'ont pas les moyens de se payer un billet d'avion, répondit Claude, ceux qui ne profitent pas du trafic d'armes ou d'autre chose, mais à propos, pourquoi vos journaux ont-ils cessé de payer, depuis la chute de la livre, les papiers qu'on vous envoie d'ici ?*⁵¹⁸

Elle conclut : « Alors, tu peux garder tes belles paroles et tes refrains mélancoliques, ce ne sont que bêtises, tu profites du malheur d'autrui, si tu pouvais t'en aller et nous fichier la paix,

⁵¹⁴ Ibid., p.115.

⁵¹⁵ Ibid., p.115.

⁵¹⁶ Ibid., p.109.

⁵¹⁷ Ibid., p.109.

⁵¹⁸ Ibid., p.109.

Abdel, toi et ta Beyrouth, ta soi-disant maîtresse de mon c... »⁵¹⁹ La position de Claude rejoint celle de Khalil qui écoute toute la conversation et se dit: « Ils passent la soirée comme des prisonniers condamnés à partager la même cellule, songea Khalil. Je parie qu'ils ont tous une seule envie, celle de se promettre de ne plus jamais se revoir. »⁵²⁰. Il décide le lendemain de ne plus assister aux soirées chez Nayef, son ami.

Khalil ne travaillera pas au journal, non seulement parce qu'il ne se sent pas suffisamment compétent en politique, mais également parce qu'il se sent de plus en plus étranger au groupe du journal, d'autant que les femmes qui gravitent autour ne cessent d'essayer de le séduire, qu'il se sent mal à l'aise dans cette atmosphère où se croisent des discours tantôt nostalgiques, tantôt enflammés d'ardeur révolutionnaire ou destinés à se justifier d'avoir quitté le pays, et devant lesquels Khalil reste sceptique et critique. On peut en déduire que la position critique de Khalil correspond à sa décision de rester hors de son supposé rôle sexué d'homme.

-Khalil et les femmes : Le réseau des personnages est donc presque exclusivement masculin. Les personnages féminins sont périphériques et peu actifs. Sobhi Boustani fait remarquer que :

*Au fur et à mesure que les épisodes de la guerre se multiplient, les personnages-femmes sont successivement exclus du champ de la fiction. Les exemples sont abondants : Rita (p.12), Sitt Isabelle (p. 23), la femme de Said, responsable du parti (p.34), la Hollandaise, femme de Faraj (p.104), Claude, la femme de Nayef (p. 219.)*⁵²¹

Pour Sobhi Boustani, cela s'explique par le fait que l'auteur pose clairement que la guerre est le fait des hommes : « La guerre et la violence sont principalement l'œuvre de l'homme, alors que la femme reste un élément fondamental de paix. »⁵²²

Les relations entre hommes et femmes sont donc décrites dans la réalité d'une guerre qui ne laisse guère de place et d'importance aux femmes. Rita déménage de Beyrouth-Ouest avec sa famille, de même que Sitt Isabelle et son fils, la Hollandaise quitte le pays et Claude aussi quitte le Liban. Des personnages secondaires font leur apparition puis disparaissent sans que la fiction suive leur parcours : ce sont celles qui viennent se réfugier au journal pendant les

⁵¹⁹ Ibid., pp.109-110.

⁵²⁰ Ibid., p.112.

⁵²¹ Sobhi Boustani, op.cit., p.117. La pagination utilisée par Sobhi Boustani est celle du roman en arabe.

⁵²² Ibid., p. 117.

canonnades. Nous avons montré *supra* comment Hoda Barakat dissèque les relations entre les sexes à travers cet épisode de la soirée au journal, décrivant des femmes qui consentent à jouer le rôle de « repos du guerrier » et des hommes qui jouent à la guerre bien à l'abri du journal et profitent sans état d'âme de cette position sexuellement avantageuse.

Ce sont des personnages de femmes de passage, avec un prénom certes, mais juste pour la commodité car elles apparaissent dans une scène et puis la ville les engloutit. Ce sont comme des lucioles attirées par la lumière dans cette « capitale des mots », des femmes qui s'ennuient et ont peur et se font piéger dans des assemblées qui ne les considèrent qu'en tant que compagnes de soirées. D'autres personnages de femmes traversent le roman, elles se distinguent par leur position sociale. Un exemple est développé dans le personnage de la femme du rédacteur en chef, entourée d'autres personnages féminins équivalents dans une scène de soirée mondaine qu'elle donne, réunissant dans un cadre bourgeois des membres du camp désigné par les idéaux révolutionnaires, la rhétorique et le discours politique. Le rédacteur en chef est un notable et sa femme tient son rôle d'épouse d'un homme promis à un bel avenir, mais elle ne peut oublier sa jeunesse et les discours révolutionnaires qu'elle tenait sur la société et sur les hommes : « Pourtant, après le troisième verre, la maîtrise de son apparence d'épouse du rédacteur en chef se mit à vaciller, et des bribes d'agressivité, envers son mari, jusqu'alors refoulée, finirent par s'échapper. »⁵²³

Ces personnages féminins évoluent dans la même logique que les personnages masculins analysés, elles en constituent le versant féminin accroché à l'apparence et au pouvoir de l'argent mais écarté de la politique réservée aux hommes :

*En dépit des rires qui fusaient sans arrêt, on avait l'impression que les femmes se réjouissaient moins. Peut-être parce que la conversation se déroulait hors de la zone d'influence de leur féminité, féminité qu'elles avaient apprêtée tout l'après-midi pour qu'elle resplendît et fit des ravages.*⁵²⁴

Khalil fait la différence et quand il fait l'éloge des femmes et de leur usage des mots, bien différent de celui des hommes, il s'agit de celles qui ne font pas partie de ces cercles, mais des femmes du peuple en général :

⁵²³ *La pierre du rire*, op.cit., p.144.

⁵²⁴ *Ibid.*, p.142.

*Les femmes, ces créatures bénies, ne parlent pas. Elles gazouillent, elles babillent, elles ne fabriquent pas de théories, et ne visent pas à élaborer l'Histoire lorsqu'elles s'expriment. [...] Leurs paroles sont sensées, elles servent à acheter le pain, cuire les œufs, laver le linge et réparer le robinet qui goutte. [...] Elles peuvent bavarder pendant des heures sans faire de mal à une fourmi [...] Quand ils se prolongent, leurs discours parviennent, au pire, à déclencher une scène entre belle-mère et bru, mais jamais la guerre.*⁵²⁵

Pour Khalil – et on soupçonne Hoda Barakat de s'exprimer à travers son héros – les femmes sont efficaces, elles n'ont pas la prétention de maîtriser les choses, et les mots leur servent à vivre, à communiquer, à rire ou à pleurer mais en tous cas jamais à fomenter la violence collective. Là se trouve la différence majeure qui n'est pas une invention romanesque mais bien une réalité sociale des rôles sexués. Et cette réalité sociale est celle des femmes du peuple puisque Khalil pense aussitôt à l'exemple de sa tante montée de son village du Sud à Beyrouth : « Assise par terre, au centre du salon, la femme de mon oncle cadet évide les courgettes tout en papotant avec des femmes de son village qui ont réussi à la retrouver en ville. »⁵²⁶ Puis, pour la comparaison : « L'oncle, en revanche, et bien qu'il répêât qu'il n'entendait rien à la politique, ne perdait jamais une occasion d'en parler, comme si c'était son devoir d'homme. »⁵²⁷

Par conséquent, Khalil, cet homme qui ne se comporte pas comme un homme est bien du côté des femmes, mais cette fois consciemment et en raison de ce qu'il pense de la fonction des discours révolutionnaires. Nous avons analysé dans la première partie comment Khalil se trouve objectivement du côté des femmes parce qu'il se retrouve à s'occuper de son ménage et de sa maison, dans un espace socialement inexistant où il n'est ni homme ni femme, faute de rejoindre les mâles, de se soumettre à son rôle sexué d'exercice de la violence. S'ajoute à cela sa position par rapport au discours politique et autour du politique de ses amis intellectuels, qui rejoint son refus de participer aux combats et qui contribue également à le marginaliser.

Mais vis-à-vis des femmes, une autre position se dessine chez Khalil après la mort de Youssef, le deuxième bien-aimé abattu lui aussi comme le fut Naji. Elles sont celles qui

⁵²⁵ Ibid., pp.115-116.

⁵²⁶ Ibid., p.116.

⁵²⁷ Ibid., p.117.

savent gérer la mort comme une part de la vie, qui ont une familiarité avec la mort comme avec la vie. Elles font bloc et organisent l'accompagnement du mort comme il se doit. Et de ce fait, elles savent vivre avec cela, ce que lui, Khalil, ne sait pas faire :

*Ah, les femmes, gémit de jalousie Khalil, esseulé dans sa chambre. Toute la sagesse leur a été donnée, la sagesse de la vie d'ici-bas, de son extinction, et celle de l'au-delà.[...] Elles ont le don inné d'appivoiser la mort qu'elles invitent à descendre de sa monture et à venir prendre place à leurs côtés, avec l'humilité et la confiance de celles qui connaissent leurs capacités.*⁵²⁸

Ici, sans doute davantage que le discours de l'auteur, c'est le discours d'un homme dont l'identité penche vers les qualités féminines bien plus que vers les qualités masculines, et c'est aussi le discours de l'amoureux secret qui vient de perdre pour la deuxième fois celui qu'il aimait en silence et en souffrant comme un damné. De plus, la famille n'a pas récupéré le cadavre de Youssef, qui vient d'être tué dans un combat de rues. C'est donc la jalousie d'un Khalil qui se torture lui-même, qui souffre de ne pas pouvoir enterrer ses morts, de se retrouver exclu même de la mort de l'aimé : « [...] d'autres viennent les tuer, dérobent les cadavres, ne lui laissant que l'absence de larmes et de savoir enterrer, et lui rappelant qu'il n'est pas un homme pour se mystifier, et pas une femme pour croire. »⁵²⁹ La torture de la perte avant que « ne mûrisse le désir »⁵³⁰ est augmentée par la torture de savoir qu'il est dans un entre-deux, ni homme ni femme. Au passage, relevons l'opposition entre hommes et femmes par rapport à la mort : les hommes « se mystifient » dans la mesure où ils glorifient un martyr alors que la réalité est bien plus prosaïque et n'a pas grand-chose à voir avec un combat entre les bons et les méchants, tandis que les femmes ne sont pas dupes mais croient en la valeur des larmes et de la terre pour appivoiser la mort:

La mère se tiendra raisonnablement silencieuse pendant la journée, par égard pour les hommes qui disent que le défunt est un bienheureux martyr, et qu'ils vont coller ses photos sur les poteaux électriques parce qu'il est mort en combattant l'ennemi. Quel ennemi ? Cela n'a pas d'importance parce qu'ils ne comprendraient pas les complexes considérations de la politique. Ils voient en lui un antique chevalier qui est tombé au champ d'honneur. Ils se persuadent

⁵²⁸ Ibid., p.155.

⁵²⁹ Ibid., p.157.

⁵³⁰ Ibid., p.156.

*que c'est un martyr, et acceptent le salaire mensuel qu'ils vont apporter à sa mère. Et la mère se tait tout le jour par égard pour ceux qui ont été condamnés par Dieu à l'impuissance et à l'inconséquence.*⁵³¹

La lucidité silencieuse des femmes en ce qui concerne les hommes est mise en relief dans ce passage, mais elles n'en pensent pas moins et remettent à Dieu la responsabilité d'avoir ainsi fait les hommes : impuissants et inconséquents.

Deux choses sont donc à retenir pour ce qui concerne le système des personnages et les rôles sexués : dans les milieux intellectuels, les hommes usent et abusent de discours creux et versatiles et les femmes suivent le mouvement, déployant des attitudes de séduction et des postures intellectuelles sensées être de l'ordre de la libération des femmes alors qu'en réalité, les mêmes schémas anciens de rapports entre les sexes sont reproduits. Elles sont en quelque sorte leurs propres dupes dans la mesure où elles vivent une illusion qui de temps en temps se manifeste dans leurs angoisses.

En revanche, dans les milieux populaires, les femmes voient les choses comme elles sont et continuent à vaquer à leurs occupations et à leurs tâches aussi bien quotidiennes que rituelles. Elles n'ont aucune illusion sur les hommes qu'elles voient se fourvoyer dans la glorification de la mort pour rien, en la travestissant de valeurs qui n'ont plus cours, tout en acceptant un système de paiement et d'indemnisation des jeunes hommes engagés dans les combats.

Dans cette opposition, Khalil n'a pas de place, il est enfermé aussi bien par son homosexualité que par son attitude de retrait vis-à-vis à la fois des combats de rues et des discours intellectuels qui les accompagnent. Il se retrouve donc hors champ dans les rapports entre les sexes, dans une solitude qui devient insupportable au fur et à mesure que la fiction avance et qu'il est malgré lui, surtout après la mort de Youssef, impliqué et coupable d'avoir encouragé son jeune cousin à rejoindre son groupe et à entrer dans une milice : « C'est moi qui ai creusé toutes les fosses à son intention jusqu'à celle où il m'a devancé. [...] Celui qui a mitraillé son corps [...], c'est moi. J'ai tué Youssef et je me suis libéré du magnétisme de son corps au suc venimeux. »⁵³² Khalil entre à partir de ce moment-là dans un cycle de culpabilité qui le rend malade et l'amène à l'hôpital.

⁵³¹ Ibid., p.156.

⁵³² Ibid., p.158.

***Khalil après l'hôpital : purification et adaptation.** Nous avons étudié la métamorphose de Khalil dans la première partie, sous l'angle de la trajectoire du héros à travers les étapes du récit. Nous allons analyser ici sa transformation au niveau de ses rapports avec les femmes à partir du moment où il intègre son rôle d'homme.

A sa sortie de l'hôpital, Khalil n'est plus le jeune homme doux et timide d'avant. Il passe bien par une période d'hésitation avant d'accepter l'offre du *akh* qui est d'ordre pratique et sexuel à la fois. Il évalue la situation à la lumière de son nouveau Moi. Pour commencer, il ne souffre plus de maux d'estomac et il ne se torture plus parce qu'il s'aime, et par conséquent il se sent joyeux :

*Il s'était remis à prendre soin de sa chambre, mais sans l'hystérie maniaque d'autrefois. Il se montrait indulgent quand il le fallait, et se moquait de ses anciennes habitudes [...] Il déballa les habits neufs, et, tout fier et joyeux, il les accrocha aux cintres.*⁵³³

C'est la première fois dans le roman que Khalil est « fier et joyeux ». De plus, il s'est décidé à vendre petit à petit objets et meubles de l'appartement de Sitt Isabelle, où s'était installée la famille de son oncle montée du sud et partie à son tour après la mort de Youssef. Khalil n'a plus de scrupules à ce sujet : « Il avait besoin d'argent. Il tenait en affection sa propre personne et cette personne avait besoin d'argent, il avait donc vendu et acheté habits et nourriture. »⁵³⁴ Son nouveau Moi, épanoui dans l'amour de soi, ne s'embarrasse plus de principes inutiles car : « Que le principe existe à mon usage exclusif et que je sois le seul à l'enfreindre, et, qu'en vertu de ce principe, je me méprise et me rejette, ça c'est absurde. »⁵³⁵

Mais malgré cette renaissance et cette nouvelle joie de vivre, perçue comme un nouveau savoir sur lui-même et sur les autres, « Khalil sentait, ou plutôt ressentait, qu'un petit maillon manquait à cette solide chaîne. [...] Une lacune terne et futile, infime et lointaine. Mais une lacune tout de même. »⁵³⁶ Cette lacune n'est pas définie davantage, c'est la fin du roman qui peut l'expliquer. Un indice est donné par l'intérêt que Khalil porte à ce moment-là à la jeune femme qui loue l'appartement vide : « Cette femme me ressemble. Elle a un côté masculin

⁵³³ Ibid., p.203.

⁵³⁴ Ibid., p.204.

⁵³⁵ Ibid., p.204.

⁵³⁶ Ibid., p.205.

que je n'arrive pas à saisir. C'est probablement cela qui excite tellement ma curiosité. Et puis je la revois toujours quand elle n'est plus là. »⁵³⁷ Non seulement cette femme commence à occuper ses pensées mais il fait comme les hommes, il y fait allusion en déjeunant avec son ami Nayef. Khalil est donc en voie de normalisation tout en étant conscient de son identité sexuelle ambiguë qui suscite son intérêt pour la ressemblance à ce niveau qu'il lui semble déceler chez la jeune femme .

Par ailleurs, il a changé de comportement en société : « Khalil était sorti de son mutisme, et l'admiration que le *akh* lui témoignait plaisait à Nayef. Et Khalil, qui plaisait de plus en plus au *akh*, sentait de moins en moins le poids du temps qui passait. »⁵³⁸ Khalil avec son nouveau Moi s'adapte à son milieu, devient plus ouvert et le regard de son admirateur l'aide à vivre. Mais le *akh* devient de plus en plus pressant, il lui met un marché en main : un trafic d'armes auquel il lui propose de participer. Khalil doit donc décider et cela donne lieu à un long monologue intérieur qui finit par la conscience que : « Aimer sa propre personne, c'est haïr les autres. »⁵³⁹ Khalil a donc tracé sa route.

Il lui reste un acte, peut-être pour combler cette lacune citée *supra* : le viol de la jeune femme qui l'attire mais qui en même temps suscite non seulement sa répugnance mais aussi sa jalousie pour les capacités de l'autre sexe. La description de ce désir ambivalent de Khalil pour sa voisine suggère que l'obligation d'hétérosexualité, la pression sociale qui dénie, condamne et méprise l'existence du désir homosexuel aboutit à exacerber la répugnance pour les femmes et à susciter une haine teintée de jalousie envers elles:

*Comme elle est forte, cette femme, comme elle est forte, se répétait Khalil qui n'arrivait pas à dormir. Comme elles sont laides. Comme elles sont laides. Les méchantes sorcières et les bonnes fées. Parce qu'elles connaissent la force de leur attraction, qu'elles soient propres ou sales, intelligentes ou sottes.*⁵⁴⁰

Ce qui est signifiant dans ce viol et lui donne une dimension presque rituelle, une dimension de rituel de passage, c'est d'abord la froideur et le calcul qui y président : « Elle ne criera pas,

⁵³⁷ Ibid., p.211.

⁵³⁸ Ibid., p.213.

⁵³⁹ Ibid., p.230.

⁵⁴⁰ Ibid., p.222.

son fils dort à côté. »⁵⁴¹ Ensuite, c'est la joie mauvaise après la violence sexuelle vis-à-vis de quelqu'un qui ne lui a fait aucun mal, exprimant un sentiment impersonnel dirigé vers la gente féminine :

*Khalil jeta un coup d'œil circulaire autour de lui pendant qu'il remontait la fermeture à glissière de son pantalon. Du bleu, un vert rayonnant, des tableaux aux murs, une jolie lampe dans un coin...Elle a voulu jouer à la ménagère. / Elle a voulu jouer à la famille, à la sécurité. Elle a voulu jouer à la maison.*⁵⁴²

C'est la joie de la domination et de la destruction d'un sexe qu'il ne peut désirer, ce qui lui a rendu la vie impossible. C'est peut-être aussi une revanche de pauvre contre un confort qu'il n'a pas, confort matériel mais aussi confort psychologique dû à la paix d'une vie familiale simple et tranquille.

Enfin, ce qui vient donner une explication de cet acte dans la trajectoire de Khalil vers la participation à la vie des mâles et l'acceptation d'un rôle sexuel de domination basé sur la violence, c'est la résolution qu'il formule juste après, sous forme d'un acte de foi, d'un crédo : « Maintenant tout est à point. C'est à partir de maintenant que je vais adopter la véritable modestie. Je serai obéissant et soumis à mes frères. Je leur ressemblerai pour la glorification de la vie. De sa misère publique. »⁵⁴³ Khalil ne va plus être seul et abandonné, il a fait ses preuves de mâle pour qui toutes les femmes sont des objets répugnants, à détruire sans plaisir, à remettre à leur place pour les punir de « la force de leur attraction ». On est donc loin du Khalil qui admirait chez les femmes l'usage modeste et efficace des mots et « le don inné d'appriivoiser la mort ».

Sa haine toute neuve des femmes en fait un mâle non pas malgré son absence de désir pour elles, mais plutôt à cause de cela, dans un mouvement de négation de l'autre sexe, de rupture totale qui s'exprime dans la violence de la domination et de l'humiliation. C'est la femme et la mère qu'il veut ainsi avilir dans cette inconnue, après avoir opéré un transfert de la figure féminine de la mère sur un homme, le médecin qui l'a soigné à l'hôpital : « Il est resté

⁵⁴¹ Ibid., p.238.

⁵⁴² Ibid., p.238.

⁵⁴³ Ibid., p.238.

longtemps, très longtemps à mes côtés, assis sur une chaise, il me regardait dormir, plus que ma mère m'a regardé dormir. »⁵⁴⁴

En devenant le maître de cette créature dont il avouait la force avant de décider de son acte, il se rapproche des autres hommes qui deviennent ses « frères ». Khalil a donc choisi ses frères contre sa mère et contre toutes les femmes, et surtout contre sa propre composante féminine, passant d'une homosexualité inhibée et chargée de souffrances à une homosexualité conquérante qui voit dans l'amour entre hommes le lien le plus fort, et dans la communauté des « frères », la garantie de la puissance et de la maîtrise du monde par la force. Nous verrons dans la deuxième sous partie consacrée à la fonction des corps, comment cette transfiguration passe par le corps masculin-féminin de Khalil devenu le siège des souffrances dues à son conflit intérieur atteignant son paroxysme dans l'autodestruction, qui se convertit en choix initiant la métamorphose du héros à la fin du roman.

II- CORPS AGRESSIFS OU MEURTRIS ET CORPS DESIRANTS DANS L'ESPACE-TEMPS DE LA GUERRE CIVILE

Pour pouvoir penser le corps dans l'œuvre, on doit préalablement envisager le champ relationnel du texte comme transfert et échange d'une forme subtile de corporéité. Exactement comme au théâtre ou dans l'acte holistique de conter et de danser, le texte, partition d'une performance, implique une incarnation et une mise en relation des corps. Claude Fintz⁵⁴⁵

Les relations hommes-femmes décrites dans ces romans s'inscrivent dans l'incompréhension et le malentendu, dans l'opposition, la rupture, ou encore l'absence et la perte. C'est comme si la guerre induisait la séparation entre hommes et femmes, même si les combattants restent sur place dans le cas particulier d'une guerre civile, séparation qui vient se rajouter à la partition de la ville en deux. La guerre, c'est l'isolement et la mort, c'est la figure inverse de la vie même en dehors des zones de combat, la vie étant relation et jonction. La rupture entre deux ensembles de communautés est aussi une rupture des relations entre les sexes, et

⁵⁴⁴ Ibid., p.200.

⁵⁴⁵ Claude Fintz, « L'Imaginaire des corps », *Littérature* N°153, p.120.

l'analyse des personnages et de leur rapport au monde qui les environne pose la question d'une rupture entre l'individu et son Moi dans un procès de crise de la communication.

Or la guerre met en jeu le corps plus intensément qu'en temps de paix puisqu'il est la cible de la violence : corps au combat, menacé et menaçant, corps victime innocente mais aussi corps qui continue de vivre et qui est le siège du désir et de l'amour, comme il est le siège du rejet, de la possession, de la domination et du désir de mort.

II- a) Corps résistants, corps meurtris dans *La maison sans racines* :

Le roman propose une mise en scène originale des corps à travers la marche pour la paix. Le texte intitulé « la marche, un matin d'août 1975 » ouvre le roman par une description concise d'un son et de son sens : « Ce n'était rien. Rien qu'un bruit sourd, lointain. Sans les incidents de ces dernières semaines, il serait passé inaperçu. Personne n'aurait songé à un coup de feu. »⁵⁴⁶ Les phrases sont de plus en plus longues, comme le son dont la vibration se prolonge dans l'air. Ce son est l'événement central du roman : c'est un coup de feu tiré sur deux jeunes filles, qui va se répéter à deux reprises, pour atteindre une enfant et un vieil homme à la fin du roman.

C'est à partir de la perception par Kalya de ce son de la mort annoncée que le texte va se déplier jusqu'à l'accomplissement de la tragédie, dans un présent qui ne dure que quelques minutes. Et dans ce présent critique, brûlant, où Kalya, armée d'un pistolet, rejoint les deux jeunes filles écroulées au milieu de la Place, se déploient la préparation, la réalisation et la fin d'une chorégraphie des corps.

***Corps résistants :** Dès la première page du roman la mise en scène imaginée par Ammal et Myriam est décrite dans sa réalisation et dans sa destruction. Ensuite, c'est la dynamique interne de la marche et ses arrière-plans dans la subjectivité de Kalya d'une part et dans la réalité de Beyrouth en 75 d'autre part, qui constituent ce texte traversant le roman de part en part puisque le roman commence par le premier chapitre de ce texte et se termine par son dernier chapitre.

Il fallait sauver ce que Myriam et Ammal avaient partagé ; maintenir cet espoir qu'elles voulaient porter, ensemble, jusqu'au centre de la Place, où

⁵⁴⁶ *La maison sans racines*, op.cit., p.13.

*devaient bientôt converger les diverses communautés de la ville. Sauver cette rencontre préparée depuis des jours.*⁵⁴⁷

L'action de Kalya est ainsi résumée, en tant qu'additif à celle d'Ammal et Myriam. La marche pour la paix se divise donc en deux : d'abord la préparation minutieuse avec les mouvements prévus, les risques encourus et la forme de l'action en adéquation avec l'objectif poursuivi ; ensuite le démarrage de l'action qui dure « quelques secondes »⁵⁴⁸, tranchée net par le coup de feu qui entraîne la traversée de la Place par Kalya armée et qui cessera suite aux deux coups de feu finaux.

« Les deux figures solaires avançant dans l'aube naissante s'étaient brusquement figées. »⁵⁴⁹
Cette phrase fait irrésistiblement penser à la figure d'Antigone à l'aube sur l'agora déserte, faisant ce qu'elle pense être son devoir, envers et contre tout, contre la loi de la cité, la loi des hommes et au mépris de son bonheur. De plus, elles sont « solaires » « dans l'aube naissante », elles représentent donc le jour qui gagne sur la nuit : le symbolisme est clair ici, leur jeunesse et leur désir de paix représentent la lumière avec sa valeur positive qui s'allie avec la lumière naturelle de l'aube naissante. La suite confirme cela car après leur immobilisation : « L'image s'était assombrie. Était-ce un cauchemar ? La marche allait-elle reprendre ? La rencontre aurait-elle lieu ? »⁵⁵⁰ La lumière décroît brusquement après le coup de feu et accompagne une nouvelle atmosphère, celle du « cauchemar » qui s'annonce mais n'est pas encore sûr.

Ici, Antigone est dédoublée à l'image d'un pays à deux religions, elle est à la fois Antigone chrétienne et Antigone musulmane qui mettent en scène leur identité unique de jeune femme libanaise, leur équivalence, leur similitude et l'amitié profonde qui les lie. Elles se veulent symbole de ce qui est menacé d'extinction par une guerre civile. Elles se veulent exemple et modèle à suivre, d'autant plus fort qu'il correspond à la réalité de leur relation.

Amies depuis l'enfance, rien ne parviendra à faire d'Ammal et de Myriam des ennemies. Rien. Avant l'aube, chacune quittera sa maison pour aller vers cette rencontre. Arrivant de l'est et de l'ouest de la Place, elles seront habillées toutes deux des mêmes robes, de cette couleur éclatante qui exclut deuil et désolation. Elles tiendront une même écharpe jaune à la main. Leur chevelure

⁵⁴⁷ Ibid., p.17.

⁵⁴⁸ Ibid., p.13.

⁵⁴⁹ Ibid., p.13.

⁵⁵⁰ Ibid., pp.13-14.

sera recouverte d'un fichu du même coloris, du même tissu. Ainsi, elles seront identiques, interchangeables. ⁵⁵¹

Leur action est une mise en scène de leur amitié à travers une mise en espace de leurs corps présentés dans une identité unique.

Cette mise en scène des corps pour l'action pour la paix est préparée comme une chorégraphie : le côté de l'entrée en scène, la lumière de l'aube, le silence et la surprise réservée aux habitants de la ville ainsi que les costumes, leur couleur. La réaction attendue est celle de l'adhésion immédiate : « Il fallait prendre la population par surprise. Les habitants n'attendaient que cela, que l'hostilité cessât et qu'on leur donnât le moyen d'être ensemble de nouveau. »⁵⁵² Ammal et Myriam ont l'assurance et l'optimisme de la jeunesse, elles croient dans le désir de paix et dans la force de leur message. Cela ressemble plus à un pari qu'à une action politique, un pari sur le ciment de la société libanaise qu'elles semblent mesurer à l'aune de leur existence plutôt qu'à celle des forces en présence à ce moment historique précis. Mais ce pari est la seule alternative pour résister à l'éclatement de la guerre, il répond à une nécessité intérieure et pas seulement à une conscience du monde. Au fond, elles savent le risque qu'elles prennent et ont besoin de courage et de force :

-Nous avons devancé la date, il fallait faire vite avant que.../ - Avant que ?/ Myriam n'avait pas achevé sa phrase./ Kalya insista:/ - Avant quoi ?/ Comme si elle craignait que le doute ne s'installât et n'amoindrît ses forces, la jeune femme coupa court : / - A demain, Kalya. C'est bon de savoir que tu es là, à ta fenêtre, à veiller sur nous. ⁵⁵³

Mais elles se persuadent de l'efficacité de leur action du fait qu'elle est pacifique et c'est juste le contraire qui se produit : pacifique, elle provoque une violence invisible qui leur signifie ainsi qu'à la ville entière que c'est le langage de la force qui va dominer désormais. Représenter leur amitié sur l'agora pour la transposer au niveau de la ville et du pays, en symbolisant chacune l'ensemble des confessions qui se rapportent à une des deux religions du pays est en lui-même un risque et le franc-tireur invisible leur répond par la négative sans attendre la réponse de la ville.

⁵⁵¹ Ibid., p.57.

⁵⁵² Ibid., p.57.

⁵⁵³ Ibid., p.211.

***Corps meurtris** : Cela se fait en deux temps. La violence atteint d'abord les deux jeunes filles. Les corps résistants se transforment en corps meurtris. « Ce matin, elles sont une, identiques. »⁵⁵⁴ Contrairement à leurs prévisions, c'est le coup de feu qui leur octroie l'unité et l'identité car une fois que l'une d'elles est « abattue comme du gibier »⁵⁵⁵ et que l'autre s'est mise au-dessus d'elle, elles ne forment plus qu'un seul corps. Kalya se pose la question tout au long de sa marche et on retrouve une réitération du pronom interrogatif « laquelle » dans deux passages du roman : une première fois dans ce passage se terminant par « Ce matin, elles sont une, identiques. » :

*Laquelle vient d'être touchée par un projectile parti on ne sait d'où ? Laquelle des deux – vêtues de jaune, habillées des mêmes robes, coiffées des mêmes foulards, chaussées des mêmes espadrilles – vient d'être abattue comme du gibier ? Laquelle est couchée sur le sol, blessée à mort peut-être ? / Laquelle se tient à califourchon, jambes et genoux enserrant les hanches de la victime ? Laquelle, penchée au-dessus de sa compagne, lui soulève le buste, s'efforce de la rappeler à la vie ? La question n'a presque pas d'importance.*⁵⁵⁶

La réitération insiste sur l'identité des deux, leur communion dans le malheur, leur image devenue indistincte à distance. Quand la distance s'amenuise parce que Kalya a déjà progressé sur la Place, l'espoir qu'aucune d'elles n'a été tuée s'accroche mais la question persiste : « Qui de Myriam ou d'Ammal perd tout ce sang ? Laquelle se soulève, laquelle est blessée ? Parviendra-t-elle à les rejoindre ? Elle ne le sait pas encore. »⁵⁵⁷

Cette forme unique au milieu de la Place va être décrite plusieurs fois et à mesure que les minutes s'écoulent, c'est l'entassement des tissus qui va remplacer les formes des corps dans plusieurs descriptions très proches comme : « cet amas d'étoffes jaunes »⁵⁵⁸ ou « l'amas d'étoffes jaunes éclaboussées de sang »⁵⁵⁹. La violence a fait son œuvre et les corps résistants d'Ammal et Myriam « Sveltes, élancées »⁵⁶⁰ qui s'avancent « sans presser le pas, sans détourner la tête »⁵⁶¹, avec « La fièvre [qui] s'élance dans leurs membres, fait trembler leur

⁵⁵⁴ Ibid., p.14.

⁵⁵⁵ Ibid., p.14.

⁵⁵⁶ Ibid., p.14.

⁵⁵⁷ Ibid., p.117.

⁵⁵⁸ Ibid., p.56.

⁵⁵⁹ Ibid., p.161.

⁵⁶⁰ Ibid., p.219.

⁵⁶¹ Ibid., p.219.

cœur. »⁵⁶², sont réduits à une masse anonyme et informe. La guerre s'empare des corps vivants et détourne leur projet d'union symbolique dans la vie pour les rendre identiques en tant qu'objet de la violence.

Puis, durant le temps de l'avancée de Kalya : « Le destin est en suspens. La mort ne sait encore sur qui se ruer... »⁵⁶³ Cela introduit un deuxième temps où la violence est réitérée deux fois et où, en visant une enfant et le vieil homme venu pour la secourir, elle s'impose encore davantage comme maîtresse de la vie, comme puissance aveugle, et sans raison apparente. A partir de là, il n'y a plus d'« avant que », il n'y a plus qu'un après de destruction : il n'y a plus rien sur l'agora devenue arène d'un combat inégal et aveugle qu'une écharpe ballotée par le vent, que le corps de Kalya qui s'écroule à son tour.

La Place, ce lieu qui se réfère à une place centrale de la ville, défini dans l'espace par les deux orientations, est et ouest qui vont donner leur nom aux deux parties de la ville divisée en deux pendant la guerre civile, est à la fois réel et théâtral et il tend à devenir mythique à mesure que la narration se développe. Sa réalité est celle qui le rattache à la vie normale, quotidienne, où on ouvre des fenêtres qui donnent sur un espace urbain (la maison d'Odette donne sur la Place), où on va chercher quelque chose chez l'épicier qui a un nom, qui est gentil avec l'enfant Sybil. Sa forme est simple et dépouillée : « Rien qu'un tronçon d'asphalte, entouré de bâtisses, si rapprochées les unes des autres qu'on dirait un mur d'enceinte. »⁵⁶⁴ Il promet d'être une scène de théâtre quand les deux jeunes filles le choisissent pour leur représentation de l'amitié entre les communautés et alors il est décrit comme une scène avec les lumières qui varient en fonction de ce qui s'y passe entre les protagonistes. Mais cette fonction qui le place au-dessus de la réalité de violence et de haine devient douteuse après le premier coup de feu :

Une place. Un emplacement vide. Un plateau de théâtre à l'abandon, graduellement éclairé par ces feux de la rampe que sont les premières lueurs du soleil levant. / Rien qu'un lieu imaginaire ? Une séquence de cinéma, où la scène cruciale, plusieurs fois reproduite, obsède comme une rengaine ? Son ralenti décomposant les images, les gestes, pour que ceux-ci impressionnent et se gravent dans l'esprit du spectateur. [...] / Terrible, ce lieu, tragiquement

⁵⁶² Ibid., p.219.

⁵⁶³ Ibid., p. 217.

⁵⁶⁴ Ibid., p.77.

*prémonitoire, qui pourrait n'être qu'imaginé !/ Pourtant il est là. Il existe. A chaque pas, Kalya éprouve la consistance du sol.*⁵⁶⁵

Il reprend sa nature prosaïque dès que Kalya commence sa marche dont « Le chemin allait lui paraître interminable. La distance, infinie... »⁵⁶⁶ De plus, il acquiert des caractéristiques nouvelles : son silence est « opaque », « sinistre », « rempli de menaces »⁵⁶⁷. Il est « cette Place que cernent portes closes et volets tirés, cette Place sur laquelle pèse la solitude des petits matins. »⁵⁶⁸. La Place porte alors en elle toute l'angoisse, la peur, et la force de Kalya qui va jusqu'au bout de sa parole donnée de veiller sur la rencontre d'Ammal et Myriam. L'agora qui devait rassembler le peuple heureux de manifester son unité est un lieu sinistre où la violence a pénétré à l'aube et a annihilé « la flambée d'étoffes jaunes »⁵⁶⁹ constituée par le mouvement des deux jeunes filles.

En revanche, la Place prend dans ce mouvement une dimension mythique à travers les pensées de Kalya qui avance « Tenant en joue la haine, masquée, obscure, venue on ne sait d'où [...] »⁵⁷⁰ La solennité et la gravité de l'ensemble de la scène sont rapportées à une marche rituelle. « Exposée de toutes parts, Kalya progresse lentement vers le centre de la Place, comme si elle suivait une procession. »⁵⁷¹ Cet aspect ne réfère pas à une transcendance quelconque mais au silence particulier évoqué *supra* qui pèse sur la place, silence de la terreur qui s'installe et qui « [...] contraste avec celui des lacs, des arbres, des montagnes. »⁵⁷², c'est-à-dire qui n'est pas naturel. Et ce silence donne à cette « procession » le visage de la mort qui avance, faisant penser aux représentations de la mort qui accompagne les vivants dans les peintures de danses macabres du XV^{ème} siècle européen.

La scène de la Place a en effet pour personnage invisible, omnipotent et omniprésent : la mort personnifiée par la main invisible du franc-tireur. C'est cette dimension qui est convoquée dans la conscience de Kalya : la mort qui surgit à la place de la paix et la mort en tant qu'histoire des conflits humains. Son mouvement s'ancre de ce fait à la fois dans une histoire et dans le vide créé par le coup de feu :

⁵⁶⁵ Ibid., pp.77-78.

⁵⁶⁶ Ibid., p.19.

⁵⁶⁷ Ibid., p.55.

⁵⁶⁸ Ibid., p.29.

⁵⁶⁹ Ibid., p.219.

⁵⁷⁰ Ibid., p.120.

⁵⁷¹ Ibid., p.55.

⁵⁷² Ibid., p.55.

*Kalya avance comme si elle marchait depuis toujours. Elle avance pas à pas, depuis des éternités, au fond d'un immense vide. Elle n'avance que depuis quelques secondes, dans un air criblé de paroles et de halètements. Une marche immémoriale et si brève cependant.*⁵⁷³

C'est le détachement de cet instant d'une réalité quotidienne qui lui donne une dimension mythique préfigurée par le vide, celle de l'être humain en proie à la violence de ses semblables. Le temps réel n'a pas sa part dans cette marche car Kalya est abstraite du temps habituel par l'angoisse et de plus, le fait qu'elle marche pour la vie la place dans un mouvement « immémorial » qui ne se mesure plus en unités physiques de temps car il est investi par une longue histoire de conflits. Il en va de même pour l'espace qui quitte sa nature simple et concrète pour se charger de la mémoire des conflits violents: « Cette Place, cette zone limitée et précise, se dilate, s'amplifie, se gonfle de tous les vents mauvais. Le bruit inlassable des armes, le martèlement de pas hostiles l'encerclent ; puis viennent mourir sur les rebords du trottoir. »⁵⁷⁴ Ici, donc, la guerre du Liban est replacée dans une dimension universelle de violence. La théâtralisation de l'action pour la paix a pour fonction de contribuer à lui donner ce caractère universel, détaché de la contingence des rapports de forces politiques intérieurs et internationaux ; ensuite l'irruption de la mort qui a peut-être atteint l'une des deux jeunes filles va lui donner sa dimension mythique de marche de la vie contre la mort, de marche au milieu de la mémoire qui vibre encore des violences passées surtout quand la violence resurgit.

***Le contexte :** Les corps féminins dans ce roman sont placés entre la violence présente sur la Place et la mémoire des violences qui ont accompagné l'humanité et se sont exercées sur des corps humains pour les plonger dans la douleur : « Des paroles d'agonie reviennent sur les lèvres. Des corps douloureux, venus de tous les siècles, de tous les coins de la terre, surgissent autour d'elle. [...] Les hommes convoitent la mort. »⁵⁷⁵ Mais cette violence universelle comme nous l'avons déjà dit n'est pas anonyme, impersonnelle, fatale comme un destin. Elle est le fait des hommes, c'est leur choix, c'est leur œuvre, fruit de leur désir/volonté de mort. La mort n'a donc pas seulement la figure grimaçante de la faucheuse, elle est aussi l'objet du désir, elle est ce que cherchent à exercer volontairement les hommes sur leurs prochains, quelque chose qui leur fait perdre le sens commun et l'instinct de vie à des moments bien précis de l'histoire où cela devient une volonté collective. Et c'est le cas au Liban en 1975.

⁵⁷³ Ibid., p.117.

⁵⁷⁴ Ibid., p.117.

⁵⁷⁵ Ibid., p.118.

Les corps féminins sont placés d'autre part entre la violence de la Place et celle qui a commencé à se répandre en ville et dans le pays. Plusieurs indications émaillent le texte de 1975.

*Ammal et Myriam venaient d'apprendre qu'en pleine ville des hommes armés avaient stoppé un autocar, abattu une dizaine de passagers. Le même jour, dans la proche campagne, d'autres avaient découvert les cadavres mutilés de cinq jeunes gens jetés au bas d'un talus.*⁵⁷⁶

Le massacre de l'autocar réfère à un événement réel qui a eu lieu au début de la guerre du Liban et qui a contribué à mettre le feu aux poudres. Pour ce qui est de la deuxième information, ce qu'il y a à retenir, c'est la mutilation des cadavres qui signifie un certain degré de cruauté et qui fonctionne comme un avertissement en ce début de guerre civile. Le narrateur du récit de 75 pose à la suite de cela la question fatidique : « Qui avait commencé ? Quel acte avait précédé l'autre ? Déjà les fils s'enchevêtraient. Déjà haines et désirs de vengeance se répondaient. »⁵⁷⁷

Ce n'est pas tant la réponse à la première question qui est recherchée. Le propos d'Andrée Chedid ici, c'est de souligner qu'une fois que la violence est amorcée, on oublie très vite le commencement, c'est un cercle vicieux qui s'installe, c'est une sorte de tourbillon qui s'emballe et se nourrit de lui-même. La guerre efface les raisons premières qui ont présidé à son installation, elle égalise les belligérants dans la même pratique meurtrière. Ce qu'il en ressort, c'est une seule opposition : les femmes qui veulent retenir le conflit d'un côté et les hommes qui font la guerre, quelque soit leurs motivations ou leur ligne politique, de l'autre. Les notations sur la guerre ne mentionnent jamais qui est qui. « Certaines rues étaient bloquées. [...] Elle [Myriam] parla avec précipitation de voitures piégées, d'enlèvement, de vendettas. /-Qui est responsable ? – On ne sait pas. Personne ne connaît les coupables. Chacun les désigne dans le camp opposé. »⁵⁷⁸ Le fait donc de ne pas désigner le camp qui agit est lié à la réalité de la guerre civile qui fonctionne aussi à travers les accusations réciproques et la distorsion des informations au moins au début. Ce qui est intéressant également à relever ici, c'est le mélange des motivations : les « vendettas » sont de l'ordre de la violence privée, interfamiliale, et sont rattachées à des traditions archaïques qui subsistent. Mais dans le contexte d'une guerre civile, les haines s'empilent, s'additionnent, et la violence collective

⁵⁷⁶ Ibid., p.139.

⁵⁷⁷ Ibid., p.139.

⁵⁷⁸ Ibid., pp.175-176.

donne libre cours à tous les conflits latents y compris ceux qui n'ont aucun caractère politique.

La violence va dans tous les sens, elle ne correspond pas forcément à un objectif bien précis, l'objectif se perd dans les méandres de la machine de guerre qui s'enclenche, ou encore cela fait partie d'une stratégie de la terreur. Ainsi en est-il du meurtre d'Aziz, dans un attentat contre sa boutique. La raison de cet attentat reste obscure et cette absence de raison ressemble à celle du massacre de l'autobus, elle suit la même logique que le roman expose sans l'expliquer.

Cependant, l'aspect plus intelligible de la guerre est représenté par les combats de l'aéroport : « Des combats sporadiques ayant éclaté autour des pistes d'atterrissage, on avait dû fermer l'aérodrome. Les autorités affirmaient que ces mesures étaient provisoires. La population, elle aussi, en était persuadée. »⁵⁷⁹ Mais l'aéroport de Beyrouth a fonctionné plus ou moins régulièrement durant la guerre. Seulement, en cette période, penser que c'était provisoire signifiait que les combats n'allaient pas durer, que la paix allait reprendre ses droits.

Cependant, la guerre commence à prendre ses quartiers avec les armes qui investissent le pays et les enlèvements, dont celui de Georges, le frère de Myriam. Mais comme pour la fermeture provisoire de l'aéroport, personne ne croit à la guerre. Le passage suivant donne des détails concrets sur l'organisation de la guerre, les premières opérations individuelles ou par petits groupes et l'échange de slogans sur les murs. Tout cela, même si les habitants n'arrivent pas à y croire, forme « un anneau maléfique » qui encercle la ville. La métaphore est forte, elle fait appel à des croyances magiques et met la guerre en tant que phénomène humain sur un plan supérieur à la volonté humaine dans son processus qui, comme on vient de le voir, a tendance à devenir autonome, à ne plus obéir à la volonté humaine. Et en effet, la volonté des deux jeunes filles qui s'appuie sur une volonté majoritaire dans le pays, est écrasée dans la scène de la Place :

Un anneau maléfique encercla peu à peu la ville. Les murs se couvraient de graffitis. On parlait d'autres meurtres, d'autres enlèvements. Des armes de tous calibres firent leur apparition. Machines de guerre, chars d'assaut, jeeps porteuses de canon surgirent des boyaux de la terre. Quelques obus furent lâchés. Des enfants montaient dans les étages d'immeubles élevés pour suivre

⁵⁷⁹ Ibid., p.176.

*les balles traçantes, voir les éclairs d'artillerie. Ils avaient l'impression d'assister à un feu d'artifice, la peur n'était pas encore au rendez-vous.*⁵⁸⁰

Mais l'auteur tient à rester dans l'expectative, aucune affirmation ne vient clôturer son propos ouvert sur les possibilités de vivre ensemble. Tout le roman constitue une interrogation sur la possibilité de paix, et sur la possibilité de *faire* pour construire la paix. L'interrogation est d'un niveau philosophique, elle porte sur les différences des humains en général et leur ancrage dans des racines qui peuvent donner lieu à plusieurs interprétations. Et l'enjeu de tout cela reste le corps humain porteur de vie.

Andrée Chedid, comme nous l'avons développé dans la précédente sous-partie, croit aux racines qui enrichissent, qui s'enrichissent en se croisant avec d'autres racines et qui ne constituent pour elle en aucun cas un frein à l'amour au sens général. Au contraire, elles sont un ciment entre ceux qui se reconnaissent de près ou de loin dans une terre, vue comme un terreau pour entretenir des liens et les cultiver. De plus, ce corps humain si fragile est déjà promis à la destruction par sa nature même. La question fondamentale par rapport à la guerre reste : Pourquoi hâter la mort inéluctable ?

*L'étroite main du temps enserme les vies, puis les déverse dans la même poussière. Pourquoi abréger cette étincelle entre deux gouffres, pourquoi devancer l'œuvre de mort ? Comment arracher ces racines qui séparent, divisent alors qu'elles devraient enrichir de leurs sèves le chant de tous ? Qu'est-ce qui compose la chair de l'homme, la texture de son âme, la densité de son cœur ? Sous tant de mots, d'actes, d'écailles, où respire la vie ?*⁵⁸¹

Ce qui est représenté sur l'agora est une tragédie située dans une toile tissée à la fois dans le passé de la vie tranquille et prospère des années 30 et dans le réseau de tendresse et d'affection qui lie les personnages féminins. Ce réseau de liens affectifs et paisibles ne se restreint pas aux personnages féminins principaux. Il est actualisé dans les retrouvailles brèves de Kalya avec son amour adolescent, il est dynamique et vivant quand il intègre la sympathie immédiate entre Myriam et Sybil, l'affection naturelle de Slimane pour la petite fille, l'accueil chaleureux qu'Odette réserve à Kalya et Sybil, la tendresse du boutiquier pour la petite fille d'immigrés qui vient visiter le pays. C'est donc un réseau qui respire la paix, l'entente et le bonheur des retrouvailles à Beyrouth. La tragédie s'en trouve d'autant plus

⁵⁸⁰ Ibid., p.207.

⁵⁸¹ Ibid., pp.225-226.

terrible, d'autant plus contraire à ces connivences affectives et à ce passé tranquille et heureux.

Et la tragédie n'est pas seulement dans le sens de la guerre qui se déclenche, elle est aussi présente dans la forme du récit. En effet, tous les ingrédients de la tragédie sont là : l'agora où doit s'accomplir le geste symbolique, les écharpes et les habits couleur de lumière, de bonheur, les spectateurs impuissants devant le Destin qui s'accomplit et la main du destin aveugle et implacable dans le rôle du franc-tireur dont on ne sait rien, ni de quel bord il est, ni où il est, ni comment ni quand il va frapper : « Un tueur sans cause ? Un zélateur interchangeable ? »⁵⁸²

Outre la dimension mythique de la marche que nous avons relevée *supra*, la tragédie donne une dimension universelle à la guerre civile localisée et Beyrouth s'ouvre sur la terre entière et son histoire de malheurs provoqués et répétés à l'infini. Le chemin que trace Kalya sur la Place contient « [...] toutes les angoisses de la terre, toutes ses lamentations »⁵⁸³. Beyrouth à ce moment précis est un concentré de l'histoire récente et ancienne, elle charrie le souvenir des corps enchaînés, torturés, tués au long des siècles.

*Les souvenirs assiègent, vacillent, étirent le temps, se mêlent à de terribles images : colonnes de prisonniers, champs de cadavres, cités douloureuses, Londres sous le Blitzkrieg, Paris occupé. La terre n'en finira-t-elle jamais d'endurer ces tortures ? Cette ville-ci qui brille encore sur la mer, va-t-elle à son tour s'enfoncer dans l'abîme ?*⁵⁸⁴

Kalya participe physiquement à ce long calvaire historique et son corps est le siège de souffrances qui résonnent avec la souffrance passée et la souffrance présente. Ce qu'elle ressent ressemble à ce que ressentirait un déporté, un réfugié : « Un danger menace, des liens invisibles entravent ses genoux, elle piétine, s'enfonce jusqu'aux chevilles dans une terre bourbeuse. »⁵⁸⁵ Cette souffrance préfigure celle qui va l'anéantir quand Sybil sera à son tour la cible du franc-tireur.

⁵⁸² Ibid., p.225.

⁵⁸³ Ibid., p.56.

⁵⁸⁴ Ibid., p.161.

⁵⁸⁵ Ibid., p.162.

Tout cela montre la fragilité extrême de la vie représentée par la mise en scène de l'écroulement des corps un à un : d'abord une jeune fille puis l'autre, ensuite Sybil, ensuite Slimane et enfin Kalya qui s'écroule dans la dernière scène du roman.

Cette fragilité des corps est l'expression de la fragilité de la résistance au rouleau compresseur de la guerre. Et la fragilité de la résistance est celle du type d'action pacifiste ou non-violente initiée par Ammal et Myriam et en même temps celle de leur tentative de participation à la dynamique politique de leur pays, comme l'ont fait plusieurs groupes de femmes durant la guerre du Liban. Evelyne Accad affirme que : « Ce sont des femmes de l'un et l'autre côté de la ville divisée, de l'Est et de l'Ouest, qui, à différents moments de la guerre, ont été à l'origine de marches pour la paix. »⁵⁸⁶

L'échec que signe la mort est le triomphe de la violence. Dans ce roman, il représente en quelque sorte le triomphe d'une logique guerrière, triomphe propre à ceux qui s'appêtent s'ils ne l'ont déjà fait, comme Georges qui a rejoint une milice, à porter les armes et à s'en servir. Donc, il s'agit en quelque sorte du triomphe de la volonté d'un sexe sur celle de l'autre. C'est le triomphe du sexe destiné à faire la guerre - et qui, nourri du romantisme du héros en même temps que d'une froide détermination à régler les problèmes par la force, va imposer le feu et le sang à tout le pays - sur le sexe destiné à ne pas porter d'armes.

Une remarque s'impose ici par rapport au pistolet que Kalya tient en main tout au long de sa marche - qui est le double d'un autre pistolet offert par Farid à Nouza en 1932 et que celle-ci a refusé de prendre - et qui pourrait paraître en contradiction avec l'action pacifiste. Evelyne Accad juge la réaction de Kalya comme étant de courte vue étant donné le dénouement du roman. Elle discute cette question en confrontant une définition de la non-violence active avec le choix de tenir un pistolet et imagine une autre possibilité romanesque, celle de remplacer le pistolet par l'appareil photo, ce qui serait plus conforme à la non-violence active. Elle pense qu'en réagissant ainsi par une démarche artistique plutôt qu'en mettant un pied dans le processus violent, Kalya aurait évité le meurtre de Sybil et Slimane et que l'auteur voulait ainsi critiquer la décision de son personnage de porter une arme. Pour elle, le geste de Kalya s'explique par son caractère téméraire (illustré par la scène où en voulant montrer à son grand-père qu'elle peut faire aussi bien qu'un garçon et monter sur son dos, elle tombe en se faisant plus mal que prévu) ; et la mort de Sybil signifie la fin de l'espoir. Elle en conclut que

⁵⁸⁶ Evelyne Accad, *Des femmes, des hommes et la guerre*, op.cit., p.96.

le message de *La maison sans racines* écarte l'utopie de la réconciliation.⁵⁸⁷ L'idée d'Evelyne Accad qu'Andrée Chedid décide de raconter le coup de feu qui tue Sybil pour critiquer le port d'arme de Kalya ne nous semble pas évident car le premier coup de feu vise Ammal et Myriam désarmées, ce qui signifie que le franc-tireur ne tire pas dans une logique d'arme contre arme, il tire sur un symbole d'union. On peut aussi bien comprendre que de la même façon, il tire sur Sybil en tant que symbole de l'innocence enfantine et promesse d'une féminité libérée, une façon de dire : Je persiste et je signe qu'il n'y a pas de place pour les femmes et les enfants dans le conflit qui s'annonce et qui est une affaire d'hommes entre eux.

De plus, cette fin qui ne laisse aucune chance à la paix s'est vérifiée par la guerre du Liban et ensuite par toutes les formes de violence interne qui depuis lors essaient au Moyen-Orient et en Afrique du Nord. Par rapport au roman comme ensemble signifiant, le geste de Kalya démontre, nous semble-t-il, que quel que soit le type de non-violence pratiquée, celui d'Ammal et Myriam ou celui de Kalya, la violence est un processus de régression, de déshumanisation toujours à l'affût et qui a plus de chance de vaincre que le processus de civilisation, si on comprend la civilisation comme une lutte contre le langage de la force brute. Dans ce roman, le réseau des personnages féminins et des personnages masculins qui n'endossent pas le rôle sexué historique d'acteur dans la guerre (Slimane, Mario) représente à la fois le courage, la liberté et l'émancipation des femmes vue comme une subversion des rapports entre les sexes. En ce sens, l'émancipation des femmes est montrée comme portant en germe l'émancipation humaine, car elle concerne les deux sexes et ne peut se faire en dehors du changement des rapports entre eux.

II-b) Danse du désir et de la mort dans *La maîtresse du notable*

***Flora, sujet en quête de sa perte** : Flora est un corps avant tout, un corps convoité et qu'on voit passer par le stade de la séduction, du rapport sexuel, de l'accouchement, de l'avortement et enfin par le stade final d'un corps sans âme, prisonnier de la maison du notable, relégué dans le rôle de corps inutile dans une logique de harem.

Le roman s'ouvre sur son nom, sujet de l'action centrale du roman et suivi de la description de son corps d'accouchée dans des termes qui annoncent l'abandon du bébé qui vient de

⁵⁸⁷ Evelyne Accad, *Des femmes, des hommes et la guerre*, op.cit. p.101 et suivantes.

naître : « Flora a quitté la maison les seins lourds de lait inutile et le ventre encore chaud du sang noir des couches. »⁵⁸⁸

Flora dit quelques phrases avant de partir puis, une fois dans la maison du notable, elle devient muette pour les siens et ses rares paroles sont rapportées par l'émissaire du notable, la vieille servante. A la fin du roman, elle ne parle plus, elle est devenue invisible. Totalement vaincue, impuissante, « Flora n'a plus de corps mais des gestes. Flora, une morte à sa fenêtre. »⁵⁸⁹ Entre temps, son corps est au centre du roman, dans sa beauté sensuelle et attirante pour les hommes comme dans la haine qu'il suscite chez les femmes. Après son départ du domicile conjugal, elle ne trouvera plus grâce qu'aux yeux de son mari abandonné qui, en lui cherchant des excuses cherche à fuir la honte qui a fondu sur lui.

-Corps maternel : Par ailleurs, ce corps féminin, engagé dans une relation de désir irréprouvable pour un étranger est en même temps un corps maternel qui abandonne ses petits et un corps maternel écrit par sa propre fille. Pour Carmen Boustani⁵⁹⁰, le corps de la mère dans ce roman est réduit à une page blanche sur laquelle viennent s'inscrire les signes de la langue maternelle – C. Boustani s'appuie sur les quelques mots en arabe qui réfèrent à une distance prise par le francophone qui convertit sa langue maternelle en langue étrangère dans le texte écrit dans une langue qui ne contient pas la continuité familiale, s'appropriant de cette façon le français par le détournement - ; page blanche écrite également par le corps du notable qui vient s'inscrire dans celui de Flora. Cette lecture du corps maternel dans *La maîtresse du notable*, en lien avec la francophonie nous interroge au moins pour ce qui concerne le rapport de la fille à la mère.

Pour nous, cette problématique de la francophonie est éclairante mais nous nous plaçons davantage dans celle de la rupture avec le corps maternel, exprimée à travers deux manifestations du manque : celle du fils névrosé pour qui la rupture est insupportable, et qui n'arrive pas à la surmonter par son travail d'écriture poétique, et celle de la fille qui réussit par la tenue de son journal à surmonter la rupture avec le corps maternel, et par sa relation avec le franc-tireur à prendre son autonomie en tant que corps féminin désirant.

⁵⁸⁸ *La maîtresse du notable*, op.cit., p.9.

⁵⁸⁹ Ibid., p.263.

⁵⁹⁰ Carmen Boustani, « Retour au corps maternel et à la langue des origines dans *La maîtresse du notable* », *Effets du féminin : variations narratives francophones*, Paris, Editions Karthala, 2003.

Pour le fils, la perte du corps de la mère est sans remède, sa relation à elle est de l'ordre du besoin et elle est irremplaçable, d'autant plus que le rejet de la mère signifié par son départ marque une rupture plus profonde encore, celle de la relation de Frédéric avec sa propre image, avec lui-même : « -Il est fou dis-je pour casser le silence. / - Il est plutôt en manque de sa mère et de coke, dit mon père. / Flora est la vraie drogue de Frédéric. Il s'est tourné vers la seconde par désespoir. Pour détruire son visage, une copie de celui de sa mère. »⁵⁹¹ La dépendance du fils est montrée en lien avec sa ressemblance avec sa mère. Cette ressemblance est en fait une construction, construction de l'identité sexuée du fils basée sur la recherche de la ressemblance avec la mère plutôt qu'avec celle du père. Cette archéologie de l'identité sexuée du fils qui ne correspond pas à son sexe, couplée avec l'indifférence ou l'inconscience de Flora, - « Ma mère ne remarqua pas la transformation de son fils en fille. Elle l'encouragea à allonger ses cheveux et à les blondir un rien. Ses boucles volaient autour de son visage d'archange dans les rues où aboyaient les canons. »⁵⁹² - trace l'échec de Frédéric à vivre la séparation avec le corps maternel. Sa dépendance est liée à une recherche d'identification à l'image de sa mère qui devient impossible sans l'amour visible et le visage présent de la mère. Son image de lui-même est alors brouillée par le reproche et se convertit en image de détestation de lui-même.

En revanche, non seulement l'écriture sauve la fille du manque comme nous l'avons déjà noté dans la première partie, mais en plus, sa relation avec le franc-tireur la place à un niveau comparable à celui de sa mère : la sexualité donne à son corps son autonomie par rapport au corps maternel et une sorte d'égalité qui la sort de la souffrance.

Dans les souvenirs reportés dans son journal, la narratrice se souvient des rencontres de sa mère avec le notable et dans ce passage, elle note le moment où elle se détache du corps maternel :

*De retour à la maison, elle prit un bain avant de venir dans notre chambre. [...] J'ai vu ses cuisses nues. Elles remontaient très haut, jusqu'à ce trou sombre entouré de poils luisants. J'ai pensé à la toile d'araignée nichée dans un angle du plafond et vomi. / J'ai cessé d'aimer ma mère ce jour-là.*⁵⁹³

⁵⁹¹ Ibid., p.199.

⁵⁹² Ibid., p.25.

⁵⁹³ Ibid., pp.151-152.

Ce passage explique la froideur avec laquelle la narratrice retranscrit tous les commérages sur Flora, les injures, et sa condamnation par les femmes de l'immeuble chrétien ainsi que par la vieille servante du notable. Il l'explique par le choc que subit la petite fille à la découverte de la sexualité de sa mère en dehors du cadre familial et qui l'exclut du lien affectif qu'elle avait avec le corps de sa mère. A partir du moment où elle-même s'éprend d'un homme, le chagrin de la séparation la reprend en même temps que l'inquiétude :

*Pourquoi je raconte tout ça au franc-tireur ? Il n'ignore plus rien de nous maintenant. Son mépris pour Flora va se transformer en haine. Qui sait s'il ne va pas la tuer. Il n'aura qu'à bouger son fusil de quelques centimètres pour qu'elle soit à la merci de ses balles.*⁵⁹⁴

Mais cela change quand elle entre elle-même dans la sexualité, cela la place dans une position similaire à celle de sa mère aux yeux des mégères de l'immeuble qui font preuve de plus d'indulgence pour elle vu son jeune âge et vu qu'elle est leur protégée : « - On a beau dire, me lance-t-elle [Mme Vava] en guise de compliment, tu n'es pas aussi pute que ta mère. »⁵⁹⁵ Et vis-à-vis d'elle-même, la narratrice se détache du regret de l'absence du corps maternel grâce à la fierté de devenir elle-même une concurrente de poids dans la course de la séduction : elle a réussi à séduire le jeune homme convoité par Mme Vava :

*- [...] La pauvre femme a beaucoup baissé depuis que Michel l'a quittée pour moi. / Le silence de Lucia est éloquent. Je l'ai épatée, il n'y a pas d'autre mot. /-Qui est ce Michel ? fait-elle au bout d'un moment. /- Le franc-tireur, voyons. / -Parce que tu l'appelles par son prénom ?/ -Forcément. Nous sommes amants.*⁵⁹⁶

Elle est donc entrée dans le monde des adultes où le corps-refuge n'est plus celui de la mère mais celui de l'amant. Elle prend de l'assurance le temps que dure cette relation, mais le franc-tireur est tué à son tour. Après la mort de son frère et la certitude que Flora ne reviendra jamais, la narratrice clôt la fiction par : « Je peux enfin me lever pour demander qui a tué mon frère. »⁵⁹⁷ Son chemin est tracé dans la désolation générale, une issue est ainsi dégagée pour elle, dans la séparation définitive avec le corps maternel, celui de l'amant et celui du frère. Celui-ci est aimé et détesté à la fois, pour sa lâcheté et sa cupidité qui lui font commanditer à

⁵⁹⁴ Ibid., p.127.

⁵⁹⁵ Ibid., p.178.

⁵⁹⁶ Ibid., p.203.

⁵⁹⁷ Ibid., p.264.

son amant le rapt morte ou vive de Flora, puis vendre sa kalachnikov pour payer son voyage à Paris, tandis qu'il continue à écrire des poèmes d'amour pour sa mère :

*La voix de mon frère s'est brisée en sanglots au dernier vers./ Il m'a chargée de le [le poème] déposer dans le cercueil de Flora si jamais il était absent aux obsèques./ Il l'a dit avec tant de douceur que je l'ai serré dans mes bras avec l'envie de le consoler et de l'étrangler.*⁵⁹⁸

-Corps de la femme : Flora est celle par qui le scandale arrive, scandale peu vraisemblable : « Elle fit sa valise le lendemain, alors que ses os n'avaient pas encore repris leur place entre ses hanches. »⁵⁹⁹, mais lourd de signification. Un départ aussi précipité ne pourrait se concevoir que sous la contrainte. Ce qui la lie au notable est de l'ordre de l'abandon de la volonté et de la contrainte d'un certain type de désir sexuel. Elle jette aux orties, brusquement, le rôle féminin le plus valorisé socialement : la maternité. Qu'elle quitte son mari est un scandale qui passe au second plan aux yeux des habitants de l'immeuble. Dans cette perspective, Flora est un personnage complexe car d'une part, elle est sujet par l'initiative qu'elle prend et le scandale qu'elle assume, et d'autre part, toute sa trajectoire après cet acte est une perte graduelle de son Moi, une annihilation de sa dignité de femme qui passe par la transformation de son corps en l'ombre de lui-même. Sa trajectoire est une descente aux enfers, décrite comme telle. Mais les motifs de cette trajectoire voulue, décidée, ne sont pas clairement énoncés, au contraire, ils sont le moteur de la narration et s'éclairent graduellement à mesure que le temps passe sur l'immeuble chrétien et la maison du notable. Ils s'éclairent de deux façons. D'une part, des indications sur l'histoire de Flora avant le Liban, puis sur la période où elle était danseuse de cabaret à Beyrouth et enfin sur sa vie de mère de famille dans l'immeuble chrétien en traçant un portrait en filigrane. D'autre part, les déclarations de la vieille servante du notable qui vient décrire l'évolution de la vie de Flora chez son amant, les déclarations de la mère du notable et les tarots de Mme Vava complètent le tableau.

En revanche, ce qui fait agir le notable, son désir violent pour Flora, est explicité rapidement et cela sert de support à la compréhension progressive du lien qui unit et désunit l'homme sombre et la femme blonde. Nous allons donc commencer par cela.

*En effet, **le désir du notable pour Flora** est explicité assez rapidement dans son intensité et la détermination de l'homme à arriver à ses fins. Il est d'une force qu'il ne maîtrise pas : « Il

⁵⁹⁸ Ibid., p.108.

⁵⁹⁹ Ibid., p.13.

oubliait de respirer lorsque la jeune Polonaise traversait la scène sur ses jambes trop minces pour l'époque. »⁶⁰⁰ Mais ce qui est fondamental à relever d'ores et déjà, c'est que le désir du notable est une sorte de fixation hallucinée de l'homme sombre sur la blondeur de la femme : « La main en visière sur le front comme s'il craignait d'être ébloui par tant de blondeur [...] »⁶⁰¹ Et cette fixation devient une rage de posséder Flora après la première rencontre sexuelle ratée entre les deux, dans un hôtel, vécue comme une humiliation par celui qui était un jeune homme pauvre à ce moment-là. La vieille servante en donne un récit, dans son rôle de porte-parole des intérêts de son maître :

*Souvent elle pleure, mais il n'est pas dupe de ses larmes. Lui aussi avait pleuré dans la chambre fermée, parce qu'il n'avait pas été à la hauteur de son rêve et que le miroir du hall lui avait renvoyé son image sombre et claudicante à côté de la sienne droite et lumineuse. [...] Il lui arrivait d'oublier les traits de la femme mais pas les lignes de la robe. Elle s'étalait sous ses pieds lorsqu'il se leva sans avoir pu posséder, prendre, aimer.*⁶⁰²

Donc, le désir de l'homme est porté à son paroxysme par le fait que Flora l'a suivi par ennui et lui a juste concédé son corps froid. Ensuite, elle s'est enfuie de la maison de sa mère quand il l'a lui a amenée, la présentant comme une « [...] merveille qu'il apportait tel un objet précieux »⁶⁰³, la mère réagissant en prononçant « trois fois le nom d'Allah, suivi de celui de son prophète. La créature devant elle n'était pas une vraie femme, mais une houri du paradis. »⁶⁰⁴. Tel est donc le motif des reproches de l'homme à Flora, approfondi par l'humiliation ressentie par lui d'avoir été refusé par la beauté blonde.

Sa réaction est également explicitée par la vieille servante : « Il lui fallait cette femme dans sa vie et dans son lit, pour cracher sa semence dans son ventre et rendre sa fierté à son sexe humilié. »⁶⁰⁵ L'amour est donc écarté d'emblée puisqu'il s'agit de « cracher sa semence » et de « rendre sa fierté à son sexe humilié ». Le cadre est dressé clairement : le notable récupère Flora pour des raisons d'orgueil mâle bafoué, d'orgueil d'homme noir et pauvre rejeté. Sa possession devient un objectif de vengeance personnelle, ce qui n'exclut pas le désir mais au contraire, le rend d'une urgence insupportable. Le désir de cet homme est défini dans un

⁶⁰⁰ Ibid., pp.27-28.

⁶⁰¹ Ibid., p.11.

⁶⁰² Ibid., p.51.

⁶⁰³ Ibid., p.29.

⁶⁰⁴ Ibid., p.29.

⁶⁰⁵ Ibid., p.52.

processus psychologique, social et culturel, en dehors de tout sentiment et surtout en dehors d'une relation à l'objet du désir.

Lui-même, « l'homme sombre », va être décrit tout au long du roman avec les mêmes termes et toujours en opposition physique avec la blancheur-blondeur de Flora qui le rend fou de désir: « L'homme au sol tremblait d'émotion. La poitrine de ma mère paraissait si frêle vue d'en bas, si blanche comparée à la façade carbonisée de l'immeuble. »⁶⁰⁶ Il est défini par cette couleur sombre, par ses dents en or, sa jambe gauche plus courte que la droite qui le fait boitiller et par une chevalière qu'il porte au doigt depuis sa jeunesse. Celui qui est désigné comme « l'étranger » au début du roman n'a pas de nom et il ne parle qu'à Flora dans des conversations sur l'oreiller, en pleine action sexuelle. Ce qu'il dit est fort simple et peut se ranger en deux catégories : il reproche à la femme de ne pas l'avoir épousé à leur première rencontre et il lui demande, la supplie, lui ordonne de prendre du plaisir avec lui. Là est le mur qui se dresse entre eux : Flora n'a pas de plaisir avec lui et lui ne peut se satisfaire seulement de son propre plaisir.

Ce personnage est défini aussi par sa position sociale : « le notable », « le maître », « le seigneur de la guerre » ou encore par sa religion « le notable musulman ». Il est montré dans la trajectoire de sa vie comme quelqu'un qui a réussi à sortir de la pauvreté, à devenir un chef de milice, à posséder une grande maison et une ribambelle de servantes toutes prêtes à être épousées par lui. Il a réussi à devenir un stéréotype de musulman polygame à qui un seul être a su résister, cette Polonaise blonde, « cet elfe sautillant »⁶⁰⁷. Ses caractéristiques physiques ne font que servir le stéréotype, produit par le camp chrétien, inspiré clairement par certains Arabes des pays du Golfe. En tant que tel, il n'est pas admis au rang de sujet individuel dans la narration, tout ce qu'il fait est une suite de réactions dictées par la coutume et par sa religion dans une logique de harem où une fois qu'une femme désirée ne peut plus procréer, elle est rejetée par l'homme et remplacée par une autre femme plus jeune et plus robuste, avec l'aide de sa mère.

Dans cette logique, une femme est avant tout un corps à posséder puis à contrôler en tant que porteur des enfants de l'homme. Et c'est ce qui arrive à Flora. Mais dans la même logique, l'homme aussi ne représente qu'un corps porteur du désir. Et c'est dans ce sens que le personnage du notable est représenté par la narratrice comme un ensemble de caractéristiques physiques et sociales mues par le désir de la femme blonde. Mais c'est également ainsi qu'il

⁶⁰⁶ Ibid., p.12.

⁶⁰⁷ Ibid., p.51.

est perçu par Flora qui est littéralement happée par le désir de cet homme et qui, une fois qu'elle consent à faire partie de sa maison, est prise dans un processus de perte d'elle-même en tant que sujet, en tant que volonté individuelle, processus décrit comme un engrenage duquel elle peut de moins en moins se dégager à mesure que sa relation avec l'homme se développe et qu'elle-même s'étiolé, comme une fleur transplantée – son nom « Flora » est ce qu'elle a gardé de sa vie de danseuse, de sa première transplantation depuis sa Pologne natale. La vieille servante dicte à ce propos la conduite à suivre en pareille situation suivant la logique polygamique : « - Répudie-la, lui conseille la vieille servante. Elle est en train de s'étioler comme une fleur pourrie. Bientôt elle va dégager une odeur fétide. »⁶⁰⁸

***Le cycle de Flora :** Le départ de Flora suscite d'abord des questions sur sa relation avec le notable, sur la manière dont elle l'a séduit, la nature du malentendu entre eux, et la façon dont elle se débrouille avec la maternité dans sa stratégie de séduction. « Qu'avait-elle fait pour qu'il revînt tous les jours, par n'importe quel temps, et à n'importe quelle heure ? »⁶⁰⁹, « Croyait-elle dissiper un malentendu en dénudant ses épaules d'un mouvement preste, à la limite de l'obscène ? »⁶¹⁰, « Qu'avait-elle dit à son amant pour expliquer l'écoulement blanc de ses seins et celui, rouge, de son ventre ? »⁶¹¹ et enfin : « Connaisait-elle d'avance la date de sa délivrance pour avoir fixé à l'étranger ce rendez-vous pour le lendemain ? »⁶¹² Ce sont les questions de tout l'immeuble, elles mettent en cause son corps de femme opposé à son corps de mère et jugent son comportement comme immoral et sa tactique étonnante : elles initient la suite des commentaires sur son étrange décision vue comme le choix de la sexualité contre la maternité, fait immoral par excellence dans la mentalité traditionnelle mais présenté de fait dans le roman dans sa brutalité et sans aucune forme d'atténuation de la part du personnage, ce qui peut faire penser à la manifestation d'un désespoir violent ou d'une lassitude de la vie : « -Il faut être fou pour vivre dans ce désert, avait dit ma mère en claquant la porte derrière elle. »⁶¹³

Les réponses vont être données petit à petit dans la suite de la narration. Il y a d'abord les souvenirs de la narratrice enfant situés dans le bazar de la ville musulmane, lieu des premières rencontres de Flora mariée avec le notable qui l'a retrouvée, et du désir ardent de l'homme pour elle, dont se rappelle la narratrice qui accompagnait sa mère en ces termes : « Elle

⁶⁰⁸ Ibid., p.131.

⁶⁰⁹ Ibid., p.12.

⁶¹⁰ Ibid., p.12.

⁶¹¹ Ibid., p.13.

⁶¹² Ibid., p.13.

⁶¹³ Ibid., p.10.

secouait la tête mais son corps ne se refusait pas. Il s'offrait aux mains brunes qui s'étaient faufilees à travers les manches, larges, taillées en biais. [...] Un autre traita ma mère de pute, mais elle n'en fut pas offusquée. »⁶¹⁴

Flora est saisie de vertige au contact du notable, son corps répond en dehors de sa propre volonté et ce vertige, elle l'explique elle-même à sa fille avant cet épisode :

*Des années plus tard, elle me parla en termes vagues des êtres aussi fixes que des montagnes. `Ils vous écrasent de leur ombre et du poids de leurs souvenirs. Ils vous empêchent de voir le soleil.' / -Quel soleil ?/ Je voulais tout savoir. / - Frédéric et toi, fit-elle d'un ton évident. Vous illuminez ma vie.*⁶¹⁵

Par conséquent, avant son départ, Flora est consciente de l'effet du désir du notable sur elle, qu'elle décrit comme lourd et néfaste mais dont elle reconnaît l'ascendant sur elle. Et là, deux versions de l'histoire de Flora se font concurrence : la version construite sur la condamnation et la jalousie des femmes des deux côtés et la version souterraine d'une Flora rescapée de Varsovie où elle a tout perdu sauf sa beauté ravageuse. Son narcissisme est noté comme une compensation à la solitude et à l'expérience de la perte. La posture narcissique va être relevée à nouveau quand elle se retrouvera seule et rejetée dans la maison du notable :

*Flora, dit-elle [Vava], avait de l'expérience. A seize ans, elle était riche d'une autre guerre, et d'autres bombardements. Varsovie l'avait endurcie. La dernière à descendre dans l'abri. Elle préférait rester chez elle, devant son miroir [...]*⁶¹⁶

Danseuse dans un des cabarets d'un Beyrouth friand de femmes blondes et étrangères, proies faciles pour le désir d'exotisme d'une société où les femmes sont rangées en deux catégories, celles qu'on épouse et celles avec lesquelles on prend du plaisir, elle fait la connaissance du notable quand il était jeune et pauvre. Un premier récit de la première approche est rapporté aux habitants de l'immeuble par Mr Nahum qui fréquentait, jeune, le cabaret dans lequel dansait Flora. Il a fait son enquête et rapporte le récit de la présentation à la mère du jeune homme, et qui se termine par : « Flora se sentait piégée. Elle devait fuir sinon elle allait se

⁶¹⁴ Ibid., pp.152-153.

⁶¹⁵ Ibid., p.19.

⁶¹⁶ Ibid., p.55.

retrouver prisonnière d'un lit, d'un voile, d'une tiare en verroterie, et d'un homme qui boitait. »⁶¹⁷

Ce récit est complété par la vieille servante qui rapporte les conversations intimes des deux amants ayant trait à leur première relation sexuelle : le garçon brun devenu notable n'en finit pas de lui reprocher sa froideur passée et l'humiliation qu'elle a fait subir à sa mère, tout en lui demandant de participer à son plaisir. Mais une question dont on ne sait si elle vient de la vieille ou de la narratrice pointe l'absurde de la situation : « Pourquoi exige-t-il qu'elle demande pardon pour une faute commise depuis vingt ans et qu'elle a probablement oubliée ? »⁶¹⁸ La réponse est donnée par le notable : « Tu faisais semblant de m'aimer. Tu voulais te débarrasser de mon désir de toi, mon sale désir de toi. »⁶¹⁹ Le notable est donc dans une logique de vengeance, son orgueil de mâle bafoué ne peut oublier un seul refus mais la contradiction du mâle est là : il ne voit pas que la seule chose qu'il ne peut exiger, c'est le plaisir de sa partenaire, d'autant qu'il exige en même temps qu'elle demande pardon, c'est-à-dire qu'elle se soumette à sa logique qui l'exclut, elle, en tant qu'être sensible et en tant que partenaire à part entière d'une relation.

Mais revenons à la trajectoire de Flora qui va l'amener de son plein gré chez le notable. Rangée et mariée avec un dentiste, mère de famille mais toujours en proie aux commérages des voisines et à l'ennui de la solitude, la narratrice évoque son regard qui s'éloigne par une phrase réitérée au moins quatre fois : « Seul bougeait son regard. Il voguait du côté du bazar et de la ville musulmane que nous venions de quitter. »⁶²⁰, « Son regard voguait continuellement du côté du bazar et de son bassin central. »⁶²¹, « [...] ses yeux fouillaient l'obscurité qui enveloppait la ville musulmane [...] »⁶²² et « Son regard voguait continuellement du côté du bazar et de sa verrière éclatée. »⁶²³ Or, il s'agit comme nous venons de le voir du lieu où le notable se trouve avec son désir brûlant et exigeant, jusqu'à ce qu'il la suive et campe sous sa fenêtre. Flora enceinte ne résiste pas à cette persévérance et là commence sa lente chute dans l'enfer du harem et de son désir du maître du harem.

Le roman se développe autour d'une seconde investigation qui prolonge la première - pourquoi Flora a-t-elle choisi cet homme - qui est : pourquoi Flora n'a pas de plaisir avec son

⁶¹⁷ Ibid., p.30.

⁶¹⁸ Ibid., pp.50-51.

⁶¹⁹ Ibid., p.51.

⁶²⁰ Ibid., p.20.

⁶²¹ Ibid., p.23.

⁶²² Ibid., p.24.

⁶²³ Ibid., pp.25-26.

amant, investigations menées par les adultes mais racontées par sa propre fille. Une interprétation est donnée d'emblée par la vieille servante lors de sa première visite au mari abandonné, avec force détails allant jusqu'au dialogue entre les amants et leurs mots les plus intimes. Le récit de la vieille servante est venimeux et vulgaire pour ce qui concerne Flora: « Le maître s'isole avec elle dès la tombée de la nuit et s'acharne à la faire jouir. [...] Ils s'aiment comme on se bat. [...] Elle résiste au plaisir et lui s'entête à essorer cette fente aussi sèche qu'une figue oubliée au soleil. »⁶²⁴ Et c'est juste cela qui va accrocher le notable et présider à l'autodestruction de Flora.

Car, d'après ce qu'on vient d'étudier, ce n'est pas tant Flora qui résiste au plaisir, version du notable rapportée par sa servante, que le notable qui mélange pouvoir et plaisir, possession et plaisir. Le résultat en est que c'est une relation de haine qui s'installe entre eux mais les garde enchaînés par le désir de l'homme et le désir captif de la femme qui lui procure puissance et sentiment intense d'exister :

*Son pouvoir reste grand sur l'homme terré dans son pavillon. Elle n'a qu'à lui montrer un bout de sa peau blanche, il décommandera les invités, chassera les batteurs de tambour et la reprendra toute habillée. [...] Flora, personne ne l'ignore dans la grande maison, n'a jamais aimé le notable. Elle aime l'amour qu'elle lui inspire.*⁶²⁵

C'est ce que nous avons désigné comme le cycle de Flora : tombée enceinte et ayant perdu son enfant lors de son enlèvement par l'amant de son fils, « Le sang de ma mère marque la frontière entre les deux secteurs. »⁶²⁶, elle est rejetée par son amant : « Il n'essaya pas de la déculpabiliser, encore moins de la consoler, mais prit la décision de prendre une femme plus robuste, donc plus jeune. Il n'attendit pas le lendemain pour déménager dans le pavillon situé à l'autre bout du jardin. »⁶²⁷ Flora est à partir de ce moment-là perdue : elle va désormais quémander les faveurs du maître qui la délaisse pour des femmes légères en attendant de prendre une nouvelle épouse. Elle va se laisser dépérir, incapable de repartir vers son ancienne vie :

La maison de son amant dans son enceinte carrée lui apparut comme une citadelle. Ses murs avaient dévoré trois années de sa vie. Elle avait perdu à

⁶²⁴ Ibid., p.50.

⁶²⁵ Ibid., p.182.

⁶²⁶ Ibid., p.116.

⁶²⁷ Ibid., p.129.

*leur contact son honneur, l'amour d'un homme et la vie d'un enfant. Elle revenait vers nous sans plaisir, comme le cheval à son écurie parce qu'il en connaît le chemin.*⁶²⁸

Mais ce retour est un rêve que Flora raconte à la servante qui vient le rapporter à sa famille. Et la narratrice de conclure : « Elle était enchaînée à la maison maudite, enchaînée à l'homme qu'elle haïssait. »⁶²⁹

Le cycle peut se décrire ainsi :

-Possession car même sans plaisir, Flora ne vit que pour les nuits passées avec le notable, elle est possédée par le désir de l'autre. Sans ce désir, elle est sur le point de perdre la raison :

*Flora n'aurait pas dû frapper à la porte du pavillon, pendant que son amant ruait dans le ventre d'une fille. Elle a interrompu son plaisir, disent les servantes, sa semence va monter à sa tête et enfumer son cerveau. / Les voisins qui assistèrent à la scène la croyaient devenue folle.*⁶³⁰

Flora se contente donc d'être le seul objet du désir, et son absence de plaisir ne l'empêche pas de connaître une jalousie mordante, ce qui montre bien que c'est cela qui la retient et non la satisfaction dans la relation. Si être le seul objet du désir de l'autre lui suffit, cela signifie qu'elle renonce à vivre une relation pour ne vivre qu'à travers le regard d'un homme, par ce regard et pour ce regard. C'est la même logique que celle du notable qui ne vit plus que pour cela aussi : qu'elle lui soit acquise par le seul fait qu'il la désire. Les logiques des deux personnages sont montrées dans leur complémentarité morbide et mortifère. Bien qu'elles se rencontrent, elles ne sont pas créatrices d'un lien d'amour par l'intermédiaire de la satisfaction donnée et reçue ; au contraire, elles rendent la satisfaction commune impossible et sont créatrices de destruction et de haine parce qu'elles sont toutes deux basées sur une pure recherche de pouvoir sur l'Autre. La possession n'est qu'une recherche de possession, elle apparaît donc dans son aspect illusoire.

-Domination : le notable l'entretient dans le luxe et interdit ou contrôle tout contact entre elle et sa famille, il l'a fait entrer dans sa logique à lui dans la mesure où le désir de Flora est captif, tributaire de celui du notable. La domination de Flora passe donc par la force, celle

⁶²⁸ Ibid., p.260.

⁶²⁹ Ibid., p.262.

⁶³⁰ Ibid., p.159.

d'une position sociale – l'homme sombre est riche – et d'un système de pouvoir entre les sexes clairement en faveur des hommes. Seul l'homme peut faire le chantage d'une deuxième femme et la femme est sans défense face à cela. Un autre élément de la domination est constitué par le pouvoir d'enfermement : c'est l'homme qui a le pouvoir économique, la femme vient dans sa maison, est servie par ses domestiques qui la haïssent, ne lui obéissent pas, se réjouissent de son malheur et cherchent à lui ravir sa place : « Elles n'aiment pas la femme claire qui a accaparé le lit de leur maître. Elle résiste à leurs coutumes, ne mange pas de mouton, n'observe pas le jeûne, refuse de se faire épiler et d'ingurgiter la mixture d'ortie et de jujubier capable de ramener le cœur égaré. »⁶³¹ Les raisons de la haine des servantes sont données pêle-mêle : couleur de peau, différence de religion et de coutumes sont données comme formant un tout indissociable et surtout, la femme du maître doit changer de coutumes et adopter celles de son amant sous peine de rester une étrangère. Cette forme d'enfermement qu'est l'isolement s'ajoute à l'enfermement dans la maison imposé par l'impossibilité de faire marche arrière pour Flora une fois qu'elle a franchi la ligne de démarcation et choisi le camp ennemi.

Destruction : le corps de Flora ne la porte plus après la perte de l'enfant du notable car dans le système polygamique où elle s'est fait littéralement piéger, une femme ne peut exister en dehors du rôle bien précis qu'on lui a fixé, celui d'obéir et de procréer. A partir du moment où elle perd le bébé du notable : « Ma mère a appris la patience sous le toit du notable. Sur sa tête plane le danger du partage brandi par la mère de son amant. Elle lui a expliqué que plusieurs épouses sont nécessaires au bonheur de l'homme mahométan, et Flora l'a crue. »⁶³² On peut relever cette dénomination désuète de « mahométan » qui fait partie des traces textuelles de la fable. Flora est déjà prise dans l'engrenage de sa relation avec le notable puisqu'elle croit tout ce qu'on lui dit et qu'elle réagit comme une première épouse confrontée au « danger du partage » de son mari, menace rapportée par la vieille servante qui donne des nouvelles de Flora : « Elle se nourrit de sa rage, s'alimente de son désespoir, et remâche sans arrêt sa désillusion. L'étrangère se détruit à l'abri de nos rideaux et de nos murs, sous ce lustre de cristal qu'elle n'allume jamais. Elle maintient jour et nuit la même obscurité. »⁶³³ Flora, ici, a entamé sa phase finale d'autodestruction, ce qui provoque la joie mauvaise de ses concurrentes réelles et de leur représentante, la vieille servante qui décrit cela comme une

⁶³¹ Ibid., p.181.

⁶³² Ibid., p.180.

⁶³³ Ibid., p.252.

folie de la part d'une femme délaissée pour une « jeunesse »⁶³⁴, car « La nouvelle perdra sa saveur à force d'être malaxée, elle se diluera dans la sueur du mâle, et sera répudiée. »⁶³⁵

Voilà donc l'ordre polygamique décrit dans sa logique qui fait de toutes les femmes des corps qui ne se distinguent que par les qualités qu'un mâle peut y trouver et qu'elle fait de la servante, qui est aussi une femme, la courroie de transmission, l'exécutante de cet ordre inégalitaire et celle qui, non seulement veille à sa reproduction mais en diffuse le discours avec joie. Cette joie des femmes dirigée contre elles-mêmes n'est pas imaginaire, elle constitue une des faces destructrices de l'ordre patriarcal et notamment polygamique et vient de ce qu'une femme qui a subi cet ordre inégalitaire se réjouit quand une autre femme choisie pour des qualités physiques qu'elle n'a plus ou n'a jamais eues, subit le même traitement. Et ce type de fonction sociale produit un discours plus cruel encore que celui des « bénéficiaires » par le fait que la vieille servante, mise au ban de la sexualité comme nous l'avons relevé, déverse sa propre oppression sur ses semblables qui sont encore dans le jeu de la sexualité. « - Flora, reprend-elle, est aussi saccagée que le bazar, aussi éventrée que ses boutiques. Peut-être qu'elle est morte, et personne ne le sait. »⁶³⁶ Le parallèle ici est clair entre les dégâts de la guerre civile et les dégâts causés par la relation sur le corps de Flora. Cette relation purement physique entre la chrétienne et le musulman apparaît ainsi comme la transposition du conflit interne du Liban, de l'exclusion de l'Autre et de l'impossibilité d'établir une relation avec l'Autre. La différence avec l'histoire du franc-tireur et de sa fiancée musulmane assassinée est que la relation entre Flora et le notable est concrétisée en vie commune et permet ainsi de décrire les développements d'une relation intime entre membres des camps ennemis.

Ce cycle est fatal dans la mesure où le désir débouche sur la haine et la destruction de l'un des membres du couple. La raison qui en fait un cycle est double : la relation entre Flora et le notable est narcissique et elle est placée dans un système où tout le pouvoir revient à l'homme, système qui ne laisse aucune porte de sortie à la femme. Flora ne peut donc sortir indemne de sa relation dans un tel système. Et ce système est d'une telle violence que la mort apparaît comme un soulagement et les cimetières comme le meilleur endroit pour ne pas

⁶³⁴ Ibid., p.252.

⁶³⁵ Ibid., p.252.

⁶³⁶ Ibid., p.252.

étouffer : « Flora comme les autres. Il faut bien que les gens meurent, pour peupler les cimetières, les seuls espaces vivables des villes, les seuls où on peut respirer. »⁶³⁷

La relation narcissique est double, elle est constituée de deux narcissismes différents : Le narcissisme de l'homme sombre est illustré par son désir de possession de la blonde et par son comportement en tant qu'élément central de la relation, ce qui signifie qu'il ne conçoit pas un échange ou une réciprocité mais une relation de sujet à objet, l'objet devant le conforter dans l'image avantageuse qu'il essaye de construire de lui-même par le simple fait de lui appartenir. C'est là qu'intervient l'importance du stéréotype de la blondeur/blancheur à laquelle on peut ajouter les yeux bleus qui font partie du « package ». La blonde dans les sociétés méditerranéennes représente une « plus-value » par sa rareté par rapport à la brune. Elle est donc convoitée comme un luxe, comme une pièce de choix qui atteste la valeur et le pouvoir de celui qui la possède. Dans cette mesure, elle constitue donc pour le stéréotype correspondant du pauvre, sombre, claudicant jeune homme aux dents en or qui font également partie du stéréotype du sauvage musulman et pauvre qui use de cet ornement provenant de critères esthétiques dépassés, un objet important à posséder pour asseoir sa position sociale nouvellement acquise et pour l'image qu'il essaye de forger de lui-même en tant que mâle puissant sexuellement. En effet, le prolongement du stéréotype de l'homme sombre, c'est la puissance sexuelle vue comme une énergie brute et sans lien avec l'objet désiré, tandis que le prolongement du stéréotype de la femme blanche et blonde, c'est une valeur sexuelle liée à son corps et donc une valeur passive et non pas active : il s'agit donc d'une conception de la sexualité où l'homme est actif et la femme passive qui se dégage des deux stéréotypes utilisés.

Le narcissisme de Flora est différent, c'est un narcissisme d'objet du désir, c'est-à-dire que son propre désir n'existe pas, il est produit par l'intensité du désir de l'autre et s'y soumet pour se mirer dans cette image avantageuse présentée par l'autre. Or, dans le cas de Flora l'étrangère qui s'ennuie mortellement dans son immeuble et sa vie de famille, l'intensité du désir de l'homme l'attire comme le feu attire un papillon, la fascine et fait d'elle la captive de son regard.

C'est sans doute pour cela qu'ils arrivent à se joindre mais pas à s'aimer dans la mesure où chacun ne voit pas l'autre mais uniquement lui-même dans l'autre. Cependant, dans un pareil système, même si l'homme peut sembler sortir gagnant de ce combat parce qu'il a toute latitude pour répudier et pour accumuler les épouses, lorsque son narcissisme est en jeu, c'est-

⁶³⁷ Ibid., p.253.

à-dire lorsque son égo est engagé dans la conquête sur la base d'un sentiment d'infériorité à compenser par la possession de l'objet du désir comme dans ce récit, il n'en sort pas indemne lui non plus, selon le récit de la vieille servante: « `Il [le notable] arpente des nuits entières le jardin, les yeux rivés sur sa fenêtre. La lune lui donne des migraines, l'odeur de l'eucalyptus le fait suffoquer. Il y a trois jours, je l'ai trouvé assis sur le perron. On aurait dit un mendiant demandant l'aumône. »⁶³⁸

***Valeurs symboliques des stéréotypes de « l'homme sombre » et de « la femme blonde » et fonctionnement dans le roman :**

Ces deux stéréotypes sont à la base de la rencontre des deux narcissismes différents que nous venons d'évoquer, ils les expliquent dans leur différence et dans l'attraction qu'ils exercent l'un sur l'autre. En effet, Flora se mire dans les yeux de l'homme et dans le miroir à partir de la position de force de la femme sûre de son pouvoir de séduction, surtout en ce Moyen-Orient où sa blondeur est un capital, non pas en lui-même mais en tant qu'image dans le miroir du désir. En revanche, le notable construit son image socialement à partir du regard infériorisant sur sa couleur et son handicap physique et il a besoin non du regard du désir mais de la possession de l'objet du désir pour améliorer son image en effaçant l'offense constituée par la froideur de Flora.

La femme blonde, en tant que symbole d'une beauté éthérée et rare, résonne dans une image fantasmatique des « houris du paradis »⁶³⁹, ces femmes prévues pour assurer le bonheur des hommes au paradis.

L'homme sombre ou noir résonne, en tant que symbole, dans ce que Gilbert Durand appelle « la haine de l'homme noir »⁶⁴⁰. Gilbert Durand relie cette haine à des « constellations de schèmes » communs aux cultures les plus anciennes comme aux cultures plus proches de nous et qui donnent à la noirceur une valeur négative provenant de la terreur archaïque de la disparition du soleil, qui laisse la place aux ténèbres. Pour Gilbert Durand : « Cette imagination des ténèbres néfastes semble être une donnée première, doublant l'imagination de la lumière et du jour. »⁶⁴¹ Il démontre que la noirceur contient également des valeurs actives provenant de « l'illimitation des ténèbres »⁶⁴². De là : « Le Diable est presque toujours noir ou

⁶³⁸ Ibid., p.146.

⁶³⁹ Ibid., p. 29.

⁶⁴⁰ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1969, p. 4.

⁶⁴¹ Ibid., p.98.

⁶⁴² Ibid., p.99.

recèle quelque noirceur. »⁶⁴³ Et G. Durand poursuit la réflexion sur le plan historique en notant : « [...] Hitler confondait dans sa haine et son mépris les juifs et les peuples 'négroïdes'. Nous ajouterons que s'explique ainsi en Europe la haine immémoriale du Maure [...] »⁶⁴⁴

La valeur symbolique négative du noir opposée à la valeur symbolique positive de l'éclat de la lumière qui peut trouver son expression dans la valorisation de la blondeur lumineuse : c'est cette opposition qui fonctionne dans la complémentarité dans le couple étudié ici. De plus, là se trouve l'explication du fait que les musulmans sont identifiés comme globalement sombres, comme sont représentés les Maures dans le Moyen-âge français, ce qu'on retrouve par exemple dans les descriptions des Maures dans *La Chanson de Roland*.

Pour Carmen Boustani, « Le corps féminin marque l'écriture de Vénus Khoury de sa continuelle présence. Figure dominante, il exprime la dialectique passionnelle d'Eros et Thanatos. »⁶⁴⁵ Nous avons observé quant à nous dans la première partie cette dialectique d'Eros et de Thanatos dans la représentation de l'espace de la guerre. Pour ce qui est de la relation précisément mise au centre du roman, entre Flora et le notable, il semble que cette dialectique soit exprimée également par la relation des deux corps, l'un étant le siège du désir actif et l'autre celui du désir captif. La relation entre les deux désirs relie Eros à Thanatos dans une danse de deux narcissismes irréductibles. Eros est insatisfait, c'est-à-dire que le plaisir, signe de l'union, n'est jamais atteint et le désir se convertit en affaiblissement et en dégradation physique pour Flora, en haine et en désir de vengeance pour le notable. La vengeance du notable sous forme de rejet provoque le refus de Flora qui ferme sa porte à son amant. Le désir toujours insatisfait se réveille encore. Thanatos est ainsi abouché à Eros qui agit en retour. Ainsi voyons-nous le notable ordonner pour finir l'assassinat de Frédéric venu réclamer l'amour de sa mère, après avoir ordonné celui de Mourad venu réclamer Flora : « Le notable a une manière bien étrange de saluer le fils de sa maîtresse. »⁶⁴⁶, note la narratrice. Ainsi aussi, Flora dépérit dans la haine et le désir du notable et le notable se consume devant la porte fermée de Flora, sans pouvoir l'aimer.

*Nous avons relevé **deux lignes parallèles dans le récit** de la relation Flora – le notable : les motivations dues à l'histoire de chacun des personnages rapportées par la narratrice ou

⁶⁴³ Ibid., p.99.

⁶⁴⁴ Ibid., p.100.

⁶⁴⁵ Carmen Boustani, « Retour au corps maternel et à la langue des origines dans *La maîtresse du notable* » in *Effets du féminin : variations narratives francophones*, Paris, Editions Karthala, 2003, p.77.

⁶⁴⁶ *La maîtresse du notable*, op.cit., p.263.

commentées par elle, et les récits rapportés comportant le discours principalement des femmes sur la relation.

Les deux lignes n'ont pas la même fonction. Dans une phrase comme celle que nous allons citer, par exemple, on retrouve les deux lignes : le discours de la narratrice qui bien qu'elle écrive par deux fois dans son journal qu'elle a cessé d'aimer sa mère, n'en relève pas moins l'outrance de la haine qu'elle inspire, et le discours de la vieille servante :

*Le rire de la vieille est obscène, obscène aussi sa manière de parler de la solitude de Flora dans la maison du notable./ Elle ne fraie qu'avec l'homme qui la `monte' et parle rarement à ses servantes, jamais en face, mais à travers le miroir où elle passe le plus clair de son temps.*⁶⁴⁷

Le premier discours dresse le schéma de la relation et le second, le cadre dans lequel s'inscrit la relation. Les deux sont nécessaires et complémentaires.

Ainsi, au-delà de la fuite de Flora du domicile conjugal, le roman comporte tous les indices nécessaires à la compréhension de ce scandale. Flora qui a ranimé par sa transplantation la guerre entre les deux camps – une guerre d'opérette déclenchée par l'amant de son fils, qui, pour complaire à son bien-aimé, constitue un commando pour kidnapper Flora – est au fond un être blessé par une guerre antérieure, traînant sa solitude dans un exil oriental, et elle va suivre une pente d'autodestruction inscrite dans sa structure psychologique : « Elle [Flora] n'a pas besoin de cette sorcière pour savoir qu'elle est incapable de garder l'amour. Elle a sacrifié des hommes, des enfants. Le dernier n'a connu que l'envers de sa chair. Elle a été sa caverne, sa tombe palpitante. »⁶⁴⁸

Si elle ne sait pas garder l'amour, c'est parce qu'elle ne sait pas aimer. Son chagrin déborde quand elle voit passer sous sa fenêtre une ambulance (qui est celle qui emporte Frédéric vers l'hôpital psychiatrique sans que Flora le sache), qu'elle pense à son fils en même temps qu'elle regarde de sa chambre la fête organisée pour le mariage de son amant. Et là, elle fait le lien entre elle-même, son fils qui est devenu peu à peu enragé par son absence et la souffrance profonde dont elle est la cause : « Flora a pleuré Flora qui ne sait pas aimer, Frédéric qui

⁶⁴⁷ Ibid., p.73.

⁶⁴⁸ Ibid., p.132.

n'aime que Frédéric et Georges piégé entre eux deux et qui n'a pas réussi à la délivrer de sa vie. »⁶⁴⁹

Autant le personnage de Flora et à sa suite le camp chrétien est fouillé dans les méandres de ses turpitudes, de sa misère humaine et de ses souffrances, autant celui du notable est dessiné à grands traits fixes, suivant des tendances impersonnelles et uniformes. Le portrait de Flora est psychologique tandis que celui du notable est « culturel ». Flora est un corps désirable avec une psyché, le notable est un corps désirant, stigmatisé - par sa couleur franchement connotée comme inférieure, par la religion qui y est attachée : tous les musulmans sont noirs, par un léger handicap physique, - avec pour psyché un schéma culturel.

Il y a une certaine cohérence dans la composition du roman du fait que le camp chrétien soit représenté comme à travers une loupe par un microcosme raciste, méprisant et cosmopolite, et le camp musulman par une construction archaïque transplantée au Liban. En effet, cela montre une société de plus en plus tiraillée entre des références d'ouverture mais qui s'ajustent sur des structures anciennes sans les transformer, dynamitant de la sorte le tissu social, comme c'est le cas dans le microcosme chrétien, et des références de fermeture sur soi qui s'ajustent parfaitement à l'archaïsme des structures anciennes, comme c'est le cas dans le microcosme musulman.

Ce qui est intéressant dans ce roman, c'est justement que sous le grossissement de la fable - de la blonde narcissique venant d'accoucher, ex-danseuse des pays de l'est mariée bourgeoisement à un honnête dentiste libanais qui claque la porte et part dans la voiture de son amant noir, musulman, riche, parvenu, pour aller habiter juste en face, de l'autre côté de la ligne de démarcation - une critique implacable de la société libanaise apparaît dans une représentation complexe sous l'allure d'une schématisation spectaculaire de ce qui pourrait être un livret d'opéra, mettant en scène l'absence de l'amour et le règne du désir mortel.

La guerre dans laquelle s'inscrit le système de représentation masculin-féminin n'est présente que comme un feu qui couve, prêt à se rallumer, mais sa principale fonction serait plutôt d'être un amplificateur, d'une part de la dislocation des relations sociales orientées vers la modernité, et d'autre part de leur régression vers un archaïsme actualisé, jouant tous deux une confrontation sans fin que la guerre ne résout en rien. On peut relier cette interprétation au fait que nous avons relevé *supra* et qui est la centralité de la sexualité dans le roman, une sexualité vécue comme une tension entre désirs contradictoires ou présente seulement sous forme de

⁶⁴⁹ Ibid., p.236.

frustration et de manque dans ce roman. En effet, la modernité et la régression que nous venons d'évoquer s'affrontent au niveau des pratiques sociales de cette partie du monde principalement sur la question du corps, ce qui s'exprime au niveau des relations interpersonnelles dans la sexualité et reflète la crise de la relation de pouvoir entre les sexes.

Cette lecture que nous proposons suppose que l'auteur, loin de focaliser le récit sur sa dimension autobiographique dont nous avons relevé qu'elle ne fait que donner une dimension pathétique au récit, livre au contraire un travail de l'imagination qui correspond à cette réflexion de Toni Morrison : « La capacité des écrivains à imaginer ce qui n'est pas leur moi... est le critère de leur pouvoir. »⁶⁵⁰

II-c) Masculin et féminin en conflit dans un seul corps dans *La pierre du rire*

C'est le corps de Khalil qui l'introduit dans la fiction, par une indication négative : « Les jambes de Khalil n'étaient décidément pas assez longues. »⁶⁵¹ Nous avons étudié dans la première partie le parallèle entre les deux jeunes gens, utilisé pour camper les deux personnages et la relation qui les lie, asymétrique, puisque Khalil aime Naji d'amour et que Naji considère Khalil comme un ami parmi d'autres.

C'est ce désir qui n'est pas conforme à la norme hétérosexuelle hégémonique qui contribue à donner au corps de Khalil son importance et son rôle dans la fiction. Khalil va vivre dans son corps les étapes de sa trajectoire : sentiment d'incomplétude, souffrances physiques qui vont croissant à mesure que s'affirme son amour homosexuel pour Naji et qu'il se confirme dans sa passion pour Youssef et enfin, corps opéré, rénové qui s'oriente vers une affirmation de la virilité en tant que rôle social-sexuel, sans lien avec l'orientation sexuelle.

Il est à noter que dans *La pierre du rire*, la sexualité mise en scène en rapport avec la guerre est une sexualité vue uniquement du point de vue des hommes. C'est une sexualité problématique, qui n'a pas de réalisation heureuse. Le seul acte sexuel décrit est le viol d'une femme. Le sexe est présent sous forme d'allusions échangées entre hommes ou de description des tactiques de séduction des femmes, mais qui tombent dans le vide d'un espace entre des protagonistes emportés par le tourbillon des événements quotidiens et pour lesquels la

⁶⁵⁰ Toni Morrison, *Playing in the dark*, traduit de l'anglais par Pierre Alien, Paris, Collection 10/18, 1995.

⁶⁵¹ *La pierre du rire*, op.cit. p.11.

sexualité se réduit à une consommation ponctuelle du sexe sans autre dimension, affective, d'échange, de communication .

***Corps souffrant du désir interdit:** Seul Khalil est amoureux et se sent coupable d'aimer d'un amour interdit. Cet amour honteux est rendu encore plus problématique par le contexte d'une exaltation de la virilité, encore plus douloureux pour un jeune homme qui se voit convoiter son semblable au milieu « des vigoureuses virilités agissantes » dont il est exclu. Khalil au départ ne possède ni la virilité des hommes plus jeunes que lui,

*[...] qui avaient acquis la virilité par la force en enfonçant le portail de l'Histoire, et qui s'étaient attelés à forger, au jour le jour, le destin d'une zone stratégique, et à gérer la vie publique et privée de sa population, allant jusqu'à administrer l'eau, le pain, régir les rêves et les migrations.*⁶⁵²

ni celle des hommes de son âge « [...] qui dirigeaient les affaires, maniaient les instruments de l'esprit, de l'analyse, de l'abstraction et de la théorie, et qui projetaient de maîtriser la haute sphère de l'existence : la politique, la presse. »⁶⁵³

Cette classification, « De deux sortes étaient les semblables de Khalil. »⁶⁵⁴, énoncée par le texte et que nous avons étudiée dans la première sous-partie par rapport à la position de Khalil vis-à-vis de chacune des deux sortes de semblables, laisse donc le corps de Khalil dans un vide social non seulement parce qu'il n'a rejoint aucun des deux groupes mais aussi parce que physiquement, il ressemble à ceux qui sont plus jeunes que lui. L'équivoque qui définit Khalil dès le premier chapitre du roman est physique : son corps a quelque chose d'inachevé, et cet aspect a à voir avec une complétude virile qui lui manque : « Un corps qui, achevé, évoquerait la beauté et l'harmonie des œuvres classiques sculptées dans le marbre, en hommage à la splendeur virile dans toute sa gloire. »⁶⁵⁵

De plus, son corps masculin ressent du désir pour un autre corps masculin, et cela lui impose l'analogie avec un corps féminin, cela le place métaphoriquement à la place de l'épouse, lui qui est un homme : « J'assiège et j'encercle Youssef comme l'a fait Zoulaïkha⁶⁵⁶. [...] La

⁶⁵² Ibid., p.20.

⁶⁵³ Ibid., p.20.

⁶⁵⁴ Ibid., p.20.

⁶⁵⁵ Ibid., p.19.

⁶⁵⁶ Note du traducteur : La femme de Putiphar. Troublées par la beauté de Joseph, les femmes invitées par Zoulaïkha se sont coupé les mains avec les couteaux destinés à éplucher des fruits.

beauté de Youssef est mon malheur, moi l'épouse de l'autre sexe. »⁶⁵⁷ Dans ce passage où culmine la souffrance de Khalil qui ne sait quoi faire de sa passion pour son jeune cousin, il se voit dans une position impossible. Cette impossibilité vient de son sexe à lui qui lui interdit de se comporter ouvertement comme pourrait le faire une femme, tout en ne pouvant s'empêcher d'adopter le rôle social-sexuel d'une femme. Après avoir envoyé Youssef rejoindre la milice constituée par ses amis, il se reproche de vivre par l'intermédiaire de Youssef et de le laisser prendre les risques qu'il ne prend pas lui-même :

*En fait, je suis en train de le soumettre à des expériences que je n'ose entreprendre par moi-même. [...] Je fais des expériences par son intermédiaire pour rester innocemment à l'écart, l'air dédaigneux et renfrogné, pour ne pas avoir à sortir et à gagner dignement ma vie. Désormais, c'est mon homme qui pourvoit aux besoins de la maison.*⁶⁵⁸

Il se reproche donc aussi sa lâcheté de ne pas assumer son rôle d'homme dans l'économie domestique. La référence à Zoulaïkha et Joseph de la Bible élève la beauté de Youssef à une dimension légendaire, lui confère son caractère irrésistible et fatal qui rend la position de Khalil encore plus difficile à vivre. De plus, Khalil étant un homme, son désir inassouvi et la souffrance qui s'ensuit ne peut s'exprimer et ne peut avoir aucun prolongement. Sa souffrance extrême ne peut se socialiser et il est condamné à souffrir en silence. Toute consolation lui est refusée, toute compassion pour son malheur est bloquée par le secret d'aimer un autre homme. Zoulaïkha a pu essayer de se venger de cette beauté fatale, elle a pu agir face au refus de Joseph, mais lui, Khalil, n'a comme alternative que de subir les effets de la souffrance, seul. Et c'est un surplus de souffrance pour Khalil de vivre ce désir dans une solitude telle qu'il le brise physiquement sans pouvoir renoncer à l'espoir qu'il aboutisse.

*J'ai lacéré mon corps et j'ai crié : Regardez. J'ai tailladé mon cœur et j'ai crié : Regardez. Mais nul n'a vu ni entendu. Youssef lui-même n'a rien vu ni entendu. Mon corps non plus n'a rien vu ni entendu, pour s'émietter. Et mon cœur non plus n'a rien vu ni entendu pour se désintégrer.*⁶⁵⁹

Les images du chagrin d'amour reprennent les images habituelles du cœur brisé qui est ici « désintégré », donc l'effet ressenti se trouve à un degré supérieur ; et le corps intervient, ce

⁶⁵⁷ Ibid., p.136.

⁶⁵⁸ Ibid., p.136.

⁶⁵⁹ Ibid., p.137.

qui n'est pas commun dans les descriptions romanesques du chagrin d'amour. Le corps de Khalil « s'émiette », l'effet est donc un peu moindre que sur le cœur mais les deux images sont analogues : l'émiettement et la désintégration mettent le cœur et le corps au même plan.

Ainsi se dessine la rhétorique du corps dans ce roman : le corps exprime, signifie à Khalil enfermé dans la solitude de son désir inavouable son état réel, il lui signale l'impasse dans laquelle il se trouve, la destruction de son être qui est en train d'avancer, et sa position socialement impossible. Personne n'entend ni ne voit rien de lui et son cœur/corps ne lui obéissent pas non plus, ne font rien pour lui, au contraire, au lieu de susciter des réactions qui auront au moins l'avantage de faire exister son désir et de le faire exister, lui, l'amant tremblant de désir, ils se désagrègent de plus en plus vite et le conduisent silencieusement vers le néant.

Sa souffrance s'augmente d'un sentiment de ridicule devant sa situation d'homme rejeté sans que le jeune homme désiré en ait la moindre idée, sans qu'il puisse imaginer qu'un homme se sente face à lui dans la position de la fiancée traditionnelle, pudique et passive :

*Et moi, l'épouse de l'autre sexe, assez idiote pour espérer que Youssef vienne un jour en fiancé. Que vêtu de ses plus beaux atours, il frappe à ma porte et demande ma main. Et que, rougissante de pudeur, je temporise un peu avant d'exprimer mon consentement par un signe de tête...*⁶⁶⁰

De plus, la souffrance de Khalil, après l'assassinat de Youssef « mort en combattant »⁶⁶¹, s'accompagne d'un sentiment de culpabilité qui la rend encore plus intense. La parabole de Joseph fonctionne ici sur un autre plan : Khalil est non seulement Zoulaïkha en proie au désir, mais aussi les onze frères qui abandonnent Joseph dans le puits car Khalil s'accuse d'avoir tué Youssef pour se débarrasser du conflit fomenté en lui par le désir : « Celui qui a mitraillé son corps d'innombrables balles qui ont percé dans ses entrailles calcinées des trous rouges, des orifices ouverts aux bords dentelés, béants d'une formidable soif, c'est moi. J'ai tué Youssef et je me suis libéré de son corps au suc venimeux. »⁶⁶²

***La nausée comme manifestation des souffrances du désir inavouable :** la souffrance de Khalil s'accompagne de manifestations physiques et les occurrences du verbe vomir sont nombreuses. Le héros est saisi de vomissements après la mort de Naji, quand la vérité s'avère

⁶⁶⁰ Ibid., p.137.

⁶⁶¹ Ibid., p.158.

⁶⁶² Ibid., p.158.

incontournable et qu'il réalise qu'il a aimé un traître : le paragraphe est saisissant d'efficacité dans la description simple et concise de la réaction physique violente de dégoût profond qui intervient après des gestes quotidiens, comme une explosion dans les constituants de la vie basique : « Il s'assit et mangea en surveillant la fenêtre, puis alluma la radio et écouta les informations. Il porta ensuite la vaisselle dans l'évier, remplit la cafetière d'eau, referma le robinet et se mit à vomir, secoué de spasmes violents. »⁶⁶³

Khalil souffre en crescendo durant tout le récit jusqu'à son opération. C'est ce crescendo dans la douleur qui donne son souffle à tout le roman. Khalil passe par plusieurs stades de souffrance : brûler de désir sans espoir, pleurer la mort de l'aimé, être révolté au plus profond de son être à la découverte de la face trouble, au masque de l'aimé, éprouver le violent chagrin d'un désir intense et inassouvi pour le mort, connaître de nouveau le désir et la passion, puis la perte et le sentiment de culpabilité. L'éventail est riche et s'accompagne à chaque station de vomissements ou seulement de maux d'estomac. Quand Khalil s'éprend d'un Youssef occupé à découvrir la capitale et à se faire des amis de son âge, cela se passe aussi au niveau de son estomac :

*[...] Youssef brisait avec violence le cœur de Khalil. Comme quelqu'un qui, après avoir porté très haut une grande verrerie, la fracassait contre le sol. Comme si, dans l'estomac de Khalil, un anticorps réagissait à la simple vue de Youssef. Ce Youssef, si beau, qu'à sa vue, le prophète Youssef lui-même en serait tombé raide mort.*⁶⁶⁴

On retrouve la correspondance cœur brisé/corps et plus précisément un organe particulier du corps, l'estomac en tant que siège de l'anxiété. La nausée l'accompagne comme signe de l'angoisse, devant le vomissement qui est le spasme de rejet, de refus d'une situation douloureuse. Pour cette souffrance silencieuse de Khalil qui ne trouve aucun espace propre à lui permettre de s'exprimer, le corps prend le relais de l'expression en vue de s'acheminer vers une solution. Ainsi, « Chaque fois que le regard de Khalil se posait sur Youssef, il répétait dans son cœur, ou plutôt dans son estomac : 'O mon Dieu, ô mon Dieu', et il était pris d'une forte nausée. »⁶⁶⁵ Khalil est pris de nausée devant la beauté de Youssef, il ne tombe pas « raide mort » comme cela serait arrivé au symbole de la beauté masculine de la Bible – expression fondée sur l'hyperbole pour décrire la beauté irrésistible du Joseph-Youssef du

⁶⁶³ Ibid., p.65.

⁶⁶⁴ Ibid., p.97.

⁶⁶⁵ Ibid., p.97.

roman. Mais le savoir d'une relation d'amour impossible fait dire à son corps une sorte de « Basta ». Cette douleur est trop forte et ne comporte aucune solution. Ainsi, sur le palier où les habitants de l'immeuble, dont Youssef, se retrouvent pendant les combats :

*Il avait beau ne pas regarder du côté de Youssef, les yeux de Youssef parvenaient jusqu'à lui comme un pollen mélangé aux microscopiques épines de cactus. Khalil appuyait sa paume froide contre son estomac et pressait. Alors, quand ses spasmes devenaient pure douleur, il souhaitait que les combats cessent, puisqu'ils ne pouvaient durer éternellement.*⁶⁶⁶

D'une certaine manière, le corps de Khalil parle le langage de la vie en lui signalant qu'il ne peut pas continuer dans la même voie. Il connaît depuis Naji son impuissance à faire face à sa sexualité et avec Youssef, il prend conscience qu'il est pris au piège et que son corps, sans la réciprocité de la relation, est « flétri » par cette passion inassouvie : « Il comprit qu'il était bel et bien pris au piège de sa passion pour Youssef, et que son corps flétri était relié à celui de Youssef par un tube qui charriait un flux exubérant et diabolique de lave en fusion. »⁶⁶⁷ Il y a donc une progression dans l'expérience du désir interdit qui se reflète dans la dégradation continue du corps de Khalil.

La seule réaction que Khalil ait trouvée à ses tourments, c'est de faire le ménage dans sa chambre et plusieurs notations comme celles qui vont suivre montrent le lien entre les tourments et l'ardeur que met Khalil à tenir sa chambre propre : « En dépit des efforts de nettoyage et de rangement déployés par Khalil, la chambre ne retrouva pas son aspect initial. »⁶⁶⁸ Cela se passe après la mort de Naji et après « une succession d'évanouissements, tentatives confuses mais entêtées pour oublier la mort de Naji »⁶⁶⁹ Après la rencontre avec Youssef, Khalil, conscient du danger, s'adonne de plus belle au ménage, empruntant en cela à une réaction inhérente au rôle social féminin : « Dès qu'il était rentré chez lui, Khalil s'adonnait à ses habituelles activités ménagères. Il frottait, lavait avec toujours plus de zèle et d'obsession maniaque et toujours moins de satisfaction quant au résultat. »⁶⁷⁰

C'est que Khalil est prévenu maintenant et une scène fantasmagorique d'une grande violence dans le ressenti du désir, du manque et de la frustration, après la perte de Naji, montre que

⁶⁶⁶ Ibid., pp.99-100.

⁶⁶⁷ Ibid., p.100.

⁶⁶⁸ Ibid., pp.57-58.

⁶⁶⁹ Ibid., p.58.

⁶⁷⁰ Ibid., p.100.

Khalil sait qu'il aime les hommes et sait que jamais il ne sera heureux grâce à l'amour d'un homme. La scène se conclut par : « [...] chacun des orifices de son corps avait expulsé ses humeurs jusqu'à la dernière goutte. [...] Seuls ses yeux étaient restés secs. Alors, il s'assit et pleura abondamment et bruyamment jusqu'à ce que le soleil matinal inonde sa chambre. »⁶⁷¹ La tristesse de Khalil est décrite à travers les sécrétions de son corps solitaire qui réagit au fantasme d'approche sexuelle de Naji. Le chagrin de l'impossibilité absolue introduite par la mort de celui-ci provoque une réaction d'évacuation totale par le corps de tout ce qui peut être évacué. Son corps, qui sait qu'il ne pourra jamais connaître l'union avec celui de l'être aimé, fait vivre à Khalil un plaisir fantasmagique mélangé de honte et d'humiliation qui débouche sur un flot de larmes. La manière dont les sécrétions sont présentées comme un écoulement involontaire, comme un ensemble de signes dont le dernier, complémentaire, est le signe du chagrin, constitue une sorte de résumé de la rhétorique du corps souffrant d'un désir inavouable.

C'est pour cela qu'il ne reste rien à Khalil du bonheur d'être amoureux, il n'a en partage que le tourment de l'amour : « Khalil détestait voir Youssef et se mourait de l'envie de le voir. [...] de peur de retrouver Youssef, et de ne pas le trouver. »⁶⁷²

***Complétude du corps qui assume son rôle social-sexué :** Khalil va commencer une nouvelle vie à sa sortie de l'hôpital où il a pu trouver d'abord un apaisement de la douleur physique. Cela s'accompagne graduellement d'un apaisement de sa souffrance morale car le séjour à l'hôpital constitue pour le héros une expérience décisive à plusieurs niveaux : nous avons vu *supra* que ce lieu est une île de paix et de douceur dans la ville en guerre. C'est aussi une oasis où se trouve une eau introuvable dans la ville pour Khalil : l'attention pour sa personne souffrante et une affection donnée sans contrepartie et sans calcul qui va le tirer vers la vie et la joie de vivre, ainsi que vers l'amour de soi qui va évoluer dans la dernière étape de la trajectoire de Khalil vers un amour exclusif de soi. Un autre niveau décisif de cette expérience de l'hôpital est constitué par le laps de temps durant lequel Khalil n'arrive pas à se réveiller de l'anesthésie et où il a la sensation de vivre le passage vers la mort. L'affection du médecin et l'expérience de l'agonie constituent les événements qui permettent à Khalil de sortir de son isolement et d'opérer sa métamorphose.

L'affection et l'attention viennent du Docteur Waddah qui prend en charge Khalil dès son entrée et jusqu'à sa sortie de l'hôpital. Juste avant cela, Khalil trouve un compagnon de

⁶⁷¹ Ibid., p.85.

⁶⁷² Ibid., p.99.

douleur, encore plus mal en point que lui parce qu'il ne s'autorise pas l'expression de sa douleur. Khalil, grâce à l'environnement bienveillant de l'hôpital lui vient en aide en lui donnant l'exemple : il hurle de douleur et son compagnon s'en trouve libéré et hurle à son tour. « Le lendemain matin, l'infirmière les trouva assoupis côte à côte, parallèlement lovés comme des frères jumeaux. »⁶⁷³ Cela est le premier pas vers la sortie de la solitude et de l'exclusion. Khalil trouve un « jumeau » dans la souffrance, il n'est plus seul. On peut voir aussi que c'est la douleur physique qui permet à Khalil la sortie du tunnel car c'est sur cette base que s'opère la communion avec le jeune homme inconnu à l'hôpital.

Le second pas va être le comportement amical, simple et naturel du médecin interne, qui ouvre un champ de sociabilité à Khalil en lui proposant une partie de cartes pendant une heure de pause. Khalil se trouve en confiance avec lui, sans ambiguïté – « aucune méprise n'est possible »⁶⁷⁴ -, il a trouvé le seul être qui va le soulager : « A lui seul je peux dire : Regardez, j'ai mal, et il plongera la main, retirera la douleur, la jettera au loin, et me guérira. Nul autre que lui... »⁶⁷⁵ L'hôpital devient dès lors le lieu de sa guérison-réconciliation : « Il avait l'impression de se trouver là depuis toujours, en parfaite symbiose avec tout ce qui l'entourait. »⁶⁷⁶

Mais c'est l'épisode du réveil de l'anesthésie qui va être le plus décisif : Khalil ne se réveille pas normalement et il va voir la mort en face : « Il comprit. / Ils ne m'entendront pas. / Je suis seul./ Très seul./ Le 'très seul' de celui qui est en train de mourir. »⁶⁷⁷ Lorsqu'il se réveille enfin *in extremis*, c'est le visage du jeune interne qui est là au-dessus de lui, inquiet : « Du visage de Waddah coule un lait tiède qui tombe dans les yeux de Khalil, tout devient banc et la neige apparaît derrière la fenêtre. »⁶⁷⁸ La blancheur du lait et de la neige réfère à la pureté de l'environnement et de l'affection du médecin et, plus loin dans la conscience de Khalil, à la sécurité et à l'abandon des premières années de la vie.

Cette expérience va avoir plus d'une signification. Tout d'abord Khalil va avoir un nouveau rapport à son corps : la conscience d'être vivant va le submerger de gratitude – « Je pleure de

⁶⁷³ Ibid., p.189.

⁶⁷⁴ Ibid., p.190.

⁶⁷⁵ Ibid., p.190.

⁶⁷⁶ Ibid., p.192.

⁶⁷⁷ Ibid., p.194.

⁶⁷⁸ Ibid., p.195.

bonheur »⁶⁷⁹ -, ensuite d'amour pour son corps vivant, à l'exclusion de tout autre corps qui puisse le faire souffrir – « Seul l'amour de son propre corps est pur. »⁶⁸⁰

De plus, cette expérience va lui permettre de transposer l'amour maternel sur un homme, le Docteur Waddah, commençant ainsi sa démarche de rupture avec le principe féminin en général et expérimentant également un type de relation affective avec un homme en dehors de tout désir sexuel. C'est ce qui introduit la transposition du lien avec la mère sur un homme, ce qui a pour effet de libérer Khalil de son problème de désir inavouable. A plusieurs reprises, la comparaison avec la mère est à l'avantage du jeune médecin : « Par quel nom l'appeler celui qui me tenait la main dans la salle de réanimation, son visage penché sur le mien ? La chaleur de sa main plus vitale que le cordon ombilical de ma mère. »⁶⁸¹ Ensuite : « [...] il me regardait dormir plus que ma mère m'a regardé dormir. »⁶⁸² Enfin : « Je suis revenu et il était heureux. Heureux comme une mère. »⁶⁸³ Les comparaisons sont assez claires. Mais en plus de l'attention d'une mère, le docteur va être celui qui lui donne la vie une seconde fois puis veille sur cette nouvelle vie fragile : « Ses yeux furent la corde qui me hissa hors du puits. [...] Il touchait mon poignet et le sérum tiède de son âme circulait dans mon corps, diffusant une vie chérie [...] »⁶⁸⁴ Waddah lui donne vie à partir de son âme (on peut songer à Jupiter donnant la vie depuis sa cuisse, métaphore de l'accouchement sans un utérus féminin). Cet enfantement symbolique s'avère être plus puissant que le biologique et la mère masculine plus nourricière que la biologique : « Je n'éprouvais nulle faim, car ses yeux étaient bien plus que le lait de ma mère. »⁶⁸⁵

Khalil sort donc heureux et en bonne santé mais sa transformation ne s'arrête pas là. Il va perdre sa manie du ménage : « Il s'était remis à prendre soin de sa chambre, mais sans l'hystérie maniaque d'autrefois. »⁶⁸⁶ Ceci n'est qu'un épiphénomène. Ce qui va se développer dans son corps sain à mesure que croît l'amour de soi, c'est la haine des autres, parallèle à une nouvelle socialisation de Khalil qui va l'amener à accepter l'offre du *akh* amoureux de lui.

⁶⁷⁹ Ibid., p.195.

⁶⁸⁰ Ibid., p.196.

⁶⁸¹ Ibid., p.200.

⁶⁸² Ibid., p.200.

⁶⁸³ Ibid., p.201.

⁶⁸⁴ Ibid., p.201.

⁶⁸⁵ Ibid., p.201.

⁶⁸⁶ Ibid., p.203.

C'est la haine qui va dessiner sa nouvelle personnalité et lui redonner naissance : « La haine ma mère qui m'aime. »⁶⁸⁷ C'est donc cela la clef des étapes de la transformation de Khalil : la haine va prendre la place du substitut masculin de la mère et lui tenir désormais la main dans son chemin de vie.

La haine va lui permettre de prendre de la hauteur par rapport à la ville et à ses habitants. A sa sortie de l'hôpital, Khalil avait déjà ressenti cette légèreté, il marchait déjà dans la ville « [...] comme s'il marchait en l'air, loin au-dessus d'elle. »⁶⁸⁸, et cette légèreté lui venait de sa haine qui commençait à s'affirmer : « Cette ville hideuse. / Cette ville hideuse entre toutes./ Comment les poètes peuvent-ils chanter sa beauté ? Le vice ! La perversité ! [...] La haine de la ville les ramène à la haine d'eux-mêmes, alors ils préfèrent bluffer. Et continuer à bluffer. »⁶⁸⁹ Mais Khalil cherche à asseoir définitivement sa haine pour s'assurer de demeurer dans l'amour de lui-même : « Quel volume de haine chaude me faudra-t-il pour que mon âme puisse s'élever par-dessus vos cieux aux chanteuses angéliques et aux odeurs pestilentielles ? »⁶⁹⁰

Cette hauteur va se concrétiser à la dernière page du roman, quand la narratrice pénètre dans la diégèse en décrivant Khalil tout en s'adressant à lui : « On aurait dit qu'il s'élevait au-dessus de la chaussée. »⁶⁹¹. La hauteur symbolise non seulement la légèreté par rapport au poids de la réalité, mais aussi la supériorité par rapport aux autres qui restent collés au sol. S'élever signifie aussi pour Khalil être à l'abri de la ville qui lui a fait tant de mal jusque-là : « La ville ne m'atteindra pas car je m'élèverai et monterai plus haut. »⁶⁹² La haine va lui assurer la liberté de la même façon que la haine dégage l'esclave de sa servitude et lui donne la liberté y compris dans les chaînes : « Quoique lui appartenant corps et âme, l'esclave qui hait son maître est un homme libre. »⁶⁹³ Et cette liberté gagnée de haute lutte va lui octroyer la maîtrise, la supériorité par la capacité de séparation de la horde, du troupeau : « Je serai son [la ville] mâle inaccessible. »⁶⁹⁴ Cette séparation avec la ville va faire resurgir la nausée au moindre contact physique : « Khalil tressaillit au contact brutal de l'épaule d'un passant. Il

⁶⁸⁷ Ibid., p.231.

⁶⁸⁸ Ibid., p.231.

⁶⁸⁹ Ibid., p.231.

⁶⁹⁰ Ibid., p.233.

⁶⁹¹ Ibid., p.239.

⁶⁹² Ibid., p.234.

⁶⁹³ Ibid., p.233.

⁶⁹⁴ Ibid., p.234.

tressaillit et son estomac se contracta au bord de la nausée. Ne me touchez pas, ne touchez pas à ma pureté. »⁶⁹⁵

C'est juste la dernière étape du parcours initiatique de Khalil qui va dénouer son dernier sursaut de dégoût, reste de la crise des rapports de Khalil avec les autres. Et cette étape, nous l'avons vu, c'est le viol d'une jeune femme qui habite dans son immeuble, désormais administré par lui. Ce n'est pas une passante, une inconnue, l'acte n'est pas anonyme. Au contraire, Khalil est devenu maître du territoire constitué par son quartier et il signe cette maîtrise par la domination sexuelle sans plaisir d'un corps qui le refuse.

Dans ce roman, le mythe bien ancré dans les sociétés méditerranéennes du sud de la virilité en tant que valeur en soi, en tant que glorification d'un principe masculin supérieur au principe féminin et qui exerce sa domination dans la sexualité est montré dans ses limites comme nous avons commencé à le montrer dans la première sous partie et que nous avons essayé de le montrer ici.

En effet, cette limitation de la virilité à une sexualité hétérophile prend sa source dans l'Ancien Testament, suivi par les deux autres monothéismes, qui interdit absolument la relation homosexuelle. Il l'interdit d'autant plus violemment en la condamnant aux souffrances éternelles de l'enfer que ce premier texte du monothéisme sémite apparaît dans un monde antique où l'homosexualité masculine (ses traces culturelles historiques sont bien plus visibles que celles de l'homosexualité féminine) est courante, normale, donnant lieu à une large iconographie, à des textes littéraires et à un discours sur l'amour chez les Grecs anciens par exemple, qui est sans ambiguïté : l'amour se vit entre hommes et la reproduction se fait avec les femmes. Ceci est connu, et laissera des traces de plus en plus codées et secrètes à mesure que la morale sexuelle des monothéismes prendra le dessus et deviendra hégémonique en Méditerranée.

Or, et à bien y penser, cela est étrange qu'en cette époque moderne qui prétend de plus en plus à la maîtrise des savoirs, cela apparaisse comme une nouveauté et une audace remarquable de la part d'un auteur, et surtout un auteur femme dans le Monde arabe, de venir poser ce qui était une évidence pour les Anciens Grecs comme pour les Anciens Arabes qui se sont situés dans leur lignée culturelle et intellectuelle, à savoir que la virilité comme la féminité sont des principes différenciateurs mais qui n'impliquent aucunement une sexualité mettant en jeu un rapport avec l'autre sexe. C'est ce que la libération des mœurs et la réflexion qui l'a

⁶⁹⁵ Ibid., p.234.

accompagnée a fait resurgir en Occident, comme une bombe par rapport à ce que les monothéismes ont imposé comme une vérité première : virilité et féminité sont des principes monolithiques et tout goût pour le même sexe s'accompagne d'une perte de la valeur inhérente à son propre sexe et d'une perte des attributs de la séduction de son propre sexe. Or toute l'histoire montre le contraire jusqu'à nos jours. Les recherches féministes depuis les années 70 ont contribué à démontrer que le partage des rôles et des tâches en fonction du sexe est un fait culturel, non dicté par la nature ou par une divinité. Ce qui signifie que les principes de la féminité et de la masculinité ne sont pas des émanations de ces rôles qui peuvent changer sans que l'on perde son identité sexuelle. De même, l'orientation sexuelle aussi est un fait culturel qui ne remet pas en cause l'identité sexuelle qui est une affaire d'identification à un modèle culturel. Hommes efféminés ou femmes masculines sont des variations à l'intérieur de la différenciation sexuelle construite socialement.

Mais Khalil est un personnage libanais et villageois, qui vit dans une société où l'interdit de l'homosexualité masculine et la honte qui y est liée sont d'une grande violence (sans doute davantage que pour l'homosexualité féminine dont on feint d'ignorer l'existence comme on feint d'ignorer l'existence d'une sexualité féminine en général), à cause d'un modèle culturel masculin qui ne souffre pas l'ambivalence. Pour lui, tant que son désir reste tu et inavoué, qu'il vit seul avec son secret, son corps va conserver l'apparence d'une virilité inachevée et il va vivre dans les affres de la brûlure du désir jusqu'à ce qu'elle le consume. Une fois arrivé à une limite physique de ses souffrances qui nécessitent l'intervention médicale sur son corps, et que cela entraîne les changements nécessaires à une adaptation au milieu, cette maîtrise qu'il acquiert sur lui-même va lui permettre d'achever son développement.

La transformation physique de Khalil qui accompagne le changement de son comportement social et de son humeur est notée à la dernière page du roman, quand Khalil a fini de franchir les étapes qui ont fait de lui « un mâle qui rit » : « Khalil portait une moustache et des lunettes de soleil. [...] Khalil avait une large carrure dans sa veste en cuir marron. »⁶⁹⁶ C'est qu'il lui fallait, pour atteindre ce stade, qu'il fréquente ses semblables, qu'il prenne des risques lui-même pour gagner sa vie, qu'il exerce ses prérogatives de chef d'une milice qui règne sur le quartier, qu'il participe à un trafic d'armes et qu'il viole une femme.

***Corps sain, corps conquérant du mâle qui rit :** Khalil est donc un corps hybride, un corps masculin programmé pour un rôle masculin, et en même temps un corps qui néglige les

⁶⁹⁶ Ibid., p.239

obligations de son sexe, malheureux à cause de ce sexe, dont le désir l'agite comme si un principe féminin venait entraver son accomplissement en tant que corps viril. Sa métamorphose finale consistera à « nettoyer » son corps de cette analogie avec un rôle féminin, en adoptant un rôle masculin qui correspond à son sexe. Mais cette opération ne pourra se faire que par la violence exercée sur un corps féminin, qui sera pour lui la preuve de la distance prise avec lui-même et avec ce qui le fait souffrir.

Khalil peut être vu comme un Narcisse replié sur lui-même, dans un premier temps, se regardant dans une eau trouble et triste. Puis, à la faveur d'une prise de conscience des limites physiques de la haine de soi, il se convertit en un Narcisse physiquement accompli, se mirant dans le désir de l'autre, n'aimant que lui-même, et partant, exerçant une violence devenue possible grâce à cet amour de soi/haine des autres, violence légitimée par la communion avec ses frères d'armes – qui ne sont que ses frères de trafic d'armes -, dans l'exclusion de l'élément perturbateur de cette harmonie, l'élément féminin en lui et personnifié à l'extérieur de lui par les femmes.

Il acquiert un corps de mâle conquérant en expulsant son conflit intérieur entre masculin et féminin, par la négation de ses penchants vers un rôle féminin et par l'avalissement d'un corps féminin qui signe son entrée dans la société des mâles dominants. Cette société des mâles dominants se distingue donc clairement par le fait d'assumer complètement un rôle masculin et de pouvoir ainsi s'approprier le propre du mâle conquérant : la violence et le rire qui l'accompagne comme une marque de la position de pouvoir et de la puissance sûre d'elle-même.

CONCLUSION DE LA DEUXIEME PARTIE

Cette partie consacrée au système de représentation du masculin-féminin dans les trois romans de notre corpus nous conduit à quelques conclusions dont la première et la plus évidente est que l'amour heureux est absent des trois romans et que le corps est au centre de la représentation de la guerre dans les trois fictions.

Les trois romans partent d'une vision assez semblable de la guerre mais la mise en œuvre dans les romans des rapports hommes-femmes explorent des éclairages différents de la même réalité. *La maison sans racines* met en scène une tentative féminine d'influer sur le cours des événements, d'infléchir la dynamique du conflit interne ; *La maîtresse du notable* met aux prises deux camps définitivement séparés et qui parachèvent paradoxalement cette séparation à travers une relation de désir hypothéquée et vouée à l'échec par la psychologie des personnages, directement déterminée par leurs structures mentales et leurs références culturelles. Quant à *La pierre du rire*, il confronte un jeune homosexuel avec une société en guerre qui ne lui laisse que le choix de la haine.

Chez Andrée Chedid, la confrontation entre guerre et paix revient à une confrontation entre hommes et femmes. La guerre qui l'emporte, ce sont les hommes qui la font. Le roman qui se termine par l'horreur de la mort d'une enfant arrêtée net dans un élan d'amour (Sybil s'élance dans les bras de sa grand-mère), c'est la voix de la guerre qui s'annonce, la guerre qui est aveugle, qui est la répétition séculaire de la violence et l'accélération du destin naturel des humains . Et ce bruit de la guerre personnifiée dans un franc-tireur anonyme, s'impose par la facilité et l'immédiateté de la destruction de la vie par rapport à l'action construite, étudiée, réfléchie par deux jeunes filles et leurs amis pour que la mort n'intervienne plus dans le règlement des conflits.

Andrée Chedid pose donc un moment de crise à l'intérieur d'une société patriarcale, liant l'évolution des femmes à travers les générations à la défense de la paix et la plaçant en parallèle à la régression chez les hommes vers des comportements violents et la participation active aux milices qui vont mener les combats. En contre-point, les personnages féminins dansent et la danse est un motif important dans le roman car il constitue l'expression de la continuité dans la lignée des femmes vers la libération des corps par rapport à un système qui sépare et oppose vertu et plaisir. Sybil, le plus jeune des personnages féminins, identifiée par

la grâce et l'allégresse de la danse, est fauchée dans sa course, c'est-à-dire que c'est justement ce corps de petite fille qui est visé, abattu, pour rien. C'est donc la grâce, l'innocence et la beauté qui sont visées en sa personne : Sybil, une Aphrodite qu'on assassine avant même qu'elle n'accède à la complétude de sa féminité.

Chez Vénus Khoury-Ghata, c'est tout à fait différent, le roman est une représentation de la partition. Dans ce cadre, la transgression constituée par le couple Flora - le notable permet de mettre en scène la coupure totale entre les deux secteurs, entre deux modes de vie, deux modes de penser et de concevoir les relations hommes-femmes et les relations en général. Vénus Khoury-Ghata montre des idées reçues, des croyances, des préjugés, tous orientés de la même façon, aussi bien chez les chrétiens que chez les musulmans, vers le racisme de couleur, de classe, la haine des différences, la loi du plus fort qui impose et ne propose rien.

Dans *La maîtresse du notable*, hommes et femmes ne s'aiment pas, ils se désirent, et quand il y a de l'amour il est barré par la violence : la fiancée musulmane du sniper chrétien est assassinée par ses frères, le sniper lui-même, amoureux de la narratrice est assassiné par les siens, Frédéric qui veut voir sa mère est assassiné par l'amant de sa mère, et Mourad, le serviteur est assassiné pour avoir osé s'impliquer en faveur du bébé qui vient de naître.

Ce qui a lieu, c'est la rupture entre Flora et son mari, la jalousie de Liliane vis-à-vis de Flora, la frustration de Vava, et la relation de possession narcissique et destructrice du couple Flora - le notable qui prend l'autre comme prétexte et instrument pour la réalisation de deux projets différents. Flora cherche à oublier sa vie, captive de son pouvoir sur l'autre ; et le notable cherche à réussir sa vie en réalisant la conquête totale de l'autre. En clair, ce qui accompagne l'absence d'amour, c'est le rejet sempiternel de la faute sur « la » femme. C'est Flora qui ramasse toutes les condamnations, la honte et l'humiliation ainsi que la détestation des deux côtés de la ligne de démarcation. Le fait qu'elle soit très belle et étrangère permet la fixation d'un grand nombre de sentiments négatifs et d'idées reçues sur elle. L'auteur montre dans cette fiction la complexité des rapports entre hommes et femmes et dévoile ainsi tous les stéréotypes misogynes cultivés dans l'un comme dans l'autre camp, avec une différence notoire entre les deux camps de leur degré d'intensité et de la férocité de la haine des femmes.

Hoda Barakat évacue les relations hommes-femmes dans la représentation d'un milieu principalement masculin dans *La pierre du rire* et les décale dans la représentation de la rencontre conflictuelle du masculin et du féminin dans un seul personnage central qui se résoudra par l'acceptation de la sommation sociale d'assumer d'une façon ou d'une autre son

rôle social masculin. Sa sexualité, une fois qu'il arrive aux limites physiques et psychiques de son drame, pourra être vécue une fois qu'il aura intégré le système mis en place par la guerre civile. Hors de cela, pas de salut. Autrement dit, Hoda Barakat met en scène une société qui impose en tout état de cause un seul choix, celui d'adhérer au rôle social prévu pour chaque sexe. Les orientations sexuelles suivent le même schéma dominant-dominé que les rôles sexués : un homme se doit d'être dans le camp des dominants et sa sexualité homophile pourra alors s'épanouir à l'intérieur du système sans le déranger. Mais si au contraire, les rôles se mélangent ou se décalent un tant soit peu de la norme, un Khalil doux et aimant, lucide et critique se retrouve dans un enfer de non-existence sociale qui le mènera aux frontières de la mort. Il en reviendra fort d'une haine qui va le garder de lui-même, et apte à se satisfaire du regard du désir, apte à y répondre par un désir qui en est le produit. Khalil opte en fait pour le narcissisme pour survivre dans sa société, narcissisme qui le sauve de sa haine de lui-même et de la solitude puisque cela lui permettra de ne pas rester à la marge de la vie.

Ce type d'homosexualité qui s'offre à Khalil correspond au modèle de l'homosexualité des guerriers antiques, ajustée à un contexte moderne de guerre civile agrémentée de soirées mondaines et d'argent gagné facilement : une sorte de version moderne de l'amour entre guerriers qui s'inscrit dans la haine des femmes et leur domination totale, une sorte de stade supérieur de la suprématie mâle qui exclut de son réseau l'existence féminine.

Les trois romans montrent des relations hommes-femmes produits d'une société en crise dans son évolution vers la transformation des structures anciennes de partage des rôles sexués, à partir d'un regard critique qui place la guerre en retrait, dans le rôle d'amplificateur d'une crise qui ne fait que s'approfondir par la prise de pouvoir sur la société des hommes armés et du langage de la force. Le corps est au cœur de cette crise. On peut appliquer la réflexion de Carmen Boustani à propos de *La maîtresse du notable* aux trois romans : « Le dit du corps devient un des lieux névralgiques du texte requérant une lecture de ses opérations de simulation, de dissimulation et de représentation. »⁶⁹⁷

Poste restante Beyrouth, sous forme de lettres écrites comme on jette des bouteilles à la mer, est également dans la même logique : Asmahan, l'héroïne, jeune femme instruite et indépendante, est otage du lieu et de la guerre, sa vie colle à celle de la ville en guerre dans un lien organique qui l'enferme physiquement dans la ville et le pays, et dans un corps qui continue à prendre soin de lui-même pour résister au temps qui passe. Dans la lettre qu'elle

⁶⁹⁷ Carmen Boustani, *Effets du féminin. Variations narratives francophones*, Paris, Ed. Karthala, 2003, p. 12.

écrit à la guerre, et où elle réalise que c'est entre autres l'affection attentive de sa grand-mère qui la retient au Liban, elle avoue que sa vie est tributaire d'une relation officielle avec un homme :

*Elle [sa grand-mère] a dû deviner que je recherche un homme comme on s'accroche à une planche de salut, car l'océan qui engloutit les vieilles filles fait bien davantage que me lécher les pieds ; j'y suis enfoncée jusqu'au cou et ma tête seule émerge.*⁶⁹⁸

Pourtant, elle renonce à l'homme qu'elle a rencontré mais elle ne renonce pas au pays : le roman est centré sur le choix de rester ou partir et ce choix revient au choix dans les priorités entre la vie de célibataire à Beyrouth et la vie à Paris avec un homme qu'elle aime. C'est la peur de souffrir encore, loin de Beyrouth, qui l'emporte. Les relations hommes-femmes du roman montrent la superposition de la forme traditionnelle et de la forme moderne initiée par la génération d'Asmahane. La guerre, dans le cas d'Asmahane, fait passer le lien affectif avec pays avant le désir d'échapper à un destin peu enviable, fait passer la terre avant la liberté. Un constat lucide accompagne ce choix qui, pour finir, n'en est pas un. C'est le constat d'une situation sans solutions, pour ceux qui restent comme pour ceux qui partent, tous porteurs du malheur qui, même différemment, frappe à l'intérieur comme à l'extérieur du pays, et qui bloque toute tentative de sortie des schémas sociaux existants.

⁶⁹⁸ Hanane el-Cheikh, *Poste restante Beyrouth*, op.cit., p. 234.

TROISIEME PARTIE : STRATEGIES TEXTUELLES POUR DES RECITS HORS DU CHAMP DE BATAILLE

La guerre est critiquée par les auteurs en tant qu'irruption d'un état de dislocation presque complète de la société : la guerre s'installe dans ce qui fait son lit, c'est-à-dire un ensemble de contradictions entre les structures anciennes et l'évolution nécessaire qui ne trouve pas de forme appropriée. Vue sous l'angle des rapports de pouvoir entre les sexes, la guerre apparaît dans notre corpus comme un « cancer » dans un organisme qui préfère produire des cellules mortelles plutôt que de consentir à la formation d'un nouveau type d'organisation dans le corps social.

Les femmes auteurs que nous avons choisies disent chacune à sa manière la violence globale de la société d'avant la guerre, violence de l'injustice sociale et violence de l'autorité patriarcale combinées. Cette violence commence au sein de la famille et s'étend au reste des instances sociales et politiques jusqu'à se cristalliser dans un conflit où s'affrontent deux réalités culturelles travesties dans des discours idéologiques constituant l'horizon contradictoire que se donnent deux réalités qui ne peuvent plus coexister. Les tenants et les aboutissants, économiques et politiques, de la situation sur le terrain et au sein d'un réseau de rapports de forces internationaux ne sont guère impliqués dans les trois récits tant il semble clair pour les auteurs de notre corpus que la guerre, comme phénomène complexe, non seulement national mais régional et international concerne les champs de bataille tandis qu'elles écrivent hors du champ de bataille. Elles écrivent donc la guerre dans ses effets sur la vie des gens en général et dans ce qu'elle signifie comme situation extrême par rapport à un état antérieur qui lui a donné naissance, qui l'a rendue possible.

C'est sans doute dans cette juste mesure que les trois romans constituent chacun une sorte de réquisitoire contre une société qui accepte de se diviser, mettant en relief ce qui, dans ces sociétés, n'a pas résisté à la guerre civile, a trouvé même une suite logique dans la rupture, même momentanée, et la violence armée collective.

Une déclaration d'Eduardo Galeano pour annoncer sa participation à la Marche mondiale pour la paix et la non-violence en 2009 que nous reproduisons ici nous semble correspondre à la position de nos trois auteurs par rapport à la guerre en général et au fait qu'elles ne

s'attachent pas à ce qui se donne comme motif de la guerre mais au contraire à la représentation de ce qu'est la guerre au quotidien, dans la vie qui continue :

*Les guerres mentent. Aucune guerre n'a l'honnêteté d'avouer : je tue pour voler. Les guerres invoquent toujours des motifs nobles : on tue au nom de la paix, au nom de la civilisation, au nom du progrès, au nom de la démocratie et en cas de doute, si jamais tant de mensonges n'atteignent pas leur but, les médias sont là, disposés à inventer des ennemis imaginaires pour justifier la conversion du monde en un grand hôpital psychiatrique et un immense abattoir.*⁶⁹⁹

Nos auteurs ne s'attachent donc pas non plus à se mettre dans un camp ou un autre, à défendre un camp contre un autre ou à mettre en scène une cause juste qui serait défendue par un camp. Ce qu'elles donnent à voir, c'est le déchirement et l'absurde d'un bouleversement général qui, en fin de compte, introduit une illusion supplémentaire dans une organisation sociale qui a besoin d'évoluer mais n'y consent pas. Et ceci, en s'abstenant de porter des jugements partisans, en se plaçant sur un plan humain et politique qui va au-delà du conflit ponctuel.

I- ECRITURE DES LOGIQUES DE LA VIOLENCE

Roman et témoignage : Dans un de ses essais regroupés dans *L'écriture et l'existence*⁷⁰⁰, Nadine Gordimer cite une réflexion qu'elle reprend d'un de ses ouvrages précédents à propos de la différence entre un livre d'histoire et un roman :

*Si vous voulez connaître le déroulement événementiel de la retraite de Russie en 1812, vous pouvez lire un livre d'histoire ; si vous voulez savoir à quoi ressemble la guerre et comment les gens d'un certain milieu y ont personnellement réagi à l'époque, alors vous devez lire Guerre et Paix.*⁷⁰¹

⁶⁹⁹ Citation en traduction libre, disponible en ligne sur le site :

<http://pazesfuerza.wordpress.com/2009/03/05/eduardo-galeano-las-guerras-mienten/>

Eduardo Galeano, écrivain et journaliste uruguayen, est connu surtout par *Les veines ouvertes de l'Amérique latine*, Paris, Ed. Plon, 1981 pour la traduction française.

⁷⁰⁰ Nadine Gordimer, « En attendant le lever du soleil : témoignage et imagination dans la littérature révolutionnaire », *L'écriture et l'existence*, 10/18, 1998 (Plon 1996), p.27.

⁷⁰¹ Nadine Gordimer, *The black Interpreters*, Spro-Cas/Ravan, 1973, p.7.

Nadine Gordimer s'interroge dans cet essai sur la différence entre littérature et témoignage à propos de la littérature sud-africaine d'après la fin de l'Apartheid. Les réponses qu'elle apporte, dans leur évolution historique entre avant et après la fin de l'Apartheid, sont propres à l'histoire de son pays, dans le sens où la littérature de témoignage qui a pu être publiée avec la fin de la censure des gouvernements de l'Apartheid, sert à informer de ce qui ne pouvait être connu des mouvements de lutte quand les acteurs et leurs familles étaient menacés de prison et de torture par les lois de l'Afrique du Sud.

Nous allons tenter une comparaison avec un livre de témoignage sur la guerre du Liban, paru en France en 2013⁷⁰², pour introduire l'interrogation sur le traitement littéraire de la guerre dans notre corpus.

En ce qui concerne le Liban et sa guerre civile, la situation était différente de celle de l'Afrique du Sud de Nadine Gordimer. Nulle censure levée ne vient éclairer le conflit a posteriori puisque la liberté de presse existait ; la guerre civile est une série d'événements publics si l'on peut dire et qui ont été largement reportés et commentés par la presse locale et internationale.

Dans le cas de la littérature libanaise sur la guerre civile, comparer les réflexions d'un médecin, Kamel Mohanna, dans *Un médecin libanais engagé dans la tourmente des peuples : les choix difficiles*, avec les significations sous-jacentes des textes littéraires étudiés, nous a paru utile pour mettre en regard l'expérience sur le terrain et l'imagination de la fiction inspirée de la guerre et voir la relation entre réalité et imagination de la guerre chez chacun des auteurs étudiés. Le témoignage du médecin libanais est partisan et ne s'en cache pas, il dit clairement son engagement politique aux côtés des communistes et du camp palestino-progressiste.

Ce qui nous a frappée dans ce livre rencontré au cours de notre recherche, c'est la similitude entre certaines réflexions de cet acteur de la guerre du Liban dans un rôle de soignant et les conclusions que nous étions en train de tirer de notre lecture de textes littéraires d'écrivains qui n'ont pas participé en tant qu'actrices à cette guerre. Cette similitude était d'autant plus intéressante à étudier que les trois auteurs de notre corpus se situent hors de toute prise de position partisane. Mais la similitude s'arrête à la réflexion sur la société en guerre.

⁷⁰² Kamel Mohanna, *Un médecin libanais dans la tourmente des peuples : les choix difficiles*, Paris, l'Harmattan, 2013.

Nous allons procéder à une comparaison avec chacun des romans étudiés dans les subdivisions de la première sous partie, pour ensuite développer la représentation de la guerre et le propos de chaque écrivain sur la violence collective.

I-a) Une mémoire pour la paix dans *La maison sans racines* :

***Comparaison entre témoignage et fiction, le déclenchement de la guerre :** Kamel Mohanna apprend à la radio, dans sa voiture, le massacre d'Aïn el-Remmaneh le 13 avril 1975, connu sous le nom de massacre de l'autobus. Voici un extrait du début de son récit⁷⁰³ :

Ainsi donc, les phalangistes avaient ouvert le feu sur des civils. Les pays changent, le fascisme reste le même. Durant la guerre civile espagnole, les Phalangistes de Franco avaient ouvert le feu de leurs mitraillettes sur les ouvriers dans les Asturies, se considérant en droit de les tuer indistinctement, dans leur guerre sans merci contre les communistes. Quant aux Phalangistes de Pierre Gemayel au Liban, ils avaient choisi pour cible les Palestiniens et les déshérités libanais.

Or, dans *La maison sans racines*, Andrée Chedid évoque ce massacre en en déplaçant la date à juillet-août 1975 pour les besoins de la fiction: « La dernière nuit avait été rude. Ammal et Myriam venaient d'apprendre qu'en pleine ville des hommes armés avaient stoppé un autocar, abattu une dizaine de passagers. »⁷⁰⁴ Dans le roman, cela se place avant l'action des jeunes filles pour la paix, dans une période où elles veulent croire que les événements peuvent encore changer de direction. Pour le témoin de l'époque, cela signe clairement le début de la guerre civile et le parallèle avec la guerre civile espagnole le conforte dans cette idée – au passage on peut relever que le nom des Phalanges libanaises reprend celui des Phalanges franquistes. Pour lui, pas de doute possible : cette guerre est déclenchée par les Phalanges (Kataeb en arabe) contre les communistes. Pour Andrée Chedid, l'information est suivie de la question : « Qui avait commencé ? Quel acte avait précédé l'autre ? Déjà les fils s'enchevêtraient. Déjà haines et désirs de vengeance se répondaient. »⁷⁰⁵ Andrée Chedid met en lumière le fait que l'on sait rarement qui a vraiment commencé dans un conflit et le fait que chaque partie engagée va donner une interprétation propre à l'innocenter d'avoir été le premier à faire couler le sang. Mais au-delà des précautions oratoires ou des précautions intellectuelles par rapport au fait qu'il était peut-être encore trop tôt pour dégager une vérité historique, le

⁷⁰³ Kamel Mohanna, *Un médecin libanais dans la tourmente des peuples : les choix difficiles*, op.cit., p. 245.

⁷⁰⁴ Andrée Chedid, *La maison sans racines*, op.cit., p.139.

⁷⁰⁵ Ibid., p.139.

travail de l'imagination dans la fiction consiste chez Andrée Chedid à prendre de la hauteur par rapport à un champ de bataille en formation, à se situer hors de la logique de l'affrontement pour mettre en avant une histoire où le conflit est rejeté en bloc avec les belligérants. Seul reste digne d'être raconté le conflit entre la guerre et la paix. C'est cette position précise, radicalement contre la guerre quelle qu'elle soit qui produit les interrogations sur le début de la violence et au-delà, sur le cercle vicieux de la mort et de la vengeance qui représentent une grande part de l'horreur de la guerre.

De plus, si l'écrivain donne une forme imprécise à l'évènement, sans indication du nom du lieu et qu'elle en change la date, c'est qu'elle essaye de se démarquer des événements réels pour rendre son propos universel à travers la mise en scène de la marche pour la paix. D'une certaine manière, la fiction s'arque boutte contre la réalité pour produire une représentation du combat contre la guerre, reprenant en cela une réalité des luttes des femmes au Liban puisqu'un certain nombre de marches pour la paix et d'autres actions similaires ont émaillé la guerre du Liban⁷⁰⁶. Ce faisant, la fiction opère un choix dans la réalité référentielle et dessine ainsi l'avènement de la guerre comme une lutte dans le corps de la ville entre des femmes qui risquent leur vie pour la paix et des hommes qui donnent la mort sans état d'âme.

Sur ce point, le témoignage diffère sans surprise de la fiction. Le témoignage du médecin libanais raconte comment il rejoint la zone du massacre et passe le plus clair de son temps à soigner les blessés. Le médecin est un homme engagé politiquement. Il n'envisage à aucun moment de tenter quelque chose contre la guerre, il la voit comme un combat politique qui arrive au stade de la violence. Il est dans une logique politique qui sait envisager l'irruption de la violence, même avec horreur, tandis qu'Andrée Chedid construit sa fiction autour de la négation absolue du passage à la violence. Cela se passe à deux niveaux différents : celui de l'engagement sans armes, sur les lignes arrière, pour une cause et celui de l'engagement non-violent. Une question peut être soulevée : qu'est-ce qui est plus utile, soigner des blessés ou raconter une action contre la guerre ? Ni l'un ni l'autre ne sont aptes à changer le cours des événements, mais l'un et l'autre sont des possibilités d'action face à quelque chose qui dépasse les individus. D'où l'intérêt de comparer ce témoignage et la fiction...

Mais le témoignage, en tant qu'arme contre l'oubli, en tant que mémoire, est également comparable à la littérature dans cette fonction. *La maison sans racines* comporte une

⁷⁰⁶ Evelyne Accad raconte sa participation à une action pour la paix en 1984 : « Les deux parties de la ville devaient se rejoindre au seul point de passage, appelé Passage du Musée ou Ligne de démarcation. Des milliers de gens devaient y participer. Mais la marche fut arrêtée par un bombardement `aveugle. », *Des femmes, des hommes et la guerre*, op.cit., p.52.

revivification de la mémoire. Cependant, contrairement au médecin libanais qui se réfère à une histoire internationale des luttes ouvrières et de l'irruption du fascisme, Andrée Chedid fait revivre la mémoire du passé du Liban d'avant la guerre : l'un a une réflexion politique et l'autre une réflexion sur la vie des gens et leur rapport au pays. On retrouve là la différence dégagée par Nadine Gordimer entre un livre d'histoire et *Guerre et Paix*.

***La représentation de la guerre:** Le roman d'Andrée Chedid raconte l'irruption de la guerre à l'intérieur d'une évocation du passé. L'opposition entre le présent de 1975 et le passé de 1932 a pour fonction première de comparer deux séjours de vacances au Liban : en 1932, Kalya a douze ans et passe des vacances avec sa grand-mère, et en 1975, Sybil a pratiquement le même âge. La première a eu le temps de vivre sa vie et de revenir au pays d'origine avec sa petite fille ; la seconde trouve la mort dans un séjour symétrique, avec sa grand-mère au pays des origines.

-La mémoire de l'unité nationale: La mémoire convoquée par l'auteur à travers son personnage principal est celle d'une période de paix mais aussi celle du commencement de l'émancipation des femmes. Nous avons étudié cet aspect dans la deuxième partie de notre travail. La mémoire a une autre fonction, celle de témoigner de l'unité d'un pays contre les forces qui l'entraînent vers sa fragmentation.

Le Liban de 1932 tel qu'Andrée Chedid le fait revivre est un pays tranquille et prospère où les communautés religieuses coexistent paisiblement, chacune avec ses confessions et ses rites. Si Dieu est toujours présent partout en 1975 – « Mêlé au moindre événement, à toutes les colères, à toutes les réconciliations, Dieu vient d'apparaître sur le devant de la scène. Son nom se prononce à tout bout de champ, soumis aux hommes, à leurs violences, à leurs amours. »⁷⁰⁷ - il l'était également en 1932. Mais en 1932, le discours général est que tous, à travers des confessions et des rites différents, adorent le même Dieu unique. A Kalya enfant qui demande ce que c'est qu'être orthodoxe, Nouza répond, mais avant sa réponse, Nouza est décrite dans sa position religieuse :

Nouza n'avait rien d'une dévote, elle s'emmêlait dans les principes, dogmes, fêtes et cérémonies de nos diverses communautés. Evitant de me fournir des explications, œcuménique avant l'heure, elle déclara : /- Toi ma petite fille, tu

⁷⁰⁷ Ibid., p.26.

*es à la fois catholique et orthodoxe, qu'est-ce que ça change ? Le bon Dieu est au carrefour de tous les chemins.*⁷⁰⁸

Nouza n'est pas pratiquante, sa pratique religieuse est plutôt une pratique culturelle et dans ce pays aux multiples confessions, la confession était alors conçue dans son aspect rituel, comme un des chemins finalement équivalents vers le même Dieu. De même, le cousin Mitry, versé dans ces questions explique à Kalya enfant l'histoire du christianisme et de l'islam et conclut : « Ces démêlés aboutissaient à des luttes assassines, à des carnages, à de meurtrières fureurs. / Mitry confirmait : / -Jusqu'aujourd'hui, dans ce pays, il y a quatorze possibilités d'être croyant, monothéiste et fils d'Abraham ! »⁷⁰⁹ Les guerres ont donc accompagné la pluralité des confessions. Mais la guerre n'est pas une fatalité puisque le Liban constitué sur une mosaïque de confessions a su trouver des solutions pacifiques pour vivre en tant que pays, et le cousin Mitry prend soin d'apprendre à l'enfant à apprécier la paix : « C'est fragile. Chaque jour de paix est un miracle. »⁷¹⁰ Il ajoute : « [...] sur cette surface minuscule tout a eu lieu : le pire comme le meilleur ! »⁷¹¹

Ainsi Andrée Chedid convoque le passé pour rappeler cette douceur de la coexistence pacifique et également pour dire que l'Histoire n'a pas toujours été si douce et pacifique au Moyen-Orient, que la paix est quelque chose qui se construit contre toutes les raisons qu'inventent les hommes pour se faire la guerre.

Le discours d'Andrée Chedid est résolument non-violent et d'une non-violence qui irrigue le roman comme un sang sain dans un organisme qui porte trop de signes susceptibles de se retourner contre la paix, contre sa santé. Et au fond, ce que l'auteur creuse dans ce roman est exprimé d'abord par le cousin Mitry dans la même scène, en 1932 : «- La mort fascine les hommes, c'est étrange. »

C'est ce rapport à la mort que nous avons évoqué dans la deuxième partie, qui est au centre des questionnements du roman et qui reste d'actualité : pourquoi les hommes acceptent-ils de s'engager collectivement dans des processus où ils vont tuer et risquer de se faire tuer ? On peut développer tous les discours historiques et politiques pour expliquer le déclenchement d'une guerre, en partant des circonstances et en passant par les rapports de forces internes et externes, les enjeux et le travail des idéologies sur les esprits, mais cette interrogation

⁷⁰⁸ Ibid., p.89.

⁷⁰⁹ Ibid., p.93.

⁷¹⁰ Ibid., p.94.

⁷¹¹ Ibid., p.94.

fondamentale reste tout de même sans réponse parce qu'elle se situe avant le comment, au principe de l'histoire humaine. C'est à cette question que le travail sur la mémoire dans *La maison sans racines* est arrimé. Plus que d'être fascinés, « Les hommes convoitent la mort. »⁷¹², pense Kalya en avançant sur la Place où l'une des jeunes filles a été atteinte par balle, en 1975. La distance entre 1932 et 1975 est exprimée dans la transformation de la phrase du cousin Mitry : d'objet de la fascination exercée par la mort, peut-être cet instinct de mort dont parle Freud, les hommes dans la formulation de Kalya deviennent actifs dans la démarche de désirer ardemment la mort. La violence est devenue une réalité à laquelle les hommes participent, l'instinct de mort est devenu désir de mort dans un glissement imperméable à la mémoire des innombrables conflits historiques qu'a connus la région au nom des religions. Les haines religieuses se rallument dans un contexte nouveau.

Et de fait, les différences religieuses ont été un ferment dans la guerre civile libanaise. Georges Corm l'explique comme suit⁷¹³ :

La violence au Liban a été mise en route et reste entretenue par les noyaux durs des milices qui pratiquent avec une régularité d'horloge la provocation religieuse grossière, surtout lorsqu'un règlement apparaît possible à l'horizon. Que ces noyaux soient manipulés par Israël, les mouvements palestiniens, l'Iran et la Syrie, cela ne fait pas l'ombre d'un doute, mais cette manipulation est finalement acceptée et couverte par les seigneurs de la guerre libanais qui se sont taillé leurs minuscules royaumes communautaires sur le sang et les ruines du peuple libanais. Le scandale est évidemment l'acceptation de cette situation à l'échelle internationale. Honorés, choyés et reçus dans toutes les capitales du monde, les seigneurs de la guerre libanais le sont parce qu'ils jouent leur rôle de pion sur l'échiquier sanglant qu'est devenu le territoire libanais.

-Violence et virilité : Au-delà des spécificités de la guerre civile du Liban qui expliquent comment et pourquoi des hommes ont accepté d'entrer dans les milices et de faire la guerre à leurs voisins, le mystère de cette pratique masculine qu'est la guerre a fait l'objet de bien des développements autour de la violence. L'explication qu'en donne par exemple Adam Farrar a trait à une forme de jouissance intense que produit la participation à la guerre et le fait de risquer sa vie :

⁷¹² Ibid., p.118.

⁷¹³ Georges Corm, *Géopolitique du conflit libanais*, Paris, La Découverte, 1986, p.102.

*L'une des caractéristiques de la phénoménologie de la guerre est l'extraordinaire intensité de l'expérience. L'expérience de la guerre est l'inverse exact de l'aliénation. Dans la guerre, l'élimination de toutes les règles de l'intersubjectivité produit non l'aliénation mais la jouissance la plus intense. L'imbrication des événements au plan de l'intensité (pour reprendre une image de Deleuze), la forme du désir est complètement transformée. Le pouvoir ne consiste plus dans la capacité d'accomplir les mandats de l'intersubjectivité communicante. Il consiste dans la capacité de l'épée, de la lance, du fusil, du napalm, de la bombe, etc., de manifester « dans une explosion de bruit, d'énergie et de lumière » (ou en d'autres temps, dans le sang d'un membre sectionné ou d'un corps éventré), le plus simple désir qui fuse au travers de votre esprit comme une ombre.*⁷¹⁴

Le désir, tout désir, est donc réalisable à l'instant où il est ressenti, sans nulle barrière qui lui serait opposée comme dans la vie sociale ordinaire. Là se trouve la séduction fatale de la guerre. Mais pourquoi, alors, les femmes ne répondent pas à cet appel d'une libération des désirs à la seule condition de faire partie d'un groupe armé ? Cette question émane d'une réalité qui est historique. Là aussi, des explications existent. « Il y a une relation entre virilité, violence et guerre. » dit Evelyne Accad qui cite dans la foulée un certain Reardon⁷¹⁵ :

*Cet empressement fondamental à recourir à la violence contre les autres, sur laquelle repose la guerre, est conditionné par la première formation, et la socialisation dans la société patriarcale. A tous on enseigne le respect de l'autorité, c'est-à-dire la peur de la violence...Les garçons et les hommes sont encouragés à devenir plus brutaux, plus agressifs quand ils ont peur. La peur chez les hommes est canalisée et transformée en agression, et chez les femmes en soumission, parce que de telles attitudes sont nécessaires au maintien de l'autoritarisme patriarcal. L'agression et la soumission sont aussi au cœur des relations entre hommes et femmes [...]*⁷¹⁶

Le roman d'Andrée Chedid pose cette question de la pratique de la violence depuis l'aube des temps dans une représentation de la guerre comme étant le fait des hommes contre lequel des

⁷¹⁴ Adam Farrar, "War, Machining Male Desire" in *War/Masculinity*, Sydney: Intervention, 1985, p.66, cité par Evelyne Accad, op.cit. p. 46.

⁷¹⁵ Malheureusement, la citation ne donne que ce nom avec une page et rien d'autre. Nous la reproduisons malgré cela, pour son intérêt, nous remettant à l'auteur qui reproduit la citation.

⁷¹⁶ Evelyne Accad, *Des femmes, des homes et la guerre*, op.cit. p.49.

femmes s'élèvent, dans une société où les valeurs viriles dominantes prétendent les laisser à l'écart des affaires des hommes et notamment de la politique et de son corollaire, la guerre, comme nous l'avons montré dans la deuxième partie. Cette vision de la guerre n'est pas individuelle, fantaisiste ou utopique : non seulement elle rejoint une pratique réelle des femmes au Liban pendant la guerre, mais en plus, elle trouve son correspondant dans la recherche sur les questions de la masculinité et de sa relation avec la guerre, et sur le lien fondamental entre virilité, violence et guerre.

La mémoire est également convoquée dans *La maison sans racines* contre la régression dans la condition des femmes et notamment leur liberté de mouvement, leur liberté dans une égalité politiquement garantie. Nous avons étudié l'importance du corps dans l'expression de l'émancipation féminine et nous avons souligné l'importance que le roman accorde à la danse dans ce mouvement historique vers la libération des interdits qui pèsent sur le corps féminin, son habillement, ses mouvements.

Mais on peut observer également que la mémoire du passé de 1932 qui sert d'écrin aux deux récits de 1975, oppose des corps détendus dans les soirées estivales, des corps sans interdit de mixité, qui dansent seuls ou en couples, aux corps d'Ammal et Myriam, décrits dans leur circulation dans une société qui commençait à se moderniser, et devenus les vecteurs d'une résistance, mis au-devant d'une scène urbaine dans leur fragilité, comme contrepoids à la machine de guerre qui se met en place. Corps combattants à leur manière, loin des plaisirs de la jeunesse en été, ils bravent la mort parce qu'en arrière-fond de toute guerre se profile une double violence : la violence qui porte atteinte à la vie et la violence qui porte atteinte à la dignité.

Et cette violence commence pour les femmes dans le déni qu'on oppose à leur capacité à s'occuper des affaires de la cité, comme cela se passe dans *La maison sans racines* quand le jeune milicien, frère de Myriam, prend en main la sécurité de sa sœur en s'attribuant d'autorité le droit de contrôler ses allées et venues : « Georges n'approuvait aucun des comportements de sa sœur. A son avis, celle-ci se mêlait de ce qui ne regardait pas les femmes ; elle devenait de plus en plus secrète et mystérieuse. Elle n'était même pas rentrée la nuit dernière. »⁷¹⁷. Cela se passe dans une société où la force est revendiquée comme un attribut essentiel de la virilité. Pour Evelyne Accad : « Au Proche-Orient, la signification et l'importance d'une arme militaire et de l'arme sexuelle sont les mêmes. L'homme utilise son

⁷¹⁷ *La maison sans racines*, op.cit., p.111.

pénis comme il utilise son fusil : pour conquérir, dominer et posséder. »⁷¹⁸ La guerre est le moment privilégié pour cette virilité. Et ce n'est sans doute pas une particularité du Proche-Orient, les guerres qui marquent l'histoire humaine sont là pour prouver une commune propension à la prise de pouvoir par la force dans les pratiques sociales des hommes. Adam Farrar avance que : « La guerre [...] est un paradigme des pratiques viriles parce que sa valorisation suprême de la violence et de la destruction résonne au travers des autres relations mâles : relations aux autres cultures, à l'environnement et, en particulier aux femmes. »⁷¹⁹

D'ailleurs, cette violence contre la dignité humaine ne s'exerce pas que sur les femmes : « Le même jour, dans la proche campagne, d'autres avaient découvert les cadavres mutilés de cinq jeunes gens jetés au bas d'un talus. »⁷²⁰ A ce propos, Issa Makhoulf évoquant le viol et les mutilations dans *Beyrouth ou la fascination de la mort* écrit :

*La fixation des miliciens sur les organes génitaux ne concerne pas que les femmes. Plusieurs cadavres ont été découverts le sexe coupé et parfois enfoncé dans la bouche ; la simulation d'une fellation, généralement réprimée par la morale, est très révélatrice du refus des codes moraux. D'autre part, d'innombrables mutilations ont été pratiquées sur les victimes mortes ou vivantes.*⁷²¹

En effet, si les femmes sont les premières visées dans le procès de « conquérir, dominer et posséder », la virilité ainsi conçue ne se restreint pas à elles, elle étend son désir de pouvoir au genre humain, y compris dans l'acte d'humilier et d'annihiler sexuellement. La mémoire des langueurs estivales de 1932 prend de ce fait une signification plus profonde que la simple nostalgie des plaisirs de la vie que la guerre menace, ou la nostalgie de l'enfance : « Elle [Kalya] ne cherche pas tant à retrouver qu'à découvrir. A communiquer avec cette enfant venue d'ailleurs ; mais aussi à s'informer, sans préjugés, sur ce pays toujours en filigrane ; à déchiffrer son destin si particulier qui échappe aux rengaines de la mémoire. »⁷²²

La mémoire n'est donc pas convoquée dans ses « rengaines », c'est-à-dire dans cet exercice vain du regret du temps passé. Le présent est sur le fil du rasoir et le destin du pays, insaisissable. La mémoire rappelle la vie normale, la vie possible, telle qu'elle s'est fixée dans la formation du personnage, mais en aucun cas elle ne constitue un appel pour le retour vers le

⁷¹⁸ Evelyne Accad, *Des femmes, des hommes et la guerre*, op.cit., p.47.

⁷¹⁹ Adam Farrar, "War, Machining Male desire" in *War/Masculinity*, p.59, cité par Evelyne Accad, op.cit. p.50.

⁷²⁰ Andrée Chedid, *La maison sans racines*, op.cit., p.139.

⁷²¹ Issa Makhoulf, *Beyrouth ou la fascination de la mort*, Paris, Editions de la Passion, 1988, p.90.

⁷²² Andrée Chedid, op.cit., p.48.

passé. Elle projette le passé vers l'avenir parce que le présent est en train de devenir synonyme de bruit et de fureur.

-Un pays « en filigrane » : On peut rapprocher le sens de la vision d'Andrée Chedid de « ce pays toujours en filigrane » au « destin si particulier », où Kalya vient s'informer de l'avenir sans savoir qu'elle allait assister au déclenchement de la guerre à une autre vision du Liban d'avant-guerre, donnée par Abbas Beydoun⁷²³ dans un entretien recueilli par Leyla Mansour à Beyrouth :

*Nous comparions le Liban à une déchetterie, une déchetterie pour toutes les catastrophes du monde, nous le considérons comme un pays parasite qui s'alimente de tous les soucis du monde ; il s'est épanoui presque sans aucune autre ressource, sans aucune production, sans qu'il n'y ait rien de sérieux en lui. Il nous semblait être un mensonge mondial, dont il était quasiment impossible d'exporter quoique ce soit qui ait de l'avenir et il était difficile que l'Histoire elle-même y entre. Il semblait assis à côté.*⁷²⁴

Vu de l'intérieur le Liban ressemble à la poubelle où le monde relègue ses malheurs et à un parasite qui existe grâce à ces malheurs. L'image est très forte pour décrire un Liban constitué pour absorber et se nourrir des soucis et malheurs du monde. D'où l'idée de Beydoun de le comparer à un mensonge mondial, c'est-à-dire une invention qui a pour but d'absorber les problèmes en simulant les caractéristiques d'un Etat-nation, assis à côté de l'Histoire vu que sa création est artificielle et qu'il n'a de ce fait, ni ancrage dans l'Histoire en tant qu'entité, ni vocation à participer à l'Histoire, sauf dans ce rôle de contenant des conflits alentour. Vu de l'extérieur, à travers le regard de Kalya dans le roman, il existe en filigrane, c'est-à-dire, selon la définition qu'en donne le Dictionnaire Larousse : « d'une manière implicite, latente, qu'on laisse deviner »⁷²⁵. Les deux visions se rejoignent dans la particularité de ce petit pays dont l'existence semblait improbable, ne répondant à aucune définition de la nation, comme le dit aussi Leyla Mansour, sous le titre de « Miracle libanais » :

⁷²³ Abbas Beydoun est libanais. Journaliste, poète et écrivain, il dirige les pages culturelles du quotidien As-Safir à Beyrouth.

⁷²⁴ Leyla Mansour, extrait d'entretien avec Abbas Beydoun, effectué en février-mars 2005 à Beyrouth, *Corps de guerre : Poétique de la rupture*, Paris, Ed. L'harmattan, 2012, p.p. 250-251, disponible en ligne sur le site : http://books.google.fr/books?id=ls38nXPq408C&pg=PA248&lpg=PA248&dq=Issa+Makhlouf+Beyrouth+ou+la+fascination+de+la+guerre&source=bl&ots=p0r2RaMu06&sig=cdRIc8CmAIXNnc4JV_KWeR8kZE&hl=fr&a=X&ei=nhfFU_KtlcKy0QWjsYG4Bw&ved=0CEEQ6AEwBA

⁷²⁵ Larousse, disponible en ligne sur le site :

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/filigrane/33724/locution?q=filigrane#172124>

Comment peut-il y avoir une table sans une surface plane supportée par des pieds ? Comment peut-il exister un pays qui ne contienne aucun des fondements qui, théoriquement, constituent et font vivre les pays ? C'est dans cette question que se résumerait le sens du `miracle libanais'⁷²⁶

Ce « miracle libanais », vu sous plusieurs angles, miracle économique d'un pays qui s'enrichit sans rien produire, qui attire les capitaux de sa diaspora, mais aussi miracle de survie pour une entité nationale qui, aux yeux de ses membres, constitue un mystère par son particularisme de mosaïque religieuse et de dépotoir de tous les problèmes du monde, se retrouve aussi dans *La maison sans racines*, vu sous un angle encore différent, celui de la disparité des caractéristiques culturelles de la société. Myriam, la jeune militante pour la paix, à sa première rencontre avec Kalya, photographe émigrée, se retient de lui communiquer ses pensées :

Un conglomérat de visages, de coutumes, de croyances, de terres fertiles, de sols arides. Des versants neufs, de vieux rivages. Se partageant le même individu : un profil actuel, l'autre archaïque. Des mondes complexes, enchevêtrés, tout à l'opposé des univers miroitants d'Odette. Elle était sérieusement atteinte leur petite terre, personne ne se l'avouait. Toujours étincelante sous le baume de la prospérité, elle dissimulait ses fièvres, ses crises, ses pesanteurs. Les contrastes faisaient partie de sa magie. [...] Petite terre devenue le lieu d'un trafic d'armes intensif ; marchands venus des quatre coins du globe suscitant des vocations sur place ; tout ici se négociait. Armements récupérés sur les champs de bataille voisins, revolvers d'une brève guerre civile remplacés par des engins plus modernes, attirail sophistiqué réclamant la présence de techniciens, d'instructeurs.⁷²⁷

La mosaïque que constitue le Liban est vue sous l'angle de la rencontre de l'ancien et du moderne, des contrastes que cela crée dans le tissu social, et de la plaque tournante du trafic d'armes au Proche-Orient qu'est devenu le pays dans la période qui précède la guerre civile. En juillet 75, ce dernier aspect n'est pas encore visible, il se cache sous « le baume de la prospérité », et le bouillonnement qui annonce le conflit qui se prépare n'est pas visible pour les visiteurs, raison pour laquelle Myriam voudrait informer Kalya. Mais cela est vrai aussi pour beaucoup de ceux qui vivent dans le pays : « Il fallait être muré dans son propre territoire,

⁷²⁶ Leyla Mansour, op.cit., p.249.

⁷²⁷ *La maison sans racines*, op.cit., p. 126.

comme l'était Odette et bien d'autres, pour ne rien voir, ne rien pressentir. »⁷²⁸ Pour Odette – la vieille tante de Kalya – « S'il reste un coin de paradis, c'est le nôtre. »⁷²⁹ La société est compartimentée sur plusieurs niveaux : confessionnel, culturel et de classe, et cela approfondit la division et le manque d'échanges entre les différentes composantes de la société.

L'intitulé de cette subdivision de la première sous partie – Une mémoire pour la paix - nous est venu inconsciemment, par réminiscence du titre de l'unique texte en prose de Mahmoud Darwich, *Dhâkira lil-nisyan*⁷³⁰, traduit par *Une mémoire pour l'oubli*⁷³¹. De ce texte d'une beauté extraordinaire, reste l'odeur du café dans la cuisine, le bombardement qui vient de la mer et qui accueille l'aube et rend la cuisine donnant sur la mer trop dangereuse, et Darwich qui se réfugie dans le couloir pour se protéger, loin du café inaccessible, privé de son odeur nécessaire au réveil... La mémoire n'a pas besoin d'être convoquée, pour Darwich, elle a besoin de l'oubli, elle est surchargée de violence et de mort ; la mémoire est mortelle, elle accompagne l'expulsion des Palestiniens de leur pays et les expose au rejet et à la mort s'ils font bon ménage avec elle puisque leur pays n'est plus qu'une mémoire.

A l'inverse donc d'une mémoire liée à un temps de paix et qui fonctionne pour l'expatrié comme un référent sentimental et d'appartenance et comme un ancrage familial, la mémoire de l'exilé palestinien au Liban fonctionne comme un trop-plein, comme le facteur du malheur non choisi et assumé, de la perte de la terre. On retrouve ce sentiment de perte de la terre chez Leyla Mansour qui vit loin de son pays et pour qui la mémoire est douloureuse, bien qu'elle soit plutôt dans une situation d'émigration :

*Or la possibilité toujours ouverte pour moi de retourner à Beyrouth n'empêche que ce sentiment de perte propre à l'exilé dont parle [Edward] Said, cette perte désorientante que '[l]'exilé consacre la majeure partie de sa vie à compenser [...] en se créant un nouvel univers à maîtriser' est le sentiment prédominant mes rapports à cette ville.*⁷³²

Chez Andrée Chedid, le moment dramatique que traverse le pays incite au travail de la mémoire au moment où Kalya est confrontée à l'irruption de la violence politique, parce que Kalya n'a que des souvenirs heureux liés au Liban, tandis que Mahmoud Darwich et Leyla

⁷²⁸ Op.cit., p.127.

⁷²⁹ Op.cit., p.75.

⁷³⁰ Mahmoud Darwich, *Dhâkira lil-nisyan*, première édition en 1987, Casablanca, Dar-Tuqbal.

⁷³¹ Mahmoud Darwich, *Une mémoire pour l'oubli*, Paris, Ed. Actes Sud, 1994 pour la traduction française.

⁷³² Leyla Mansour, op.cit., p.248.

Mansour ont vécu des épisodes de la guerre au Liban, et l'épisode de la sortie de Palestine pour Darwich. Leur mémoire est donc chargée de souffrance et de séparations.

La mémoire et l'exil sont des thèmes intimement liés puisqu'il n'y a pas d'exil sans la mémoire de la terre quittée et Andrée Chedid est l'enfant d'une suite d'émigrations volontaires. Sa vision de la guerre en tant qu'émigrée mérite d'être interrogée. Nous avons abordé cette question du point de vue du rapport à la terre des origines, en lien avec le titre du roman⁷³³.

Pour ce qui est de la vision de la guerre et de sa représentation dans le roman, il semble indéniable que le fait de ne pas vivre le quotidien d'un pays, de ne l'avoir jamais vécu, modifie le regard et le sentiment. L'auteur ne contourne pas la question, d'ailleurs, en choisissant Kalya, émigrée à Paris, comme personnage principal et en l'associant à deux jeunes filles qui n'ont jamais quitté le pays. Le lien se fait dans la fiction entre l'émigrée et les résidentes à travers la marche pour la paix, c'est-à-dire à travers l'action pour sauver le pays de la destruction, marquant ainsi le lien entre les émigrés et ceux qui sont restés au pays dans la lutte contre la guerre, comme un point de jonction, parce que pour Kalya, cette histoire est « si proche et si lointaine à la fois »⁷³⁴ et parce qu'elle est revenue « Pour mieux connaître, aimer ce pays. »⁷³⁵

***Vision d'Andrée Chedid du pays et de la société en guerre :** Si on peut relever les traces d'un regard extérieur, elles sont insignifiantes et relèvent du regard de l'émigré en vacances au pays comme dans ce passage : « -C'est un palmier nain, à côté des lauriers-roses. Regarde les trois pins parasols. L'arbre rouge s'appelle un flamboyant. / Kalya se souvient de ces végétations, des larges pelouses d'Egypte, des parterres de capucines, de géraniums, du baobab. »⁷³⁶

En revanche, le discours d'Andrée Chedid sur la société fait entendre une voix du dedans du corps social, même si, pour ce qui concerne son enfance, Kalya comme Andrée Chedid elle-même, évoque l'Egypte où elle a été élevée plutôt que le Liban, dans un glissement autobiographique qui unifie la société du Proche-Orient dans la même coupure entre richesse et extrême pauvreté. Dans les descriptions se situant en Egypte, Kalya enfant admire avec plaisir la ville pendant le parcours entre le pensionnat et la maison de sa grand-mère et elle est

⁷³³ A propos du titre du roman, à la question de sa signification que lui a posée Evelyne Accad, Andrée Chedid a répondu : cela signifie « maison libre », in *Des hommes, des femmes et la guerre*, op.cit. p.105.

⁷³⁴ *La maison sans racines*, op.cit., p.78.

⁷³⁵ Ibid., p.81.

⁷³⁶ Ibid., p.35.

touchée par la pauvreté qu'elle découvre et gênée de se découvrir privilégiée et ne manquant de rien ; elle découvre la cruauté du monde :

Embarrassée de ma personne, je m'assois avec gaucherie au bord de la banquette. Un garçon éclopé, à l'œil borgne, tape contre la vitre, m'offre d'une main un dahlia, et me tend l'autre : /-Bakchich ! [...]/-Donne. Donne-lui, Anaïs. / -Pourquoi à celui-ci et pas aux autres ? Tu vas déclencher des bagarres dès que nous serons partis. /La voiture démarre. / Nous pénétrons peu après dans le quartier résidentiel, loin des pulsations et des misères de l'énorme cité qui frémit, qui grouille et se débat au loin.⁷³⁷

Mais c'est surtout la critique des rapports autoritaires dans la famille et la comparaison de la condition féminine au Liban et en Amérique où vit la petite Sybil qui domine dans le roman et qu'Andrée Chedid fait entendre à travers Myriam. Et cette critique vient bien de l'intérieur et ne porte nulle trace d'une distance dans l'appréhension des relations autoritaires dans la famille et par extension dans la société.

Ces jeunes femmes de l'intérieur du pays qui produisent la critique d'une société autoritaire où le pouvoir des hommes sur les femmes commence dans la famille sont les héroïnes positives du roman. *La maison sans racines* ne comporte pas de héros de la guerre mais des héroïnes de la paix. Nous allons examiner la manière dont la neutralité qu'induit la position non-violente d'Andrée Chedid est présentée et mise en jeu dans les relations entre les protagonistes.

Dans ce roman, le milieu où se passe le récit est défini comme chrétien, il est exclusivement chrétien et le roman ne met en scène des Libanais musulmans qu'en la personne d'Ammal qui ne pénètre directement dans le récit qu'une seule fois, mais qui est le protagoniste de Myriam dans la mise en scène pour la paix sur l'agora de la ville. Son itinéraire est décrit en même temps que celui de Myriam, depuis leur enfance et leur rencontre à l'école primaire. Par ailleurs, le seul milicien du roman tient des propos qui l'identifient aux Phalanges libanaises comme nous l'avons montré *supra*. Quant au franc-tireur, il est parfaitement anonyme car il représente la guerre dans sa cruelle abstraction.

La guerre dans ce roman est donc une guerre sans belligérants, vécue dans un camp homogène du point de vue de l'appartenance religieuse, qui est montré dans sa fermeture au

⁷³⁷ Ibid., p.240.

monde, notée à plusieurs reprises comme une fermeture d'esprit chez Odette et comme une réaction belliqueuse chez le frère de Myriam, Georges, qui s'est justement déjà engagé dans une milice. Cette fermeture sur soi du camp chrétien, aussi bien par rapport aux autres communautés que par rapport à la réalité du pays, vécue simplement ou revendiquée, est justement ce que Myriam remet en cause dans son initiative de manifester son amitié réelle pour une jeune fille du camp musulman – camp musulman dont peu de choses apparaissent au niveau du discours et des comportements, sinon une plus grande sévérité pour juger les comportements des jeunes filles.

Par conséquent, la neutralité s'applique à un schéma qui oppose des confessions et s'exprime dans le fait que toutes les confessions sont confondues dans la même critique de l'autoritarisme patriarcal.

Les motifs autres que les motifs profonds, dus aux structures de la société, qui ont conduit à la guerre sont écartés, ne reste à la fin du roman que la certitude que le pays s'est divisé en deux, que cela recouvre des différences de religion et une fermeture stupide des uns vis-à-vis des autres, que tout cela est absurde par rapport aux possibilités d'enrichissement mutuel que le mélange peut produire. Enfin, les précédents historiques des conflits interconfessionnels sont une preuve que la coexistence des confessions est difficile et périlleuse, et la période de paix, une autre preuve que la coexistence est un choix toujours possible.

Il ne s'agit donc pas pour Andrée Chedid de délivrer un discours sur la guerre mais davantage un discours contre la guerre quelle qu'elle soit à travers les réactions d'un milieu donné aux prémices de la guerre. C'est un réquisitoire contre la violence de la guerre montrée comme la chose du monde la plus destructrice et qu'il est de la première urgence d'arrêter.

I-b) Une fable de la cruauté : *La maîtresse du notable*

Vénus Khoury oppose clairement deux communautés identifiées uniquement par leurs religions différentes dans *La maîtresse du notable*. Nous avons étudié cela dans les deux premières parties sous les aspects de l'ancrage dans l'espace-temps de la guerre des personnages et de la représentation du masculin-féminin dans le système des personnages. Ici, nous allons étudier la représentation de la guerre, le propos sous-jacent sur la violence et la vision globale de la guerre chez l'auteur.

***Comparaison entre témoignage et fiction :** Nous commencerons par mettre en regard le texte littéraire avec le témoignage de Kamel Mohanna, comme nous le faisons pour chaque fiction étudiée. Là aussi, comme pour le roman d'Andrée Chedid, nous trouvons des similitudes entre le témoignage et le roman de Vénus Khoury.

En effet, K. Mohanna, engagé dans le camp palestino-progressiste écrit :

*Nous essayons autant que possible de développer les valeurs individuelles, de manière à placer l'individu au centre de la société, mais dans un pays en guerre, les gens sont mus par un sentiment de peur et se comportent comme un troupeau, ou même des troupeaux dans notre cas particulier. La peur est aux antipodes de la liberté. Elle construit des communautés fermées, hermétiques, dans lesquelles les individus se serrent et cherchent la protection, alors que la liberté brise tous les obstacles qui séparent les communautés et repositionne l'individu au sein de son espace humain vaste, universel. [...] La liberté nous donne la possibilité de sortir du troupeau, la guerre nous oblige à y retourner.*⁷³⁸

Le médecin libanais oppose donc liberté et fermeture sur la communauté et pointe clairement le rôle régressif de la guerre dans la dynamique sociale vers l'individualisation dans une société encore constituée de clans et de familles où l'individu est membre d'une communauté avant d'être directement membre d'une société ou citoyen d'un Etat. Pour lui, « c'était la guerre de la gauche contre la droite, de la laïcité contre le confessionnalisme, de la résistance armée contre la devise tant rabâchée : 'La force du Liban est dans sa faiblesse'. »⁷³⁹ Cette dernière expression est d'ailleurs à rapprocher du mythe du fameux « miracle libanais », produit justement d'une faiblesse qui serait la force du Liban.

Au-delà de la différence entre l'acceptation de la résistance armée contre les maux de l'archaïsme de Kamel Mohanna et le rejet total de la guerre que l'on trouve chez Vénus Khoury-Ghata, c'est la réflexion sur la peur qui s'impose à l'individu naissant pour vite le ramener dans le giron de sa communauté qui interpelle. En effet, ce que montre Venus Khoury-Ghata dans son roman, c'est la réduction des individus à des caractères variables qui expriment des dimensions, des aspects, des positions de leur communauté, ou ce qui est vu comme déviation dans leur communauté. Seul le personnage de Flora pourrait être vu hors de

⁷³⁸ Kamel Mohanna, op.cit., pp.300-301.

⁷³⁹ Ibid., p.246.

ce schéma où chacun est représentatif de sa communauté, dans la mesure où elle passe outre la ligne de division et va s'installer de l'autre côté sans souci ni de l'une ni de l'autre communauté, murée dans son étrangeté et son exclusion aussi bien d'un côté que de l'autre. Ce qui revient finalement à un rôle qui met en lumière le fait qu'il n'y a pas de place pour l'individu hors du « troupeau ». Si le roman ne contient pas, à l'étudier, de questionnement sur la dynamique d'individualisation ou d'explication sur cette structure de la société, il se déploie uniquement dans une logique communautaire, poussée à l'extrême comme nous avons tenté de le démontrer en montrant que la forme emprunte celle de la fable, dans l'objectif de faire éclater les vices d'une société, et la deshumanisation de ses membres durant la guerre comme son corollaire.

Il nous a donc paru intéressant ici aussi de rapprocher les points de vue d'un praticien engagé et d'un écrivain qui se situe hors de l'engagement partisan parce que cela peut contribuer à vérifier notre analyse et à montrer que finalement le travail de l'imagination rejoint la description de la réalité par un acteur dans cette réalité.

***Représentation de la guerre :** *La maîtresse du notable* se passe pendant une trêve dans la guerre civile. Nous sommes donc hors du temps des bombardements, des enlèvements, des disparitions. Cependant, l'évènement constitué par le départ de Flora chez son amant réveille des velléités de combat d'un côté et de l'autre.

Dès l'ouverture de la narration, la guerre se manifeste en relation avec ce double scandale imputé à la seule Flora – double car elle est l'objet de l'opprobre et de la détestation des deux côtés. La guerre est réanimée par ce scandale puisque la ligne de démarcation concentre, polarise la ville encore davantage à partir de ce moment-là : « La ville, depuis son départ, a rétréci autour de la ligne de feu qui la divise en deux champs de ruines. »⁷⁴⁰ Quelques pages plus loin, la guerre et la trêve sont définies dans leur inanité : « [...] après les derniers combats, arrêtés faute de vainqueur. Il n'y avait que des vaincus. »⁷⁴¹ C'est une guerre bien particulière, inutile et absurde, où tout le monde est perdant.

En rapport avec cette position, deux caractéristiques de la guerre sont développées dans le roman : la guerre est un spectacle qui rompt la monotonie de l'existence, et la guerre est l'occasion de donner libre cours au racisme ancestral, aux idées reçues plus ou moins

⁷⁴⁰ *La maîtresse du notable*, op.cit., p.9.

⁷⁴¹ Ibid., p.15.

fantaisistes sur l'Autre représenté par les musulmans mais aussi par les juifs en la personne de Mr Nahum, le propriétaire de l'immeuble.

-La guerre spectacle : la guerre est un spectacle pour l'immeuble chrétien mais elle ne semble toucher la maison du notable que dans la mesure où le notable possède sa milice. La maison du notable est en quelque sorte dans un temps et un lieu tout à fait différents de ceux de la maison d'en face, celle de la narratrice.

La guerre est donc un spectacle et une fête pour l'immeuble chrétien, un temps où l'immeuble était animé et grouillant de vie, où les affaires marchaient, où il suffisait de se mettre à sa fenêtre pour assister aux différentes manifestations de la guerre ; elle suscite même la nostalgie des habitants durant la trêve qui, par contraste, paraît aux habitants suffocante d'immobilité :

*Ils sont liés par la même peur d'être seuls, et la même nostalgie du passé. Les années de guerre constituent leur époque faste. Le riche M. Nahum tenait table ouverte. Son valet avait des turbans de soie. Les miliciens de tous bords venaient consulter Mme Evguénia, et Mlle Liliane tricotait le même chandail pour tous les combattants. Il y avait surtout ma mère. Les jambes mortes de M. Nahum se remettaient à vivre dès qu'elle passait devant son fauteuil. L'immeuble semblait construit sur une plaque tournante. Chaque matin apportait son lot d'événements. Les exécutions avaient lieu sous nos balcons. Les inhumations en masse étaient visibles de notre toit. Nos fenêtres s'alignaient comme les loges d'un théâtre. Nous assistions à la guerre bien calés dans nos sièges. Certains avaient une longue-vue. Celle de M. Nahum était en argent massif. Nous étions spectateurs de l'histoire qui mettait en scène massacres, explosions et batailles pour nous distraire.*⁷⁴²

Tous les détails sont fournis, la description utilise la comparaison avec un théâtre et mentionne le confort ressenti par les spectateurs devant la scène. Au passage, la mention de la longue-vue en argent massif et de l'hospitalité festive de M. Nahum fait partie d'une liste de stéréotypes sur le juif riche et qui sait profiter des plaisirs de la vie. Ce sont des détails comme l'argent massif, les jambes mortes qui se remettent à vivre et le cynisme de la dernière phrase qui se conclut par : « pour nous distraire », qui montrent la guerre comme l'avènement de la mort organisée sous différentes formes pour le plaisir de ce microcosme du camp

⁷⁴² *La maîtresse du notable*, op.cit., p. 38.

chrétien et qui indique la distance ironique de l'auteur à travers le regard de la narratrice. Cette description fait penser aux jeux du cirque romain, ne manque que le « morituri te salutant »⁷⁴³ qui débutait la prestation des gladiateurs sur l'arène. La narratrice, quant à elle, a ce ton des enfants élevés hors de toute règle morale et pour lesquels l'horreur peut faire partie du paysage et peut donner lieu au plaisir sans que cela ait un rapport quelconque avec l'humanité de l'ennemi. La guerre, c'est donc le mouvement et le mouvement, c'est la vie. La guerre de l'immeuble porte le signe inverse de la mort.

D'ailleurs, la trêve est mortelle et rend l'immeuble malade d'ennui et de regret : « Nous sommes nombreux à partager son pessimisme. Notre époque faste s'est volatilisée avec les fumées des derniers combats. Ils s'étaient déroulés sous nos balcons, sous nos fenêtres. L'immeuble oscillait telle une balançoire. »⁷⁴⁴ L'expression « époque faste » revient, augmentée d'une comparaison de l'immeuble avec une balançoire durant les combats, comparaison qui signifie l'aspect ludique et agréable de la vie dans l'immeuble surplombant les combats. Les combats deviennent de ce fait un jeu au sens propre du terme, un jeu cruel certes, mais qui octroie le sentiment d'exister intensément et de s'amuser comme jamais ce ne serait possible en temps de paix ou en cette trêve funeste marquée par le départ de Flora.

Le sentiment d'abandon, d'inanité de l'existence et de perte du sens durant la trêve est exprimé dans l'outrance et les références littéraires par Frédéric, le frère cocaïnomane et poète de la narratrice qui compare l'immeuble avec *Le Radeau de la Méduse* :

*Le monde, d'après lui, nous a oubliés après nous avoir posés sur le bord d'une route qui ne signifie plus rien. Nous n'existons plus pour personne. Notre quartier est un no man's land et notre immeuble un radeau qui dérive. [...] Il m'affirme que nous serons sauvés par la poésie : la sienne, qu'il me fera découvrir lorsque je deviendrai initiée comme lui, c'est-à-dire quand je snifferai à mon tour.*⁷⁴⁵

Le départ de Flora rajoute encore au malheur de la trêve, la narratrice met le pessimisme halluciné de son frère sur le compte du manque de la mère combiné à l'effet de la cocaïne : « Pourquoi tient-il à me faire partager ses hallucinations, si noires quand sa mère lui

⁷⁴³ « Ceux qui vont mourir te saluent », adressé à l'empereur ou au représentant du pouvoir présent sur les gradins.

⁷⁴⁴ *La maîtresse du notable*, op.cit., p. 63.

⁷⁴⁵ Ibid., p.63.

manque ? »⁷⁴⁶ Le frère communique avec la narratrice selon un schéma d'initiation de la cadette par l'aîné : initiation à la poésie que la narratrice traduit lucidement par initiation à la cocaïne, « sniffée » par Frédéric à la maison, fournie à domicile par Georges, éperdument amoureux de Frédéric et qui ne sait rien lui refuser.

Non seulement le manque de la mère vient se rajouter à la pesanteur de la trêve mais le départ de Flora rajoute également au sentiment de coupure du monde depuis la fin des combats puisque la condamnation de la femme adultère rejaillit sur tout l'immeuble :

*Nous n'intéressons plus personne depuis cette maudite trêve. La ligne de démarcation nous a coupés du reste du pays. Nous sommes étrangers aux deux secteurs. Les musulmans nous ignorent, les chrétiens nous tournent le dos. Le départ de Flora vers le secteur musulman nous a rendus suspects. Nous sommes considérés comme des passeurs, des espions. Nous sommes les ennemis de tout le monde puisque nous n'avons pas d'amis.*⁷⁴⁷

La trêve est donc véritablement la fin de la fête, la fin de l'animation dans l'immeuble et la fin de la position de l'immeuble à l'intérieur d'une communauté et d'une moitié de la ville. A l'ennui s'ajoute l'isolement total depuis la transgression de Flora des conventions installées par la guerre.

D'ailleurs, la fête et la joie, l'ambiance animée, reparaissent immédiatement à la reprise des bombardements, même dirigés vers l'immeuble cette fois et décrits calmement et avec une distance froide – « Les armes ont aboyé jusqu'à l'aube. L'obus qui a fissuré le sol sous nos pieds a dû frapper l'immeuble de plein fouet »⁷⁴⁸. Ce sont les représailles du camp musulman à la tentative de Georges d'enlever Flora pour la ramener à son foyer et qui se solde par l'avortement de Flora enceinte et son abandon sur la ligne de démarcation par un Georges qui n'a pas le courage de mener son action jusqu'au bout.

Le récit que fait immédiatement Mme Evguénia du comportement de Mlle Liliane pendant l'épisode du bombardement de l'immeuble qui a coûté la vie à M. Nahum, décrit l'excitation de la vieille fille sur le même ton que nous avons relevé, celui d'une moquerie qui ne laisse rien au hasard, qui trace la stupidité dénuée de sentiments humains de ce personnage pétri de

⁷⁴⁶ Ibid., p.63.

⁷⁴⁷ Ibid., pp.63-64.

⁷⁴⁸ Ibid., p. 117.

jalousie et de passivité, sur le ton léger d'un bavardage plaisant lors d'une soirée entre voisins:

*Il nous arrive de rire quand nous pensons au drame qui a endeuillé l'immeuble. Les scènes terribles deviennent si cocasses, une fois racontées par Mme Vava. Mlle Liliane s'extasiait sur la couleur du feu qui grondait à la manière d'une forge : bleu, à cause des conduites de gaz qui avaient explosé. / Elle se croyait à une fête de charité et accueillait les ambulanciers avec des rafraîchissements. Il y eut même du café avec sucre à volonté. [...] Elle aidait les pompiers à éteindre le sinistre, avec son verre à dents. Infatigable, cette femme. Elle fit plus de cent allers retours entre son lavabo et la cage de l'escalier.*⁷⁴⁹

La trêve est également la fin de la célébrité qui a accompagné la fête à laquelle il n'y avait pas besoin de convier les médias, présents quand il y a de l'action et qui se déplacent avec l'action, désertant le lieu immergé dans la trêve et laissant les habitants nostalgiques, feuilletant avec un doux plaisir le reliquat de la célébrité d'un instant :

*Nous aurions pu nous en faire [des amis] quand nous occupions la scène. Les reporters de la presse internationale se bousculaient à nos portes, la nostalgique Mme Evguénia sort l'interview accordée jadis à l'envoyé du Washington Post, percutante, malgré ses trois lignes : 'Nous prions saint Antoine pour qu'il épargne la vie des enfants et des vieillards innocents terrés dans cet abri', déclarait-elle en toutes lettres. / Les enfants et les vieillards souriaient en première page, sur une photo prise dans la cave. M. Nahum dans sa chaise roulante serrait Frédéric de son bras gauche, et moi du droit.*⁷⁵⁰

Tous les aspects d'un cynisme déshumanisé sont exprimés encore une fois à travers l'ironie grinçante qui passe à travers le regard de l'innocence de l'enfant rapportant dans une simplicité inconsciente l'effervescence et l'excitation des spectateurs, simplicité intelligente cependant et qui ne manque jamais de relever les contradictions des adultes comme dans le passage cité ci-dessus où la narratrice relève sans avoir l'air d'y toucher la contradiction entre la prière de Mme Evguénia pour « les enfants et les vieillards innocents terrés dans cet abri » et la bonne santé souriante de ces mêmes vieillards et enfants, c'est-à-dire Mr Nahum, elle-

⁷⁴⁹ Ibid. p. 119.

⁷⁵⁰ Ibid. p. 64.

même et son frère sur la photo, « prise dans la cave », précise-t-elle pour mettre au jour la fabrication des images médiatiques dans la transformation en victimes potentielles de ceux qui avaient l'impression d'occuper la scène en stars.

Même Mourad, le serviteur fidèle qui prend fait et cause pour le bébé, invente une machination dans le but de retrouver l'or caché de Mr Nahum et par la même occasion, de rallumer le conflit et de revivre la notoriété de l'immeuble en constituant de nouveau un pôle d'attraction pour la presse internationale :

*Mourad qui a peur que son maître ne devienne un nouveau pauvre après avoir été un nouveau riche, a décidé de tout faire sauter à la dynamite. Il fera croire à un acte de sabotage, dû à n'importe quelle milice, et la guerre qui n'a pas cessé de couver sous les cendres malgré trois années de trêve, se rallumera entre les deux secteurs. L'immeuble redeviendra important. Et nous autres serons de nouveau interrogés, interviewés, plaints et photographiés.*⁷⁵¹

Par conséquent, on peut dire que ce traitement de la guerre, à travers l'ironie cinglante qui sert à révéler un cynisme au quotidien dans l'immeuble chrétien, va dans le sens d'une opération de dévoilement du processus déshumanisant de la guerre qui laisse les personnages en proie à leurs seuls désirs, resserrés dans un espace et une appartenance exclusive de l'Autre, produisant un discours d'autojustification basé sur une haine joyeuse parce que confortée par un sentiment de supériorité.

***La guerre, un festival de propos racistes :** Nous avons donc un seul point de vue sur la guerre qui se développe dans un discours quotidien et familier, chargé de stéréotypes à caractère profondément raciste. Le roman est dans une certaine mesure une collection de clichés méprisants et racistes envers les musulmans et de clichés racistes en retour envers les chrétiens et leur religion, un véritable festival de préjugés, d'idées toutes faites, fantaisistes parfois, étalées avec bonne humeur du côté chrétien et avec férocité du côté musulman. C'est une guerre des mots quotidiens qui se poursuit durant la trêve.

Tout d'abord, Mourad, malgré sa fidélité et la loyauté qu'on lui reconnaît envers le camp chrétien, reste avant tout un musulman, « aux noires écritures et aux noirs desseins »⁷⁵² : on retrouve le symbolisme du noir négatif pour tout ce qui concerne cet homme qui n'est pourtant pas libanais mais qui est assimilé à l'ennemi à cause de sa religion, dans une

⁷⁵¹ Ibid., p. 68.

⁷⁵² Ibid., p.67.

démarche généralisatrice caractéristique de la pensée raciste : « Mourad ne résiste pas à ce vacarme, venu de son Afrique natale et de sa hutte. Il est aussi musulman que toute cette horde qui se presse devant le portail. Il est leur frère, leur cousin en misère, leur fils en soumission. [...] Il ne risque rien, noir comme il est. »⁷⁵³

Quant à Vava, elle pense que : « Enfermer le loup dans une bergerie ne le transforme pas en agneau. »⁷⁵⁴. Elle pose la question de l'identité de cet homme, et la narratrice reprend à ce sujet : « Est-il soudanais, somalien, pakistanais ou les trois à la fois comme il le prétend. Parlant un ramassis de langues, nous avons conclu qu'il est un ramassis de personnes, né partout, de tous temps, de toutes les femmes à la fois »⁷⁵⁵. Nous avons ici un concentré de la pensée raciste qui relie l'Autre à un ensemble de choses toutes semblables au regard du mépris qui les appréhende, et ne lui reconnaît pas d'identité propre comme chez chaque être humain, même si cette identité est hybride ou mixte. Mourad est noir et donc, c'est « un ramassis de personnes ». Mais ce rejet prend place dans une description qui fait de lui un personnage fantastique, à la limite du mythique, un homme « né partout, de tous temps, de toutes les femmes à la fois ». La description lui dénie son humanité, en lui donnant une dimension qui sort de l'ordinaire parce qu'étant différent, il ne peut être vu dans sa commune et ordinaire humanité.

M. Nahum, lui, étant le propriétaire à qui chacun doit des loyers, est l'objet d'un racisme moins intense. « C'est fou ce que les juifs peuvent se balancer dès qu'ils se mettent à appeler leur Dieu. »⁷⁵⁶ Donc, même le Dieu des juifs n'est pas considéré comme étant le même que celui du Nouveau Testament. Nous avons déjà abordé cette question dans la deuxième partie à propos des caractères féminins et de leur frustration qui s'exprime à travers la haine. Un dernier exemple pour illustrer le discours du camp chrétien qui avait cours durant la guerre civile : même mort M. Nahum, enterré assis dans sa chaise roulante à cause de la pénurie de cercueils, n'échappe pas à ce regard indifférent pour son humanité, toujours exprimé avec la distance du délire raciste ordinaire : « La réponse évasive des cartes nous serra le cœur. L'infirmité le suivra de vie en vie d'après l'ange du jugement. A moins qu'il n'ait la sagesse de renaître en serpent. »⁷⁵⁷ Propos pour le moins irrévérencieux et marqué d'un joyeux cynisme pour un homme qui vient de mourir étant donné qu'il était trop lourd à transporter à

⁷⁵³ Ibid. p.77.

⁷⁵⁴ Ibid., p.67.

⁷⁵⁵ Ibid., p.78.

⁷⁵⁶ Ibid., p.68.

⁷⁵⁷ Ibid., p.119.

la cave pendant le bombardement de l'immeuble chrétien et en l'absence de son valet assassiné.

Quant aux musulmans de la maison du notable, nous avons également évoqué largement la vision qu'en a le camp chrétien et la vision en retour que la servante du notable vient jeter à la figure des gens de l'immeuble.

Des détails liés à la guerre sont tout de même à relever : « Aucun d'eux ne sait calculer le champ de tir ; l'Islam se fie à son instinct et à ce ` Allah ! Allah !' scandé par mille voix à la fois et qui glace le sang dans nos veines. »⁷⁵⁸ En contrepartie, la servante du notable qui vient informer le mari quitté que l'amant de sa femme va la garder : « Elle ne quittera son toit que foudroyée, tel un arbre »⁷⁵⁹, ne part pas sans semer la peur dans le cœur du mari abattu en le prévenant des desseins du franc-tireur : « On le voit avec précision de la maison de mon maître. Le canon de son fusil fouille les sycomores depuis bientôt un mois. Il cherche la fenêtre de Flora. »⁷⁶⁰ Au mépris pour le fanatisme et l'ignorance des uns répond la joie mauvaise des autres d'annoncer la fin prochaine de Flora, fin naturelle loin de sa famille ou assassinat depuis l'immeuble chrétien lui-même, loin de sa famille aussi, dans les deux cas.

De même, on peut mettre en regard les menaces d'en finir avec le valet que vient transmettre la servante du notable : « Un musulman voisin de chrétiens, et valet d'un juif, c'est comme un poisson d'eau douce égaré en pleine mer. L'eau salée finira par le détruire. »⁷⁶¹, « Le seigneur du secteur musulman a horreur des êtres qui circulent entre deux régions et deux religions. »⁷⁶², et le commentaire de la narratrice après la mort du valet : « Où allons-nous si les musulmans se mettent à corriger nos domestiques sous nos yeux ? »⁷⁶³ C'est toujours la mort d'un côté et le mépris arrogant de l'autre.

***La vision de la guerre** : Cette guerre par insultes interposées trouve d'ailleurs un écho chez les miliciens qui ont des velléités de rallumer la flamme du combat mais se contentent de brailler sous les fenêtres de la nonnette lesbienne qui découvre avec eux le plaisir hétérosexuel. Mme Vava, la voix de l'immeuble, sa radio *in vivo*, raconte à la jeune narratrice : « Des nuits entières à l'appeler de leurs voix en rut. Ils rugissaient, miaulaient,

⁷⁵⁸ Ibid., p.117.

⁷⁵⁹ Ibid., p.147.

⁷⁶⁰ Ibid., p.148.

⁷⁶¹ Ibid. p.86.

⁷⁶² Ibid. p.87.

⁷⁶³ Ibid. p.88.

hennissaient, aboyaient leur désir de Lucia. Ce jeu devait les exciter. Des kleenex traînaient partout. Ils éjaculaient n'importe où, même en l'air. »⁷⁶⁴

La faconde de Vava la porte à l'hyperbole et au fantasme d'une virilité qui lui manque sexuellement comme nous l'avons vu *supra* en rapport à son désir mêlé de crainte du franc-tireur. Par conséquent, les miliciens sont décrits dans une bestialité familière, leurs voix empruntent au lion et au cheval pour la virilité et aux chats pour l'insistance presque douloureuse dans l'expression du besoin sexuel.

Cette expression crue du désir des hommes en armes réduits au besoin bestial et à une pratique également rudimentaire et mécanique de l'amour avec une nonnette désorientée et découvrant ce qu'elle ignorait de la sexualité accompagne leur description en tant que dilettantes qui s'ennuient eux aussi pendant la trêve, du côté chrétien : « Ils n'attendaient qu'un signe pour sortir leurs battle-dress de la naphthaline et aérer leurs armes. / Ils sont revenus en masse, contents de reprendre du service. »⁷⁶⁵ Comme si la convivialité de la guerre leur manquait, la vie en groupe et la camaraderie masculine des temps de combats. Comme eux, la nonnette fait semblant de se plaindre de son aventure avec eux mais leur envoie un message de reconnaissance pour le plaisir partagé : « Peux-tu en voir un [milicien] dans la guérite ? Tu lui dis Lucia te salue et il comprend. »⁷⁶⁶ La guerre lui a donné l'occasion de vivre une aventure qu'elle ne semble pas regretter.

Mais les miliciens musulmans eux aussi évitent la violence et préfèrent pratiquer l'insulte à la place des coups de feu. Les images décrivent des techniques de guerre réelle mais elles restent à l'état de menaces :

*Inoubliable le bruit de leurs bottes sur notre palier et dans nos chambres. Le notable leur avait donné l'ordre de presser nos murs pour expulser Georges tel un pépin malpropre. Ils devaient détruire le nid pour saisir l'oiseau, enfumer le terrier pour s'emparer du gibier. Ils sont repartis la bouche remplie de menaces.*⁷⁶⁷

Les miliciens chrétiens, dans la même scène restent calmes : « Chose étrange, nos miliciens n'ont pas riposté, paralysés qu'ils étaient par la violence de l'attaque. / Mlle Liliane a une autre explication. Il s'agit, d'après elle, d'une guerre à tour de rôle, chacun son tour comme

⁷⁶⁴ Ibid. p.178.

⁷⁶⁵ Ibid., p.89.

⁷⁶⁶ Ibid. p.176.

⁷⁶⁷ Ibid., p.117.

dans les courses, l'œil sur le chronomètre. »⁷⁶⁸ La vision rocambolesque de Liliane d'une guerre arrangée avec le *fair play* d'une compétition sportive est reprise par la narratrice dans le sens de la nonchalance qui caractérise les miliciens chrétiens :

*Installés depuis six mois sous nos fenêtres, ils apprennent la guerre en bavardant. / -Demain, la grande attaque, se promettent-ils tous les soirs avant de plonger tout habillés dans le sommeil. / Personne ne les voit partir de sitôt. Ils font partie du paysage et de l'air que nous respirons.*⁷⁶⁹

Mais leur calme peut se transformer en excitation : « Etait-ce l'odeur du sperme qui déchaîna ce jour-là la milice postée au bas de l'immeuble ? Ils appelèrent Georges sur tous les tons pour lui rappeler sa mission, car le temps pressait. »⁷⁷⁰ Le lien est clair ici entre l'excitation sexuelle et l'agressivité.

Seul Georges s'assume en tant que tueur professionnel, sans parti pris ni engagement politique, juste pour gagner de l'argent. Dans sa franchise brutale, Georges donne une clé de lecture de cette guerre civile fratricide. Son discours renvoie dos à dos chrétiens et musulmans. Nulle trace d'une différenciation des projets politiques défendus par les deux camps, d'une quelconque différence dans leurs pratiques. La guerre étant vue uniquement sous l'angle du conflit confessionnel, ce sont les deux religions qui sont mises dans le même sac et cela justifie l'acte criminel de tuer ou de voler dans une mise à plat qui ne laisse possibles ni illusions ni moralité :

*Je suis un honnête travailleur moi. Je n'ai pas besoin de sniffer pour accomplir ma tâche. Je la fais les yeux grands ouverts, sans états d'âme. Dieu et Mahomet pour Georges, c'est du kif au même. Je les ai vus de près, ces deux, quand je pillais leurs églises et leurs mosquées. Pas beaux à voir sous leurs dorures et écritures.*⁷⁷¹

La guerre est faite par des salariés, par des mercenaires et par des francs-tireurs bénévoles mus par des sentiments de vengeance. La guerre est une mascarade sanglante qui se donne en spectacle dans une ville où ne manquent pas les spectateurs et les candidats à la gloire médiatique. La guerre, c'est le mouvement, l'action en pleine ville, c'est la rupture de la monotonie quotidienne, c'est donner libre cours à tous les sentiments négatifs, au mépris, aux

⁷⁶⁸ Ibid., p. 117.

⁷⁶⁹ Ibid., p.173.

⁷⁷⁰ Ibid., p. 96.

⁷⁷¹ Ibid., p. 97.

idées reçues et à la haine. La guerre, c'est la justification de tous ces sentiments négatifs, c'est le désordre muselé en temps de paix qui se libère, c'est le manque affectif et sexuel réprimé en temps de paix qui trouve un exutoire, une expression et qui donne lieu à l'agressivité militaire ou sexuelle. C'est aussi la convoitise et l'amour de l'argent facile qui trouvent un terrain favorable. En ce sens, la trêve qui n'est ni guerre ni paix est un moment révélateur des vices d'une société, des oppositions et différences qui la déchirent, des mentalités archaïques et méprisantes qui nourrissent un conflit tellement vain et absurde qu'il reste en suspens faute de « carburant ». Il s'oublie lui-même tout en étant incapable, fondamentalement, de résoudre des problèmes réels ou de faire avancer vers une autre étape ce qui n'est plus considéré comme un pays, une nation mais des communautés qui subissent et ne se remettent pas en question.

Telle est la vision de Vénus Khoury-Ghata de la guerre civile au Liban. Et dans ce contexte où ce sont les besoins et les désirs, le manque et la frustration qui dominent et dirigent les individus et les groupes, il n'y a nulle place pour l'amour qui se convertit en rapport de forces dans le cas de Flora—le notable, en un coup de feu qui y met fin, pour la narratrice et le franc-tireur, et en internement en hôpital psychiatrique puis en assassinat pour Frédéric et Georges.

Flora qui devait fêter Noël avec sa famille réunie ne vient pas et le roman se termine par : « Je peux enfin me lever pour demander qui a tué mon frère. /- Il était temps qu'il se calme, me répond Mme Evguénia qui plie la nappe du dîner qui n'a pas eu lieu. / Elle devra plier du même geste la maison et ses habitants. »⁷⁷² Le roman se termine comme une construction, une scène dressée comme la table du dîner où n'auront pas lieu la réconciliation et les retrouvailles espérées.

Leyla Mansour résume cela dans la description de Beyrouth en guerre, en concluant par « point d'union dans l'amour ». La guerre impose la désunion comme motif généralisé pour les rapports humains, c'est ce qui ressort en dernière analyse du roman de Vénus Khoury :

Beyrouth est en guerre, des musulmans et des chrétiens s'entretuent, des chrétiens et des chrétiens s'entretuent, des musulmans et des musulmans s'entretuent. L'amante et l'amant s'aiment et s'entretuent. [...] Dans ce monde de dispersion, il n'est point d'unité. Point d'accord possible. L'amante et l'amant s'aiment pour défier la guerre, pour défier la peur, pour défier l'ennui, pour défier la haine, le Pouvoir. Ils s'aiment pour défier la mort. Mais dans un

⁷⁷² Ibid., p.264.

*espace-temps de guerre, point de durée pour l'amour, point d'union dans l'amour.*⁷⁷³

I-c) Formation d'un salaud : *La pierre du rire*

La pierre du rire est une sorte de roman d'initiation centré sur Khalil, un anti-héros homosexuel, introverti et tourmenté, dont le récit suit les affres qu'il vit à cause de l'amour pour un autre jeune homme, impossible à exprimer et à vivre et ce, en pleine guerre civile à Beyrouth. Le récit l'accompagne dans son évolution autodestructrice qui va se retourner en violence extériorisée grâce à la découverte d'une équation qui le sort de la marginalisation et de la souffrance : s'il concentre tout l'amour dont il est capable et le consacre à lui-même, cela lui fera aimer la vie et haïr son prochain et cette haine des autres lui permettra de sortir de son enfermement en lui-même pour entrer dans la vraie vie, celle des hommes qui dominent la ville, les êtres et les choses.

Khalil est donc un homme qui expérimente le passage du retrait total de la scène sociale à l'exercice de la violence, non pas comme un simple milicien qu'on envoie se faire tuer pour un salaire mais, étant donné qu'il est instruit, comme un chef de milice qui va se conformer à la pratique commune consistant à exploiter ses relations, son charme personnel et son intelligence pour vivre au mieux et cueillir ce qu'il y a à cueillir comme fruits de l'appartenance au groupe.

La guerre, pour Khalil, va donc également inverser ses signes : d'une situation subie tous les jours avec son lot de tracasseries et de peur, elle va devenir un champ de manœuvres entre hommes, un champ d'exploitation pour la maîtrise et le gain, et accessoirement pour le plaisir sexuel.

***Comparaison entre témoignage et fiction :** Kamel Mohanna décrit d'une manière discursive et synthétique le déroulement séquentiel de la guerre exactement comme le fait Hoda Barakat par touches et dans des développements métaphoriques dans le récit de *La pierre du rire* :

Dès la première semaine, la guerre avait établi un cycle infernal qui allait se répéter indéfiniment : cela commençait par des bombardements, suivis par un

⁷⁷³ Leyla Mansour, op.cit., pp.89-90.

*accord de cessez-le feu qui butait inévitablement contre des tirs de francs-tireurs, puis des enlèvements et des routes coupées, et finalement reprise des bombardements. C'était un cercle vicieux sans issue.*⁷⁷⁴

Nous avons là un résumé des opérations dans leur enchaînement. Le médecin libanais termine ce passage par une observation importante et qu'on retrouve dans les trois romans étudiés ici : « C'était un cercle vicieux sans issue. » La guerre apparaît ainsi dans *La maison sans racines*, dans *La maîtresse du notable* et enfin dans *La pierre du rire*. C'est donc un aspect fondamental à retenir dans la vision de la guerre de nos romancières : la guerre civile libanaise n'est pas une histoire avec un début et une fin, des belligérants qui s'affrontent et l'un des deux qui triomphe sur l'autre qui perd, avec à la clef deux causes adverses dont l'une sort vainqueur du combat. Cela, c'est par exemple une épopée moderne qui pourrait le raconter, en se plaçant d'un côté du champ de bataille et en chantant le courage, la force, la ruse et l'intelligence du ou des héros positifs qui se battent bien entendu pour une noble cause. Kamel Mohanna, qui pose clairement son engagement politique, n'y songe pas. La guerre civile libanaise a certes suscité chez les communistes arabes et non-arabes de toutes tendances des espoirs de révolution qui aurait commencé au Liban et se serait poursuivie dans les autres pays, et un sentimentalisme révolutionnaire relatif à la libération de la Palestine. Mais, comme l'écrit K. Mohanna :

*La Havane, Hanoï et le Dhofar avaient les yeux rivés sur Beyrouth, candidate à leur succession sur la longue liste des soulèvements et des révoltes. Le Liban nourrissait tant de grands rêves. Avec le déclenchement des violences, les rêves se sont mués en cauchemars que tous avaient contribué à produire, et dont personne ne sortit sain et sauf.*⁷⁷⁵

La responsabilité commune dans la fabrication du cauchemar est également une donnée que l'on retrouve dans les trois romans que nous étudions, même si aucun rêve n'est revendiqué par les trois romancières, comme nous avons tenté de le montrer et que nous allons voir ici de plus près dans la représentation et la vision de la guerre de Hoda Barakat. Nul n'a été innocent et tout le monde a perdu, non seulement la guerre, mais aussi tant d'autres choses à commencer par la vie pour ceux que la guerre a emportés et les êtres chers pour ceux qui restent.

⁷⁷⁴ Kamel Mohanna, op.cit., p.246.

⁷⁷⁵ Ibid., p.246.

***Représentation de la guerre :**

-La guerre au quotidien - Aspects concrets et imaginaire de la guerre : La guerre est décrite dans le roman dans ses aspects concrets, dans sa réalité quotidienne et dans ce qu'elle suscite comme obsessions chez Khalil et comme réactions sensorielles en général.

Les aspects concrets sont très présents tout au long du roman et ils concernent les conséquences matérielles des bombardements, les réactions des gens face à cela et leur connaissance pratique des bombardements. Ainsi, par exemple :

[...] si la deuxième explosion ne se produisait pas quelques secondes après la première, au moment où les gens s'attroupent pour secourir les blessés, cela signifiait que le quartier était désormais plus sûr que d'autres et que ses habitants pouvaient se laisser aller à un sentiment de quiétude. Comme s'ils avaient déjà payé leur tribut et que, dès lors, c'était le tour des autres.⁷⁷⁶

Les bombardements ont leurs règles que les gens savent déchiffrer pour leur sécurité. Toute une connaissance pratique s'inscrit dans la conscience de chacun, qui accompagne le sentiment d'être tous ensemble pris en otage de la même catastrophe, mais pas en même temps, chacun à son tour. Des sentiments nouveaux par rapport à leur maison et à leurs biens matériels sont aussi le produit de la guerre et des bombardements à répétition des immeubles d'habitation :

Quelques chanceux balayaient les débris de verre sur leurs balcons. Les autres, silencieux et accablés, regardaient leur maison depuis la rue : ils examinaient ce qui en restait avec attention et sans étonnement. Certains tenaient leur main en visière pour se protéger du soleil. Pieds nus et échevelée, une femme poussait de bruyants sanglots dans l'indifférence générale. Elle montrait du doigt son logement en haut d'un immeuble, seul un enfant à côté d'elle regardait dans la direction indiquée. Son fils sans doute, se dit Khalil.⁷⁷⁷

L'habitude de la perte crée de l'indifférence à autrui et à ses malheurs. La charge de malheur est très lourde pour tout le monde, il n'y a plus de place pour l'apitoiement et la compassion,

⁷⁷⁶ *La pierre du rire, op.cit.*, p. 40.

⁷⁷⁷ *Ibid.*, pp.50-51.

on y passerait sa vie. De plus, un sentiment profond de joie d'être toujours en vie, sans doute de l'ordre de l'instinct de vie envahit les survivants au bombardement :

Le silence des rues où il passait était transpercé de temps à autre par la sirène des ambulances qui filaient sous le regard des passants, dont certains grimaçaient un sourire béat, comme s'ils se répétaient : 'On y a échappé, cette fois-ci, on y a échappé'.⁷⁷⁸

En dehors de la violence, la guerre suscite un besoin plus fort qu'en temps normal de chercher la ressemblance chez les autres, pour compenser la rupture interhumaine introduite par la violence, pour se prouver une commune humanité, au-delà de la socialisation que prodigue la déambulation dans la ville. Cela signifie qu'un des effets de la guerre est de mettre en doute cette humanité commune:

Laisant à la maison nos habits de solitude, et donc notre pelage de bête, nous revêtons nos plus beaux atours, lissons nos cheveux et sortons nous fondre dans la multitude solidaire, faisant montre du soin que nous portons à nos biens, soin qui nous autorise à leur réclamer soumission et ressemblance.⁷⁷⁹

Les « biens » en question sont les corps que l'auteur décrit juste avant comme « Un chien attaché au bout d'une laisse qu'ils promènent entre les autres, affichant une rassurante ressemblance. »⁷⁸⁰ Nous avons étudié cela justement en deuxième partie comme l'expression de la séparation avec soi-même induite par la guerre. Ici, ce que nous soulignons de plus, c'est la recherche de cette ressemblance comme assurance d'une humanité commune parce que celle-ci est mise en doute par la guerre. Etant le lien fondamental au principe de la société humaine, la guerre civile constitue une expression de son dysfonctionnement à partir du moment où le voisin d'hier peut devenir l'assassin ou le violeur d'aujourd'hui. L'épisode de Khalil qui viole sa voisine juste à la fin du roman – étudié en deuxième partie - va dans ce sens également.

Un autre aspect de ce roman qu'on ne trouve pas dans les deux autres, ce sont les détails les plus prosaïques sur les soucis de la vie quotidienne, développés en exponentielle dans la conscience des individus. Autrement dit, le récit rapporte l'expérience sensorielle propre à la guerre.

⁷⁷⁸ Ibid., p.51.

⁷⁷⁹ Ibid., p.90.

⁷⁸⁰ Ibid., p.90.

Ceci passe par des développements du récit qui utilisent des procédés comme la personnification de la rue sujette à des phénomènes physiques après le bombardement, décrits à mi-chemin du scientifique –la force centrifuge - et de la métaphore. En plus, la personnification de la rue donne lieu à la comparaison avec le croyant apaisé après l'épreuve. La rue est soumise aux aléas de la guerre comme un humain qui se raccroche à la notion de destin pour surmonter les épreuves que lui impose la vie:

*Après l'explosion, la rue est comme raccordée. Au moment où elle se produit, l'explosion creuse un abîme qui se met à aspirer objets animés et inanimés. Mais, aussitôt, par la force d'attraction, l'abîme se remplit, le tourbillon atteint sa maturité et retrouve son flux régulier. C'est ainsi qu'après l'explosion, la rue est nettement plus paisible et confiante, tel un fidèle après la prière, un croyant qui est venu à bout de l'épreuve imposée par le Seigneur, qui a répondu à l'appel, s'est acquitté de ses devoirs, et qui a enfin trouvé récompense et repos.*⁷⁸¹

La comparaison avec le croyant est en résonnance avec l'imagination de Khalil qui le guide dans le choix de ses itinéraires dans son quartier. Il laisse le temps aux âmes des morts de quitter les lieux : tout le fond culturel relatif à la paix des âmes des morts fonctionne ici pour dire cette chose propre à la guerre, qui est la mort qui ne prévient jamais et qui prend les gens à n'importe quel moment – la guerre prenant la place de la mort humaine elle-même, définie par son action par surprise, se confondant avec elle.

Dans le fond culturel monothéiste et même plus anciennement, il y a ce respect pour le repos de l'âme qui vient de quitter un corps et qui est observé en Méditerranée depuis l'Antiquité polythéiste des Grecs anciens jusqu'aux monothéismes sémites. L'histoire d'Antigone qui doit enterrer son frère pour que son âme ne souffre pas éternellement en est témoin. Il y a de plus l'idée que c'est une chance de pouvoir préparer son âme à quitter son corps. Ici, dans cette rue où la mort-explosion vient de ravir des vies, une des particularités de la guerre est mise en relief : la mort violente ne laisse pas à la conscience le temps de se rendre compte que la fin est là, et encore moins de s'y préparer :

Khalil reportait le moment où il passait par cette rue, probablement pour laisser aux âmes rendues au ciel à l'improviste – comme si elles avaient été tuées par la stupéfaction plutôt que par le déchiquetage des corps – le temps de

⁷⁸¹ Ibid., p.41.

*se rendre compte de ce qui s'était passé, puis de se calmer et de quitter les lieux.*⁷⁸²

La description de l'expérience sensorielle de la guerre passe aussi par les obsessions de Khalil : La guerre s'insinue partout et laisse sa marque caractéristique dans la ville, qui est la saleté et qui constitue une obsession de Khalil en période de coupure d'eau:

*L'eau l'obsédait : à présent qu'elle était coupée, il était sûr que dans les coins et recoins des trottoirs, sous les amas d'ordures et les déchets de légumes entassés, il y avait des restes de... De menus résidus que les balais impatientes et les tuyaux à faible débit n'avaient pas délogés... Khalil se mit à haleter.*⁷⁸³

La guerre s'insinue aussi à un niveau plus global dans la vie de la cité et des gens, elle s'insinue dans les choses les plus inattendues comme le cycle naturel de l'eau qui est rejetée dans la mer, que nous avons relevé comme une des marques des dimensions de l'espace de la guerre mais que nous relevons à présent par rapport au fait d'envahir toutes les dimensions de la vie quotidienne dans une ville en guerre : quand il pense au cycle de l'évacuation-évaporation-pluie-arrosage des plantes, Khalil jette ses légumes à la poubelle parce que l'eau évacuée est celle qui a lavé les effets de la guerre : « [...] ce qu'elle a brûlé et dépecé [...] »⁷⁸⁴

Mais les effets de la guerre sont multiples et parfois contradictoires. Ainsi, la demande croissante en vitres améliore leur qualité mais bien au-delà, la guerre replace les gens différemment, elle remanie l'échiquier de la société et lui donne une dimension presque cosmique - «le grand cycle vital » - ou au moins elle ramène la logique du gain à une conscience plus saine de la valeur des choses ou des ressources et de leur rareté :

*Stimulés par la forte demande, les fabricants ont redoublé d'ingéniosité et sont devenus des adeptes de la récupération. Comme ils doivent regretter le gaspillage d'antan ! A présent, chaque objet et chaque personne, jusqu'au plus petit revendeur de cartouches vides, a pris sa place dans le grand cycle vital.*⁷⁸⁵

La guerre opère donc toutes sortes de transformations, et le roman les consigne parallèlement et en relation étroite aux états d'âme de Khalil. Entre autres, Khalil s'interroge après la mort

⁷⁸² Ibid., p.41.

⁷⁸³ Ibid. p.42.

⁷⁸⁴ Ibid., p.44.

⁷⁸⁵ Ibid., p.18.

de Naji, son amour : « Mais alors, qui est mort ? »⁷⁸⁶ Et la question porte en fait deux interrogations : l'une sur la différence entre la dépouille et la personne vivante et l'autre sur l'identité du traître. C'est une fois Naji liquidé par leurs amis communs que Khalil est prévenu par Nayef et que Khalil se rend compte que cet « [...] homme beau et innocent, lointain mais aussi proche qu'un jumeau »⁷⁸⁷ était en fait un agent de l'autre camp et qu'il leur fournissait des informations pour organiser massacres et enlèvements. Khalil qui l'a tant aimé passe par un moment de trouble profond :

*Khalil ne possédait pas la dépouille de Naji et, après la visite de Nayef, il ne lui restait même plus ce qui avait existé. Un gros bâton avait remué le contenu du chaudron tiède de sa mémoire, et ce magma de substances hybrides bouillonnait comme un brouet de sorcière. / Qu'allait-il faire de la mort de Naji ?*⁷⁸⁸

La question de la trahison est intimement liée aux conflits armés et elle est soulevée ici en rapport avec un amour impossible : la trahison objective devient une sensation intime, extrêmement douloureuse et troublante d'avoir été trahi dans ses sentiments et plus que cela, d'avoir aimé une illusion, un homme qui n'existait que dans sa perception, donc un homme qui n'existait pas.

Le thème de la trahison et de la « paranoïa » de la trahison est important car il se rapporte à une réalité qui ajoute à tous les maux de la guerre le soupçon et l'absence de confiance dans les rapports entre les gens dans les groupes politiques, qui sévit déjà en temps de paix dans des situations de travail politique clandestin. En temps de conflit civil, la chose est plus grave puisque le traître, par le jeu de la proximité, du voisinage et de toutes les relations tissées dans une ville et une même génération, peut susciter des pertes humaines lourdes et donner lieu à des représailles. C'est ce que Nayef explique à Khalil :

*En plus, il n'avait pas de scrupules et menaçait de se venger sur les personnes enlevées et gardées prisonnières là-bas. 'Si vous touchez un cheveu de ma tête, leur disait-il, on vous le fera payer en découpant en morceaux une vingtaine des vôtres...'*⁷⁸⁹

⁷⁸⁶ Ibid., p.69.

⁷⁸⁷ Ibid., p.71.

⁷⁸⁸ Ibid., p.71.

⁷⁸⁹ Ibid., p.64.

Khalil va donc évoluer dans la souffrance et l'autodestruction jusqu'au point de rupture avec ce Moi qui ne lui permet pas de vivre. Il lui faut sortir de sa situation et nous avons montré *supra* comment il s'achemine vers sa nouvelle identité de « mâle qui rit ».

A ce propos, le rire qui revient sur plusieurs pages dans le roman est décrit dans les scènes où sont représentés les « mâles » intellectuels, les journalistes, en tant qu'arme civile et en tant qu'expression d'une position de pouvoir. Khalil va atteindre une position de pouvoir, il va s'approprier le rire et cela fera partie de sa nouvelle identité définie à la dernière page du roman : « un mâle qui rit ».

-La guerre des mâles : La guerre est une affaire d'hommes et précisément de mâles, satisfaits d'atteindre une position dominante, c'est en quelque sorte une politique violente du mâle, pour reprendre le titre de Kate Millet. C'est ce qui ressort de ce que nous avons étudié dans le système de représentation masculin-féminin. Ici, ce qui nous reste à examiner, c'est comment ces « mâles dominants » sont représentés et comment, par rapport à cela, Khalil, l'anti-héros, est un mâle en puissance, un « salaud » pour reprendre cette notion sartrienne, un salaud qui s'ignorait et qui trouve à sa marginalité insupportable une seule issue, se réaliser en salaud.

Tout d'abord, le roman représente une critique acerbe d'un milieu que l'auteur connaît certainement très bien : celui des intellectuels de gauche dans la guerre civile du Liban. Nous avons vu les indices qui indiquent leur camp dans la partie précédente car nulle part dans le roman on ne trouve d'identification nominative. Seuls les thèmes, la phraséologie, les attitudes et le fonctionnement sont si clairs qu'il n'y avait peut-être pas besoin de nommer davantage.

Dans ce groupe d'hommes où passent des femmes pour disparaître ensuite dans l'oubli, le cas du *akh* est central car il va être le vecteur de l'aboutissement de ce que nous avons appelé la métamorphose du héros.

Commençons par la dénonciation sans détour de l'hypocrisie qui règne dans ce milieu que le récit éclaire :

La canonnade aveugle ne l'était pas autant qu'il paraissait : tout le monde savait que le journal ne serait pas frappé parce que tout aléa obéit à ses propres codes et règles. Mais les personnes qui y travaillaient ne se comportaient pas comme s'il s'agissait d'une évidence déclarée. Ils jouissaient, au contraire, de cette règle implicite pour mieux l'ignorer,

*prétendant que le journal, lui aussi, pourrait être la cible des obus aveugles, certes, mais qu'eux s'en moquaient. Qu'importait leur personne, l'individu ou l'institution, au regard d'une Mission ou d'une Cause aussi grave et importante, tellement plus importante...*⁷⁹⁰

Bien à l'abri, ces mâles peuvent sans risque jouer aux héros et même réclamer « [...] la plus haute considération pour leur loyauté et pour la farouche résistance du journal. »⁷⁹¹ C'est la logique de ceux qui sont définis ailleurs dans le roman comme étant une des deux parties de la ville :

*Depuis de très longues années, le ciel de la ville s'était scindé en deux. D'une part, celui, élevé sous lequel circulaient les gens qui se préoccupaient des questions politiques, ainsi que ceux qui dépouillaient scrupuleusement la presse, analysaient et commentaient minutieusement les événements et attendaient consciencieusement le résultat des analyses pour les classer méthodiquement en fiches.*⁷⁹²

Ce sont encore les mêmes qui sont décrits dans le premier chapitre du roman comme des gens de l'âge de Khalil mais qui, contrairement à lui, « [...] dirigeaient les affaires, maniaient les instruments de l'esprit, de l'analyse, de l'abstraction et de la théorie, et qui projetaient de maîtriser la haute sphère de l'existence : la politique, la presse... »⁷⁹³

Ce ne sont donc pas des jeunes hommes, de ceux qui vont porter les armes et y laisser leur vie ou une partie de leur corps. Eux, ce sont ceux qui tirent les fils, ceux qui dans l'ambiance des bombardements trouvent une jouissance particulière : « Les autres relevaient le taux d'obus tombés à la minute et semblaient exulter quand il s'élevait. »⁷⁹⁴ ; et qui « [...] retrouvaient leur jeunesse, cette jeunesse dont ils prenaient congé dans le flot d'habiles renoncements. »⁷⁹⁵

Ces hommes-là vivent donc dans le mensonge de l'héroïsme tout profit et prestige et sans risque, ce sont « [...] des 'camarades' aux cheveux grisonnants, qui serraient dans leurs poings quelques grains d'une poussière semblable à l'inconsistant pouvoir des petits sous-chefs de quartiers. »⁷⁹⁶ Ils sont semblables à ceux qui tiennent le racket sur les quartiers, leur

⁷⁹⁰ Ibid., p.47.

⁷⁹¹ Ibid., p.47.

⁷⁹² Ibid., p.41.

⁷⁹³ Ibid., p.19.

⁷⁹⁴ Ibid., p.47.

⁷⁹⁵ Ibid., p.48.

⁷⁹⁶ Ibid., p.48.

pouvoir est aussi inconsistant que le leur. Illusion du pouvoir intellectuel et du pouvoir sur les habitants désarmés de la ville sont une seule et même chose. La différence, c'est que ceux d'en haut maîtrisent le discours et fabriquent le contenu des médias. Et là aussi, une critique radicale du traitement de l'information apparaît dans l'exemple d'une jeune femme qui se suicide après que son enfant a reçu une balle dans la tête : « Son nom et son histoire scintillèrent sur les pages du journal tel un météore incandescent, ses photos et les mots d'adieu des rédacteurs consternés et enragés remplirent des colonnes qui, sans cet incident, seraient restées insipides. »⁷⁹⁷ C'est du journalisme qui manie le sensationnel pour vendre, le malheur extrême pour susciter la curiosité malsaine des lecteurs en manque de sensations fortes ou en manque du pire pour se sentir à l'abri.

Ce sont eux aussi qui ont des responsabilités dans les partis et qui conçoivent la politique de recrutement des candidats salariés au martyre :

*Soucieux de conserver le marché intact, chaque parti épiait la moindre hausse chez les autres : on finit par s'entendre sur un semblant d'égalité des prix. Mais il y eut des exceptions, et certains bureaux de parti optèrent pour le règlement en dollars afin de mettre les candidats au martyre à l'abri des vicissitudes de la vie.*⁷⁹⁸

La guerre est donc aussi une question de gestion des ressources humaines et financières, conduite froidement en fonction des intérêts des partis. L'ironie mordante de la fin de la citation est une des armes de l'auteur pour dévoiler la réalité, pour démasquer un romantisme révolutionnaire qui a fonctionné dans toute une génération, chez ceux d'en haut qui n'avaient pas besoin de gagner le minimum vital pour eux et leur famille, contrairement à ceux, comme Youssef dans la fiction, qui s'engagent pour gagner de quoi nourrir leur famille et, dans le cas de Youssef, faire des économies pour se payer l'année suivante des études d'informatique.

Parmi eux, et dans le premier temps de son itinéraire, Khalil est cet étranger à son monde dont le regard débusque la fausseté, le mensonge et l'opportunisme et qui n'arrive à partager ni leur soudaine solidarité sous les bombes, ni le rire, ni la joie de la soirée, alors qu'il s'est retrouvé à se réfugier au journal, surpris par « une pluie d'obus ».

Khalil reste donc parfaitement extérieur. Dans la rue, il essaye de se fondre dans la foule de ceux qui constituent :

⁷⁹⁷ Ibid., p.50.

⁷⁹⁸ Ibid., p.53.

*[...] un ciel inférieur, moins bleu [...] Dans la confusion générale, ils avaient renoncé à suivre le cours des choses. Il s'agissait généralement des habitants de la ville qui circulaient en tout temps, ceux qui avaient fini par se lasser, qui ne se souciaient plus de rien et qui ne s'interrogeaient plus.*⁷⁹⁹

La guerre redéfinit les catégories sociales et leurs liens, dans une même logique économique qu'en temps de paix et en même temps dans une logique propre à la guerre qui institue trois groupes masculins : ceux qui veulent maîtriser la sphère supérieure de l'existence, à mettre dans le même sac que les petits chefs de milice, ceux qu'on envoie se faire tuer, forts d'une virilité exaltée et mortelle, et les badauds ordinaires qui n'en peuvent plus et continuent à vivre comme ils peuvent.

Khalil va rencontrer, après la découverte de l'amour de soi, le *akh*. Le *akh* fait partie des chefs, sa spécialisation n'est pas le maniement du discours mais le trafic et l'approvisionnement en armes, rôle stratégique s'il en est dans cette guerre et dans n'importe quel type de guerre. Le *akh* tombe éperdument amoureux de Khalil. Et comme un homme amoureux – quel que soit l'objet de son amour – il offre tout sur un plateau à Khalil et même la patience en attendant que Khalil se décide et donne sa réponse : « Je sais que quelque chose te tracasse et que tu es désorienté, je peux t'aider. Je veux dire, tu peux me demander tout ce que tu veux. Absolument tout. »⁸⁰⁰ Dans un premier temps, Khalil est la proie d'un conflit intérieur par rapport à la proposition du *akh*. Mais après un long monologue avec lui-même que nous étudierons dans la deuxième sous partie, on retrouve un Khalil transformé, chef de milice dans son quartier.

Le *akh* représente donc une rencontre décisive pour l'anti-héros dans sa conversion en salaud. Il représente une véritable aubaine puisque grâce à lui, Khalil va obtenir, par ordre d'importance décroissante: la socialisation parmi ses semblables et donc la normalisation de sa position dans la société en guerre, ce qui signifie la fin de la torture intérieure ; le confort du pouvoir même illusoire du petit chef avec un chauffeur-garde du corps et des exécutants qui lui donnent du *Oustaz* (professeur, utilisé comme titre honorifique en arabe) qui est une marque de déférence et de reconnaissance sociale ; l'argent ; et sans que cela soit précisé clairement, le sexe, forcément, puisque la proposition du *akh*, son aîné en âge et en expérience de l'homosexualité, semble être un tout indissociable.

⁷⁹⁹ Ibid., pp.41-42.

⁸⁰⁰ Ibid., p.219.

A notre sens, Hoda Barakat montre dans ce roman comment la société prépare une situation où, pour survivre économiquement, des jeunes hommes deviennent des tueurs salariés, et comment, pour survivre socialement, un jeune homme n'a d'autre alternative que de devenir un chef de milice jouissant des prérogatives que lui octroient la possession des armes et le commandement d'hommes armés.

Dans les trois romans étudiés, des logiques de la violence sont développées à travers la fiction, des logiques représentées sous des angles différents. Mais ce qui les unit tout d'abord, c'est l'absence de héros positif de la guerre, l'absence d'une cause juste défendue dans la guerre et la critique des aspects de la société qui ont donné naissance à une forme d'autodestruction collective où, même si tout le monde est perdant, les profiteurs ne manquent pas. Ces vices de la société sont en relation dans chaque roman avec les rapports de pouvoir entre sexes, suivant une mise en relief à chaque fois différente du fait que les hommes sont les vecteurs de la violence, les acteurs et les défenseurs de la primauté de la violence. Ce sont eux qui acceptent, relaient et mettent en pratique l'évolution des conflits vers l'affrontement violent, sans pour autant que les femmes soient innocentes, prises comme elles le sont dans un système où elles peuvent même constituer la courroie de transmission de la mentalité machiste dominante, notamment à travers passivité, conformisme, complaisance, soumission, glorification de la virilité des fils – la frustration et les manques étant les pierres angulaires de ce système qui met à contribution masculin et féminin dans un rapport de pouvoir asymétrique.

Cependant, une différence de taille partage notre corpus : d'une part nous avons Andrée Chedid qui met l'accent sur l'action féminine pour la paix, mettant en scène des héroïnes positives de la paix et d'autre part, Vénus Khoury-Ghata et Hoda Barakat pour qui nulle lueur d'espoir ne se dégage de la guerre civile, qui mettent en scène une vision critique mettant tous les acteurs de la société devant leur responsabilité, malgré la mise en évidence du système global dans lequel ces responsabilités trouvent leur origine et leurs causes.

Nous allons clore notre étude par un recours à la mythologie décryptée depuis les textes de fiction et opposant deux figures méditerranéennes : Narcisse et Aphrodite.

II- NARCISSE CONTRE APHRODITE : LE TRIOMPHE DE LA MORT

Nous avons pointé au fil de notre étude l'émergence de ces figures mythiques. La vision d'Andrée Chedid, en tant qu'elle met en avant un combat toujours urgent contre la violence, fait émerger la figure d'une Antigone solaire et plus proche d'Aphrodite/Vénus des représentations de la Renaissance italienne que de l'Antigone de Sophocle ou de celle d'Anouilh : Ammal et Myriam, dans le dédoublement tactique de l'action pour la paix ; et la figure d'une Aphrodite en herbe : Sybil. Quant au roman de Vénus Khoury-Ghata, notre lecture a mis en lumière deux figures de Narcisse, l'un féminin et l'autre masculin – Flora et Frédéric, dédoublé dans le narcissisme du notable. Enfin, chez Hoda Barakat, nous avons mis en évidence la figure de Narcisse qui suit une évolution de la tristesse pure de la contemplation de soi à l'acceptation de son image positive dans le regard du désir sur lui.

Ce que nous tentons de faire consiste à tracer, à partir des deux figures mythiques d'Aphrodite et Narcisse, choisies comme les deux faces de l'humain méditerranéen, les oppositions et les conflits entre les sexes. Chacune de ces figures sexuées ne sont d'ailleurs pas exclusives d'un sexe et peuvent être vues comme extensibles à l'autre sexe, parce que le sens qu'elles véhiculent n'est pas sexué, même dans le cas d'Aphrodite, il ne fait que s'exprimer à travers un sexe.

II-a) Aphrodite assassinée : *La maison sans racines*

Aphrodite sort de l'eau, belle et altière, elle vient de l'élément le plus sensuel sur terre et elle s'avance, nue, tranquille et sûre d'elle-même.⁸⁰¹

C'est à partir de cette image inspirée par le tableau de Botticelli, *La naissance de Vénus* que l'idée de convoquer Aphrodite pour cette étude nous est venue. Aphrodite est un avatar de plusieurs divinités de l'antiquité, dont Tanit la carthaginoise, Astarté la phénicienne et Vénus la romaine. L'histoire des divinités antiques est complexe : avec le temps elles changent de nom, de lieu de culte, sont associées à d'autres déesses. Peu nous importe cela : ce qui peut

⁸⁰¹ Cette image est inspirée du tableau de Botticelli, *La naissance de Vénus*, peint vers 1485. Elle est associée pour moi personnellement à ma découverte de la beauté des corps masculins au bord de la Méditerranée, à un moment de l'histoire de mon pays où la mixité était une dynamique en développement.

s'avérer productif dans notre étude, c'est l'utilisation du mythe pour comprendre et interpréter un texte.

Quelles sont les significations portées par Aphrodite ? La charge érotique et la puissance de séduction, la clarté, l'évidence tranquille d'exister, la nudité qui s'offre tout en se dissimulant, sans autre attribut que ceux de la beauté et de la séduction (la rose, la coquille de nacre, le miroir et la ceinture), suggérant ainsi le jeu qui commence avec le regard de l'autre, pour l'inviter à l'amour... Telle est pour nous Aphrodite et telle, elle apparaît dans le roman d'Andrée Chedid, la sensualité et la séduction en moins : dans l'image d'Ammal et Myriam en costume pour la chorégraphie de l'action pour la paix et dans le personnage de la petite Sybil. C'est notre lecture qui nous fait apparaître une interprétation littéraire de la figure mythique d'Aphrodite, distribuée sur ces trois personnages, et chargée de ce que nous venons de définir comme les significations de cette figure. La sensualité reste hors de cause, à cause de l'âge pour Sybil et à cause de la gravité de la situation et de l'action pour les jeunes filles.

Ammal et Myriam sont toutes entières contenues dans une double figure solaire : « Les deux figures solaires avançant dans l'aube naissante s'étaient brusquement figées. »⁸⁰² C'est à la première page du roman qu'elles sont ainsi décrites. Mais c'est leur décision de composer cette figure solaire double qui est rapportée par la narration. Le choix du costume semblable qu'elles revêtent pour leur action pour la paix en fait un symbole lumineux censé représenter l'union, l'alliance de toutes les communautés du pays. Nous les avons rapprochées d'Antigone pour leur opposition farouche à la nouvelle loi de la cité inscrite dans le choix de la violence, pour leur détermination à aller jusqu'au bout de leur conviction, à mettre en œuvre une décision qui peut mettre leur vie en danger.

Cependant, le scénario qu'elles conçoivent comme une preuve que l'union existe et qu'elle doit être sauvée, espérant susciter un mouvement général vers leurs deux corps dressés, main dans la main au milieu de la Place, est basé sur leurs mouvements et sur leur apparence. Quant à leurs mouvements, ils sont le fait de corps « sveltes, souples »⁸⁰³, se déplaçant dans une « marche rayonnante »⁸⁰⁴. Leur apparence dans la marche est donc conçue d'avance :

Arrivant de l'est et de l'ouest de la Place, elles seront habillées toutes deux des mêmes robes, de cette couleur éclatante qui exclut deuil et désolation. Elles tiendront une même écharpe jaune à la main. Leur chevelure sera recouverte

⁸⁰² *La maison sans racines*, op.cit., p.13.

⁸⁰³ *Ibid.*, p.13.

⁸⁰⁴ *Ibid.*, p.98.

*d'un fichu du même coloris, du même tissu. Ainsi elles seront identiques, interchangeables.*⁸⁰⁵

Et dès la première page, apparaît cette couleur jaune de leurs vêtements : « Ammal et Myriam [...] en larges vêtements jaunes. »⁸⁰⁶ C'est justement cette couleur jaune qui oppose la lumière et l'espoir au deuil et à la désolation, qui va être le symbole apparent qu'elles se choisissent, et qui nous fait dire qu'elles se situent davantage du côté solaire d'Aphrodite, c'est-à-dire du côté de l'amour et de la féminité, plutôt que du côté d'Antigone renonçant au bonheur pour faire son devoir qui est d'accompagner la mort de son frère selon la tradition.

Dans la symbolique égyptienne antique, le jaune est symbole du soleil à son zénith, de l'or et de l'immortalité. La charge symbolique de la lumière du soleil est positive et s'oppose à la charge symbolique négative de la nuit. Selon Gilbert Durand, le soleil à l'Orient, c'est-à-dire dans ce qui est perçu comme un mouvement ascendant, est chargé positivement dans toutes les civilisations anciennes : « C'est l'ascension lumineuse qui valorise positivement le soleil. »⁸⁰⁷ C'est là que se situe le paradis de la Bible. « On peut, sur cet exemple de l'Orient mexicain, bien montrer le partage qu'il y a entre archétype et un simple symbolisme dû à un incident local : la couleur archétypale de l'Orient est au Mexique comme ailleurs le rose ou le jaune de l'aurore [...] »⁸⁰⁸. C'est en ce sens que nous interprétons la couleur jaune comme se rapportant au soleil qui donne la lumière et celle-ci comme se rapportant à une valorisation positive.

Pour Gilbert Durand : « A toutes les époques donc, et dans toutes les cultures, les hommes ont imaginé une *Grande Mère* une femme maternelle vers laquelle régressent les désirs de l'humanité.»⁸⁰⁹ Aphrodite, ainsi que nombre de déesses telles Astarté, Isis, Cybèle, Rhéa, Myriam et d'autres « sont ses noms innombrables [...] »⁸¹⁰. Aphrodite est donc une composante de cette Grande Mère ou Grande Déesse pré-aryenne et pré-sémitique, « [...] déesse personnifiant à la fois la terre féconde et les eaux fertilisantes. »⁸¹¹ Aphrodite est née des eaux et représente donc ces deux éléments, la terre et les eaux, porteurs de la fertilité, signe dominant de la féminité.

⁸⁰⁵ Ibid., p.57.

⁸⁰⁶ Ibid., p.13.

⁸⁰⁷ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op.cit., p.168.

⁸⁰⁸ Ibid., p.168.

⁸⁰⁹ Ibid., p.268.

⁸¹⁰ Ibid., p.268.

⁸¹¹ Ibid., p.258.

Par conséquent, la figure d'Aphrodite que nous convoquons dans notre lecture du roman à partir du côté solaire des héroïnes positives - qui ne nous est pas apparu dans notre recherche autour des significations d'Aphrodite et de ses avatars, étant donné que la féminité est rarement liée au soleil dans les cosmogonies anciennes - nous l'avancions comme une lecture qui fait le lien entre la valeur positive d'Aphrodite représentant un des noms de la Grande Déesse, qui symbolise une féminité origine et refuge, et sa naissance des eaux dans une image diurne, en pleine lumière que nous retrouvons dans la peinture de Botticelli. Le jaune de l'image d'Ammal et Myriam correspond à la charge symbolique positive de la lumière. Nous convoquons donc une symbolique de la féminité origine et refuge portant les signes de la lumière, pour avancer dans notre réflexion sur les représentations littéraires des rapports de pouvoir entre les sexes. Si ce cheminement tente d'utiliser les procédés de la mythocritique, c'est à cause de l'intensité des images du roman montrant les deux jeunes filles comme deux soleils féminins qu'un seul coup de feu réduit à un tas de tissus jaunes, à terre.

Un autre élément vient s'ajouter à notre lecture : les deux jeunes filles sont au principe d'une initiative qui peut être qualifiée d'utopique ou d'aventuriste. Nous penchons pour une interprétation qui en fait une prise de responsabilité en désespoir de cause, le réveil d'une volonté fondamentale de vie contre la mort de la part de deux jeunes filles, dans une situation où les jeunes hommes de leur âge se sont déjà engagés dans les milices ou s'apprêtent à le faire, où toutes les conditions pour une guerre civile sont en place. Ceci d'autant que, comme nous l'avons relevé *supra*, l'initiative de la fiction correspond à des mouvements réels similaires, menés par des femmes, qui ont eu lieu au Liban pendant la guerre civile.

En ce sens, les deux personnages, dans leur jeunesse et leur courage sont en quelque sorte la résurgence de la vie, celle qu'on donne, celle qu'on porte, celle qu'on défend contre la mort. Et cette vie, elle est défendue par des femmes dans un geste positif pour rassembler, accompagné d'un ensemble de signes qui symbolisent la lumière et donc la vie, dans un temps où tous les hommes, habituellement maîtres de la vie de la cité, ont opté pour le langage des armes et donc de la mort.

D'ailleurs, le portrait moral de Myriam met en relief son opposition à sa mère décrite comme une bigote, souffrant des fredaines extraconjugales de son mari, les acceptant dans une attitude de victime qui s'en remet à Dieu et prie continuellement pour tous:

A l'opposé de Georges, l'existence étriquée de sa mère révoltait Myriam. Ses caresses lui avaient manqué, elle ne s'en cachait pas. Dès son enfance, prenant

*tout à rebours de ce tempérament frigide et dévot, elle se jurait d'être tout autre. Elle l'était naturellement. / Elle choisirait l'homme de sa vie, ils s'aimeraient avec passion. Elle couvrirait ses enfants de baisers.*⁸¹²

Myriam a opté pour l'épanouissement, pour l'ouverture aux autres et pour l'amour. Elle veut vivre pleinement et ne rien refuser des bienfaits de l'amour dans sa pratique physique. C'est encore pour cela que nous lisons en elle et en son double, Ammal, avec laquelle elle a grandi dans les mêmes dispositions, une Aphrodite porteuse des valeurs de la vie et du courage nécessaire pour la défendre.

Si la sensualité que nous attribuons à la Vénus de Boticelli⁸¹³ et qui s'affirme comme évidence n'est pas dominante dans l'image des deux jeunes filles en jaune, elle est contenue dans l'information qu'apporte le texte sur leur évolution par rapport aux interdits de leur éducation, notamment en ce qui concerne la sexualité. Comme cela apparaît dans l'extrait que nous citons ci-dessus : Myriam se pose contre « le tempérament frigide et dévot » de sa mère, donc contre l'ignorance du plaisir et la vision religieuse du plaisir en tant que péché, contre la sécheresse du comportement affectif et elle est déjà ce qu'elle se promet d'être. De plus, dans leur évolution commune, « Elles réfutent certaines coutumes, certaines habitudes. »⁸¹⁴, « Elles parlent sans fard de l'amour. Elles le vivent passionnément, difficilement, entre liberté et tabous. »⁸¹⁵, « Elles se heurtent à leurs pères, à leurs frères, affrontent les « on-dit ». »⁸¹⁶ Les « on-dit » sur les jeunes filles dans la société libanaise ne peuvent se rapporter qu'au comportement vis-à-vis de l'autre sexe. Ammal et Myriam sont décrites comme des candidates à la liberté dans l'amour et au changement des mentalités et des pratiques sociales en ce sens. Nous déduisons de cela que les deux personnages sont pour une sensualité déculpabilisée, celle justement que représente la figure d'Aphrodite déesse de l'amour.

Dans l'image des deux jeunes filles au milieu de la Place, le sens recherché par elles aussi bien que le sens donné par l'auteur, n'est pas la sereine invite à l'amour mais une invite à l'union et à la paix entre semblables. C'est donc le côté Grande Mère ou Grande Déesse qui peut fonctionner pour interpréter l'image. Mais en même temps, par le fait de leur grande jeunesse, Ammal et Myriam représentent une promesse d'épanouissement et par leur action,

⁸¹² Ibid., p.142.

⁸¹³ Une explication s'impose sur notre choix d'Aphrodite au lieu de Vénus bien que le tableau de Boticelli qui nous inspire représente Vénus. Aphrodite étant grecque, elle se dresse dans notre représentation personnelle dans le soleil de la Méditerranée, tandis que la Vénus romaine transporte avec elle la poussière des vieux textes latins, et les brumes du nord qui l'ont adoptée comme la leur.

⁸¹⁴ *La maison sans racines*, op.cit., p.148.

⁸¹⁵ Ibid., p.149.

⁸¹⁶ Ibid., p.149.

une promesse de réalisation de leur révolte contre l'interdit de l'amour et de la sexualité. C'est là que se tapit l'autre face d'Aphrodite, celle de la sensualité déculpabilisée.

Quant à Sybil, elle a tout d'une Aphrodite en herbe : l'or des cheveux, leur blondeur et la lumière qu'ils reflètent tout d'abord reviennent à plusieurs reprises: « [...] la nappe dorée de la chevelure se soulevant à chaque pas, glissant dans le moutonnement de la foule, Kalya les a reconnus. »⁸¹⁷, ou : « Des gouttes de sueur perlaient sur le front de Sybil, à la racine des cheveux où le blond est plus blond encore. »⁸¹⁸, ou bien « La nappe claire de ses cheveux planait autour d'elle. »⁸¹⁹, ou encore « [...] Myriam caressa les cheveux étincelants. Lisse et flottante chevelure se déplaçant à chaque mouvement ; d'un blond ardent, comme on n'en voit qu'au cinéma. »⁸²⁰ Or, Gilbert Durand qui s'appuie sur l'utilisation du reflet de l'or dans les images de lumière dorée dans *La Chanson de Roland*, démontre que l'or et le blanc de la pureté se confondent ; puis se basant sur la même utilisation des reflets de l'or dans la lumière dorée dans *l'Apocalypse* notamment, et dans la symbolique alchimique où le soleil est le signe alchimique de l'or, il démontre que : « L'or, grâce au doré, est bien « goutte de lumière ». »⁸²¹ Ses cheveux nimben le visage de Sybil comme quelque chose de mouvant – « se soulevant », « glissant », « planait », « flottante », « se déplaçant » - et de lumineux – « dorée », « blond », « plus blond encore », « claire », « étincelants », blond ardent ». La chevelure est à la base de nombreuses images poétiques : G. Durand écrit : « Bachelard souligne, dans une perspective dynamique, que ce n'est pas la forme de la chevelure qui suscite l'image de l'eau courante, mais son mouvement. »⁸²² Mais cela ne signifie pas que la chevelure soit porteuse d'un signe positif dans l'imaginaire humain, au contraire. Gilbert Durand explique que la chevelure « [...] va incliner les symboles négatifs que nous étudions vers une féminisation larvée, féminisation qui se verra définitivement renforcée par cette eau féminine et néfaste par excellence : le sang menstruel. »⁸²³ Or, ce que nous voulons montrer ici, c'est que contrairement au sens négatif relevé par Gilbert Durand et étayé par des exemples littéraires trouvés chez Balzac, d'Annunzio et Edgar Allan Poë, chez Andrée Chedid, la valeur du mouvement de la chevelure dorée du personnage de Sybil est purement positive. La chevelure ici suggère la légèreté, l'allégresse de la danse, elle accompagne la grâce du mouvement, sa rapidité : « L'image le captive à son tour. Mario prend un tel plaisir à regarder cette belle

⁸¹⁷ Ibid., p.23.

⁸¹⁸ Ibid., p.143.

⁸¹⁹ Ibid., p.144.

⁸²⁰ Ibid., p.127.

⁸²¹ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op.cit., p.166.

⁸²² Ibid., p.108.

⁸²³ Ibid., p.107.

enfant, à admirer ses grandes enjambées, la légèreté de ses bras, l'élan de tout son corps, le flux de sa chevelure [...] »⁸²⁴ Il s'agit là de son dernier mouvement avant d'être abattue « en pleine course »⁸²⁵ d'une balle qui « vient de la frapper entre les omoplates. »⁸²⁶

Comme pour les jeunes filles, on retrouve les mêmes valeurs positives de la lumière : dans le cas de Sybil, le mouvement des cheveux est celui du mouvement de la lumière ; pour les jeunes filles, les corps habillés de jaune en font « deux figures solaires »⁸²⁷.

Il y a aussi la légèreté de Sybil, sa grâce, son talent de future danseuse et son naturel avec les gens et les choses, son adaptabilité et sa propension à aimer : sa grand-mère, le Liban, la mer méditerranée, l'épicier si gentil, Myriam ; sa gaité d'enfant et son élan vers Kalya qu'elle connaît depuis très peu de temps, quand celle-ci s'élanche sur la Place au début de sa marche : « Sybil se mit à crier : - Je ne veux pas qu'il t'arrive quelque chose. Je t'aime, Mammy ! »⁸²⁸

Sybil, c'est l'enfance libérée des carcans de l'éducation traditionnelle, c'est l'ouverture d'esprit, la gentillesse et la liberté que cela lui procure. Et c'est tout cela qui contribue à lui donner sa capacité d'aimer qui est essentiellement une ouverture vers l'Autre. Tout cela fait de Sybil l'Aphrodite en herbe que nous y voyons, en tant que possibilité réalisée et en chemin vers sa maturation de la figure resplendissante que nous avons décrite au début de cette section, une Aphrodite en tant que désir féminin de liberté. Myriam ressent cette réalisation de son désir de liberté chez Sybil : « Qu'y avait-il de commun entre son monde et celui de Sybil ? Privilégiées toutes les deux, mais de façon si différente. Modernisme et simplicité chez la première. Modernisme plus fragmenté chez Myriam, aisance plus clinquante. »⁸²⁹ La comparaison porte sur le modernisme qui reste « fragmenté » pour Myriam à cause de la société où elle vit. Cela se précise dans la scène où Sybil danse dans le salon où se trouvent Myriam, Kalya, Odette et Mario :

- Tu seras danseuse ! Myriam applaudit de toutes ses forces. Elle enviait cette enfant de là-bas ; dans son pays elle ne rencontrerait pas d'obstacles à ses dons. Souvent elle souhaitait partir loin, vivre ailleurs, n'avoir que sa propre existence à bâtir. Ici, il fallait tenir compte des familles, des coutumes, des

⁸²⁴ Andrée Chedid, *La maison sans racines*, op.cit., pp.243-244.

⁸²⁵ Ibid., p.244.

⁸²⁶ Ibid., p.244.

⁸²⁷ Ibid., p13.

⁸²⁸ Ibid., p.19.

⁸²⁹ Ibid., p. 127.

*religions, des milieux. On était pris au piège, serré dans un étau. Comment s'y soustraire ?*⁸³⁰

Donc, on trouve une figure de la liberté féminine associée à la valeur symbolique positive de la lumière, réappropriée dans le roman par le féminin, par opposition à un symbolisme qui associe le plus souvent le féminin à des images nocturnes dotées d'une charge symbolique négative ou passive comme par exemple dans l'isomorphisme étudié par Gilbert Durand qui associe la lune noire, les menstrues et la mort et les trouve réunis dans une image de la femme fatale au sens propre.⁸³¹

Myriam et Ammal se battent pour faire reconnaître leur conception de la liberté, indissociable de la paix et Sybil est une personnification de cette liberté comportant les possibilités de réalisation personnelle que cela suppose pour les femmes.

Or, dès la première page, d'une part, « Les deux figures solaires avançant dans l'aube naissante s'étaient **brusquement figées. L'image s'était assombrie.** »⁸³². D'autre part, « Elle [Sybil] court. Elle continue d'avancer durant quelques secondes. Puis elle s'abat. **D'un seul coup.** »⁸³³

Or qu'est-ce qui est assassiné dans les deux coups de feu ? Ce sont toutes ces charges symboliques positives de la féminité que nous venons d'étudier. C'est le combat pour la paix mais aussi pour la liberté qui est atteint à travers le duo solaire d'Ammal et Myriam, sans que le coup soit fatal et c'est la personnification de la liberté et de l'allégresse qui est abattue définitivement puisque Sybil meurt « en pleine course ». Qui a tiré ? Un homme, un franc-tireur inconnu, anonyme, invisible.

C'est ainsi qu'Aphrodite est assassinée par ses frères. Le roman d'Andrée Chedid est une sorte de témoignage littéraire d'une conscience claire et profonde d'un rapport inégal entre les sexes que la guerre vient porter à son paroxysme parce que quand on abat les héroïnes de la paix, le message est clair : la paix ne passera pas. Et quand les messagères de la paix sont des jeunes filles qui signent leur émancipation par rapport à la domination des pères et des frères en prenant en main les affaires de la cité pour dire non à la logique de la force et de la violence portée par les hommes, le message est complété par : ni la paix ni l'émancipation des

⁸³⁰ Ibid., p.145.

⁸³¹ Gilbert Durand, op.cit.

⁸³² Andrée Chedid, *La maison sans racines*, op.cit., p.13, c'est nous qui soulignons.

⁸³³ Ibid., p.244, c'est nous qui soulignons.

femmes qui prétendent imposer leur point de vue d'actrices non destinées à porter les armes, ne passeront.

Le roman d'Andrée Chedid dit sa propre lucidité de femme et dit un combat qui, pour affronter la violence à mains nues et courir le risque de recevoir des coups fatals, ne s'en poursuivra pas moins. Le roman se ferme sur : « Harcelée par la brise, l'écharpe jaune, maculée de sang, garde dans ses plis la clarté tenace du matin. Le morceau d'étoffe s'élève, s'enfle, se rabat, rejaillit, s'élanche, flotte ; retombe à nouveau et s'envole de plus belle... »⁸³⁴ Le roman se ferme donc sur la possibilité de poursuite de la lutte envers et contre tout. Aphrodite ne peut jamais être complètement assassinée, comme c'est le cas d'un personnage de roman, il reste vivant dans un texte qui laisse le message d'une femme maintenant disparue et qui, en écrivant « sa maison libre » laisse une trace de liberté de femme consciente d'un monde où la civilisation est constamment menacée, où les avancées de l'émancipation féminine comme condition nécessaire de l'émancipation humaine ne sont jamais définitivement gagnées. L'écriture d'Andrée Chedid montre que la guerre est un moment privilégié de la remise en cause des acquis de liberté, d'égalité et de dignité, premièrement pour les femmes.

Ce message d'Andrée Chedid témoigne du fait que la conscience des femmes a su prendre la distance nécessaire pour décrypter **la guerre** comme un passage caractéristique des rapports de pouvoir entre les sexes d'un état de fragmentation – elle utilise ce mot à propos de la modernité de Myriam – qui semble porteur d'une dynamique d'émancipation, à un état de régression vers l'autoritarisme des mâles envers les femmes et l'ensemble de la société par le biais de la violence armée collective exercée *grosso modo* par des hommes.

De plus, elle installe dans la fiction, au cœur d'un système sur le point de basculer, une forme de lutte non-violente comme une réponse possible à la violence qui ne veut pas lâcher l'histoire de l'humanité. Pour Evelyne Accad :

La mort de Sybil, qui a couru rejoindre sa grand-mère sur la ligne de démarcation [...] n'est pas une victimisation sans espoir ou un sacrifice expiatoire, mais la conséquence directe de l'absence de prudence de Kalya, son incapacité à comprendre qu'un revolver ne fait pas le poids dans un tel

⁸³⁴ Ibid., p.247.

*conflit. Cette fin ne fait que renforcer la thèse de la lutte active non violente comme stratégie d'espérance susceptible de conduire au succès.*⁸³⁵

Même si l'interprétation du revolver tenu par Kalya nous semble discutable, nous l'avons montré en deuxième partie, nous restons d'accord avec Evelyne Accad pour voir que la démarche d'Andrée Chedid n'est pas de l'ordre de la victimisation. La mort de Sybil montre qu'il n'y a pas de recette pour contrer la guerre, que la route est longue pour les luttes non-violentes, que ce sont des actions positives qui tracent un chemin d'espoir. Additionnée à « l'écharpe jaune maculée de sang » qui « garde dans ses plis la clarté tenace du matin » et « s'envole de plus belle » - ce sont les derniers mots du roman, la mort de Sybil signifie que momentanément il n'y a guère d'espoir, la violence a vaincu, mais que l'espoir symbolisé par la clarté qui se lève avec le matin n'a pas lâché prise.

II-b) Narcisse se meurt : *La maîtresse du notable*

Nous avons utilisé la figure de Narcisse pour décrire le comportement de Flora et celui du notable dans leur relation. Ce faisant, nous avons utilisé la figure mythologique et non l'analyse de Freud de Narcisse et du narcissisme. En revanche, nous allons nous appuyer sur le travail d'Herbert Marcuse qui analyse le principe de réalité tel qu'il s'est imposé dans la civilisation occidentale et l'identifie à un « principe de rendement » représenté par Prométhée. Il lui oppose un principe de réalité non répressif qui trouverait sa source dans les images d'Orphée et de Narcisse : « [...] Narcisse, qui, dans le miroir de l'eau, tente de saisir sa propre beauté. Penché sur la rivière du temps, dans laquelle toutes les formes passent et s'enfuient, il rêve : Narcisse rêve au paradis... »⁸³⁶ La littérature, nous dit Marcuse, a conservé les images d'Orphée, le poète, et de Narcisse :

Les représentations d'Orphée et de Narcisse réconcilient Eros et Thanatos. Elles rappellent l'expérience d'un monde qui n'a pas à être maîtrisé et contrôlé, mais libéré, elles annoncent une liberté qui libèrera la puissance d'Eros enchaîné dans les formes réprimées et pétrifiées de l'homme et de la nature. [...] Il suffit d'énumérer et de rassembler ces représentations pour circonscrire le domaine qui leur est assigné : c'est celui de la rédemption du plaisir, de l'arrêt du temps, de l'absorption de la mort ; c'est le silence, le

⁸³⁵ Evelyne Accad, *Des femmes, des hommes et la guerre*, op.cit., p.111.

⁸³⁶ Herbert Marcuse, *Eros et civilisation*, Paris, Editions de minuit, 1963 pour la traduction française, p.153.

*sommeil, la nuit, le paradis – le principe de Nirvâna envisagé comme la vie et non la mort : Baudelaire donne en deux vers l'image de ce monde : Là tout n'est qu'ordre et beauté, / Luxe, calme et volupté. C'est peut-être le seul contexte dans lequel le mot ordre perde son implication répressive : il s'agit de l'ordre de la satisfaction que l'Eros libre crée.*⁸³⁷

C'est cet aspect de « rédemption du plaisir/arrêt du temps/absorption de la mort » que nous retenons pour expliquer le mouvement de Flora vers le notable. Flora se dresse contre la morale et contre la loi de la guerre qui a institué la partition pour essayer autre chose que sa vie de famille et la routine. Elle répond à l'invitation au plaisir qui lui est adressée avec tant de persévérance et de détermination, en même temps elle opte pour l'inconnu, pour un nouveau temps à vivre. Flora connaît le notable et son passé et elle le décrit à sa fille, la narratrice, comme quelque chose de lourd et qui lui fait de l'ombre.

Mais ce qui est lourd pour elle, n'est-ce pas justement son désir hors normes, son désir qui contrevient totalement au choix de vie de famille qu'elle a fait en se mariant avec un paisible dentiste et en faisant des enfants ? L'ennui qu'elle fuit peut signifier que c'est un désir d'ailleurs qui l'attire vers le regard et le corps de l'amant aussi noir qu'elle est blonde, aussi sombre qu'elle est diaphane. Désir du contraire qui lui donne une image magnifiée d'elle-même, une image unique de beauté éblouissante, de beauté inaccessible – l'amant la poursuit pendant sept ans qui suivent dix ans d'exil pour faire fortune et revenir la conquérir – et suprême. Flora succombe à la séduction irrésistible de l'image de sa beauté, le « vertige » dont parle Paul Valéry, cité par Marcuse dans son chapitre sur les images d'Orphée et de Narcisse, est exactement ce qui saisit Flora devant le notable dès que leurs deux corps se touchent, comme nous l'avons cité dans un des épisodes où Flora rencontre par hasard le notable à l'affût de ses allées et venues.

Marcuse évoque les représentations littéraires de Narcisse et cite entre autres les vers de Paul Valéry que nous venons d'évoquer. Nous les reproduisons ici pour notre étude du narcissisme de Flora qui pourrait reprendre à son compte ce que dit Narcisse dans le dernier vers : « Que puis-je ô ma beauté faire que tu ne veuilles ? »

Admire dans Narcisse un éternel retour

Vers l'onde où son image offerte à son amour

⁸³⁷ Ibid., pp.154-155 (Baudelaire, « L'Invitation au voyage », *Les Fleurs du mal*).

Propose à sa beauté toute sa connaissance :

Tout mon sort n'est qu'obéissance

A la force de mon amour.

Cher corps, je m'abandonne à ta seule puissance ;

L'eau tranquille m'attire où je me tends les bras :

A ce vertige pur je ne résiste pas

Que puis-je, ô ma beauté, faire que tu ne veuilles.⁸³⁸

Les trois vers que nous soulignons constituent pour nous une illustration parfaite de la démarche de Flora. C'est la force du vertige de l'image qui lui est renvoyée de sa beauté qui la captive et à laquelle elle ne résiste pas. C'est sa beauté reflétée dans le regard de l'amant qui lui dicte sa conduite, elle ne fera que ce que voudra cette beauté. Dans le roman, Flora existe surtout à travers sa beauté, toute son histoire se résume au cheminement de sa beauté irrésistible, non seulement pour les autres mais aussi pour elle-même.

En appliquant l'analyse que fait Marcuse de Narcisse, nous voyons que le narcissisme de Flora n'est pas simplement l'égoïsme d'une fuite de la réalité vers la promesse du plaisir. C'est aussi une impossibilité d'aimer l'Autre – Flora pleure dans une scène que nous avons citée *supra* sur elle-même qui ne sait pas aimer – et Marcuse explique :

*Certes Narcisse apparaît comme l'antagoniste d'Eros : il rejette avec mépris l'amour, l'amour qui l'unit à d'autres êtres humains et il en est puni par Eros. En tant qu'antagoniste d'Eros, Narcisse symbolise le sommeil et la mort, le silence et le repos. [...] Son silence n'est pas celui de la rigidité de la mort et, quand il méprise l'amour des chasseresses et des nymphes, **il rejette un Eros pour un autre. Il vit suivant un Eros à lui, et ne s'aime pas seulement lui-même. (Il ne sait pas que l'image qu'il admire est la sienne.)***⁸³⁹

Ce recours à la tradition mythologique permet de percevoir la profondeur de ce personnage et permet d'expliquer que Flora reste chez son amant, qu'elle ne puisse plus partir de chez lui, même si c'est devenu un enfer pour elle, parce qu'elle est complètement subjuguée par cette image et que rien n'existe que cet Eros qui la garde captive, qui lui échappe parfois mais qui

⁸³⁸ Paul Valéry, *Cantate de Narcisse*, scène II, cité par Herbert Marcuse dans *Eros et civilisation*, op.cit., p.154.

⁸³⁹ Herbert Marcuse, op.cit., pp.156-157.

lui revient dans le regard du désir du notable. Donc même au risque de se perdre elle-même, elle reste dans la contemplation de cette image. Narcisse se noie pour finir mais comme le rappelle Marcuse : « Dans la plupart des tableaux, Narcisse est représenté en compagnie d'un Amour qui est triste, mais non hostile. »⁸⁴⁰

En revanche, Flora est la mère d'un autre Narcisse. Frédéric représente une autre variation de la figure de Narcisse. Dans la même scène que nous avons évoquée ci-dessus, Flora pleure sur elle-même qui ne sait pas aimer et sur Frédéric qui n'aime que lui-même. Dans le cas de celui-ci, il y a une accélération du vertige qui l'attire vers sa propre image. Celle-ci est le double de celle de sa mère : le fils a une ressemblance frappante avec sa mère et le fils ne peut se passer de l'amour de sa mère qu'il réclame et qu'il n'obtient pas. L'accélération du vertige semble être due aux deux choses : au fait que la beauté de Frédéric est le double de celle de sa mère et au fait de la fixation de son manque d'amour sur cette mère absente : « Flora est la vraie drogue de Frédéric. Il s'est tourné vers la seconde [la cocaïne] par désespoir. Pour détruire son visage, une copie de celui de sa mère. »⁸⁴¹ La cocaïne, comme toute drogue, est un substitut au manque, cela est connu mais ce qui est à relever, c'est sa fonction chez Frédéric: détruire son visage dans le même mouvement que celui de sa mère qui ne l'aime pas assez. Dans sa course vers la mort, il va utiliser son ami Georges qui l'aime mais que Frédéric ne suit que parce qu'il lui procure la cocaïne et donc la paix avec lui-même. L'impossibilité d'aimer est portée à son comble chez Frédéric.

C'est peut-être la clé la plus importante du roman : l'impossibilité d'aimer de Flora et de Frédéric est au centre de la narration, mais elle est reproduite chez les autres personnages (à part la narratrice et son amant franc-tireur).

Nous avons évoqué dans la deuxième partie le narcissisme du notable qui est fasciné par la beauté de Flora mais dont l'amour finalement se résume à sa possession. La possession de cette femme signifie pour lui la revanche du mâle repoussé pendant tant d'années. Sa vieille servante vient raconter au mari quitté que son maître est parti après la première rencontre charnelle avec Flora « [...] sans avoir pu posséder, prendre, aimer. »⁸⁴² Puis elle explique : « Elle a tort de vouloir le convaincre de son innocence. Il ne l'aime que coupable, méprisante, dédaigneuse. »⁸⁴³ Enfin : « Il lui fallait cette femme dans sa vie et dans son lit, pour cracher sa

⁸⁴⁰ Op.cit., Note de bas de page, p.157.

⁸⁴¹ *La maîtresse du notable*, p.199.

⁸⁴² Ibid., p.51.

⁸⁴³ Ibid., p.52.

semence dans son ventre et rendre sa fierté à son sexe humilié. »⁸⁴⁴ On a ici la description du désir du notable qui a besoin d'être attisé par le dédain de l'autre pour durer, et de sa culpabilité comme un argument pour être en position de force, et soumettre l'autre. Un refus pour le sexe conquérant signifie une humiliation car il perçoit les femmes comme une citadelle à assiéger et à soumettre, or à vaincre sans péril on triomphe sans gloire. Par conséquent, la séduction et l'amour se résolvent en un combat où un homme utilise une femme pour se prouver qu'il est capable de posséder ce qu'il désire même quand l'objet du désir lui résiste. Il s'agit là du sens élémentaire du narcissisme, où l'individu agit en fonction uniquement de lui-même, où l'autre lui sert à se mirer dans une image avantageuse, un narcissisme comme « une fuite égoïste en face de la réalité »⁸⁴⁵ comme le définit Marcuse en parlant de la conception habituelle du narcissisme. C'est une absence de conception de l'amour qui met en relation deux êtres humains, et qui produit une incapacité d'aimer. Cela rejoint l'impossibilité d'aimer, avec les nuances que nous venons d'évoquer ; là aussi on peut imaginer l'Eros triste qui accompagne Narcisse.

Or l'impossibilité d'aimer de Narcisse entraîne sa mort comme elle entraîne la mort de Frédéric et la mort symbolique de Flora. Cette impossibilité d'aimer est non seulement celle des individus mais aussi celle du groupe qui se dresse contre l'autre groupe, celle de la moitié de la ville en guerre contre l'autre. Elle est au principe de la guerre civile.

Seulement, Marcuse montre que les signes de mort de Narcisse sont représentés dans l'art et la littérature non pas comme la mort elle-même mais comme un principe de paix, une production de l'imaginaire qui va dans le sens d'un désir d'arrêt du mouvement impulsé par la raison productive et répressive, désir d'un monde exprimé par les deux vers de Baudelaire : « Là tout n'est qu'ordre et beauté / Luxe, calme et volupté ». Il montre le lien entre le narcissisme dans son acception classique et celui qui correspond à l'aspiration à un monde réconcilié, où la contemplation prend la place de l'effort et du rendement.

Et en fait, on peut lire ces deux aspects dans le roman : d'une part le narcissisme de Flora et Frédéric sont une aspiration à un monde sans contrainte, où Eros est libéré de tout ce qui l'entrave, où l'amour seul occupe le temps et l'arrête dans sa fuite dans la contemplation de la beauté, où le fils reste contre le corps de sa mère qui le protège du monde et où la femme se consacre à celui qui la rend si belle. D'autre part, dans la réalité sociale où il se trouve enfermé, Narcisse suscite la coupure avec l'Autre dans la réalisation de son amour pour son

⁸⁴⁴ Ibid., p.52.

⁸⁴⁵ Herbert Marcuse, op.cit., p.158.

image, plus exactement l'image de la beauté. Or, Narcisse étant l'illustration non seulement des individus mais aussi du groupe qui se mire dans l'image de sa supériorité ou qui se mire dans l'image de la revanche prise sur les détenteurs de la culture et de l'argent, il signe la mort de l'individu et la mort collective programmée dans le conflit civil. La guerre est donc vue comme la conséquence de cette coupure avec l'Autre, de l'impossibilité d'aimer représentée par Narcisse.

C'est dans ce sens que nous voyons le triomphe de Narcisse sur Aphrodite comme un possible détour mythique pour interpréter la représentation de la guerre chez les trois auteurs de notre corpus. Nous avons identifié Aphrodite comme une figure du combat non-violent, une Aphrodite resplendissante mais immédiatement atteinte puis dans un deuxième temps, touchée à mort dans une répétition de l'exercice de la violence. Aphrodite est représentée par des personnages féminins. Ici, nous identifions Narcisse représenté par un personnage féminin et un autre masculin, double de l'autre sexe en étant double l'un de l'autre, dans une relation de quasi duplication physique d'une femme dans son fils.

Vénus Khoury-Ghata met en scène dans ce roman trois Narcisses qui vont à leur perte dans un cadre de guerre civile identifiée comme confessionnelle. Ce cadre donne lieu à une guerre des mots de la haine et du rejet entre les deux côtés de la ville, rapportés dans la fiction dans leur obscénité raciste et leur violence sexuelle crue et méprisante. L'auteur semble ainsi montrer du doigt une des grandes causes internes du mal qui ronge la société et qui ne naît pas dans la guerre civile mais la rend possible et va même jusqu'à l'appeler de ses vœux lors d'une trêve : ne regardant que son image, ébloui par son image, l'individu et le groupe ne cherchent rien d'autre qu'à saisir leur beauté imaginaire et dans le même mouvement, repoussent l'Autre.

De plus, Narcisse est distribué sur deux versions : l'une féminine et l'autre masculine. Si le roman met en scène un Narcisse à deux têtes, celle de la mère et celle du fils, c'est peut-être aussi une critique de la relation mère-fils qui est visée, relation qui constitue un des nœuds les plus profonds sur lequel fonctionne la société méditerranéenne du sud et qui contribue à produire cette incapacité de Narcisse à accepter la relation d'amour avec l'Autre, notamment chez le fils. On peut lire à travers la conception de ces personnages et leur mise en relation avec leur entourage une critique de la haine et du racisme généralisés, éclairée par un profil psychologique porteur de l'impossibilité d'aimer.

Donc, cette guerre que Vénus Khoury raconte comme une fable de la cruauté partagée pourrait avoir pour figure centrale, présente par son absence néfaste pour son entourage – l'absence étant due à son choix de se consacrer à la contemplation de l'image de sa beauté – un Narcisse qui a rompu les liens avec l'Autre le plus proche et qui reste malgré un Eros triste car sans satisfaction, malgré une dégradation physique qui suit cette logique du désir captif, dans la rêverie du miroir parce qu'il est incapable de s'en détacher étant donné que cela est constitutif de son être.

Une phrase du roman vient dans la bouche du mari quitté, le père de la narratrice qui suffoque quand il repense aux scènes érotiques entre sa femme et le notable, rapportées par la vieille servante du notable : « Une ville pauvre en couleurs et en affection, s'entend-il dire à haute voix. »⁸⁴⁶ C'est bien de la pauvreté en affection qu'il s'agit en premier lieu dans ce roman qui raconte un moment de la guerre civile libanaise.

II-c) Narcisse pourvoyeur de mort : *La pierre du rire*

On retrouve Narcisse dans le roman de Hoda Barakat sous les traits de Khalil transformé par son séjour à l'hôpital. C'est Narcisse qui naît dans cette « [...] île blanche en suspens dans l'espace » où « Khalil a la sensation de surplomber la ville. »⁸⁴⁷ Narcisse renaît des cendres du jeune homme un peu timoré, timide et inhibé, se détestant lui-même de plus en plus, pour finir par se mépriser de se sentir dans le rôle de « l'épouse de l'autre sexe » de Youssef, son cousin, devenu milicien et pourvoyant ainsi aux besoins matériels de la famille ; puis par se sentir coupable de l'avoir envoyé à la mort pour se débarrasser de l'objet inaccessible de l'amour.

La haine de soi qui accompagne Khalil depuis le début du roman se transforme en un amour immodéré pour sa personne dès que ses douleurs stomacales sont guéries par l'opération et par l'attention affectueuse qu'il trouve à l'hôpital. C'est le premier stade de la transformation.

Puis l'amour pour sa personne s'affirme et se stabilise quand il est complété par la haine des autres qui va jusqu'au rejet physique et à la répulsion qui s'exprime dans un passage comme celui-ci :

⁸⁴⁶ Venus Khoury-Ghata, *La maîtresse du notable*, op.cit. p.91.

⁸⁴⁷ Hoda Barakat, *La pierre du rire*, op.cit., p.185.

*Khalil tressaillit au contact brutal de l'épaule d'un passant. Il tressaillit et son estomac se contracta au bord de la nausée. Ne me touchez pas, ne touchez pas à ma pureté. Ne me touchez pas. / Et Khalil décide de rentrer chez lui à pied pour ne pas sentir l'odeur de leur respiration dans le taxi collectif.*⁸⁴⁸

Le rejet va très loin car il s'étend à la « respiration » des autres qui est sans odeur et qui est, en tant que souffle, la manifestation de leur état d'êtres vivants. La « pureté » de Khalil est en jeu, ce qui signifie que Khalil conçoit son corps comme n'étant pur qu'en dehors des autres humains, dans une rupture totale entre soi et tous les autres. Cela se situe après la mort du premier amour qui s'est avéré être un traître et du second amour tué par les amis de Khalil. C'est l'ultime phase dans la répulsion vis-à-vis des autres.

***Haine et liberté :** Cette rupture avec tous les autres a un rapport étroit avec la liberté. Un long passage, durant lequel Khalil marche dans Beyrouth, explicite cette étrange liaison entre la haine et la liberté.

-Solitude et haine : Cela commence par une digression sur les mœurs des loups qui n'ont pas de chef, et qui ne dorment que loin des autres loups « à bonne distance de l'odeur des autres loups. »⁸⁴⁹ Le loup ne compte que sur lui-même et quand il « hurle son magnifique désespoir »⁸⁵⁰, c'est sa haine qu'il module ainsi, cette haine que Khalil nomme : « La haine ma mère qui m'aime. »⁸⁵¹ Bien que la comparaison entre les loups et lui-même ne soit que suggérée, le fil de la narration la développe de sorte que nous pouvons relier la solitude du loup à celle de Khalil qui se dit : « La seule chose qui me terrifie, c'est de ressembler aux troupeaux humains là-bas. Je m'emmitouflerais bien sous une épaisse couverture pour ne plus les entendre et ne plus sentir leurs odeurs. »⁸⁵² Comme les loups, Khalil veut s'éloigner de l'odeur des autres pour trouver la paix.

Donc la solitude est le fait de la haine des autres, seule source bienfaisante pour Khalil, c'est la seule situation qui lui procure de l'amour pour sa personne. C'est en dehors du « troupeau » qu'il peut vivre, respirer, et ce qui rend cela possible, c'est la haine : « La haine pour que je puisse respirer. Pour que je respire. / La haine pour que coule la vie dans mes veines. Je la

⁸⁴⁸ Ibid., p.234.

⁸⁴⁹ Ibid., p.230.

⁸⁵⁰ Ibid., p. 231.

⁸⁵¹ Ibid., p.231.

⁸⁵² Ibid., p.234.

tiens contre moi et je la serre contre mon âme. »⁸⁵³ La haine prend la place de l'Autre qu'on peut tenir contre soi, serrer contre soi dans un geste d'amour.

Cette distance prise avec la foule ou le groupe n'est pas le signe d'une individualisation chez Khalil, c'est une réaction psychologique à la douleur insupportable dans laquelle il vivait dans la solitude du désir réprimé. L'objet de son désir étant inaccessible, il opte pour la compagnie intime de la haine. La solitude change de signe, elle devient positive grâce à la haine, une haine nourricière et aimante comme une mère et qui remplace donc l'amour impossible.

La haine s'étend à tous les humains, elle est rejet de l'amour puisque l'amour tue. L'amour homosexuel dans le cas de Khalil mène à une nausée permanente, à un ulcère à l'estomac, à la perte des forces et donc à terme à la mort tant il est inconcevable de le vivre d'une manière sentimentale et socialisée dans la société où cela se passe et dans la guerre. La haine est donc le substitut de l'amour pour la survie chez Khalil.

La comparaison avec la solitude des loups prend toute sa signification : le loup mène sa vie contre les autres loups : « S'ils tombent sur une proie, les loups se jettent dessus tous en même temps et la déchiquètent en un clin d'œil. Le loup qui n'a pas obtenu sa part perd ses forces. Les autres le savent et le dévorent immédiatement. »⁸⁵⁴ Le loup, comme Khalil se voit, ne survit que grâce à la haine des autres et c'est pour cela que son désespoir est « magnifique », magnifique parce qu'il n'a pas le choix mais qu'il assume dans la solitude la place qui lui revient dans le monde.

- **Élévation, pureté et supériorité** : La posture du loup est marquée par l'élévation et l'inaccessibilité: « Le loup se dresse sur une pointe escarpée, et hurle son désespoir magnifique. »⁸⁵⁵ Cette élévation du lieu dans lequel se place le loup et qui inspire Khalil va être reportée sur ses sentiments pour la ville.

Mais l'élévation, dans sa charge symbolique positive se trouve pour commencer dans l'hôpital, lieu où commence la métamorphose de Khalil. Ce lieu se distingue par sa blancheur particulière, génératrice de paix – « Une blancheur qui en fait instantanément naître une autre, toute neuve et toute fraîche, dans le regard et l'imaginaire. »⁸⁵⁶ - et son isolement dans l'enfer de la ville, à la base de la comparaison avec une île blanche.

⁸⁵³ Ibid., p.231.

⁸⁵⁴ Ibid., p. 230.

⁸⁵⁵ Ibid., p. 231.

⁸⁵⁶ Ibid., p. 184.

La blancheur est reposante et se reproduit dans le regard porté sur l'extérieur et dans l'imaginaire, c'est-à-dire dans la conscience de Khalil. Elle est ainsi définie comme une espèce de virginité de la conscience du monde et va donc se convertir dans la conscience de Khalil en pureté qu'il défend farouchement contre le contact, l'odeur, et l'air dégagé par les narines des autres et qui lui devient insupportables parce qu'il est passé à l'intérieur du corps des autres. La pureté est acquise dans un lieu qui surplombe la ville comme un avion qui vole : la valeur positive de la blancheur est liée à l'élévation du lieu. « Installé sur cette île blanche en suspens dans l'espace, Khalil a la sensation de surplomber la ville. Il la domine et contemple le panorama qui s'offre au passager d'un avion qui survole une ville au cours d'un long voyage. »⁸⁵⁷

La hauteur prise par rapport au monde, à la réalité donne une sensation de maîtrise et s'accompagne d'un bien-être suprême pour le malade qui vient de la ville sous tension permanente, un bien-être fait de silence, de propreté, de douceur de tout ce qui se fait, s'entend et se voit. L'élévation commence donc à ce moment-là à prendre sa valeur positive et cette valeur, on la retrouve dans le nouveau rapport de Khalil à la ville, Beyrouth.

« Khalil marche dans la ville, il entend le bruit de son pas régulier sur l'asphalte mouillé. / Il marche dans la ville comme s'il marchait en l'air, loin au-dessus d'elle. »⁸⁵⁸ Khalil commence à dominer la ville et c'est encore grâce à la haine qu'il réussit à dominer la ville.

*Cette ville hideuse. / Cette ville hideuse entre toutes. / Comment les poètes peuvent-ils chanter sa beauté ? Le vice ! La perversité ! / C'est tout simplement qu'ils ne veulent pas la voir dans sa hideur. La vision de sa laideur les ramènerait à la leur. La haine de la ville les ramène à la haine d'eux-mêmes, alors ils préfèrent bluffer. Et continuer à bluffer.*⁸⁵⁹

L'extrême laideur de la ville lui inspire de la haine, et la supériorité qu'il commence à ce moment-là à ressentir par rapport aux autres provient de sa conscience aiguë de la laideur d'une ville « aux chanteuses angéliques et aux odeurs pestilentielles »⁸⁶⁰, mais que les autres refusent de voir ainsi parce que **la ville leur ressemble** : ce sont eux qui ont permis que la ville devienne hideuse, ils sont la laideur de cette ville et la haine qu'ils pourraient avoir de

⁸⁵⁷ Ibid., p. 185.

⁸⁵⁸ Ibid., p.231.

⁸⁵⁹ Ibid., p.231.

⁸⁶⁰ Ibid., p. 233.

cette laideur n'est pas supportable parce que ce serait la haine d'eux-mêmes. Khalil peut donc confondre tous les autres et la ville dans sa haine et son sentiment de supériorité.

L'aversion de Khalil pour la ville comprend aussi l'aversion pour Fairouz⁸⁶¹ qui chante une ville qu'il ne reconnaît pas dans la réalité qu'il vit, une ville qui ne lui a « rien promis, rien pris »⁸⁶², qui ne lui laisse pas d'héritage, qui ne lui laisse rien que la guerre en partage. C'est tout cela qui allume la haine toute fraîche et orgueilleuse de Khalil et qui lui donne le désir de s'élever loin au-dessus :

*Quel volume de haine chaude me faudra-t-il pour que mon âme puisse s'élever par-dessus vos cieux aux chanteuses angéliques et aux odeurs pestilentielles ? A quelle altitude dois-je monter ? Quelle hauteur dois-je atteindre pour être enfin libéré de vous ? / Soyez maudits. Soyez maudits.*⁸⁶³

Donc on peut lier chez Khalil la solitude qui a changé de signe grâce à la haine et la hauteur prise par rapport à la ville et aux humains qui l'habitent, qui est la conséquence de la haine.

-Liberté du mâle dominant : Cependant, la haine produit non seulement un sentiment de supériorité mais elle ouvre un chemin vers la libération par cette distance hautaine prise par rapport à ce qui le rendait prisonnier de lui-même, des autres et de la ville : « Quoique lui appartenant corps et âme, l'esclave qui hait son maître est un homme libre. »⁸⁶⁴ Voilà pourquoi la liberté est fille de la haine. Même si Khalil se perçoit comme un esclave aliéné de son être profond par tout ce qui l'entoure, par la ville en guerre, par la société qui lui refuse le droit d'aimer, la haine va lui donner la possibilité de se libérer de tout cela : « Un esclave libre parce qu'il hait et fortifie sa haine jour après jour. Plus fort, plus fort. L'esclave qui hait son maître aime sa personne et devient libre. Plus libre que son maître. Plus haut que son maître. Et le maître ne peut plus l'atteindre. »⁸⁶⁵ La libération a pour conséquence de placer l'esclave libéré plus haut que son maître. Liberté et élévation vont donc de pair.

Le moyen pour réaliser cette libération est donc l'élévation dont l'objectif est de devenir inaccessible : « La ville ne m'atteindra pas car je m'élèverai et monterai plus haut. / **Je serai son mâle inaccessible.** »⁸⁶⁶ Et le lien que nous tentons de démontrer entre solitude, haine, élévation, force et liberté débouche sur le contenu de la décision de Khalil de rentrer dans le

⁸⁶¹ Fairouz est une célèbre chanteuse libanaise.

⁸⁶² Ibid., p. 232.

⁸⁶³ Ibid., p. 233.

⁸⁶⁴ Ibid., p. 233.

⁸⁶⁵ Ibid., p. 233.

⁸⁶⁶ Ibid., p. 234, c'est nous qui soulignons.

groupe. Khalil va revenir vers ses semblables mais comme le mâle inaccessible de la ville, dont l'existence se dresse contre une ville qui l'emprisonne, contre ses semblables qui l'emprisonnent. Khalil va donc endosser le rôle sexuel du mâle, non pas dans la jonction mais dans la distance dominatrice, dans une liberté de loup qui assume l'extrême dureté de sa condition. C'est donc la liberté que Khalil choisit, comme l'esclave qui n'a d'autre choix que la haine pour libérer son esprit par rapport à son maître, et il se sent mâle à partir de ce moment-là.

La narration opère une ellipse après ce passage très dense et on retrouve Khalil chef de milice dans son quartier, donnant des ordres et conduisant ses affaires comme un chef, respecté et craint.

***Narcisse :** Le nouvel amour de soi de Khalil va donc le conduire à la phase d'application qui va être d'accepter la proposition de l'homme mûr, le *akh*, tombé fou amoureux de lui et qui lui explique clairement tout ce qu'il a à gagner à entrer dans le jeu des mâles. Mais Khalil ne va pas s'exécuter facilement, il hésite longuement avant d'assumer la haine qui le rend libre et mâle.

Il voit d'abord le désir d'un autre homme pour lui et cela lui semble étrange, puis quand cet homme lui propose de l'argent, le malaise le saisit - « Une bouffée de chaleur envahit sa tête. »⁸⁶⁷ - et il refuse. Le *akh* va alors plus loin et joue cartes sur table. A Khalil qui dit qu'il ne sait pas s'il aime les femmes, il répond : « Non, tu n'aimes pas les femmes, moi je sais. [...] Moi aussi j'ai couché avec des femmes dans le temps. Maintenant, c'est terminé. C'est qu'avant je ne me connaissais pas très bien, et puis ça m'inquiétait de me passer d'elles. »⁸⁶⁸

Le *coming out* de l'homme mûr est fait pour engager Khalil à se dévoiler lui aussi. Et en fait, cela active sa répulsion pour les femmes, répulsion, on l'a vu *supra*, qui se base sur une envie de la force d'attraction qu'elles exercent. Cette envie active d'abord sa répugnance pour « leur corps aux perpétuelles sécrétions »⁸⁶⁹, puis sa haine se focalise sur la voisine du dessus qui l'attire et dont l'attraction lui fait peur, et plus précisément c'est le sexe féminin en elle qui lui fait peur : « Une fosse qui aspire tout. Tout. Comme leur sexe-puits caché. »⁸⁷⁰ Khalil introduit une distinction dans la peur que lui inspirent les femmes : la jolie fille est moins redoutable que la laide car la laide est frustrée et cela la rend sexuellement audacieuse, ce qui

⁸⁶⁷ Ibid., p. 219.

⁸⁶⁸ Ibid., p. 219.

⁸⁶⁹ Ibid., p. 222.

⁸⁷⁰ Ibid., p. 222.

contrevient au rôle fixé à son sexe dans le protocole de la séduction. La laide introduit donc le désordre par l'écart par rapport au rôle passif dévolu aux femmes :

Tapie dans l'obscurité de son désir inhibé, de son avidité brute et inaltérée, elle te dit touche-moi seulement. Touche-moi. / Ainsi la laide fait-elle peur à tout le monde. Elle trouble. Elle menace. Et cette femme qui habite là-haut, lorsqu'elle marche dans la rue, tout le monde est d'accord : elle est laide. ⁸⁷¹

C'est ce désordre introduit par la femme dans l'ordre social-sexuel de la séduction conçu pour faire triompher le mâle dans la conquête de la femelle, que Khalil se donne comme alibi pour justifier sa jalousie de la puissance des femmes, et qu'il va anéantir en violant sa voisine dans le dernier chapitre. Le viol va permettre son entrée dans le groupe des mâles dominants. Après cela, sa peur des femmes qu'il aura combattue et anéantie par la violence sexuelle, va se transformer en acceptation de son homosexualité et surtout en acceptation du désir d'un autre homme pour lui.

Parallèlement à cela, il va comprendre que le désir du *akh* a un effet d'entraînement sur lui : « Khalil comprit soudain ce qui l'attirait vers le *akh*. C'était la violence de son désir. Un désir d'une puissance telle qu'il se reproduisait dans son propre objet. Khalil ne pouvait plus l'ignorer. Finalement, nous désirons uniquement ceux dont nous savons la force du désir. » ⁸⁷²

Mais cela ne fait que le dégoûter d'abord et susciter en lui un sentiment mélangé, ambigu vis-à-vis de cet homme en même temps qu'un refus spontané de lui ressembler:

*Khalil flairait un climat de sensualité à haute tension. La seule idée d'un effleurement du *akh* lui donnait un haut-le-cœur. Un désir mêlé d'aversion. De haine qui confinait au sadisme. Tourmenter davantage cet homme qui désire à ce point posséder mon âme, la marquer de son empreinte et faire de moi son semblable. Nous finissons par ressembler à ceux avec qui nous couchons, dit-on. Et Khalil ne voulait pas ressembler à cet homme.* ⁸⁷³

Autrement dit, Khalil refuse l'image de l'autre homme en tant qu'homosexualité insérée comme telle dans la réalité et non en tant qu'amour tout simplement en dehors de ce qui est considéré comme la normalité, ce qui lui assigne une place interdite, secrète. Son désir pour lui n'est qu'induit et n'a rien à voir avec le désir intense qu'il a eu pour Najî et Youssef.

⁸⁷¹ Ibid., p. 223.

⁸⁷² Ibid., p. 224.

⁸⁷³ Ibid., p. 224.

Khalil ne voit pas son désir personnifié dans cet amoureux. En revanche, sa propre image dans le regard de l'homme va finir par l'attirer. « Le lendemain, consentant et contraint à la fois, Khalil retourna chez le *akh*. »⁸⁷⁴ Celui-ci lui met le marché en main et le pousse à accepter en termes de position adulte face au monde, de dépassement de l'inhibition de son désir homosexuel. Khalil va se laisser aller à l'attrait de son image dans le regard du désir, d'autant qu'il a levé le dernier verrou de son sentiment ambigu envers les femmes par l'exercice de la violence sexuelle.

Il va finaliser la violence sexuelle par l'exercice du pouvoir arbitraire grâce à son nouveau pouvoir de chef de milice puisque juste après le viol, il donne ses instructions pour que la femme qu'il vient de violer paye elle-même les dégâts de l'appartement qu'elle loue à la milice de Khalil qui gère désormais toutes les affaires de son quartier, faute de quoi il ordonne qu'on la jette à la rue. Khalil est donc devenu le salaud complet, celui qui se sent dans son plein droit quand il exerce la violence sur autrui. Il est devenu un vecteur agissant, sûr et puissant de la guerre dans son aspect le plus vil : trafic d'armes, commissions prélevées sur le besoin de se loger au milieu d'une ville pilonnée tous les jours par les bombardements, violence sexuelle.

On retrouve l'élévation du mâle libre et dominant qui tient toutes les cartes en main désormais, qui n'a plus peur de rien ni de lui-même dans les dernières lignes du roman : « La voiture s'éloigna. Khalil quittait le quartier. On aurait dit qu'il s'élevait au-dessus de la chaussée. »⁸⁷⁵

Maintenant, Khalil est-il en paix avec lui-même et avec les autres ? Une observation au passage montre que l'auteur en doute fortement : « Le chat de la *hajjé* vint se frotter en miaulant à la jambe de Khalil, qui lui décocha un coup de pied. Le chat s'éloigna en hurlant. »⁸⁷⁶

La figure de Narcisse que nous avons convoquée pour interpréter le personnage de Khalil tient d'abord dans l'amour exclusif pour sa personne qui le sort de la dépression et de la douleur physique, puis dans cet amour narcissique que Khalil accepte de vivre faute de pouvoir vivre l'Eros spontané qu'il a connu auparavant. Mais ce Narcisse est une autre version que celle donnée dans *La maîtresse du notable*. Ici, c'est un Narcisse destructeur, qui a converti sa violence sur lui-même en violence sexuelle, économique et politique, qui a

⁸⁷⁴ Ibid., p. 225.

⁸⁷⁵ Ibid., p. 239.

⁸⁷⁶ Ibid., p. 239.

extériorisé donc sa haine de lui-même en haine des autres mais qui, pour sa survie dans le groupe, maintient avec l'Autre une relation mettant en jeu le seul Eros qui lui soit accessible, celui que Marcuse définit comme un autre Eros, « un Eros à lui »⁸⁷⁷ C'est ce Narcisse contraint et forcé par l'environnement qui devient pourvoyeur de mort, c'est-à-dire qui transpose sa perte sur les autres, en tant que partie prenante d'un trafic d'armes et en tant qu'acteur d'une violence sexuelle basée sur le droit du plus fort.

Le mâle qu'il est devenu connaît l'alchimie qui convertit le faible en fort, qui convertit la pierre philosophale en cet or qu'est pendant la guerre le rire de celui qui tire les ficelles et se remplit les poches. Nous pouvons dire néanmoins que ce qui l'a amené là, c'est son désir initial d'amour et de la paix qui accompagne l'amour partagé. Mais la guerre lui a imposé de se laisser aimer et de partager l'identité de ses frères « [...] pour la glorification de la vie. De sa misère publique. »⁸⁷⁸ Le héros et par son truchement l'auteur qui s'introduit, comme nous l'avons vu, dans la narration dans les dernières lignes pour lui faire ses adieux et le laisser aller à sa nouvelle vie, n'a donc nulle illusion sur lui-même ni sur les autres. La violence et la guerre dont il est devenu acteur, il n'en porte pas seul la responsabilité. Il est autant le produit de sa société répressive qu'il est partie prenante de sa violence répressive. Mais l'apparition de cette version du narcissisme comme solution de survie pour Khalil est bien la signature d'une société qui n'a trouvé comme réponse à ses conflits internes et à ses tendances autoritaires que la violence généralisée à travers l'interprétation du rôle social-sexué des hommes en celui de mâles qui imposent leur existence par la force des armes. Telle nous semble être la guerre civile racontée par Hoda Barakat.

Nous avons trouvé au centre des trois romans que nous étudions un Narcisse qui se meurt d'impossibilité d'aimer, un autre Narcisse qui devient destructeur ou autodestructeur à cause d'une impossibilité de vivre son amour et une Aphrodite assassinée pour s'être dressée contre l'ordre dominant qui a décidé de s'imposer par la guerre.

L'incapacité d'aimer de Narcisse dans *La maîtresse du notable* est à l'image de l'impossibilité d'aimer de toute la société, qui est à la source de la guerre civile. Le roman fixe cela sans apporter la moindre lueur d'espoir. La communication est impossible, les écarts sont énormes, les barrières infranchissables et l'incompréhension totale. C'est un roman extrêmement pessimiste qui ne laisse rien entrevoir qui puisse éclairer un chemin vers la paix, la réconciliation. Cela concorde avec le moment choisi pour la narration : une trêve, ce qui

⁸⁷⁷ Herbert Marcuse, *Eros et civilisation*, op.cit., p. 157.

⁸⁷⁸ Hoda Barakat, *La pierre du rire*, op.cit., p. 238.

signifie que la guerre va se poursuivre et le roman raconte comment et pourquoi elle va se poursuivre en adoptant un cynisme qui manie l'ironie du désespoir.

Quant au Narcisse de *La pierre du rire*, son amour pour sa personne l'amène à utiliser son image pour déplacer la haine qui allait le détruire en la dirigeant sur les autres et plus précisément sur les femmes. Il représente une sorte de prototype de la misogynie et de la violence sexuelle liée à la violence de la guerre, une figure du guerrier qui trouve l'amour chez ses frères d'armes, cet amour constituant ainsi la cohésion du groupe des guerriers, propre à leur assurer la maîtrise du terrain et la puissance nécessaire pour mener et poursuivre le combat. Peu importe son homosexualité à partir du moment où il rejoint le groupe des mâles qui rient parce qu'en effet, les hétérosexuels comme les homosexuels sont des mâles qui mènent le conflit, le contrôlent et l'organisent, en tirent chacun profit sans état d'âme. Le roman montre qu'après le rejet de ses anciens camarades sur lesquels Khalil braque un regard sans complaisance et d'une lucidité critique renforcée par sa connaissance intime du groupe avec lequel il a partagé ses années de jeunesse d'avant guerre, le héros métamorphosé choisit de leur ressembler. Il constitue quelque chose comme une copie paroxystique de ses semblables, ce qui fait que nous pouvons interpréter la conversion de Khalil, le doux jeune homme, en salaud, comme une version extrême des hommes de son âge qui ont rêvé de prendre les rênes du pouvoir politique et médiatique, de contrôler les hautes sphères de la société lors la guerre civile et y voir la vision de Hoda Barakat de la guerre comme le fait de tous les Narcisse que la société fabrique par la volonté des pères et la complaisance des mères.

C'est pour tout cela que nous pensons que ces deux romans du corpus mettent en avant un **Narcisse acteur du triomphe de la mort**, c'est-à-dire du triomphe de la violence et en particulier de la violence de la guerre.

En revanche, Aphrodite, qui par sa volonté de vie se dresse contre le projet de mort qui s'annonce dans les prémices de la guerre dans *La maison sans racines* est deux fois assassinée, une première fois parce qu'elle agit en dehors du champ d'action délimité par ceux qui ont décidé d'aller vers le conflit armé, et une deuxième fois parce qu'elle existe seulement, parce qu'elle pose par son existence la beauté libérée du corps, l'élan de vie et l'élan d'amour tout ensemble.

Les deux Narcisse masculins sont empêtrés dans la dépendance, à cause d'une mère qui ne sait pas répondre à leur demande d'amour – Chez Frédéric ce trait est central dans le roman tandis que pour Khalil, il est retracé dans un seul chapitre. Ils représentent deux faces du

manque d'amour : l'un se réfugie dans l'oubli et l'autodestruction de la drogue et l'autre dans la maîtrise et la domination violente. Il est à noter d'ailleurs que les deux sont homosexuels. Leurs choix correspondent à deux options pour supporter l'humiliation à laquelle ils sont exposés à cause de leur sexualité. Et ces deux options sont celles qui s'offrent à tous les hommes jeunes comme eux. Dans les deux cas, ce qui ressort de leurs choix, c'est que la sexualité et le rôle sexuel sont dissociés dans ces personnages, c'est-à-dire que la condition pour être intégré socialement, ce n'est pas d'opter pour l'hétérosexualité mais d'opter pour le rôle sexuel qui est dévolu à leur sexe. Autrement dit, pour Khalil, il faut se décider à agir en homme en temps de guerre, donc il le fait, et à l'exemple du *akh*, il n'en reste pas moins homosexuel. De même pour Frédéric, s'il opte pour la cocaïne, c'est parce qu'il est incapable d'aller se battre comme Georges, mais il reste homosexuel comme Georges. Et cela est d'une grande importance comme signification de la masculinité parce qu'elle suppose que la domination masculine est basée sur les rôles sexuels dissociés du type de sexualité. C'est peut-être comme cela qu'elle a survécu entre la Grèce polythéiste homosexuelle et le monde monothéiste hétérosexuel.

Quant au Narcisse féminin, Flora, elle est totalement engluée dans la dépendance d'un homme et nulle échappatoire que la soumission et la résignation n'existe pour elle, la société ne lui offrant aucune autre issue en tant que femme.

En contre-point, les deux Aphrodite, Ammal et Myriam, victimes aussi du manque d'amour maternel – cela est noté clairement pour Myriam mais très rapidement pour Ammal – adoptent au contraire une position de lutte contre la violence et contre la mort qui est le produit de leur aspiration à l'émancipation, à la liberté et au changement des structures sociales qui veulent en faire des mineures à vie. L'opposition entre Aphrodite et Narcisse se situe donc précisément dans cette posture par rapport à la réalité : un désir de liberté porteur de vie contre la dépendance porteuse de mort.

CONCLUSION DE LA TROISIEME PARTIE

Les trois auteurs que nous étudions racontent la guerre civile du Liban hors des champs de bataille, hors du conflit direct. Ce sont les coulisses du conflit qu'on entrevoit comme chez Hoda Barakat, les à-côtés du conflit comme chez Andrée Chedid ou l'arrêt momentané du conflit comme chez Vénus Khoury-Ghata. C'est le fait d'auteurs qui n'ont pas été acteurs de la guerre et c'est une littérature qu'on peut qualifier de littérature d'urgence si on se tient à la définition de D. Fisher, citée par Mireille Rebeiz : « une écriture motivée et générée par une situation extrême [...] »⁸⁷⁹

Les points communs entre les trois romans sont assez nombreux pour que nous les relevions. Avant tout, pour les trois romancières, il n'y a aucun héros de la guerre et nulle cause n'est défendue, discutée ou même évoquée sérieusement comme pouvant justifier d'une manière ou d'une autre le conflit civil. Il est clair pour les trois auteurs que la guerre est une catastrophe humaine, et que rien ne peut la relativiser, lui trouver des côtés positifs ou même une dimension contradictoire qui tirerait de la perte une avancée quelconque. La guerre est décrite et de manières fort différentes comme un malheur que l'humanité ne cesse de se fabriquer.

Chez Andrée Chedid le propos a des résonances philosophiques dans l'évocation des guerres qui ont jalonné l'histoire humaine et l'ont chargée de corps martyrs, et dans l'interrogation active sur cette pratique. Chez Vénus Khoury-Ghata, l'absurde de la guerre est traité sur le mode du cynisme outrancier et de la violence verbale étalée comme un dévoilement de la violence réelle à travers « des formes de destruction passionnelle ».⁸⁸⁰ Enfin, chez Hoda Barakat, le propos est plus proche d'une réflexion politique et sociale dans la mise à jour du cheminement d'un jeune homme pauvre et marginalisé vers l'adoption d'une identité de petit chef.

La deuxième position commune aux trois auteurs, c'est la critique fouillée, radicale de la société qui a donné l'épisode sanglant de la guerre civile. Les trois auteurs, et nous avons tenté de le démontrer dans cette troisième partie, montrent une société qui charrie dans ses

⁸⁷⁹ Mireille Rebeiz, *Ecritures féminines et guerres civiles en Algérie et au Liban*, The Florida State University, 2012, p. 8, disponible en ligne sur le site : <http://diginole.lib.fsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=6675&context=etd>

⁸⁷⁹ Carmen Boustani, *Effets du féminin. Variations narratives francophones*, op.cit., p. 11.

veines les archaïsmes et les divisions confessionnelles, ainsi que l'injustice sociale et l'autoritarisme à tous les niveaux.

Pour ce qui est de la figuration des protagonistes du conflit, Andrée Chedid et Vénus Khoury-Ghata se restreignent à l'identification confessionnelle du conflit, tandis que Hoda Barakat l'envisage sous forme de division entre deux parties, dominée chacune par une confession mais elle montre le côté illusoire d'une telle division dans la réalité et pour la compréhension du conflit. Autrement dit, pour les deux premières romancières, le cynisme général et le propos non-violent sont mis en avant et recouvrent totalement la narration au point que l'identification des camps adverses s'en tient à la version la plus commune, la plus majoritaire et la plus proche de la vie des gens ordinaires : les chrétiens d'un côté et les musulmans de l'autre. En revanche, Hoda Barakat montre la partition sans prendre à son compte la désignation confessionnelle des deux camps. Elle montre à travers des discussions entre intellectuels que la division n'est pas purement confessionnelle puisque beaucoup de chrétiens étaient dans le camp palestino-progressiste mais elle dévoile par la même occasion que parallèlement à des engagements sincères du côté du camp palestino-progressiste, la soif de pouvoir et de prestige, les égos assoiffés de reconnaissance profitaient de cet engagement à travers une forme de stratégie de promotion sociale au sein de leur groupe. La critique de l'exploitation personnelle de la « Cause » et du mensonge que cela signifie est omniprésente et essentielle dans le roman de Hoda Barakat.

En tout état de cause, les trois auteurs se rejoignent quand elles s'attaquent aux vices cachés d'une société machiste, crispée sur le pouvoir des hommes dans toutes les instances et à tous les niveaux de la société. L'injustice sociale dans un pays où rien n'augure d'un quelconque chemin vers sa réduction produit la cupidité et la perte des repères moraux dans les relations sociales et cela ne fait que se combiner avec des structures familiales autoritaires qui préparent les hommes à transformer leur peur, leur dépendance psychologique d'êtres mal aimés en domination et en violence tandis qu'elle prépare les femmes dans la même configuration familiale à l'acceptation et à la résignation.

Pour cela, nous avons vu qu'une Aphrodite lumineuse figurait un espoir momentanément vaincu par un Narcisse incapable de transformer son incapacité d'aimer en stratégie pour casser le cercle vicieux de l'autoritarisme et de la violence.

CONCLUSION GENERALE

« L'Autre n'est pas seulement la contrepartie du Même, mais appartient à la constitution intime de son sens. »⁸⁸¹

Les trois romans que nous avons étudiés racontent la guerre civile du Liban suivant des logiques et des points de vue différents qui se rejoignent cependant dans une vision très proche de la société et de la guerre. Nous avons envisagé dans la première partie comment chaque auteur traite l'espace-temps de la guerre, dans la deuxième partie, le système de représentation masculin-féminin et dans la troisième partie comment chacune écrit la guerre hors du champ de bataille. Nous avons tenté de démontrer comment la guerre fonctionne comme matrice du roman, comment le système de représentation masculin-féminin procède de la critique et de la subversion de l'ordre social-sexuel, et enfin que la manière de raconter la guerre hors du champ de bataille suppose un certain nombre de traits communs aux trois romans qui les opposent à l'épopée mais aussi à la littérature engagée puisqu'il s'agit d'un conflit interne avec une forte teneur idéologique qui a opposé les deux camps principalement sur la question de l'occupation israélienne de la Palestine et de l'implantation d'une résistance armée palestinienne au Liban, formée sur le projet de libérer la Palestine et de constituer un nouvel Etat sur le territoire occupé en 1948.

Nous avons tenté d'aborder chaque roman en tant qu'entité signifiante, pratiquant un comparatisme au niveau du traitement littéraire d'un événement historique et essayant de vérifier nos hypothèses de départ comme il convient de le faire, point par point et en résistant à la tentation d'imposer un discours à un texte existant tel qu'il est, de le tirer vers les conclusions souhaitées.

Un grand nombre de traits communs aux trois romans nous sont apparus au cours de l'analyse des textes en rapport avec nos trois hypothèses de départ à travers les trois parties de notre travail. Des aspects supplémentaires nous sont également apparus que nous allons présenter ici.

⁸⁸¹ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Le Seuil, 1990, p.380.

La première hypothèse portait sur le fait qu'il y ait une manière féminine, que nous avons préféré définir comme une manière propre à un sexe non destiné à l'exercice de la violence et donc à la guerre, d'aborder et de raconter la guerre. Nous préférons dire un sexe non destiné historiquement et socialement à l'exercice de la violence pour bien marquer que ce n'est pas lié à une supposée essence féminine ou à une féminité fantasmée ou théorisée par les uns et par les autres, par Freud, par Lacan, par tant d'écrits, comme le disait Virginia Woolf, des tonnes d'écrits sur la féminité, ou encore par une féminité qui fut exaltée par les féministes de la deuxième période⁸⁸² dans une réaction de valorisation comme en connaissent ce type de mouvements revendicatifs de droits sociaux et de reconnaissance d'égalité, qu'on retrouve par exemple dans les mouvements d'émancipation des Noirs américains (Say it loud, I am black and proud, chantait James Brown : Dites-le fort, je suis noir et fier de l'être). Ce que nous avons cherché à montrer dans ces trois romans, c'est que le seul fait de ne pas avoir eu l'éducation et tout le conditionnement social pour imprimer le rôle social masculin dans chaque individu de sexe masculin, le seul fait que la société ne somme jamais une femme de devenir violente, et qu'au contraire, elle la somme d'accepter et au mieux de s'adapter à sa condition tandis qu'elle somme un homme de convertir sa peur et ses appréhensions et toutes sortes de sentiments qui donnent un sentiment d'infériorité, en violence, entraîne qu'écrire la guerre doit forcément être quelque chose de différent pour une femme. La question était : en quoi ?

Nous avons appuyé notre recherche sur des résultats de recherches anthropologiques et historiques qui montrent que la violence a été liée au système de pouvoir masculin et que la domination masculine a reposé sur une différenciation hiérarchisée des activités puisque ce sont les femmes qui se voient interdire certaines activités considérées comme nobles, telles que faire la guerre et puisque les activités masculines sont considérées comme nobles et supérieures aux activités féminines toujours dévalorisées. Nous avons retenu le fait que la guerre est une activité très valorisée et le guerrier un personnage glorifié tuant et se faisant tuer toujours pour une noble cause. Il y a donc un énorme prestige social à participer à la violence collective. Affronter la mort fait partie des prérogatives des hommes, contribue à leur assurer une place prédominante dans le groupe et assoit leur pouvoir en tant que sexe fort, responsable de la sécurité et de la survie de leur groupe. Même si dans les sociétés modernes des tendances antiviolence ont émergé, il n'en reste pas moins que **celui qui porte les armes,**

⁸⁸² Julia Kristeva distingue une première étape du féminisme, égalitaire et matérialiste, et une deuxième qui définit la différence sexuelle comme une construction au cours d'un procès social et historique.

porte dans ses mains le symbole séculaire du pouvoir masculin. C'est à partir de là que nous avons interrogé l'écriture de la guerre par des femmes.

Nous avons montré en première partie que les structures complexes de la narration, le cadre spatiotemporel éclaté, métaphore et actant de la guerre, la multiplication des genres dans un même roman, tout cela reproduit textuellement un réel disloqué par la guerre, et les procédés de la mise en œuvre de la destruction d'une ville. Nous avons montré que les structures narratives pour dire cette dislocation de la vie quotidienne, des relations affectives, de l'ordre des échanges témoignent d'un refus et d'une remise en cause fondamentale de la guerre. Dans chaque œuvre étudiée, nous avons analysé comment la fiction, par son interprétation de l'espace de la guerre, du temps de la guerre et de la mise en relation des personnages dans le cadre spatiotemporel, exprime la position d'un auteur qui se met **en dehors de la logique guerrière, qui réalise par l'écriture la re-création d'un monde où la guerre ne porte nul signe positif.**

L'espace enferme les personnages, il est organisé selon la division du pays en deux, il donne naissance à la fiction dans la mesure où la guerre civile est précisément la lutte dans l'espace même de la ville, d'une moitié contre l'autre. **Le temps**, dans cet espace qui porte les marques de la violence, est lui-même rythmé par la violence. Nous avons passé en revue les procédés que chaque roman utilise pour exprimer tout cela et les différences entre chaque roman dans la production de ce sens.

Nous avons vérifié notre hypothèse d'analyse et confirmé selon cette hypothèse que les trois romancières étudiées, non seulement écrivent la guerre à partir d'un point de vue qui la refuse fondamentalement, mais aussi que faisant partie d'un sexe non destiné à pratiquer la violence, elles la mettent en scène dans tous ses **aspects mortifères**, elles se placent résolument à **l'extérieur de ses tenants et aboutissants**. Elles mettent en avant ce qui accompagne la destruction dans la relation à l'espace, dans la perception du temps et dans les transformations des relations sociales et affectives. Leur façon d'aborder et de raconter la guerre est celle d'un sexe qui voit la guerre comme une malédiction qui vient approfondir les inégalités de la société et plus particulièrement, qui vient amplifier la domination de l'espace par les hommes, leur maîtrise du temps ou leur position favorable dans un temps qui devient le temps du passage de la mort à l'accalmie et de l'accalmie à la mort.

Les acteurs de la violence qui devient le centre de la vie quotidienne, son noyau centrifuge qui aspire tout ce qui fait la vie d'une cité, sont montrés dans une réalité qui n'a rien

d'héroïque, rien de séduisant et rien de constructif d'une réalité à venir. Nous n'avons décelé aucune trace de quelque chose de positif qui serait lié à la guerre et dans ce sens, nous pouvons conclure ici qu'effectivement, le sexe non destiné à exercer la violence, quand il se met dans une position de refus de la guerre, peut le faire sans les obstacles dus à une psyché marquée par le devoir de violence. De là, il peut raconter la guerre en décortiquant ses influences néfastes, en trouvant en soi les ressources créatrices et les moyens de les mettre en œuvre sans qu'aucune ambiguïté par rapport à la valorisation séculaire du guerrier n'apparaisse, sans qu'aucun sentiment de victoire, ou d'échec, aucun désir de revanche, de vengeance ne viennent se mélanger au constat des conséquences néfastes de la guerre.

La deuxième hypothèse portait justement sur **l'absence totale de fascination** devant l'extraordinaire de la confrontation avec la mort. La notion de courage d'aller au-devant du danger de mort dans la confrontation de la guerre est absente des trois romans ; le romantisme de la juste cause, de la violence révolutionnaire censée libérer les peuples et leur octroyer par la force leurs droits spoliés sont montrés comme une illusion meurtrière. Et cette illusion meurtrière est mise en scène dans ses développements, c'est-à-dire dans ce qui se crée dans un conflit armé de détérioration des relations humaines, de régression vers des rapports de force et d'intérêt purs, d'intensification des rapports de domination des femmes qui deviennent les premiers otages de l'espace et du temps.

Nous avons avancé que le **rapport à l'espace est central** dans la mesure où la guerre instaure le contrôle et la maîtrise de l'espace par le biais de la force des armes et donc grâce aux acteurs de la guerre et que les femmes qui écrivent la guerre construisent des fictions où l'espace a un rôle particulier et très important puisque la société où cela se produit était au début d'un processus de modernisation qui commençait à ouvrir l'espace extérieur aux femmes. Les femmes étaient en train d'assurer petit à petit leur liberté de mouvement et d'imposer leur présence dans ce qui était l'espace réservé aux hommes. Le fait que les hommes prennent les rues pour champs de bataille relègue de nouveau les femmes et toute la ville non actrice de la violence dans l'espace intérieur. La guerre fait revenir donc à un état où la rue est le lieu de la peur, de l'effroi de subir les agressions masculines. De ce fait, **la guerre est un agent de régression dans l'émancipation des femmes, et d'enfermement général** à l'exclusion de ceux qui, grâce à la violence armée s'imaginent comme les maîtres de la ville en guerre et luttent pour être ses futurs maîtres après la guerre.

En effet, les romans que nous avons étudiés montrent tous **l'illusion de la maîtrise du monde induite chez les hommes par le fait de porter les armes**. Nous relevons cela comme une

marque du positionnement de cette littérature produite par celles qui ne sont pas concernées directement par la participation au conflit armé. L'illusion de la maîtrise est montrée du doigt, stigmatisée comme un facteur de destruction de la ville et de la vie. Elle agit à tous les niveaux du texte littéraire comme le moteur de la guerre et sans que cela ait la moindre résonance positive.

Dans chaque roman l'espace porte les signes de cette illusion. L'espace est infesté d'animaux affamés et d'insectes, il dégage une pestilence insupportable, il soumet la vie à une perpétuelle tactique pour éviter la mort. Il se rétrécit à mesure que la violence se répète jusqu'à devenir étouffant et mortel dans *La pierre du rire*.

L'espace est réduit à la ligne de démarcation, à la division entre deux mondes irréductibles l'un à l'autre et voués à une haine sans rémission. Il est le théâtre du spectacle de la mort en direct ou le théâtre de l'ennui et de la nostalgie du mouvement et de l'animation durant la trêve dans *La maîtresse du notable*. C'est un no man's land insupportable à vivre dans lequel l'auteur montre l'illusion de la maîtrise par le biais d'un débordement de haine et de souffrances qui ne se remettent jamais en question, qui se disent dans un cynisme propre à faire perdurer la logique de l'affrontement et son cortège de souffrances.

L'espace triple de *La maison sans racines* est celui des différences entre guerre et paix et entre volonté de contrer un conflit qui s'annonce et l'investissement encore sporadique de l'espace par ceux qui ont décidé d'imposer leurs intérêts par la force. Seule la mort triomphe dans cet espace et la mort est montrée comme la seule conséquence du nouvel espace investi par les armes, la mort comme signe de l'illusion de la maîtrise du monde puisque ceux qui la donnent sont exposés à la recevoir et parce que s'il s'agit de maîtriser le monde en le détruisant, il ne s'agit plus de maîtrise mais d'autodestruction.

Le temps est inféodé à l'espace, segmenté dans *La pierre du rire*, circulaire dans *La maîtresse du notable*, diffracté et sans futur dans *La maison sans racines*.

C'est un temps invivable dans chaque roman, un temps régi par la violence et ses mouvements sur le terrain, par sa suspension comme par son irruption. Un temps qui se répète, ne laissant aucune issue à l'écoulement des jours vers un avenir quel qu'il soit, un temps qui tourne sur lui-même, qui se mord la queue et qui ne laisse pas aux personnages la possibilité de se projeter, imprimant la mort dans cette impossibilité d'envisager le changement et de maîtriser sa vie un tant soit peu.

C'est donc un temps qui ne laisse aux personnages que le choix de l'accepter et d'y participer ou de le subir ou encore de le nier et d'essayer de lutter contre sa venue et à payer cela par l'atteinte physique et la mort dans *La maison sans racines*. C'est un temps qui amorce la déshumanisation contenue dans le fait de s'arroger le droit d'ôter la vie à un autre être humain.

Dans la maîtresse du notable, c'est un temps qui change les personnages en des caricatures d'eux-mêmes, engluées dans l'immobilité du temps de trêve comme des fossiles incapables d'avancer ou de reculer et donc vouées à l'autodestruction sans se rendre compte du piège de la haine de l'Autre, constitutive de la haine de soi.

Dans *La pierre du rire*, c'est un temps mortel et dangereux qui transforme l'agneau en loup et toute la société en une horde de loups où la loi du plus fort règne et où la survie d'un homme est tributaire de son choix de faire partie des loups, faute de quoi il risque d'être dévoré sur place par ses semblables lâchés dans la ville à la recherche d'une proie et prenant garde à ne pas devenir eux-mêmes des proies : l'homme est un loup pour l'homme comme dit le proverbe.

L'illusion de la guerre est encore là, dans le temps de la guerre qui prend toute la ville dans ses filets mais chante la sérénade de la victoire proche tout en intensifiant la perte à mesure qu'il se répète, qui ancre le sentiment de supériorité par rapport à l'Autre tout en plongeant l'Un et l'Autre dans le même cauchemar et la même menace de mort.

*Nous retenons une autre dimension propre à cette littérature que nous avons posée en hypothèse et que l'étude des textes nous a permis de dégager, c'est **la réflexion sur le rapport à la terre natale** mis en rapport avec la guerre qui ensanglante le pays, qu'on trouve dans *La maison sans racines* et *La pierre du rire* et **l'évacuation totale de la notion même de terre** dans *La maîtresse du notable*.

Dans *La maison sans racines*, c'est une réflexion qui met en jeu la différenciation du rapport à la terre natale des émigrés et de ceux qui sont restés au pays. Pour Andrée Chéhid, la maison constituée par le Liban est une maison sans racines, libérée des racines qui entravent, enferment l'esprit dans les limites étroites d'un territoire et de sa signification symbolique et qui exclut l'ouverture sur d'autres modes de vie et de pensée. Le rapport à la terre natale est une relation d'amour pur de regrets et de revanche prise sur les conditions qui mènent à l'exil. C'est une relation qui met en jeu le souvenir des êtres aimés, qui consiste à garder un lien avec ceux qui sont liés de près ou de loin avec la terre, aussi bien lieu de naissance que lieu de

naissance des êtres aimés. C'est donc une terre qui concentre en elle non pas des significations d'appartenance exclusive mais au contraire, elle porte en elle un sens de communauté humaine liée par des connivences culturelles et un passé et qui laisse les gens libres d'aller et venir sans pour autant effacer en eux les traces que cette terre et cette communauté humaine ont laissées en eux.

Il y a donc chez Andrée Chedid une position contraire au sens réducteur de l'appartenance à la nation qui impose l'exclusivité de l'amour à cette seule nation, qui se traduit par l'exclusion de qui s'éloigne sous prétexte d'abandon d'une place forte à défendre contre tout ce qui lui est étranger. Cela n'empêche pas l'engagement pour la terre des ancêtres, cela n'empêche pas la lutte sous toutes ses formes pour que cette terre échappe à la destruction. Dans un contexte de guerre, la réflexion sur les racines et l'appartenance nationale prend une dimension politique car chacun prétend défendre les intérêts de la nation. Dans celui d'une guerre qui oppose une partie du pays contre une autre, quel que soit le motif invoqué et quelle que soit la dénomination de l'enjeu du conflit, cette réflexion a un sens supplémentaire, celui d'affirmer l'absurde de la violence sur une terre qui est celle de tous ceux qui l'aiment, de tous ceux qui y vivent ou ont un lien familial qui vient d'elle. C'est une réflexion qui proclame l'inanité de la division en termes d'émancipation humaine, de développement humain et civilisationnel et stigmatise la guerre sur le territoire commun comme un retour à la barbarie et une négation de la liberté.

Dans *La pierre du rire*, cette problématique de la terre natale est traitée en filigrane à travers le roman. Elle apparaît sous forme de critique des discours politiques qui prétendent sauver Beyrouth en tant qu'espace de liberté, symbole de l'effervescence culturelle et de la création. Mais l'exergue éclaire cette critique, nous l'avons montré : l'amour exclusif de la terre natale est signe de faiblesse, s'enfermer dans cet amour empêche de s'accomplir et finalement, l'amour même de la terre qui peut amener à tuer pour la préserver est une illusion humaine, un attachement atavique venu de l'histoire ancienne, qui peut être dépassé par une lucidité libératrice des tensions qu'impose le strict attachement à la terre.

Là aussi, un tel propos dans un contexte de guerre civile prend une signification forte et audacieuse dans le sens où elle remet en cause l'aspect contraignant du devoir de défendre la patrie contre l'ennemi y compris l'ennemi intérieur, et où elle pose comme un horizon une liberté totale par rapport à la terre et au prix du sang que peut requérir l'amour de la terre.

Dans *La maîtresse du notable*, c'est la terre elle-même qui disparaît en tant que terre natale et encore plus en tant que patrie commune, revendiquée par les uns ou par les autres. La terre en tant que nature est invoquée dans un registre magique présenté comme un ensemble de balivernes que se racontent les personnages pour appuyer un discours faussement moral. Mais en dehors de cela, la forme littéraire que nous avons dégagée et qui se rapproche de la fable favorise le désancrage de la réalité territoriale. D'ailleurs le fait même de ne pas nommer le Liban participe du même objectif. Les deux parties qui se font face dans le roman sont décrites comme deux entités tellement étrangères l'une à l'autre qu'il semble qu'elles ne vivent pas dans le même pays et par conséquent, qu'il n'y a nulle terre qui les réunisse. C'est ce sens que nous avons retenu : le conflit est porté à un point tel que rien, à part le désir sexuel irrépressible, ne peut plus réunir des membres des deux communautés.

*En lien avec la problématique de la terre, celle de **l'appartenance confessionnelle** est à peu près évacuée par les trois romancières, c'est-à-dire que l'appellation confessionnelle des deux camps par Andrée Chedid et Vénus Khoury-Ghata équivaut quasiment au fait d'en parler incidemment comme Hoda Barakat : les trois auteurs utilisent l'appartenance confessionnelle comme une enseigne publique, pour donner le nom commun adopté en général en parlant du conflit libanais mais sans y attacher plus d'importance.

Il faut toutefois relever que chez Vénus Khoury-Ghata, l'appellation confessionnelle recouvre une appartenance culturelle différente dans chaque camp, que l'auteur fait apparaître en poussant jusqu'au bout les logiques différentes de chaque camp dans la revendication d'une culture. Dans *La maîtresse du notable*, le jeu de la fable se situe dans l'exagération d'un rattachement culturel différent de chaque partie du conflit. Mais les deux sont renvoyés dos à dos par la mise en évidence d'un terreau commun pour la haine, le mépris, l'arrogance stupide et la cruauté. D'autre part, une réflexion morale sur l'équivalence des confessions dans le chemin vers la foi en un Dieu unique est développée par Andrée Chedid. Et Hoda Barakat, en écartant les incidences confessionnelles dans le conflit, s'arrête davantage, mais sans faire un recoupement avec les confessions présentes dans le pays, sur les inégalités sociales et la pauvreté qui conduisent à adopter la guerre comme un gagne-pain ou comme une bonne source de profits.

Cette position de neutralité par rapport aux différences confessionnelles comme prétexte politique à la guerre civile, nous la mettons sur le compte de la distanciation prise par les trois auteurs par rapport aux discours idéologiques produits par la guerre du Liban et nous la voyons également comme une marque supplémentaire d'une écriture qui échappe aux

multiples voiles illusoire que revêt la violence collective. Cela corrobore notre troisième hypothèse qui consistait à penser que les femmes sont plus aptes actuellement à repenser la violence sous toutes ses formes, y compris la violence politique dans l'aire culturelle du Monde arabe, étant donné qu'elles en font principalement les frais tous les jours en temps de paix et beaucoup plus en temps de guerre.

*Nous avons étudié dans la deuxième partie de notre travail le système de représentation masculin-féminin en ayant en tête notre troisième hypothèse. Nous avons examiné les rapports entre hommes et femmes dans les trois fictions et en avons tiré des conclusions qui corroborent cette hypothèse pour les trois romans et pour le roman mis en retrait du corpus.

En effet, en étudiant les rapports entre les hommes et les femmes tels qu'ils sont organisés dans chaque roman, nous avons pu déduire que les femmes écrivains du corpus ont une vision critique et distanciée de la violence collective et qu'elles la lient à la distribution des rôles sexuels tels qu'ils sont définis dans la société libanaise des années 70 et 80. D'autre part, les trois romans ont en commun l'omniprésence du corps dans tous ses états.

Nous avons pu relever dans les trois œuvres l'absence d'amour heureux et la fin fatale réservée à l'amour quand il survient. C'est une indication sur l'état de déliquescence des rapports hommes-femmes avant-guerre et sur l'ordre plus pesant et menaçant imposé par la guerre.

Dans *La maison sans racines*, la confrontation entre guerre et paix revient à une confrontation entre des femmes qui organisent une action *in extremis* pour la paix et des hommes qui ont déjà commencé à utiliser les armes. L'auteur montre bien l'opposition entre les deux sexes sur la question de la violence, sans être didactique et sans prétendre à une seule vérité. Simplement, les femmes sont dans une dynamique d'émancipation et savent que la guerre est une horreur à laquelle elles ne vont pas participer mais qu'elles vont subir de plein fouet avec tous ceux qui ne porteront pas les armes. Elles sont montrées dans une logique d'ouverture à la vie et vers les principes de respect humain pour elles-mêmes d'abord qu'on prétendait asservir et pour les humains en général que la guerre ne peut qu'enfermer, emprisonner, tuer. Elles évoluent en sens contraire de certains hommes qui au début de la guerre retrouvent les réflexes autoritaires anciens dans la famille, motivés par la sécurité qui commence à être menacée. Ce schéma résume la représentation du système masculin-féminin mais en aucun cas le propos d'Andrée Chedid n'est schématique, la réalité est donnée dans ses variations humaines mais la crise des rapports entre les sexes, fruit d'une modernité encore mal acceptée

et mal assimilée par les structures autoritaires de la famille et de la société, est bien représentée en lien avec l'avènement de la guerre destinée à l'approfondir. Parce que la guerre est une solution masculine, cela ne signifie pas que tous les hommes y adhèrent mais cela signifie que beaucoup plus de femmes se dressent contre elle. Et cela pose un état des rapports de pouvoir entre les sexes qui est sur le point de régresser vers la domination masculine traditionnelle, basée sur la détention des instruments de mort.

Dans *La maîtresse du notable*, c'est davantage l'absence d'amour qui est au cœur du roman, absence due à l'impossibilité d'aimer, à l'incapacité d'aimer, et représentée par un couple impossible formé sur la transgression de la division de la ville en deux. L'amour est banni par la mort violente ou par la rupture. Reste vivant le désir sexuel nu, l'attrance des corps qui ne laisse aucune chance à l'amour parce que chacun utilise l'autre à des fins extérieures à l'autre. C'est un désir morbide comparable à un squelette de relation d'amour qui ne peut tenir debout tel qu'il est : telle est la relation de Flora et du notable, qui n'apporte ni plaisir ni construction d'une affection mais induit la colère, la rage, l'humiliation, la domination et le désespoir. Dans cet échantillon de l'union de ce que la guerre a désuni, l'auteur met l'accent sur l'accord de tous et dans les deux camps pour rejeter toute la faute sur « la » femme, laissant le notable à l'écart de la condamnation morale et le posant seulement comme objet du racisme du camp opposé. La focalisation de la condamnation morale sur Flora est encore un signe de la misogynie de la société et le signe d'un regard critique de l'auteur. Les rapports de pouvoir entre les sexes sont décrits dans la crudité de leur violence et la profondeur psychologique des personnages qui se passe d'explications mais s'exprime à travers les actes et les commentaires qu'ils suscitent.

Quant à Hoda Barakat, elle prend à bras-le-corps un tabou de la société libanaise qui est l'homosexualité et le met en texte comme la coexistence conflictuelle chez un jeune homme d'un rôle sexuel décalé par rapport à la norme et d'une sexualité homophile hors normes. Elle montre comment la société et plus encore la société en guerre ne laisse pas de possibilité de vie sociale à une telle configuration alors qu'elle peut tolérer une pratique homosexuelle du moment que les rôles sexuels sont respectés, du moment qu'un homme se conduit en homme. Un seul choix est prévu pour chacun et la guerre qui met en avant les mâles en tant que rôle de prise en charge du pouvoir militaire, politique et intellectuel, accepte presque plus facilement l'homosexualité dans le désordre qu'elle instaure et vu l'importance accrue qu'elle accorde à la division des rôles sexuels.

*Tout cela nous a amenée à la question de la **centralité du corps dans les trois romans**. Le corps est présent dans tous ses états, en tant que « représentation exacte de la nature de notre unité subjective »⁸⁸³, dans sa fonction de siège des sentiments, de la volonté, du rejet, du désir, de la frustration et dans sa fragilité exposée à la violence extrême de la guerre. **Le corps est protagoniste de l'action puisque la guerre met en jeu et en péril le corps, et le corps est également protagoniste de l'action en tant que siège de la sexualité mise en rapport avec la violence dans l'état de guerre.**

Le corps est donc là dans le désir des personnages masculins aussi bien que féminins, sans pudibonderie et avec une liberté qui produit des images et des actions qui ne cherchent aucunement à complaire au lecteur friand de sexe. Le corps est montré dans ses réactions à la souffrance morale, mais aussi comme objet de désir, comme image de la transformation de l'identité dans *La pierre du rire*. Dans *La maîtresse du notable*, le corps est montré dans sa beauté irrésistible, dans sa dégradation due à la dépendance et au désespoir, en tant qu'objet du racisme, de la haine et de l'agression. Il est présent non pas dans l'union mais la confrontation sexuelle, il est là aussi dans la découverte du plaisir de la narratrice. Dans *La maison sans racines*, le corps se déploie et s'impose dans la résistance à la guerre et dans la danse.

Dans les trois romans, le corps est présent dans la mort. Mais il reste avant tout le siège du désir, de l'amour et du manque affectif, le siège de la sexualité non satisfaite ou contrariée très vite et arrêtée comme dans le seul cas sur les trois romans où une relation donne du plaisir aux deux partenaires, celle de la narratrice de *La maîtresse du notable*. Le corps constitue un langage inhérent à la narration. Il a sa propre rhétorique qui épouse les objectifs de la narration et l'accompagne. Il produit ainsi des significations supplémentaires qui s'expriment dans les mouvements, les postures mais aussi dans le rejet et dans la transformation, et dans la rencontre sexuelle manquée et l'insatisfaction sexuelle qui en est la conséquence.

L'insatisfaction sexuelle est une donnée de base de la société qui se trouve en équilibre instable entre archaïsme et modernité et l'écriture féminine que nous avons tenté d'interroger sur le dit de la guerre, non seulement met en exergue le désamour, la séparation, la rupture, la mésestente, la lutte pour le pouvoir dans le couple, l'impossibilité d'aimer, l'interdit d'aimer, mais elle sait les mettre en action dans la fiction en lien étroit avec une situation de violence collective qui pose le rapport de pouvoir entre les sexes dans une prédominance accrue des

⁸⁸³ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, II, 230.

rôles masculins par rapport aux rôles féminins. Seulement cette écriture de la guerre fait opérer l'antagonisme entre la tendance régressive des rapports de pouvoir entre les sexes imposée par la guerre et la tendance émancipatrice amorcée bien avant la guerre. L'insatisfaction sexuelle et l'absence d'amour sont des signes de la crise des rapports entre les sexes dans cette situation, et la guerre qui fait voler la loi en éclats, fait voler aussi en éclats les règles sociales, laissant le champ libre à des relations entre les sexes qui suivent dès lors la pente de la domination, de la lutte et celle de la difficulté d'aimer dans des rapports où domine le désir de pouvoir sur l'autre.

Le rapport entre la sexualité et la violence vient donc clairement du désir de prise de pouvoir toujours recommencée des hommes dans toutes les instances de la vie. La sexualité n'est qu'un des lieux du pouvoir pour les hommes. Leur pouvoir séculaire s'étant construit sur l'appropriation exclusive de la pratique de la violence, depuis les instruments de la chasse jusqu'aux armes les plus sophistiquées, d'une part, et les représentations de l'imaginaire ayant suivi ce mouvement dans la représentation masculine du pénis en tant qu'arme de conquête, il est évident que quand ils ont la possibilité d'utiliser des armes, leur manière d'aborder la relation aux femmes a tendance à devenir aussi menaçante et sans amour que leur manière d'aborder l'ennemi avec la force des armes. Notons que nous n'abordons pas la notion de phallus et que nous nous contentons de rapporter ce concept, porteur des notions d'angoisse de la castration pour les uns et d'envie du pénis pour les autres, à l'identification du pénis à une arme de conquête et de possession. Par rapport aux développements théoriques de la psychanalyse, cela peut sembler extrêmement rudimentaire et simplificateur. Mais nous avons explicité plus haut notre parti pris dans cette recherche de ne pas faire appel à la psychanalyse que nous ne maîtrisons pas suffisamment pour faire appel à certains aspects et en écarter d'autres.

Rappelons enfin et dans un autre ordre d'idées, que le dit du corps est central dans cette littérature produite par des femmes et que cela est dû à notre sens non pas au fait que les femmes écrivent avec leurs corps plus que les hommes, ou au fait que cela ressort d'une quelconque spécificité mystérieuse, ontologique et essentialiste des femmes, mais au fait que ce sont des femmes issues d'une société qui garde des traces de l'enfermement féminin dans l'espace intérieur, de l'interdiction qui leur est faite de circuler librement à l'extérieur et de se montrer. Dans cet ancien état des choses, le regard et l'observation étaient primordiaux pour les femmes, ils remplaçaient les jambes pour sortir et se déplacer et ils se portaient sur les autres corps en l'absence de paysages extérieurs.

De plus, dans leur travail de dévoilement des vices et du caractère oppressif et répressif de la société, il est clair que parler librement du corps qui est le premier objet de la répression d'une sexualité libre, de même qu'il est l'objet de la violence générale de la guerre, est fondamental. Les trois romans étudiés disent les corps dans la complexité de leur rhétorique, comme espace marqué par la loi implacable de la domination, comme manifestation de la somatisation des souffrances dues à la confrontation avec l'altérité et comme symbole de la résistance à la division.

*Par ailleurs, si la guerre amplifie le désir de pouvoir du sexe destiné à la violence, **le dit de la guerre dans notre corpus situe la violence dans les structures sociales autoritaires et injustes qui produisent et reproduisent la différenciation entre un sexe destiné à la violence et un « deuxième sexe » destiné à subir la violence sous toutes ses formes ou au mieux à s'y adapter par la complaisance et la ruse.** L'écriture de la guerre ne s'attache pas au conflit comme un tout historique qui donne lieu à des interprétations qui mettent en relation des causes internes et externes, des dimensions culturelles, idéologiques, confessionnelles, stratégiques. La guerre est écrite hors du champ de bataille et donc hors des tenants et aboutissants spécifiques de la guerre du Liban. En revanche, la guerre est écrite du point de vue d'une critique radicale et profonde de la société qui a fait le lit de la guerre, l'a adoptée, imposée et subie. C'est une critique du fait que les relations sociales sont fortement marquées par des rapports de pouvoir, à la base desquels se trouve le rapport de pouvoir entre les sexes. La critique sociale s'attache par conséquent à montrer et à dénoncer les logiques de la violence qui en découlent dans la société spécifique qui s'est mise en guerre.

La mémoire est convoquée par Andrée Chedid dans *La maison sans racines* pour rappeler une unité nationale qui a existé et pour dire que la paix est une construction qui dépend de la volonté de tous et que c'est une construction extrêmement fragile et constamment menacée comme en témoigne l'histoire du Moyen-Orient. La mémoire est donc utilisée comme un argument contre la guerre et comme un soutien à une volonté de construire une paix durable à condition d'être basée sur des rapports justes et égalitaires. En effet, ce qui prédomine dans le roman, en relation avec le combat pour la paix, c'est la critique des rapports autoritaires dans la famille et la mise en avant d'une émancipation progressive des femmes qui n'a pas encore donné tous ses fruits, qui ne s'est pas affirmée dans toute la société et qui reste une lutte à mener pour chacune. Les deux jeunes filles constituent le symbole d'une jeunesse féminine active qui lutte pour la liberté et la paix.

Dans *La maîtresse du notable*, Vénus Khoury met l'accent sur l'absence d'amour et l'incapacité d'aimer comme syndrome d'une société bâtie sur la haine de l'Autre, le mépris, la cupidité et l'insensibilité. Elle montre comment cela est amplifié par la guerre civile et comment le cynisme d'un côté et la férocité de l'autre forment deux mondes qui se font face et sont destinés à se haïr sans rémission, dans une escalade renforcée par la coexistence sur le même territoire. Elle montre la distance culturelle entre deux mondes poussée à l'extrême, à une déshumanisation qui suscite la joie de regarder la souffrance et la mort dans l'autre camp comme un spectacle distrayant et de l'autre côté la joie de voir une femme venue de l'autre camp de son plein gré s'enfoncer dans l'humiliation et la dégradation physique. Le couple formé par Flora et le notable constitue un symbole de l'attraction-répulsion, et de la fatalité de vivre ensemble pour les deux moitiés de la société.

Quant à Hoda Barakat, sa vision de la guerre dans *La pierre du rire* est plus politique mais elle n'en demeure pas moins focalisée comme chez les deux autres auteurs sur une critique de la société qui a donné naissance à la guerre civile. Son angle d'attaque montre un monde en guerre où nulle place n'est prévue pour les femmes hors des rôles traditionnels de repos du guerrier et de proie pour la violence sexuelle. Mais cela ne laisse pas davantage de place pour les hommes jeunes qui ne remplissent pas leur devoir de violence et qui se trouvent dans une position marginalisée qui leur donne un regard critique sur la soif de pouvoir et les stratégies de prise de pouvoir de leurs semblables. Son personnage principal concentre en lui toute la difficulté d'être un homme qui n'a pas de penchant pour la violence effective ou symbolique, qui n'a pas le goût masculin pour le pouvoir. Sa marginalisation est sans issue sauf dans l'acceptation de la norme masculine en temps de guerre, et parce que sa souffrance en tant qu'être aimant est immense, sa réaction de haine et de rejet de tous est extrême et il devient un salaud respecté et jouissant de tous les avantages que lui offre la guerre. Khalil est un symbole de la sommation de se soumettre à la norme des rôles sexuels, et particulièrement à la norme du rôle sexuel mâle qu'impose la guerre aux hommes.

Par ailleurs, un certain nombre de traits relatifs à la vision de la guerre sont communs aux trois romans. D'abord l'absence de héros positif de la guerre, seules des héroïnes positives de la paix se retrouvent dans *La maison sans racines*, ce qui s'explique par le côté malgré tout positif de ce roman qui, bien qu'il se termine par l'échec de l'action pour la paix et la mort d'une petite fille et d'un vieil homme innocents, laisse le champ ouvert à la continuation de la lutte non-violente. De même, la jeune narratrice de *La maîtresse du notable* représente une sorte de lutte en perspective pour faire la vérité sur la mort de son frère, victime de la lâcheté

de son père et de la cruauté de l'amant de sa mère. Mais nul aspect positif de la guerre ne se dessine, la guerre est montrée dans une noirceur que rien ne vient atténuer ou bien ouvrir sur des perspectives optimistes.

Ensuite, la continuité entre responsabilité individuelle et responsabilité collective est commune aux romans du corpus qui les font apparaître dans un glissement continu entre l'individuel et le collectif, et dans une logique sociale où l'individu est dans un entre-deux entre la communauté et l'individualisation.

De plus, le constat sur l'état de la société est le même : les rapports autoritaires commencent dans la famille, induisant manques affectifs, lâcheté, hypocrisie, convoitise déguisée et éducation différenciée des garçons et des filles. A cela s'ajoute le constat de l'écart entre riches et pauvres et l'absence de solutions à l'injustice sociale qui favorise la recherche de l'argent et du pouvoir à la faveur des bouleversements profonds de l'organisation sociale induits par la guerre.

Enfin, la vision des rapports de pouvoir entre les sexes témoigne de la même lucidité et de la même analyse qui se place bien en avance de la réalité décrite.

*Pour finir, nous avons proposé une lecture personnelle basée sur **l'opposition entre Aphrodite et Narcisse**, en explicitant que ce ne sont pas des figures sexuées que nous utilisons pour l'analyse mais un contenu d'émancipation humaine symbolisé par les représentations artistiques de Vénus/Aphrodite, par cette figure féminine de la beauté, de la sensualité libérée et de l'amour qui peut s'appliquer tout aussi bien à un homme, de même que Narcisse qui est une figure masculine n'est pas convoqué en tant que symbole sexué mais en tant que profil psychologique adaptable à l'un et à l'autre sexe.

Nous avons mis en évidence grâce à cela que le contenu symbolique de Vénus/Aphrodite se retrouve dans les personnages porteurs d'espoir grâce à la lutte pour la paix et grâce à la réalisation en eux de l'émancipation féminine ; et que le contenu symbolique de Narcisse fait de fermeture sur soi, de fuite d'une réalité trop dure et contraignante dans l'égoïsme et de refus de la relation d'amour avec l'Autre, se retrouve dans les personnages dont l'itinéraire est marqué par l'approfondissement de la dépendance, la dimension mortifère de leur dépendance et de leur impossibilité d'aimer qui les amène soit à retourner la violence du monde contre eux-mêmes, soit à la retourner contre les autres.

Pour clore notre étude, nous dirons que la virulence de la critique des vices d'une société et la mise en évidence de l'explosion du tissu social sous forme de guerre civile servent le constat d'un état de crise dans le rapport entre les sexes. L'existence de cette critique qui se distingue par sa lucidité et sa liberté pour raconter la guerre démontre que les rapports de pouvoir entre les sexes tirent dans les deux sens : le sens de la liberté des femmes dont l'écriture touche à tous les tabous, qui nomment et s'avancent en terrain difficile ; et l'autre sens, celui qui continue à déclencher et entretenir la violence...

Nous finirons par cette réflexion de Carmen Boustani à laquelle nous adhérons totalement : « Il y a quelque chose qui commence à s'écrire et qui va constituer le lieu des identifications d'un Moi au féminin qui ne soit plus aliéné à l'image proposée par le masculin. »⁸⁸⁴

⁸⁸⁴ Carmen Boustani, *Effets du féminin. Variations narratives francophones*, Ed. Karthala, 2003, p. 69

BIBLIOGRAPHIE

1) CORPUS :

CORPUS PREMIER

BARAKAT Hoda, *Hajar al-dahik*, Londres, Riad El-Rayyes Books Ltd, 1990, *La pierre du rire*, Paris, Actes Sud, 1996 pour la traduction française.

CHEDID Andrée, *La maison sans racines*, Paris, Flammarion, 1985.

KHOURY-GHATA Vénus, *La maîtresse du notable*, Paris, Seghers, 1992.

EL-CHEIKH Hanane, *Barîd Bayroûth*, Le Caire, Dar al-Hilâl, 1992, *Poste restante, Beyrouth*, Paris, Actes Sud, 1995 pour la traduction française.

CORPUS SECONDAIRE

ROMANS

ACCAD Evelyne, *Coquelicot du massacre*, Paris, L'Harmattan, 1988.

ADNAN Etel, *Sitt Marie-Rose*, Paris, Ed. des femmes, 1977.

AL-SAADAWI Nawal, *Ferdaous, une voix en enfer*, Paris, Ed. des femmes, 1982, épuisé, réédition Des femmes-Antoinette Fouque, 2007.

AWWAD Tawfiq Youssouf, *Death in Beirut*, Londres, Heineman, 1976.

CHEDID Andrée, *Textes pour une figure*, Paris, Ed. Le Pré-aux-clercs, 1948.

BARAKAT Halim, *Al-Rahil Bayn al-sahm wal water* (Le vaisseau reprend le large). Beyrouth, Al Mu'assassa al-arabiyya, 1979.

DARWICH Mahmoud, *Une mémoire pour l'oubli*, Paris, Actes Sud, 1994 pour la traduction française.

DJEBAR Assia, *L'amour, la fantasia*, Paris, Editions Lattès, 1985.

DJEBAR Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999.

El-CHEIKH Hanane, *Histoire de Zahra*, Paris, Editions Lattès, 1980.

KHALIFA Sahar, *Bâb al-Sâha*, 1990, *L'impasse de Bab Essaha*, Paris, Editions Flammarion, 1997 pour la traduction française.

KHOURY Elias, *La petite montagne*, Paris, Arléa, 1987 pour la traduction française.

LABE Louise, *Débat de Folie et d'Amour*, « Discours V », dans *Œuvres complètes*, François Rigolot (ed.), Paris, Garnier-Flammarion, 2004.

MERNISSI Fatima, *Rêves de femmes. Une enfance au harem*, Paris, Editions Albin Michel, 1996 pour la traduction française.

MOHANNA Kamel, *Un médecin libanais dans la tourmente des peuples : les choix difficiles*, Paris, Editions de L'Harmattan, 2013.

SAPIENZA Goliarda, *L'art de la joie*, Paris, Editions Viviane Hamy, 2005 pour la traduction française.

WABERI Abdourahman, *Moisson de crânes*, Paris, Editions Serpent à Plumes, 2000.

POESIE

OVIDE, *Les amours*, Paris, Les Belles Lettres, 2004.

VALERY Paul, « Narcisse parle », *La Conque*, Paris, 15 mars 1891.

FILMS

ALAOUIE Borhane, *Beyrouth, La rencontre*, 1981.

2) BIBLIOGRAPHIE THEORIQUE

THEORIES DU TEXTE

Textes complets

AUERBACH Erich, *Mimésis*, Paris, Gallimard, 1968.

BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil, 1953 et 1972.

BENJAMIN Walter, « Le Narrateur », *Ecrits français*, Paris, Folio, 1991.

BREMOND Claude, *Logique du récit*, Paris, Le Seuil, 1973.

BRUNEL Pierre, *Mythopoétique des genres*, Paris, PUF, 2003.

BRUNEL Pierre, CHEVREL Yves (sous la direction de), *Précis de littérature comparée*, Paris, PUF, 1995.

BRUGIERE Bernard, *Les figures du corps dans la littérature et la peinture anglaise*, Paris, Publications de La Sorbonne, 1990.

DUCHET Claude, *Sociocritique*, Paris, Editions Nathan, 1979.

DURAND Gilbert, « Pas à pas mythocritique », in *Champs de l'imaginaire*, textes réunis par Danièle Chauvin, Grenoble, ELLUG, 1996 (Ateliers de l'imaginaire).

FRYE Northrop, *La Parole souveraine*, Paris, Le Seuil, 1994.

GENETTE Gérard, *Figures II*, Paris, Le Seuil, 1969.

GOLDMAN Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.

GOLDSTEIN Jean-Pierre, *Lire le roman*, Bruxelles, Editions De Boek et Duculot, 1999.

GONTARD Marc, *La violence du texte*, Paris, L'Harmattan, 1981.

GORDIMER Nadine, « En attendant le lever du soleil : témoignage et imagination dans la littérature révolutionnaire » in *L'écriture et l'existence*, Paris, 10/18, 1998 (Plon 1996).

GORDIMER Nadine, *The Black Interpreters*, Editions Spro-Cas/Ravan, 1973.

KUNDERA Milan, *L'art du roman*, Paris, Editions Gallimard, 1986.

LUKACS Georg, *Théorie du roman*, Paris, Editions Gonthier, 1963.

MACHEREY Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Editions Maspéro, 1970.

MAINGUENEAU Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Editions Dunod, 1993.

MICHAUX Henri, *Idéogrammes en Chine*, Montpellier, Editions Morgana, 1975.

MITTERAND Henri, *Le discours du roman*, Paris, PUF, 1980.

MORRISON Toni, *Playing in the dark*, traduit de l'anglais par Pierre Allen, Paris, Collection 10/18, 1995.

POULET Georges, *La conscience critique*, Paris, Editions J. Corti, 1971.

RICARDOU Jean, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Le Seuil, collection "Poétique", 1978.

RICOEUR Paul, *Du texte à l'action*, Paris, Le Seuil, 1986.

RICOEUR Paul, *De l'Interprétation*, Paris, Le Seuil, « Points-Essais », 1995.

RIFFATERRE Michael, *La production du texte*, Paris, Le Seuil, 1979.

ROULIN Jean-Marie, *Corps, littérature, société*, Publication de l'Université de St Etienne, 2005.

TADIE Jean-Yves, *La critique littéraire au XXème siècle*, Paris, Belfond, 1987.

TERRIEN Vincent, *La révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire, ses fondements, ses techniques, ses portées*, Paris, Ed. Klincksiek, 1970.

TODOROV Tzvetan, *Critique de la critique*, Paris, Le Seuil, 1984.

VILLAUME Marcel, *Grammaire temporelle des récits*, Paris, Editions de Minuit, 1990

ZIMA Pierre, *Manuel de sociocritique*, Paris, Editions Ambroise Bray, 1985/ Editions de L'Harmattan, 2000.

Sitographie

BARTHES Roland, « Qu'est-ce que la critique », *Times Uterary Supplément*, 1963, *Essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1964, disponible en ligne sur le site : http://www.aelib.org.ua/texts/barthes_essais_critiques_fr.htm

GELY Véronique, « Pour une mythopoétique : Quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction », *Vox Poetica*, 21/05/2006, disponible en ligne sur le site :

<http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/gely.html>

RAPPORTS ENTRE LES SEXES

Textes complets

ACCAD Evelyne, *Des femmes, des hommes et la guerre, Fiction et réalité*, Paris, côté-femmes, 1993.

ACCAD Evelyne, *Veil of shame: the role of women in the contemporary fiction of North Africa and the Arab World*, Sherbrooke, Editions Naaman, 1978.

AIT SABBAH Fatna, (pseudonyme de Fatima Mernissi), *La femme dans l'inconscient musulman*, Paris, Le Sycomore, 1982.

ANDREAS- SALOME Lou, *L'amour du narcissisme*, Paris, Gallimard, 1980.

ANDREAS-SALOME Lou, *Eros*, Ed. de Minuit, 1984.

BADINTER Elizabeth, *L'un est l'autre. Des relations entre hommes et femmes*, Paris, Ed. Odile Jacob, 1986.

BADINTER Elizabeth, *XY de l'identité masculine*, Paris, Editions de Poche, 1994.

De BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe*, Paris, NRF, 1949.

De BEAUVOIR Simone, *La force de l'âge*, Paris, Gallimard, 1963.

De BEAUVOIR Simone, *La force des choses*, Paris, Gallimard, 1966.

BERQUE Jacques, *Les lieux du corps en Islam*, Paris, Editions Publisud, 1994.

BESSIS Sophie, *Les Arabes, les femmes, la liberté*, Paris, Editions Albin Michel, 2007.

BOUHDIBA Abdelwahab, *La sexualité en Islam*, Paris, Editions PUF, 2003 (nouvelle édition).

BOURDIEU Pierre, *La domination masculine*, Paris, Le Seuil, 1998, 2002.

BROD Harry, *The making of Masculinities*, Boston, Editions Unwin Hyman, 1989.

BUTLER Judith, *Trouble dans le genre*, Paris, Editions de La Découverte/Poche, 2005, 2006 pour la traduction française.

BUTLER Judith, *Défaire le genre*, Paris, Editions Amsterdam, 2006 pour la traduction française.

BUTLER Judith, *Ce qui fait une vie : essai sur la guerre, la violence et le deuil*, Paris, Editions Zones, 2010 pour la traduction française.

CALAME Claude, *L'éros dans la Grèce antique*, Paris, Editions Belin, 1996

CANCIAN Francesca, *Love in America, Gender and self-development*, Cambridge University Press, 1990.

CANNONE Belinda, *La tentation de Pénélope*, Paris, Editions Stock, 2010.

CHEBEL Malek, *Le Kama-Sutra arabe, deux mille ans de littérature érotique en Orient*, Paris, Editions Fayard/Pauvert, 2006.

COQUILLAT Michelle, *La poétique du mâle*, Préface de Colette Audry, Paris, Editions Gallimard, 1982.

DAVIES Miranda, *Women's Struggles and National Liberation*, London, Third World – Second Sex, Zed Press, 1983.

Al-DAYLAMI Abu al-Hasan Ali Ibn Muhammad, *Traité d'amour mystique*, (كتاب عطف الألف) (المألوف على اللام المعطوف), Traduction de J-C Vadet, Genève, Editions Droz, 1980.

DETREZ Christine, *La construction sociale du corps*, Paris, Le Seuil, 2002.

EIGUER Alberto, *L'éveil de la conscience féminine*, Paris, Editions Bayard, 2002.

FINTZ Claude (dir.), *Les imaginaires du corps*, Tome 1, Littérature, Paris, Editions de L'Harmattan, 2000.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité*, Paris, Editions Gallimard, 1976, 1984.

FRAISSE Geneviève, « A côté du genre », in TAZI Nadia (sous la direction de), *Masculin-Féminin*, Paris, La Découverte, 2004.

GOLDMANN Annie, *Rêves d'amour perdus, les femmes dans le roman du 19^{ème} siècle*, Editions Denoël/Gonthier, 1984.

GREER Germaine, *La femme eunuque*, Paris, Editions Laffont, 1971 pour la traduction française.

HADDAD Joumana, *J'ai tué Schéhérazade, confessions d'une femme arabe en colère*, Paris, Editions Actes Sud, 2010.

HADDAD Joumana, *Superman est arabe*, Paris, Editions Actes Sud, 2013.

HURTIG, KAIL et ROUCH, *Sexe et genre, de la hiérarchie entre les sexes*, Paris, CNRS, 1991.

IBN ARABI, *ترجمان الأشواق (L'interprète des désirs)*, Beyrouth, Ed. Dar Ennahdha, 1972.

IBN HAZM, *Le collier de la colombe, de l'amour et des amants*, Paris, Editions Actes Sud/Babel, 2009 pour la traduction française.

IBN QAYYIM al-JAWJIYYA, *روضة المحبين و نزهة المشتاقين (Le jardin des amoureux et la promenade des amants transportés de désir)*, Beyrouth, Edition Essayid al-Jamili, Dar al-Kitab al-Arabi, 1999.

IBN SINA / AVICENNE, « رسالة في مهية العشق », « Traité sur l'amour », in *Traité mystiques d'Abu al-Hussain Abdallah Ibn Sina ou Avicenne*, traduit par M.A.F.Mehren, Leiden, Editions E.J. Brill, 1894.

IRIGARAY Luce, *Spéculum. De l'autre femme*, Paris, Editions de Minuit, 1974.

LAQUEUR Thomas, *La fabrique du sexe, essai sur le corps et le genre en Occident*, Paris, Editions Gallimard, 1992.

- LEVESQUE Claude, *Par-delà le masculin et le féminin*, Paris, Editions Aubier, 2002.
- MEAD Margaret, *L'un et l'autre sexe. Les rôles d'homme et de femme dans la société*, Paris, Editions Denoël-Gonthier, 1966 pour la traduction française.
- MERNISSI Fatima, *Sexe, Idéologie, Islam*, Paris, Editions Tierce, 1983.
- MERNISSI Fatima, *Beyond the Veil: Male-female Dynamics in Modern Muslim Society*, Indiana University Press, 1987.
- MERNISSI Fatima, *Sultanes oubliées : femmes chefs d'État en Islam*, Editions Albin Michel / Éditions Le Fenec, 1990.
- MERNISSI Fatima, *Le Harem et l'Occident*, Paris, Editions Albin Michel, 2001.
- MERNISSI Fatima, *L'amour dans les pays musulmans*, Paris, Editions Albin Michel, 2009.
- MOERS Ellen, *Literary women*, New York, Editions Doubleday, 1976.
- AL-MUNAJID Salah Eddine, *الحياة الجنسية عند العرب*, (*La vie sexuelle chez les Arabes depuis la période antéislamique tardive jusqu'au Xème siècle*), Beyrouth, Editions Dar al-kitab lil tiba'a wa al-nachr, 1975.
- PLANTE Christine, *La petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Paris, Le Seuil, Collection « Libre à elles », 1989.
- ROUGEMONT Denis de, *L'amour et l'Occident*, Editions Gallimard, 1961.
- ROUGEMONT Denis de, *Les mythes de l'amour*, Editions Gallimard Idées, 1961.
- SHOWALTER Elaine, *A literature for their own*, Princeton Press University, 1977.
- SHOWALTER Elaine, *Feminist criticism in the wilderness*, University of Chicago, winter, 1981.
- SCHOWALTER Elaine, *The New Feminist Criticism*, New York, Pantheon Books, 1985.
- SCHOWALTER Elaine, *Speaking of Gender* (directed by), London, Routledge, 1989.
- SOURIAU Christiane, *Femmes et politiques autour de la Méditerranée*, Paris, Editions de L'Harmattan, 1980.

Al-SAADAWI Nawal, *La face cachée d'Eve, les femmes dans le monde arabe*, Paris, Editions des femmes, 1982 pour la traduction française.

SPIVAK Gayatri Chakravorty, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, Paris, Ed. Amsterdam, 2009 pour la traduction française.

Al-TIFACHI Chihab al-dine Ahmad, *نزهة الألباب في ما لا يوجد في كتاب*, Ed. Riad El-Rayyes Books, Londres-Chypre, 1992, *Les Délices des cœurs, ou ce que l'on ne trouve dans aucun livre*, Paris, Ed. Phébus, 1998, pour la traduction française.

TABET Paola, *La construction sociale de l'inégalité des sexes*, Paris, Editions de L'Harmattan, 1998.

WANLIN Nicolas, *Le genre comme catégorie d'analyse, sociologie, histoire, littérature*, Paris, Editions de L'Harmattan, 2002.

WOOLF Virginia, *Une chambre à soi*, (1929), Paris, Editions Denoël 1977, 1992, pour la traduction française.

Articles

ACCAD Evelyne, « Le miroir brisé et le désir de mort », *Revue Peuples Méditerranéens*, N° 58-59, Paris, Janvier-Juin 1992.

BARTHES Roland, « Masculin, Féminin, Neutre », *Revue Le genre humain*, N° 10, Paris, Editions Complexe, Printemps-Eté 1984.

BLACHERE Régis, « Principaux thèmes de la poésie érotique au siècle des Umeyyades de Damas », *Annales de l'Institut des Etudes orientales d'Alger*, V, Alger, 1939-1941, p.82-128.

FARRAR Adam, « War, Machining Male Desire », *War/Masculinity*, Sydney: Intervention, 1985.

GHOUSOUB Mai, « Le féminisme –ou l'éternel masculin – dans le monde arabe », *New Left Review*, N° 161, Londres, 1987.

IRIGARAY Luce, « Ethique de la différence sexuelle », *Cahiers du GRIF*, N° 32, Paris, 1985.

KRISTEVA Julia, « Le temps des femmes », *34/44 : Cahiers de recherches en sciences des textes et documents*, Paris, 1979.

LA PIERRE Jean-William et VILAINÉ Anne-Marie de, « Femmes, une oppression millénaire », *Alternatives non-violentes : femmes et violence*, N° 40, Paris, 1981.

De LESSEPS Emmanuelle, « Le fait féminin : et moi ? », *Questions féministes* N°5, Paris, Février 1979.

PLANTE Christine, «La confusion des genres» in HURTIG Marie-Claude, KAIL Michèle et ROUCH Hélène (sous la direction de), *Sexe et genre, de la hiérarchie entre les sexes*, Paris, CNRS, 1991.

SCOTT Joan, (trad. Micheline de Sève), « Genre : une catégorie utile d'analyse historique », *Les cahiers du GRIF: Le genre de l'histoire*, N°37/38, Paris, Printemps 1988.

TABET Paola, « La grande arnaque : l'expropriation de la sexualité des femmes », *Actuel Marx*, N° 30, Paris, 2001, pp.131-152.

Sitographie

BADIOU Alain, *La féminité*, conférence à l'École Normale Supérieure, 3 mai 2013, disponible en ligne sur le site : <http://plus.franceculture.fr/la-feminite-par-alain-badiou>

GARNEAU Edith, « Le genre : Assez fort pour lui mais conçu pour elle » in *Politique et Sociétés*, vol. 17, n° 1-2, 1998, p. 151-170. Disponible en ligne sur le site : <http://id.erudit.org/iderudit/040103ar>

KRISTEVA Julia, *Le féminisme est un humanisme*, 2011, Enregistrement vidéo disponible en ligne sur le site : <http://www.youtube.com/watch?v=2HINJ-BIFGI>

KRISTEVA Julia, *Women's Time*, 1977, disponible en ligne sur le site :

http://www.courtauld.ac.uk/researchforum/events/2011/spring/documents/kristeva_womenstime.pdf

REID Martine, Table ronde « Genre, Gender : conjonctions et disjonctions », extraite de *La littérature en bas-bleus (1815-1848)*, sous la direction de Andrea Del Lungo et Brigitte Louichon, disponible en ligne sur le site : http://www.fabula.org/atelier.php?Genre_-_Gender

RIALLAND Ivanne, « La mythocritique en questions », *Acta fabula*, vol. 6, n° 1, Printemps 2005, disponible en ligne sur le site : <http://www.fabula.org/revue/document817.php>

SAINT-GILLES Anne-Marie, « Les féministes pacifistes et la première guerre mondiale », communication au colloque intitulé *Féminismes allemands (1848-1933)*, disponible en ligne sur le site : <http://ciera.hypotheses.org/305>

HISTOIRE, SOCIÉTÉ, ANTHROPOLOGIE ET PHILOSOPHIE

Textes complets

BACHELARD Gaston, *Poétique de l'espace*, Paris, Editions PUF, 1^{ère} édition, 1957, 3^{ème} édition, 1961.

BAUDRILLARD Jean, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Editions Gallimard, 1976.

BLUMENBERG Hans, *La raison du mythe*, Paris, Editions Gallimard, 2005.

CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques, VIGARELLO Georges, « Préface à l'histoire du corps », *Histoire du corps*, Paris, Le Seuil, 2005.

CORM Georges, *La question religieuse au XXI^{ème} siècle*, Paris, Editions de La Découverte, 2006.

DERRIDA Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Le seuil, 1967.

DERRIDA Jacques, *L'animal que donc je suis*, Paris, Editions Galilée, 2006.

DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'Imaginaire*, Paris, Editions Dunod, 1^{ère} édition, 1969 ; Bordas, 10^{ème} édition, 1984.

DURAND Gilbert, *Le décor mythique de La Chartreuse de Parme*, Paris, réédition J. Corti, 1989.

ELIADE Mircea, *Le sacré et le profane*, 1965, Paris, Editions Gallimard, 2005.

FANON Frantz, *L'an V de la révolution algérienne*, Paris, Editions Maspéro 1959, 1972, Editions de La Découverte et Syros, 2011.

FLACELIERE Robert, *L'amour en Grèce*, Paris, Hachette, 1960.

KOFMAN Sarah, *Comment s'en sortir ?*, Paris, Editions Galilée, « Débats », 1983.

KOFMAN Sarah, *L'Énigme de la femme : la femme dans les textes de Freud*, Paris, Editions Galilée, 1980.

MARCUSE Herbert, *Eros et civilisation*, Paris, Editions de Minuit, 1963.

MAZAHERI Aly, *La vie quotidienne des musulmans au Moyen-âge*, Paris, Editions Hachette, 1951.

MBEMBE Achille, *Critique de la raison nègre*, Paris, Editions de La Découverte, 2013.

NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Traduction de Marthe Robert, Paris, Editions Club du Livre, 1958.

RICOEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Le Seuil et Points Seuil, 1990.

RICOEUR Paul, *Le conflit des interprétations, essais d'herméneutique*, Paris, Le Seuil, 1969.

RICOEUR Paul, *La métaphore vive*, Paris, Le Seuil, 1975.

SONTAG Susan, *Devant la douleur des autres*, Paris, Editions Christian Bourgois, 2003 pour la traduction française.

TILLION Germaine, *Le harem et les cousins*, Paris, Le Seuil, 1966.

Articles

DESVEAUX Emmanuel, « Le regard de l'ethnologue », *Le Point Références*, juillet-août 2013.

HERITIER Françoise, « Quand la culture s'impose à la nature », *Le Point Références*, Juillet-août 2013. Texte réalisé à partir de la préface d'*Hommes, femmes : la construction de la différence*, Ed. Le Pommier/ Universciences, 2005.

MAUSS Marcel, « Les techniques du corps »(1936), *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1999.

Sitographie

ADONIS : *Le grand poète syrien Adonis sur la société arabe*, Interview de mars 2006 sur Dubaï TV, disponible en ligne sur le site :

http://pointdebasculecanada.ca/index.php?option=com_content&view=article&id=573&catid=7&Itemid=102

ALFANDARY Isabelle, *Derrida, Lacan : psychanalyse et déconstruction*, Séminaire enregistré par le Collège International de Philosophie, le 2 octobre 2013, disponible en ligne sur le site :

<http://www.franceculture.fr/blog-france-culture-plus-2013-10-11-derrida-lacan-psychanalyse-et-deconstruction>

FINTZ Claude, « Les imaginaires du corps », *Littérature* N° 153, Mars 2009, épuisé, disponible en ligne sur le site :

http://www.cairn.info/load_pdf.php?ID_ARTICLE=LITT_153_0114

HAAS Valérie, « Approche psychosociale d'une reconstruction historique. Le cas vichyssois. » Université de Lyon 2, disponible en ligne sur le site : http://recherche.univ-lyon2.fr/greps/IMG/pdf/Article_CIPS_2002.pdf

3) BIBLIOGRAPHIE SPECIFIQUE

Textes complets

ABOU RJEILY Khalil, LABAKI Boutros, *Bilan des guerres du Liban 1975-1990*, Paris, Editions de L'Harmattan, 1993.

ARBID Marie-Thérèse, *Ma guerre pour quoi faire ?*, Beyrouth, Ed. Al-Nahar, 1980.

ANTONIUS Soraya, *Fighting on two fronts : conversations with Palestinian women*, Third World, Second Sex, London, Zed Press, 1983.

BOUSTANI Carmen, *Effets du féminin : variations narratives francophones*, Paris, Editions Karthala, 2003.

BOUSTANI, Carmen (sous la direction de) : *Aux frontières des deux genres, en hommage à Andrée Chédid*, Paris, Editions Karthala, 2003.

BOUSTANI Carmen et JOUVE Edmond (sous la direction de), *Des femmes et de l'écriture, le Bassin Méditerranéen*, Paris, Ed. Karthala, 2006.

BOUSTANI Sobhi, « Guerre et technique narrative dans le roman de Hoda Barakat », WEBER Edgard (sous la direction de), *Romanciers arabes du Liban*, pp.109-130, Toulouse, CEMAA, 2002.

CHARARA-POLITY Yolla, « Femmes et politique au Liban », SOURIAU Christiane (sous la direction de), *Femmes et politiques autour de la Méditerranée*, Paris, Editions de L'Harmattan, 1980.

COOKE Myriam, *War's other voices: Women writers on the Lebanese civil war 1975-1982*, Cambridge University Press, 1988.

COOKE Myriam, *Women Write War: The centring of Beyrouth Decentrist*, Oxford University, Centre for Lebanese Studies, 1987.

CORM Georges, *Le Proche-Orient éclaté*, Paris, Editions Gallimard/Folio-Histoire, 1991.

CORM Georges, *Géopolitique du conflit libanais*, Paris, Editions de La Découverte, 1986.

DREVET Christophe, MARTIN Patrice, *La langue française vue d'ailleurs*, Casablanca, Tarik Editions, 2001.

EL KHOURY Barbara, *L'image de la femme chez les romancières francophones libanaises (1975-1992)*, Paris, Editions de L'Harmattan, 2004.

GIRAULT Jacques, LECHERBONNIER Bernard (sous la direction de), *Andrée Chédid : Racines et liberté*, Paris, Editions de L'Harmattan, 2004.

KASSIR Samir, *La guerre du Liban. De la dissension nationale au conflit régional*, Paris, Editions Karthala-Cermoc, 1994.

MAKHLOUF Issa, *Beyrouth ou la fascination de la guerre*, Paris, Editions de La Passion, 1988.

SOLIMAN Lotfallah, *Pour une histoire profane de la Palestine*, Paris, Editions de La Découverte, 1989.

TUENI Ghassan, *Une guerre pour les autres*, Paris, Editions J.C. Lattès, 1985.

VILLANI Sergio (sous la direction de), *Andrée Chedid. Chantiers de l'écrit*, Ottawa, Editions Albion, 1996.

Articles

BEAULIEU Jean-Philippe, « Voix et présences féminines : la relecture de l'histoire par Andrée Chedid », *Etudes françaises*, vol. 40, N°1, Paris, 2004.

DAVIE Michael F., « Comment fait-on la guerre à Beyrouth? », *Hérodote-Revue de géographie et de géopolitique*, N° 29-30, Paris, Avril-septembre 1983.

JAMESON Frédéric, « Jouir », *Les cahiers du GRIF*, N° 26, Paris, Mars 1983.

KHOURY-GHATA Vénus, Interview, *La Revue du Liban*, N° 3923, novembre 2011.

RACHID Amina, « L'œuvre romanesque d'Andrée Chedid », GIRAULT Jacques, LECHERBONNIER Bernard (sous la direction de), *Andrée Chedid : Racines et liberté*, Paris, Editions de L'Harmattan, 2004.

VITIELLO Joëlle, « L'identité hybride dans les romans d'Andrée Chédid », LEQUIN Lucie et VERTTHUY Maïr (sous la direction de), *Multiculture, multi-écriture. La voix migrante au féminin en France et au Canada*, Paris, Editions de L'Harmattan, 1996.

Sitographie

BARAKAT Hoda, « Présentation de son dernier roman, *Le royaume de cette terre* », disponible en ligne sur le site :

<http://www.youtube.com/watch?v=-bZA4L0OUtI>

BOIDARD-BOISSON Cristina, *Voix de l'Orient et voix féminines dans les romans d'Andrée Chedid*, Université de Cadix, disponible en ligne sur le site : <http://rodin.uca.es:8081/xmlui/bitstream/handle/10498/9648/1436153x.pdf?sequence=1>

BOUSTANI Carmen, « L'enjeu de l'image dans l'écriture d'Andrée Chedid », disponible en ligne sur le site :

[file:///C:/Users/ACER/Desktop/carmen%20boustani,%20enjeu%20\(6410f1e5f2d190cee1844c6fdd74e075\).pdf](file:///C:/Users/ACER/Desktop/carmen%20boustani,%20enjeu%20(6410f1e5f2d190cee1844c6fdd74e075).pdf)

BRANISTE Lili, « Le désespoir des femmes cloîtrées », *L'Express*, 1/4/200, disponible en ligne sur le site : http://www.lexpress.fr/culture/livre/le-cimetiere-des-reves-femmes-de-sable-et-de-myrrhe-histoire-de-zahra-poste-restante-beyrouth_805882.html

CHANDA Tirthakar, « A la croisée de l'Orient et de l'Occident », Radio France Internationale, le 13/4/2010, disponible en ligne sur le site: <http://www.rfi.fr/contenu/20100413-croisee-orient-occident>

DRAGHINCESCU Rodica, « Entretien avec Vénus Khoury-Ghata », disponible en ligne sur le site : http://levurelitteraire.voila.net/1_Venus.htm

KHOURI-DAGHER Nadia, « Entretien avec Hanane El-Cheikh », 7/11/2010, disponible en ligne sur le site : <http://www.babelmed.net/letteratura/246-libano/6107-toute-une-histoire-le-dernier-roman-de-hanan-el-cheikh.html>

KHOURY-GHATA Vénus, « Hommage à Andrée Chedid », le 8/2/2011, disponible en ligne sur le site :

<http://www.franceculture.fr/player/reecouter?play=3804561> à partir de la minute 50 :49

MAKHLOUF Georgia, « Entretien avec Hanane El-Cheikh », *L'Orient littéraire*, avril 2008, disponible en ligne sur le site : <http://surlescordesduvent.blogspot.com/2009/08/hanan-el-cheikh-plus-quun-pays-jhabite.html>

MANSOUR Leyla, *Corps de guerre : Poétique de la rupture*, Paris, Editions de L'Harmattan, 2012, disponible en ligne sur le site :

<http://books.google.fr/books?id=ls38nXPq408C&pg=PA248&lpg=PA248&dq=Issa+Makhlof+Beyrouth+ou+la+fascination+de+la+guerre&source=bl&ots=p0r2RaMu06&sig=cdRIc8C>

mAXNnkc4JV_KWeR8kZE&hl=fr&sa=X&ei=nhfFU_KtIcKy0QWjsYG4Bw&ved=0CEEQ6AEwBA

MAZAHERI Aly, « Traditions orales arabes », *La vie quotidienne des musulmans au Moyen-âge*, disponible en ligne sur : <http://unesdoc.unesco.org/images/0008/000815/081538fo.pdf>

OMHANI Cécile, « Entretien avec Vénus Khoury-Ghata », *La Presse*, Tunis, Juin 2005, disponible en ligne sur : <http://www.encres-vagabondes.com/rencontre/khoury.htm>

REBEIZ Mireille, *Ecritures féminines et guerres civiles en Algérie et au Liban*, The Florida University, 2012, disponible en ligne sur le site : <http://diginole.lib.fsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=6675&context=etd>

SCHMIDT Julia, « Littérature/Guerre du Liban », *La République des Lettres*, Paris, mai 1994, disponible en ligne sur le site : <http://www.republique-des-lettres.fr/750-litterature-liban.php>

4) DICTIONNAIRES

MARZANO Michela (sous la direction de), *Dictionnaire du corps*, Paris, Editions Quadriga/PUF, 2007.

CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Editions Robert Laffont, 1969, Editions Jupiter, 1982.

