



La catastrophe

du général au particulier, de l'intime au collectif



Sommaire

- **Édito** **p. 4**
> *Amélie Brito, Vanille Roche-Fogli*

- **Catastrophe et monstrueux dans un roman du XIX^e siècle : l'exemple de *Nana* d'Émile Zola** **p. 7**
> *Arnaud Verret*

- **Destin et virtuosité : l'interprétation culturelle contemporaine de la catastrophe comme facteur de cohésion sociale** **p. 11**
> *Cécile Martin*

- **Être musulman et occidental après le 11 septembre 2001 : la catastrophe comme mise en tension de l'identité** **p. 15**
> *Claire Arènes, Aliette Ventéjoux*

- **Victimes, coupables** **p.20**
> *Claire Pacquelet*

- **Les débats sur le Terrorism Act 2006 : une redéfinition politique des droits individuels et collectifs** **p. 24**
> *Anne Cousson*

- **Stratégies identitaires face à la catastrophe national-socialiste : l'exemple des exilés germanophones en Bolivie (1938-1945)** **p. 28**
> *Katell Brestic*

- **L'écriture, l'espace intime d'une catastrophe collective
Les femmes écrivent la guerre du Liban** **p. 32**
> *Émilie Thomas-Mansour*

- **La catastrophe d'*Une faille*, ou la « destruction créatrice » appliquée au lien social** **p. 37**
> *Caroline Thiéblemont*

- **Désastre imminent, désastre immanent
Notes sur le *Deuxième Cercle* d'Alexandre Sokourov** **p. 43**
> *Louis Daubresse*

- **Biographies des auteurs** **p. 50**

Édito

L'anthropologue Francine Saillant, analysant le traitement médiatique du tsunami de 2004, suggère que l'expérience individuelle et intime en est occultée : « Les médias ont montré et répété *ad nauseam* les images des cimetières à ciel ouvert, des corps de la multitude, de la souffrance des anonymes, de l'accumulation des morts et de leur décompte. Le « combien ? » dans ces circonstances paraît plus important que le « qui ? » »¹.

La catastrophe soumet l'individu à un événement, un bouleversement, un mouvement collectifs. Quelle place reste-t-il alors à l'intime dans cet effondrement général ?

Il s'agissait pour nous d'interroger ce va-et-vient entre le moi et les autres et la manière dont la somme des réceptions individuelles de la catastrophe contribuait à la (re)construction du collectif. Quelles dynamiques engendret-elle ? La question de la gestion de l'après est très présente dans ce numéro, montrant, à travers des articles sur divers sujets et issus de différents champs disciplinaires, combien la catastrophe ouvre un besoin de réponses. Du chaos jaillit la créativité ou un besoin d'ordre, d'organisation de l'inexpliqué, de compréhension de l'inattendu. La catastrophe semble se vivre autant dans sa manifestation que dans ses répercussions. Les articles témoignent ainsi peu d'un événement saisi dans son présent : elle se saisit par les lendemains de deuil qu'elle annonce, par la nécessité de faire face aux reconfigurations qu'elle introduit. L'idée de la résilience, impulsée par l'individu vers le collectif ou par le collectif vers l'individu, découle de cette nécessité de réaction.

Le dossier de ce quatrième numéro de *Traits-d'Union* s'ouvre avec l'article d'Arnaud Verret, qui, pour sa part, étudie le point de basculement vers la catastrophe (la guerre de 1870) tel qu'il est mis en scène par Zola dans *Nana*. La mort du personnage éponyme préfigure ainsi la chute de l'Empire. Le drame individuel annonce le drame historique d'un système socio-politique qui s'effondre. Zola réinvestit pour ce faire de manière moderne la figure annonciatrice du monstre. L'immoralité de *Nana* lui servent à préfigurer le surgissement d'une catastrophe. Ici, l'événement tragique apparaît comme le dénouement d'un destin individuel et la vision prophétique de la fin d'un monde.

Les articles suivants, centrés sur l'approche contemporaine de la catastrophe, mettent en avant la manière dont notre époque en fait de la catastrophe une étape, un élan créateur, qui peut être valorisé comme tel. Ainsi, elle devient une opportunité d'expression pour le génie créateur, comme le montre Cécile Martin, dans son article consacré au caractère chaotique des tournages du réalisateur Terry Gilliam. En se réappropriant la parole sur les obstacles rencontrés, le réalisateur fait de ces successions de péripéties un élément de promotion. Son refus de se laisser abattre devant la malchance qui le poursuit contribue à sa popularité.

On trouve, dans la littérature contemporaine, un déplacement de la catastrophe en début de récit. Claire Arènes et Aliette Ventéjoux en donnent pour exemple deux récits de vie après le 11 septembre 2001. Pour les personnages principaux, musulmans occidentaux, l'attentat, événement collectif, marque le début d'une redéfinition personnelle et identitaire, qu'elle soit marquée par la découverte ou la perte de soi dans la radicalisation. On voit ici par quels mécanismes la catastrophe collective induit un bouleversement intime, individuel.

Ces deux dimensions ne peuvent être écartées dans la gestion des effets et des ravages du désastre. Anne Cousson nous propose, à travers l'exemple du *Terrorism Act*, d'observer comment la société, dans un souci de préservation et une volonté

1.« Humanitaire, médias, événement », *L'événement en anthropologie, Concepts et terrains*, sous la direction de Ignace Olazabal et Joseph J. Lévy, Québec, Presses de l'université de Laval, 2006, p.124.

de retrouver l'ordre ébranlé par la catastrophe, redéfinit l'articulation entre libertés individuelles et sécurités collectives, au détriment parfois de ses propres citoyens. Le collectif peut aussi être un moyen de retrouver une identité personnelle pendant la catastrophe. Katell Brestic analyse dans son article comment les citoyens juifs allemands et autrichiens ayant fui l'Allemagne nazie pour la Bolivie ont pu trouver dans la diaspora des possibilités de se reconstruire, individuellement et collectivement, dans ce déracinement. La communauté développe des stratégies identitaires permettant à l'individu de se redéfinir, de se retrouver pendant l'exil, selon diverses modalités.

Emilie Thomas-Mansour montre également comment la prise de parole intime et individuelle offre une possibilité de résistance à la catastrophe collective qu'est la guerre. Elle étudie le mouvement littéraire des *Beirut decentrist*, des femmes qui prennent le parti d'écrire sur le conflit libanais, pendant les affrontements même, et contribuent ainsi à la création d'une mémoire collective, dans la mesure où elles abordent le conflit de manière périphérique. Ce point de vue de femme, marginal, « décentré », permet d'appréhender par la bande un conflit qui peine toujours à être vu « de face ».

La catastrophe ouvre des béances temporelles, entre l'avant et l'après, la gestion des conséquences déplaçant la question de la causalité, qui n'apparaît plus que comme secondaire : c'est la dynamique illustrée dans le feuilleton théâtral *Une Faille*, dont Caroline Thiéblemont propose une analyse du premier épisode.

La catastrophe semble ainsi ne pas pouvoir se laisser saisir dans son entier. Elle se donne à expérimenter par cette béance temporelle que sa présence creuse. Ce numéro se clôt ainsi sur un article analysant sa présence sans présence telle que la met en scène le film d'Alexandre Sokourov, *Le Deuxième Cercle*. Ici, comme le montre Louis Daubresse, l'événement tragique individuel résonne comme un écho de toute catastrophe, catastrophe toujours imminente et, dans son imminence, déjà réalisée, qui sourde du présent pour contaminer passé et futur. Il n'y a plus ici d'après-catastrophe, mais un temps perturbé, délinéarisé, provenant de la catastrophe, annonçant et jouant toujours le désastre.

Ces articles ont choisi pour la plupart d'analyser les modalités de gestion de la catastrophe : par une communauté de personnes – prenant des décisions et des mesures collectives, affectant les vies individuelles ; ou par un être en particulier, dont les actions ont un impact sur la collectivité. Ces choix montrent à quel point le désastre se révèle dans son après. Béance temporelle, point de départ, étape d'un parcours, si elle peut s'annoncer et se préfigurer, la catastrophe est surtout, dans le contemporain, saisie dans ses conséquences. Elle ne semble jamais « passée », elle subsiste, dans les modalités même mises en œuvre pour lui répondre. Elle se donne par ses répercussions, elle engendre des dynamiques nouvelles, qu'elles soient valorisées et redéfinies positivement, issues d'une nécessité de résister au tragique ou de le comprendre, ou qu'elles s'expriment comme une paralysie de l'être confronté à un désastre qui dure. La catastrophe n'apparaît plus, comme dans la dramaturgie classique, comme un achèvement, un dénouement. Elle est au contraire une ouverture, une béance, avec laquelle il faut composer, par rapport à laquelle il faut se déterminer et s'identifier de nouveau, de manière collective et individuelle à la fois. Les différentes stratégies présentées ici, l'utilisation différente de la catastrophe dans des récits de différentes époques, permettent de cerner la manière dont elle s'impose, et se vit dans une continuité brisée par la faille qu'elle ouvre, celle d'un temps délinéarisé, porteur de possibles comme d'une impossibilité paralysante.

**> Amélie Brito
Vanille Roche-Fogli**

**Traits
d'Union**
la revue du BDP3

**Avec le soutien
du Bureau des doctorants (BDP3)**

Comité de rédaction : Amélie Brito / Vanille Roche-Fogli

Secrétaire de rédaction : Justine Paris

Chargées de communication : Smeralda Cappello / Laura Giancaspero

Comité de lecture : Inès Amami / Lénice Barbosa / Johanna Cappel

Thibaut Chaix-Bryan / Claire Couturier / Hamed Djendoubi

Eline Grignard / Adeline Liébert / Morgane Maridet

Léa Mestdagh / Stéphane Sitayeb

Conception graphique, photographies, mise en pages :

Claire Pacquelet (www.icietcote.fr)

ISSN 2105-1135

Catastrophe et monstrueux dans un roman du XIX^e siècle

l'exemple de *Nana* d'Emile Zola

> Arnaud Verret

Dans le dernier chapitre de *Nana*, le personnage éponyme du roman meurt au Grand Hôtel de la petite vérole. Ses anciennes rivales et amies lui rendent visite une dernière fois pendant que dans les rues de Paris, la foule en liesse après l'entrée en guerre de la France contre la Prusse lance son cri « A Berlin ! à Berlin ! » et afflue vers l'Hôtel de ville. Quand il publie *Nana* en 1880, Zola voit dans la guerre une catastrophe ainsi que s'exclame Léa de Horn, un temps son porte-parole : « quelle faute, cette guerre ! Quelle bêtise sanglante ! [...] C'est la fin. Ils sont fous, aux Tuileries »¹. Or, si la catastrophe désigne l'événement brutal qui bouleverse le cours des choses en causant la mort ou la destruction, celle collective de la déclaration de guerre succède à une multitude d'autres, individuelles, qui ont émaillé le roman. Le déclenchement des hostilités semble ainsi le paroxysme de tragédies mineures dont la cocotte fut toujours à l'origine :

« comme ces monstres antiques dont le domaine redouté était couvert d'ossements, elle posait les pieds sur des crânes ; et des catastrophes l'entouraient, la flambée furieuse de Vandœuvre, la mélancolie de Foucarmont [...], le désastre de Steiner [...], l'imbécillité satisfaite de La Faloise, et le tragique effondrement des Muffat, et le blanc cadavre de Georges ».²

Un soupçon grave est donc jeté sur Nana qui sème la désolation derrière elle et ce soupçon est à lier à la notion de catastrophe. Aussi, postulant que la figure de Nana peut être lue comme un renouvellement du monstrueux, il s'agit de mettre en lumière le lien traditionnel entre la manifestation – naissance ou mort – d'une créature qualifiable de monstrueuse et le surgissement d'une catastrophe. En cette fin de siècle marquée de certitudes, tous deux sont signes du renversement d'une norme, morale ou politique, dont les dernières pages du roman apparaissent comme le moment de précipitation simultanée. Plus largement, leur étude consiste à appréhender comment Zola réinvestit de manière moderne un système ancestral d'interprétation du monde : celui de la divination, le monstre désignant à l'origine tout prodige dont l'existence fait signe.

À première vue, la monstruosité de Nana n'est pas manifeste et irait même à l'encontre de son pouvoir de séduction. Rien en elle n'indique une monstruosité, si le monstre est l'être dont la vue ou les actions choquent et provoquent le dégoût. Zola, au contraire, insiste sur la beauté de son personnage et son côté « bonne fille », « obéissant à sa nature, mais ne faisant jamais le mal pour le mal, et s'apitoyant »³. Toutefois, des indices laissent à penser que Nana est qualifiable de monstrueuse et il faut ici

distinguer le monstre du monstrueux. Si le premier porte en lui une monstruosité inhérente à sa nature, qui en fait un être distinctif, le second correspond davantage à un jugement de valeurs pouvant porter sur la facette d'un individu. Il y a peu de monstres et beaucoup de personnages passablement monstrueux dans l'œuvre de Zola. Nana en est un exemple subtil, pourtant bien caractéristique.

Par son activité, la prostituée est une marginale. Les préjugés de la fin du XIX^e siècle à son égard en font un être marqué dans son caractère et son comportement. Instable, malpropre, vorace, sujette au tribadisme, elle menace la race de dégénérescence et de stérilité⁴. Zola lui-même la plaçait, avec le prêtre, le meurtrier et l'artiste, dans un monde à part et le dossier préparatoire de son roman se fait l'écho de ces représentations⁵. Mais le personnage de Nana en particulier transgresse aussi des interdits, dont deux flagrants : celui de l'homosexualité alors condamnée et celui de la souillure. Ses toquades lesbiennes sont qualifiées de monstrueuses⁶ parce qu'elles participent d'une débauche antinaturelle dont les hommes sont absents ; née dans l'ordure des trottoirs, en contact permanent avec elle dans les taudis où elle loge, elle la communique à son tour dans son lit où ses amants les plus vieux semblent des charognes.

On ne s'étonne alors pas de constater qu'une symbolique puissante fait naître à son propos des représentations monstrueuses. Du point de vue dévot de Muffat, Nana s'apparente, en un mélange animal démoniaque, au « monstre de l'Écriture, lubrique, sentant le fauve [...], la bête d'or »⁷ ; de celui mondain du journaliste Fauchery, elle devient une mouche d'or, vivant dans l'ordure et la transmettant : « l'article de Fauchery, la Mouche d'or, qui vient d'en bas, qui se pose sur la m. et qui pourrit en haut »⁸. Par les images véhiculées sur elle, Nana apparaît donc monstrueuse. Pourtant, chaque fois, la mention de l'or le dispute à celle de ses vices, montrant sa *natura duplex* où, sous le masque spontané d'une jeune écervelée charmante, se cache un ferment de destruction de la société⁹.

Dès lors il importe d'étudier les liens qu'elle entretient avec cette société pour voir en quoi son destin est uni à celui de la France en 1870. Ces liens reposent sur un procédé littéraire récurrent qui établit un rapport métonymique entre le corps humain et le corps social : quand Nana rayonne, la société à laquelle elle appartient resplendit ; quand son corps au contraire décrépite, le vernis de l'Empire craque et les deux entités s'abîment en même temps. Du parallèle des corps, le roman passe peu à peu à celui des destinées. Cependant, le rapport de causalité demeure incertain, et l'on ne peut trancher si c'est la société qui est cause de la montée de Nana, ou si c'est Nana qui est responsable à son échelle de la corruption de la société. Il serait plus juste d'évoquer une interrelation métaphorique, l'étroit rapport entre elle et l'Empire correspondant davantage à deux aspects d'un même fait social, l'intime et le collectif d'une société décadente « se ruant sur le cul ». Dans cette pers-



pective, retrouvant l'étymologie du *monstrum*¹⁰, la fin tragique du personnage sonne comme un avertissement, mais, parce que le rapport de causalité est vague, cet avertissement échoue et la débâcle de la France ne peut être évitée.

Ce parallèle s'établit car Nana et le Second Empire ont en commun le goût du spectacle dans un roman qui reste celui du théâtre, où la société se montre les charmes d'une femme objet de fascination, et où cette même femme nous montre quelque

choses de la société en côtoyant des amants banquiers, comédiens, jusqu'au chambellan de l'empereur. L'œuvre commence par l'entrée en scène de Nana dans *La Blonde Vénus* aux Variétés et sur les planches figurées du monde et se termine par une dernière représentation, *Mélusine*, et son agonie, fin de sa pièce personnelle. Or, la catastrophe désigne justement à l'origine le dénouement d'une pièce, plus particulièrement d'une tragédie où l'action de la fatalité se fait pleinement ressentir. Zola l'a bien en tête quand il évoque Nana dont la somme des catastrophes individuelles conduit à une collective, bien plus grande, mais aussi quand il évoque l'Empire : « la chute des Bonaparte [...] que je trouvais toujours fatalement au bout du drame [...] est venue me donner le dénouement terrible et nécessaire de mon œuvre »¹¹. Le mot « fatalement » retient ici l'attention car un semblable *fatum* est à l'œuvre dans le destin de Nana et celui du régime. La vie de l'une paraissant le reflet métaphorique de l'autre, sa mort tragique semble décidée par la même force obscure qui frappera le pays. L'agencement des deux catastrophes dans le dernier chapitre du roman mérite alors une étude.

La mort de Nana semble s'y opposer nettement à l'entrée en guerre : l'une en haut, dans une chambre silencieuse, obscure, où seule une poignée de courageuses monte, la catastrophe prenant l'aspect de la laideur et de l'infection ; l'autre en bas, dans une rue retentissante, illuminée, prenant la fausse tournure de la beauté et de l'héroïsme. Mais déjà les deux situations, inconnue ici, imprévisible là, sont poreuses ; les nouvelles de Nana arrivent en bas, les cris de la rue viennent en haut, la rengaine « À Berlin ! à Berlin ! » monte aux vitres de la chambre pour

répondre à l'autre refrain « Elle est changée, elle est changée ». Cette porosité s'explique par une logique commune de contagion : la petite vérole est présentée comme très transmissible, alors que la rue est gagnée par la fièvre¹². L'ironie voudra que la première ne contamine personne, tandis que la seconde dont nul ne se méfie entraînera la nation vers sa chute.

Au-delà d'une opposition apparente, les deux événements subissent donc des résonances qui relèvent plus spécifiquement d'un enchevêtrement du cadre spatio-temporel alternant entre les sphères privée et publique : d'un paragraphe à l'autre, à l'instar des rideaux de la fenêtre gonflés des cris de la foule, le récit ne cesse de passer de la rue à la chambre funèbre, de la grande Histoire nationale à celle personnelle et fictive. Là encore les détails indiquent la perméabilité des deux sphères : l'hôtel où Nana meurt est comparé à une caserne où il est facile de se perdre¹³, et dans ses couloirs, une « débâcle de voyageurs » fuit déjà la guerre, rappelant par là le sort de la France et le titre du futur roman de Zola sur la défaite¹⁴. Un resserrement progressif de l'espace et du temps, simultané, nous laisse enfin penser qu'il s'agit d'une même fatalité à l'œuvre sous deux formes différentes : de l'extérieur de l'hôtel, le récit de la mort de Nana s'enferme peu à peu, tandis que la réaction à la guerre, d'abord évoquée sur tout le pavé parisien, finit par se limiter à un seul coin de rue sous les fenêtres ; les derniers mois légendaires de la vie de Nana mènent à ses derniers instants, tandis que les longs pourparlers diplomatiques débouchent sur la brève soirée de joie populaire qui s'ensuit.

L'ordonnance des personnages est aussi essentielle pour comprendre le passage de l'intime au collectif. Le

désastre national est a priori marqué par la masculinité, les anciens amants de Nana demeurant à l'extérieur du Grand Hôtel au plus près des événements de la rue ; le drame intime, lui, relève de la féminité, les courtisanes seules accourant au chevet de l'une des leurs. Les genres semblent donc contribuer eux aussi à opposer catastrophes intime et collective. À l'image de Fontan prenant des poses de Bonaparte à Austerlitz, les hommes renvoient à la bravoure inutile des champs de bataille ; les femmes au contraire indiquent une intimité de la catastrophe. Mais en réalité, Zola brouille ce contraste, le récit passant des conversations des hommes à celles des femmes. Chaque sexe parle tour à tour de la mort de Nana et du conflit si bien que les hommes dans la rue nous permettent de pressentir la catastrophe nationale à venir tout en parlant de la mort de Nana, tandis que les femmes, dans l'intimité de la chambre mortuaire, évoquent à leur tour l'entrée en guerre. La dernière remarque sur celle-ci est justement le fait de Léa de Horn affirmant que la France recevra « une jolie tripotée ».

Les dernières lignes enfin sont caractérisées par un changement de focalisation qui se démarque des habitudes du roman naturaliste¹⁵ : quand les femmes quittent la chambre et referment la porte, c'est au narrateur seul qu'est laissé le soin de décrire le visage hideux de Nana jusque-là dans la pénombre. Cet ultime changement narratif joue encore sur l'entremêlement des catastrophes privée et publique. Tandis que par l'intermédiaire des personnages, le récit rapportait l'incendie du soleil mourant dans la rue, les torches de la foule, les cris « À Berlin ! à Berlin ! », c'est-à-dire des traits de la catastrophe collective, le narrateur, à la toute fin, reprend exactement, mais de son point de vue et au sujet

de la catastrophe intime cette fois, les mêmes symboles exprimés sous d'autres formes : là où les bandes de jeunes gens étaient allongées dans les ténèbres, Nana reste seule couchée dans l'obscurité ; ses longs cheveux, formant une flambée de soleil, un ruissellement d'or, rappellent l'incendie et la coulée de la foule dans la rue¹⁶ ; les pustules abondantes de son visage évoquent l'invasion présente des Parisiens et future des Prussiens ; son rire enfin et le cri « À Berlin ! à Berlin ! » qui semble ironiquement sortir de sa bouche montrent une Nana emportée dans sa mort, précipitant une dernière fois la nation. La narration et le changement de focalisations établissent sans conteste le rapport entre catastrophes intime et collective.

« Il semblait que le virus pris par elle dans les ruisseaux, sur les charognes tolérées, ce ferment dont elle avait empoisonné un peuple, venait de lui remonter au visage et l'avait pourri. La chambre était vide. Un grand souffle désespéré monta du boulevard et gonfla le rideau.

« À Berlin ! à Berlin ! à Berlin ! »¹⁷.

Ainsi, les rapports entre catastrophe et monstrueux valent-ils surtout par le statut de Nana et son incarnation de l'Empire : tant que ce dernier prospère et que Nana se porte bien, les catastrophes sont mineures. Le régime s'accompagne de tragédies intimes mais n'en a cure ; Nana passe outre sans aucun état d'âme. En revanche, quand il est sur le point de

disparaître, emporté par ses fièvres, la jeune cocotte se meurt également comme un présage. Cependant, il serait inexact de parler de divination à proprement parler, mais plutôt de métaphore divinatoire, dans la mesure où aucun personnage du roman ne voit en Nana le reflet de l'Empire suggéré par la seule narration. Dès lors, ce sont les techniques narratives qui mêlent, en fin de roman, catastrophes intime et collective. Le destin de Nana ne précipite pas celui de la France ni inversement. Leur sort est à lire en parallèle grâce à un jeu précis d'alternances et de rapprochements qui tendent à la fusion. Si le dernier chapitre semble opposer nettement l'histoire intime de Nana et celle publique de la France, en réalité des échos établissent un lien fort entre les deux et permettent de dire que Zola, retrouvant le *fatum* antique, la divination ancestrale, les adapte à son époque et aux exigences du roman moderne. Il ne s'agit plus de présenter des créatures merveilleuses dans lesquelles on lirait un signe des dieux, mais d'établir un lien entre le schéma inconnu de l'Histoire des historiens et les clefs d'interprétation allégoriques imaginées par cet autre historien, le romancier, qui nous présente une catastrophe monstrueuse et personnelle – sous la forme d'une figure trouble comme Nana, d'un acte sanglant comme la fusillade des mineurs dans *Germinal* ou encore d'un monstre-machine comme la locomotive sans chauffeur de *La Bête humaine* – pour illustrer la folie publique d'un régime. ■

Notes

1. Zola, Emile, *Nana*, Œuvres complètes, Nouveau Monde éditions, IX, 2002-2008, p. 275.
2. *Ibid.*, p. 267.
3. Zola, Emile, dossier préparatoire de *Nana*, f°192.
4. Corbin, Alain, *Les filles de noce. Misère et prostitution au XIX^e siècle*, Flammarion, Collection « Champs histoire », 1982 et Davey, Lynda A., « La croqueuse d'hommes : images de la prostituée chez Flaubert, Zola et Maupassant », *Romantisme* n°58, Paris, CDU-SEDES, 1987, p. 59-66.
5. Zola, Emile, dossier préparatoire, *op. cit.*, f°192-193.
6. Zola, Emile, *Nana*, *op. cit.*, p. 256.
7. *Ibid.*, p. 136.
8. Zola, Emile, dossier préparatoire, *op. cit.*, f°68.
9. La dernière vision de Nana défigurée dévoile son vrai visage. Zola, dès le début, voulait l'opposer à la féerie de sa dernière pièce, *Mélinesine*. *Ibid.*, f° 158.
10. Emile Littré précise l'étymologie du mot « monstre », « du latin *monstrum*, qui vient directement de *monere*, avertir, par suite d'une idée superstitieuse des anciens », « Dictionnaire de la langue française », <http://www.littre.org/definition/monstre> (site visité le 05/06/2013).
11. Zola, Emile, préface à *La Fortune des Rougon*, *O. C.*, IV, p. 21.
12. Zola, Emile, *Nana*, *op. cit.*, p. 271.
13. *Idem*.
14. *Ibid.*, p. 274.
15. Hamon, Philippe, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2011, p. 66 et sq. et Cabanès, Jean-Louis, *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, Paris, Klincksieck, 1991, p. 227-228.
16. L'embrasement des reflets du soleil rappelle ce que Zola écrivait sur la ruine des Muffat qualifiée d'« incendie » dans le dossier préparatoire, f° 134-135. Il faut préciser par ailleurs que dans la chambre d'hôtel, le chignon rouge est la seule chose que les femmes remarquent de Nana dans l'obscurité. Zola, Emile, *Nana*, *op. cit.*, p. 272.
17. *Ibid.*, p. 277.

Destin et virtuosité :

l'interprétation culturelle contemporaine de la catastrophe comme facteur de cohésion sociale

> Cécile Martin

En janvier 2008, Terry Gilliam se vit attribuer le titre de « réalisateur le plus malchanceux de l'histoire du cinéma »¹. Au prisme d'une analyse chronologique, nous nous proposons d'analyser ici quels événements ont pu concourir à ce rapprochement entre le réalisateur et une certaine définition de la catastrophe.

1983 - 1989. Parthénogénèse - Apparition de la catastrophe

Lorsque Terry Gilliam amorce le tournage de *Brazil* en novembre 1983, il n'est alors que l'« Américain de la bande »² des Monty Python. En effet, malgré *Jabberwocky* (1977) et *Bandits bandits* (1982) dont il a signé seul la réalisation, la présence des différents membres de la troupe d'humoristes britanniques au sein du casting et sa participation au film *Monty Python : Le Sens de la vie* en 1983 le relie toujours pour le grand public à son passé d'acteur et auteur des animations de la série télévisée *Monty Python's Flying Circus*.

À ce point de sa carrière, signalons que si le terme de catastrophe est employé par des fans ou des journalistes, ce n'est que pour qualifier les gags mis en scène lors des sketches³ ou des films⁴.

Le recours à la catastrophe comme qualificatif des événements survenant autour de lui ou de ses projets n'est alors pas probant. Ce n'est qu'à partir de 1985 que l'on peut commencer à observer une recrudescence de l'utilisation du terme associé à sa carrière. Mais il est intéressant de noter que, contrairement à ce que l'on pourrait penser de prime abord, il ne s'agit déjà pas là de catastrophes « subies », dont Gilliam serait victime, mais bel et bien d'événements qui ont, d'une certaine manière, contribué à le rendre populaire, et à le faire exister dans l'imaginaire collectif.

Ainsi, faisant suite à « deux ans de folie pure »⁵, un tournage qualifié de « dramatique, ponctué d'embûches financières et de problèmes techniques ahurissants »⁶ c'est en réalité la bataille livrée contre Universal, refusant « de sortir *Brazil* tel quel »⁷ qui, du point de vue de la communauté, semble avoir fait plonger la situation dans la catastrophe. En effet, bien qu'il ait été éprouvant⁸, un tournage difficile reste, au regard de sa fréquence dans l'histoire du cinéma, relativement ordinaire⁹ aux yeux d'un grand public informé par les médias. De ce fait, si dans le cas de la production du film *Brazil* la catastrophe existe pour un panel d'individus restreint et identifié, elle demeure, nonobstant l'impact réel sur les particuliers directement concernés, strictement personnelle, et n'offre pas matière à un processus de

généralisation, au sens de présomption d'extension de caractéristiques constatées dans cet exemple à d'autres cas. De là, dans le cas de *Brazil*, s'il y a bien eu reconnaissance d'un caractère catastrophique de la situation par le grand public, cela n'a pu se faire qu'après intervention du réalisateur par le biais d'un discours élaboré et doté d'une portée générale (notamment par le recours à l'humour comme dispositif visant à développer l'empathie du public), devenant alors parti prenante dans l'entreprise d'élaboration de sa propre légende.

Voyons plutôt. Mercredi 2 octobre 1985, épuisé par la succession d'événements survenus pendant le tournage, Terry Gilliam fait alors appel à son imagination pour débloquer le litige qui l'oppose à ses producteurs et qui a pour conséquence principale de retarder la sortie du film sur le sol américain. Adoptant une stratégie alternative à la voie juridique, il s'engage sur le terrain médiatique en achetant une pleine page de publicité dans le magazine *Variety* où il fait publier ces quelques mots : « Cher Sid Sheinberg, quand allez-vous sortir mon film *Brazil* ? »¹⁰.

Son choix est payant : il finira par avoir gain de cause et le film sortira en salle aux États-Unis en 1986. Ici l'on voit bien que c'est par le caractère singulier de sa démarche que Gilliam a pu intéresser les médias à sa cause. Par

son attitude, il se positionne à contrepied de la passivité et de la résignation, et devient non pas le jouet ou l'objet de la catastrophe, mais son co-auteur, en oeuvrant pour sa reconnaissance. Soulignons qu'à l'analyse, il apparaît effectivement que Gilliam se démarque de certains cas qui pourraient sembler similaires, car à première vue cette situation ne relève pas d'une stratégie financière (même après 20 ans d'exploitation, le film restera déficitaire). Par ailleurs, Gilliam ne semble pas non plus avoir tiré profit de ce statut de « victime » comme d'un argument marketing pour communiquer sur ses films afin que cela contribue à assurer leur rentabilité¹¹. Il communiquera

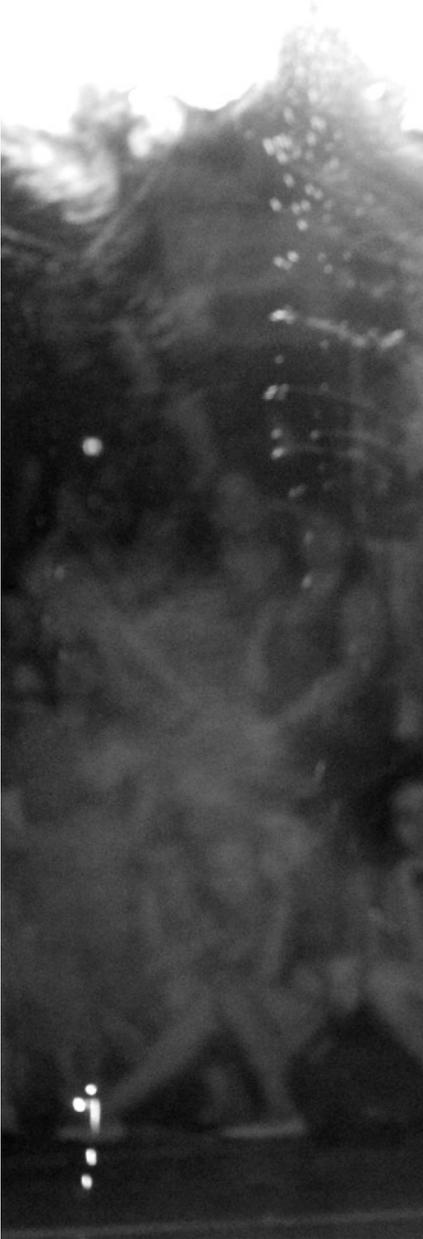
certes en intégrant quelques éléments personnels (l'hypothèque de ses biens) mais jamais intimes, garantissant ainsi le maintien des limites entre sphères publique et privée, et retrouvera très rapidement le chemin des plateaux, pour débiter le tournage de son projet suivant *Les Aventures du baron de Münchhausen* (dont la production était en cours depuis 1985). Notons que pour ce film là, il ne va encore pas s'agir d'une catastrophe comme événement unique mais d'une situation catastrophique induite par la simultanéité ou la succession rapprochée d'événements ralentissant le tournage et entravant la réalisation et la diffusion de l'œuvre de Gilliam¹². Friands

de la loi des séries, les médias n'auront alors qu'à ajouter ces éléments aux précédents pour co-construire avec Gilliam sa « légendaire malédiction ». « Superproductions à problème »¹³, ces deux films inaugurent donc la relation de Gilliam avec la catastrophe, avec laquelle il va composer dorénavant.

1991 - 2002. Palingénésie - Culture de la catastrophe

Lors de la décennie suivante, délaissant pour quelques temps les projets sinon risqués, du moins ambitieux, Terry Gilliam va réaliser successivement *The Fisher King* (1991), *L'Ar-*





mée des douze singes (1995), *Las Vegas Parano* (1998), remportant chacun des succès critiques et publics¹⁴.

Cependant il continuera, pour le bonheur du public et des journalistes, d'entretenir sa relation avec la catastrophe par différents biais. D'une part, il apparaît qu'une certaine inertie dans le traitement des informations a pu jouer un rôle dans l'utilisation de la catastrophe comme

élément médiatique, même pendant cette période faste¹⁵. Ainsi, la catastrophe reste donc « attachée » au réalisateur par rétroaction. Notons toutefois que Terry Gilliam ne s'est, là encore, pas contenté d'être observateur, voire de subir cette situation, puisque en 1996, la sortie du documentaire *The Battle of Brazil: A Video History* a bien entendu participé à raviver le souvenir de cette expérience dans les mémoires, et à lui assurer une visibilité auprès du grand public.

Puis, Gilliam renouera pourtant avec sa légendaire malédiction en s'attendant au développement d'un scénario basé sur le Don Quichotte de Cervantès. Poursuivant sa relation avec la catastrophe sous toutes ses formes¹⁶, il accumulera les « coups du sort »¹⁷ mais trouvera à nouveau le moyen de transformer cette situation, en permettant sa médiatisation avec la sortie du film *Lost in la Mancha* (2002). Consécration de la catastrophe comme produit d'appel pour emporter l'adhésion du public à sa cause, ce film met en images le tournage d'un film qui ne verra jamais le jour¹⁸, ce qui en fait le « premier unmaking of de l'histoire du cinéma »¹⁹. Par sa manière inédite de traiter la catastrophe, ce documentaire concourra à sa manière à assouvir les « pulsions scopiques »²⁰, voyeuristes, des spectateurs, puisqu'ici « tout est vrai ». Fonctionnant sur le principe du « snuff movie »²¹, *Lost in la Mancha* donne à Gilliam l'occasion de se mettre en scène dans cette série de catastrophes, qu'il met à portée du public, et qui, en retour, peut développer une relation empathique avec le personnage. Faute de triompher de l'adversité, le réalisateur propose au public de partager son expérience, mettant alors en œuvre un processus de résilience²² non plus individuelle mais collective. Il faut ici entendre le terme résilience au sens de cette « force morale », de

cette « qualité de quelqu'un qui ne se décourage pas, ne se laisse pas abattre »²³, concept développé après la seconde guerre mondiale par des psychologues américains étudiant les individus traumatisés (soldats, orphelins), ne développant pas les troubles du comportement auxquels ils étaient potentiellement condamnés. Popularisée en France dans les années 2000 par Boris Cyrulnik, cette idée que la catastrophe n'engendre pas forcément la catastrophe est également étudiée au niveau collectif, on parlera alors de communautés résilientes²⁴.

2009. Anastomose - Interactions de catastrophes

Pour achever cette analyse de l'instrumentation de la catastrophe comme facteur d'empathie, revenons sur le cas de *L'Imaginarium du docteur Parnassus*.

Et cette fois-ci, plutôt qu'une série noire, c'est bien la catastrophe sous son aspect définitif, de « fin, dénouement »²⁵, qui adviendra avec le décès d'Heath Ledger. Survenu au cours du tournage, cet évènement a en effet une portée singulièrement différente sur les difficultés de production. Pourtant, retournant à son compte cette catastrophe dans ce qu'elle pouvait contenir non pas de particulier (la mort d'Heath Ledger comme participant d'un projet de film), de général (la mort d'Heath Ledger, membre participant d'une société organisée, ayant un rôle symbolique à y jouer en tant que star de cinéma) mais d'universel (la mort brutale d'un individu, évènement exceptionnel mais qui, mis à part la charge émotionnelle, n'a qu'un impact limité en terme matériel à l'échelle du monde), Gilliam, avec le concours de l'équipe de production sortira « vainqueur » de ce mauvais pas. Après un mois d'arrêt de tournage, qu'il mit à profit pour réécrire le scénar-

rio, il reprendra les rênes de son projet, défiant l'incrédulité des journalistes²⁶, et le film sortira en salle en 2010.

Valorisant les coïncidences heurteuses²⁷, la transcendance plutôt que la soumission à un ordre supérieur, l'action plutôt que la résignation, cette étape semble avoir été l'occasion pour Terry Gilliam de s'abstraire du caractère résolutoire de la fatalité, pour donner un exemple de dépassement d'une situation en réalité transitoire.

Conclusion

L'analyse du parcours initiatique de Terry Gilliam, nous a donné l'occasion de percevoir comment l'acceptation de la catastrophe à la fin du 20^e siècle s'est éloignée de sa définition étymologique et historique. Progressivement, l'aspect définitif de l'événement cède le pas au caractère d'exemplification, d'épreuve ou de défi à relever. La catastrophe entendue au sens culturel prend alors une nouvelle valeur. Symbolisant les mutations observées dans l'organisation de la société occidentale au cours de la seconde moitié du 20^e siècle, la catastrophe s'abstrait peu à peu d'un héritage basé sur le modèle de la culpabilité, glorifiant l'innocence des victimes et condamnant les bourreaux.

Dans l'histoire de Gilliam, la relation de cause à effet inhérente à ce schéma, linéaire, est remplacée par la figure du réseau, où la catastrophe devient un point nodal, à la confluence de plusieurs facteurs, et qui mène à de nouvelles possibilités. L'importance de la notion de chance diminue au profit de la valorisation de la prise de responsabilité.

Ainsi, si l'on devait considérer Terry Gilliam comme la personnification d'un mythe moderne, il permettrait alors d'illustrer non pas la problématique de l'artiste maudit, ou encore la

conséquence sur une société de la séparation du corps et l'esprit, mais bien plutôt la valorisation de la créativité issue de leur réconciliation. ■

Notes

1. « [...] he must be the unluckiest film-maker ever ». Fox Killian, « Why is Terry Gilliam cursed with bad luck? », site du quotidien d'information britannique *The Guardian* [en ligne], <http://www.theguardian.com/film/filmblog/2008/jan/28/gilliam>, 28 janvier 2008 (dernière consultation 15 août 2013).
2. De Gasperi, Anne, « L'histoire en folie d'un Monty Python », *Figaro*, 15 décembre 2001. Né aux États-Unis en 1940, Terry Gilliam émigre en Grande-Bretagne en 1967. Il sera naturalisé britannique en 1968 et renoncera à la nationalité américaine en 2006. Ces éléments biographiques sont tirés de l'ouvrage : Ian, Christie et Gilliam, Terry, *Gilliam on Gilliam*, Londres, Faber and Faber, 1999.
3. « Les Monty Python ironisent sur la volonté de perfection des restaurants étoilés, ici une fourchette sale provoque une avalanche de catastrophes. » in « Monty Python – Le sketch du restaurant », <http://www.tableonline.fr/blog/monty-python-le-sketch-du-restaurant/>, (dernière consultation 15 août 2013).
4. « One total catastrophe like this is just the beginning! » citation célèbre tirée du film *La vie de Brian* (1979).
5. Headline Doug, « D'où sortent les délires de Terry Gilliam ? », *Actuel*, mars 1989, p. 106.
6. *Ibid.*
7. *Ibid.*
8. À noter qu'en plus de sa durée conséquente, le tournage fut marqué par « une paralysie soudaine des jambes » de Terry Gilliam (cf. Chevalier François, « Terry le maudit », *Le Point*, 5 novembre 2009).
9. Parmi les titres qui reviennent dans la majorité des articles ou listes de films-catastrophes : *Cléopâtre* (1963 ; le film le plus cher de l'histoire du cinéma : tournage interrompu par la méningite de l'actrice principale) ; *Apocalypse Now* (1979 ; infarctus de Martin Sheen, plateau ravagé par un typhon, perte de poids spectaculaire du réalisateur, dépassement du budget) ; *The Crow* (1994 ; mort de l'acteur Brandon Lee) ; *Waterworld* (1995 ; budget de 175 millions de dollars et à peine 50 millions de recettes, décors détruits par des tempêtes).
10. Le visuel original est en ligne : <http://io9.com/5862535/the-hilarious-ad-terry-gilliam-took-out-in-variety-to-protest-the-re-editing-of-brazil> (dernière consultation 15 août 2013).
11. Citons par exemple la position de Leos Carax vis-à-vis de la mort de Katerina Golubeva, élément biographique intégré à la « légende » du film *Holy Motors* (2012), ou encore Roman Polanski et son *Pianiste* (2002).
12. Pour un récit détaillé, le lecteur pourra se référer à l'ouvrage Christie Ian et Terry Gilliam, *op.cit.*, p.152 – 189.
13. Headline Doug, « Fisher King, un conte moral de Terry Gilliam. A la conquête du Graal dans Central Park », *Le Monde*, 5 septembre 1991, p.33.

14. Les chiffres du box-office et les critiques sont consultables via le site www.imdb.com.

15. À l'analyse de la revue de presse de Terry Gilliam entre 1991 et 1998, il apparaît que le rappel des difficultés rencontrées lors de ses précédents projets est quasiment systématique de la part des journalistes (revue de presse constituée de celle établie par la Bibliothèque François Truffaut, 4 rue du cinéma (Forum des Halles) 75001 Paris, et par celles des sites Allociné et Internet Movie Database).

16. « catastrophes météorologiques, sanitaires et logistiques » in Costes, Jean-Philippe, « Terry Gilliam Faux entretien avec un véritable altermondialiste - Introduction à l'œuvre de l'auteur. » http://agora.qc.ca/Dossiers/Terry_Gilliam (dernière consultation 15 août 2013).

17. Théobald Frédéric, « L'Imaginarium du docteur Parnassus », *La Vie*, 12 novembre 2009 p. 76.

18. Projet intitulé *L'Homme qui tua Don Quichotte* (*The Man Who Killed Don Quixote*).

19. Lepage Elodie, « L'Homme qui tua Don Quichotte – Dossier Cinéma Flops Stories », *TéléObs*, 16 août 2007, p.4-7.

20. Aumont Jacques et Marie Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, [2001], Armand Colin, coll. Cinéma, 2005, p. 169.

21. Roy André, *Dictionnaire général du cinéma, du cinématographe à internet*, Fides, 2007, p. 406.

22. Cf. Cyrulnik, Boris et Seron, Claude (dir.), *La résilience ou comment renaitre de sa souffrance*, Fabert, coll. « Penser le monde de l'enfant », 2004.

23. Définition de la résilience proposée dans le dictionnaire Trésor de la Langue Française Informatisé (op.cit.), <http://www.cnrtl.fr/definition/résilience>, (dernière consultation 15 août 2013).

24. Voir à ce sujet : http://fr.wikipedia.org/wiki/Résilience_communaire.

25. Définition de la catastrophe proposée dans le dictionnaire *Trésor de la Langue Française Informatisé* (op. cit.), <http://www.cnrtl.fr/etymologie/catastrophe>, (dernière consultation 15 août 2013)

26. « La production est [...] en train de plancher sur une des solutions possibles, à savoir utiliser des images de synthèse à la place du visage de Ledger, abandonner purement et simplement le film en invoquant la clause de force majeure, ou tourner à nouveau le tiers des scènes déjà mis en boîte, avec un nouvel acteur principal. La quatrième option envisagée est la plus intrigante. Il s'agirait de changer l'apparence du personnage au beau milieu du film ; Heath Ledger tomberait dans un miroir magique (scène déjà tournée) et se changerait en...un autre acteur. Johnny Depp aurait été un instant pressenti. À suivre ». Chevalier, François, « Quel avenir pour Terry Gilliam ? », *Les Inrockuptibles*, numéro 636, 5 février 2008, p.13.

27. « Le générique du film attribue celui-ci aux « amis d'Heath Ledger ». La chance est venue à la rescousse de l'amitié : « Si le tournage de *Public Enemies* n'avait pas été retardé d'une semaine, Johnny Depp n'aurait pas pu venir. Il a tourné une journée, il était si concentré que ça a suffi », raconte Gilliam » dans Sotinel, Thomas, « Terry Gilliam, maudit rêveur. Le réalisateur sort *L'Imaginarium du docteur Parnassus*, malgré les avanies rencontrées », *Le Monde*, 11 novembre 2009.

Être musulman et occidental après le 11 septembre 2001 : la catastrophe comme mise en tension de l'identité

> Claire Arènes, Alette Ventéjoux

La catastrophe remet en question tout ce qui paraissait de l'ordre de l'évidence et rend tout retour en arrière impossible. Ce *bouleversement* de l'ordre donné dépasse les capacités de compréhension de la personne ou du groupe sur lequel il s'abat, ce nouvel état des choses apparaissant de prime abord comme un ensemble chaotique, dépourvu de sens. Cependant, à la manière des tragédies grecques dont la *catastrophe* est le dénouement final du parcours du héros, le funeste événement agit également comme révélateur éclairant à la fois le chemin parcouru et le trajet qu'il convient d'accomplir. Si le sens de la catastrophe n'est pas toujours accessible au protagoniste sur scène, le public est appelé à apprendre des errements du héros, et à modifier sa conduite en conséquence.

Les attentats du 11 septembre 2001 sont souvent pris comme l'événement emblématique de l'entrée dans le XXI^e siècle. Cette catastrophe de dimension internationale, impliquant des victimes issues du monde entier, au cœur de la ville-monde de New York, apparaît initialement comme un défi au sens commun, où la seule certitude est que vient de se finir un monde ancien. Dénoncés comme inhumains et irrationnels, les actes des terroristes sont pourtant au cœur d'un grand récit¹ porté par des acteurs qui entendent en faire le signe d'une

lutte entre Islam et Occident. Diffusées sur les écrans de télévision, les images des deux tours qui s'écroulent sont aussi celles d'une puissance américaine mise à genoux par Al Qaeda, qui entend ainsi signifier que les États-Unis, et plus largement les occidentaux, ne peuvent soutenir impunément les pouvoirs autoritaires du monde musulman et occuper des terres d'Islam. Cette geste oppositionnelle est reprise par la puissance attaquée, en une escalade rhétorique fondée sur l'axe du Mal.

Ce grand récit vise à avoir un impact sur une multitude d'histoires individuelles, celles à la fois des citoyens occidentaux, mais aussi celles de l'auditoire musulman, chacun étant sommé de choisir son camp dans cette lutte. Lorsque ces deux identités se conjuguent, le théâtre de la tension se déplace vers la scène de l'intime : comment peut-on être musulman et occidental après le 11 septembre ? Ce questionnement est au cœur de deux ouvrages explorant la trajectoire individuelle de deux citoyens occidentaux de confession musulmane, *The Islamist* d'Ed Husain², et *The Reluctant Fundamentalist* de Mohsin Hamid³. Si le premier adopte le prisme du roman à la première personne et a pour cadre principal les États-Unis, là où le second se présente sous la forme de l'autobiographie et se déroule au Royaume-Uni, ils ont pour point

commun de donner à voir l'impact de la catastrophe collective sur le parcours de vie d'un musulman occidental appelé à choisir entre deux composantes de son identité. Le trajet de ces deux personnages s'oriente vers des directions qui semblent radicalement opposées : le protagoniste du premier ouvrage, considéré comme bien intégré à la société américaine, fait le choix d'un rejet de l'Occident ; alors que le second, ancré au départ dans une appartenance exclusivement confessionnelle, tente la réconciliation entre les dimensions multiples de son identité.

Ces parcours en miroir inversé seront étudiés ici pour montrer que la catastrophe est ce qui *donne du sens* à un trajet personnel. D'une part, l'événement catastrophique fonctionne comme un sceau qui vient clore l'ensemble d'un parcours individuel et conduit à en réinterpréter les éléments sous un autre jour. Il permet donc d'*attribuer une signification a posteriori* à ce qui paraissait en être dépourvu, ou d'offrir une explicitation différente de celle qui prévalait jusqu'alors. D'autre part, de cette nouvelle clairvoyance sur le chemin parcouru peuvent jaillir des indications sur la *direction* à donner au parcours de vie qui s'ouvre dans l'après de la catastrophe. Ces dénouements, s'ils sont élaborés au singulier, peuvent également mettre à jour la manière



dont les individus en général gèrent l'après de la crise. Ce sont également ces *possibilités de rétroaction des parcours individuels sur le collectif* que cet article souhaite explorer. Ainsi, la dimension volontairement édifiante du récit britannique de Husain s'inscrit en faux par rapport au récit américain de Hamid, toujours en demi-teinte sur l'identité du narrateur et sur sa démarche à venir.

Intégration et désintégration

Éden multi-culturaliste britannique et success-story américaine

La fiction et l'autobiographie s'ouvrent autour d'une même ambition : celle d'une acculturation réussie. À première vue, ce rêve, qu'il soit américain ou britannique, semble se concrétiser assez aisément.

Le narrateur du récit d'Ed Husain, a une identité triple : il est musulman de tradition soufie, sa famille est issue du sous-continent indien et lui-même est né en Grande-Bretagne. Ses premières années sont heureuses : scolarisé dans une école primaire où la mixité ethnique domine, il est préservé de la dureté du monde extérieur par des enseignants soucieux de conserver cette harmonie.

Le personnage d'Hamid, qui répond au nom de Changez, semble lui aussi avoir accompli ses désirs les plus chers en partant de son pays natal, le Pakistan, afin d'étudier aux États-Unis à l'âge de dix-huit ans. Sa vie paraît suivre point par point les étapes d'un film de *success-story* : après de brillantes études, sa réussite se manifeste sur le plan professionnel, mais également sur le plan sentimental. La relation amoureuse qu'il noue

avec une jeune et brillante étudiante américaine se confond avec celle qu'il entretient avec ce pays révérend dont le nom en anglais, *America*, fait écho à celui de sa dulcinée, *Erica*. Son insertion dans la société d'adoption qu'il s'est choisie paraît donc parfaite, et le rêve américain pleinement accompli.

L'assimilation par la soustraction

L'idéal du rêve d'acculturation des deux personnages voudrait qu'ils puissent conjuguer ces volets de l'identité, sinon de manière égale, du moins sans que ceux-ci entrent en confrontation. Pourtant, la fragilité d'un tel équilibre affleure dans une quête identitaire qui fonctionne davantage par soustraction de certaines composantes que par addition harmonieuse.

Le narrateur du récit d'Ed Husain est brutalement expulsé de l'éden multi-culturel lors de son entrée au collège, qui accueille exclusivement des garçons dont la plupart n'ont pas grandi en Angleterre et mobilisent des référents culturels issus de leur lieu d'origine, le sous-continent indien⁴. Le narrateur se tourne alors vers des modes de socialisation alternative qui sont de l'ordre du religieux et graduellement vers ses formes les plus extrêmes. S'inscrivant en faux contre l'islam apolitique et spirituel transmis par ses parents, il s'investit dans des organisations de l'islam politique, en particulier *Hizb ut-Tabrir*⁵. Le narrateur s'éloigne ainsi à la fois de la culture britannique et de sa culture familiale en choisissant de retenir une identité exclusivement musulmane et fondée sur l'opposition à l'Occident.

À l'inverse, Changez, au début du roman, se décrit lui-même comme rêvant d'une intégration parfaite aux États-Unis. Cependant, le caractère ambivalent de cette assimilation à la culture américaine est mis en exergue

par la relation du narrateur avec Erica. Métaphore de l'Amérique, elle est mélancolique et incapable de se libérer d'un passé révolu et fantasmé, en la personne de Chris, son premier amour décédé des suites d'un cancer. Pour se fondre jusqu'au bout dans le rôle qui est attendu de lui, Changez va jusqu'à lui suggérer d'imaginer qu'il est Chris au cœur des moments les plus intimes de leur relation. Cette volonté de rejeter sa propre identité et d'adopter celle d'un autre, renforce l'idée que Changez est prêt à tout pour accomplir son rêve américain, y compris à sacrifier les autres facettes de son identité. Comme le suggère son nom, il semble être devenu un caméléon prêt à disparaître dans la foule pour mieux s'y intégrer.

Oracles de la catastrophe ?

Avant que ne survienne la catastrophe collective du 11 septembre qui remettra complètement en cause le trajet accompli jusque-là par chacun des narrateurs, des signes se dressent sur la route de chacun qui viennent déjà ébranler leurs certitudes et souligner la fragilité de leur construction identitaire.

Dans le parcours du narrateur de *The Islamist*, d'Ed Husain, c'est un meurtre dont il est témoin qui fait s'effriter les fondements de son identité. Pour le narrateur, se pose alors la question de la légitimité des propos du *Hizb ut-Tabrir*, qui ont conduit à l'assassinat d'un jeune chrétien par un jeune musulman. S'engage alors un parcours d'éloignement par rapport à l'islamisme, qui passe par le changement de sphères de sociabilité, l'insertion professionnelle et le retour à l'islam soufi.

En ce qui concerne l'assimilation à la culture américaine du héros de Mohsin Hamid, Changez, ses li-

mites sont pointées du doigt par un personnage dont il croise la route lors d'une mission d'audit au Chili. Ce dernier, dirigeant d'une maison d'édition dont la survie dépend de l'évaluation de Changez, lui rappelle l'existence des janissaires, ces jeunes chrétiens qui étaient enlevés par les musulmans et forcés de combattre leur propre peuple. Ses propos font réaliser à Changez qu'il est lui-même un «janissaire des temps modernes⁶».

Ainsi, avant même que la catastrophe n'ait eu lieu, les identités sont complexes, incertaines et problématiques pour les personnages, qui vivent dans l'illusion qu'ils maîtrisent les fils de leur construction identitaire.

L'après de la catastrophe : aller vers l'unification

Vécu de la catastrophe : une expérience de mise à distance

Le rapport à la catastrophe du 11 septembre se vit sous le signe de la mise à distance au sein des deux ouvrages. Il s'agit tout d'abord d'une *expérience médiée*, l'écran de télévision ou les alertes de presse internationale diffusant des nouvelles qui paraissent dignes d'un film-catastrophe ou relevant de l'erreur humaine. Lorsque se dessinent plus clairement les contours de cet événement, avec les revendications des auteurs et le bilan toujours plus élevé des victimes, la réaction des deux héros fait ressurgir le non-dit de leurs identités soigneusement reconstruites. Au lieu de pleurer les victimes des attentats, ils se surprennent à éprouver une *réaction de joie* face à ce camouflet imposé à l'Amérique, voire à réfuter l'appellation de « terroriste » appliquée aux kamikazes.

Cette réaction venue des profondeurs les place dans un entre-deux inconfortable : pour le narrateur du

récit d'Ed Husain, qui se voyait guéri de ses errements islamistes, comme pour Changez, qui pensait faire corps avec son rêve américain, les deux tours laissent une béance en lieu et place de ce qu'ils croyaient être leur identité. La mise à distance se fait donc non seulement par le biais de l'écran d'irréalité qu'interposent les médias entre les protagonistes et l'événement, mais aussi par une réaction qui les isole de la société dans laquelle ils évoluent⁷.

Cet éloignement se traduit également dans le *regard* que posent désormais leurs compatriotes occidentaux sur eux : l'un, qui se trouvait à l'étranger lors des attentats, prend conscience qu'il incarne désormais l'archétype du terroriste dans l'esprit de ses compagnons de voyage lors du vol qui le ramène vers New York ; l'autre voit soudain sa religion, l'islam, devenir une affaire d'intérêt public après avoir été invoquée par les kamikazes pour justifier leur geste⁸.

Si les deux personnages partagent le même réflexe d'adhésion spontanée au grand Récit d'une Amérique mise à genoux, et d'une prise de distance par rapport à la douleur des victimes occidentales, les conséquences qu'ils en tirent ensuite pour orienter leur action à venir diffèrent sensiblement. Là où cet événement constitue pour le narrateur britannique un appel à entamer une quête sur ses origines ; la réorientation de la vie de Changez ne se fait qu'à son corps défendant, la passivité devenant le mode d'existence de celui qui jusque-là avait toujours tenu ferme les rênes de sa destinée.

Se reconstruire: errances dans le monde et parcours intérieurs

Au déplacement identitaire produit par le 11 septembre s'ajoutent des déplacements physiques des prota-

gonistes vers les lieux qui sont à la source des composantes de leur identité qu'ils avaient jusqu'alors ignorées ou déformées.

Le parcours du héros de *The Islamist*, vise à se réapproprier les fondements de sa religion en apprenant la langue du Coran et en allant dans les pays qui ont nourri ses penseurs éminents : sa première étape sera la Syrie pour y apprendre l'arabe, et la seconde l'Arabie saoudite, pays des deux villes saintes. La démarche d'Ed s'apparente à un itinéraire de conversion, à l'image des croyants *born-again* qui retrouvent une foi qui leur avait été transmise par leur famille et dont ils s'étaient éloignés. Il n'est pas anodin que la première étape de son voyage soit Damas, ville associée à la repentance de Saint Paul⁹ pour les persécutions dont il avait fait souffrir les disciples d'une religion qui allait devenir la sienne. De la même manière, le narrateur renoue avec une forme d'islam transmise par sa famille et que ses accointances islamistes l'avaient poussé à mépriser : le soufisme. Cette *re-naissance* s'accompagne aussi d'un *re-baptême* : au lieu de s'appeler « Mohammed¹⁰ », nom associé au Prophète et dont l'usage en tant que prénom choque ses interlocuteurs syriens, le narrateur utilisera désormais une version raccourcie de son prénom, « Ed », qui acquiert dès lors une sonorité tout anglo-saxonne. La consonance britannique de ce nouveau nom n'est pas un hasard : son séjour dans ces terres d'islam est également le moment où il se retourne vers son identité britannique. Confronté à des musulmans syriens puis saoudiens qui, loin de ne former qu'une seule communauté internationale unie par les liens du religieux (*oumma*), se révèlent très différents de lui, il se retrouve, en tant qu'enseignant d'anglais au *British Council*, amené à représenter la Grande-Bretagne.



Cette démarche proactive, qui passe par l'acquisition préalable d'une certification pour pouvoir enseigner dans ces pays et ainsi subvenir à ses besoins, contraste de manière marquée avec le trajet de Changez. Il s'apparente davantage à une dérive, à un lâcher-prise qui commence avec le non-accomplissement des démarches pour le renouvellement de son visa, ce qui l'amène de fait à retrouver son pays d'origine, le Pakistan, lorsque son permis de séjour expire. L'identité pakistanaise avec laquelle Changez renoue semble être une identité par défaut, lorsque lui a été enlevé toute possibilité de se définir autrement : à l'image de son aimée, la fragile Erica, qui disparaît mystérieusement, son existence aux États-Unis semble n'avoir été qu'un rêve qui s'estompe de lui-même et le fait se retrouver à son point de départ, le Pakistan.

Leçons de la catastrophe : prosélytisme ou désenchantement ?

A la fin du récit, Ed comme Changez sont revenus à leur point de départ géographique : l'ouvrage s'ouvre et se clôt sur l'Angleterre pour le premier, et sur le Pakistan pour le second. Cependant, cette circularité des itinéraires ne voit pas les héros revenir à l'identique : l'expérience de la catastrophe et la trajectoire suivie dans son après semblent avoir modifié en profondeur leur paysage intérieur. Ce changement en profondeur, accompli au niveau individuel, a-t-il vocation à devenir leçon de vie pour d'autres ? La réponse sur ce point, là encore, diverge d'un ouvrage à l'autre : au récit édifiant d'Ed Husain répond un roman qui reste dans le flou non seulement sur le résultat de la transformation, mais aussi sur sa possible exemplarité.

Au zèle du nouveau converti succède chez Ed le désir de faire bénéficier l'islam britannique des fruits de son parcours. Le parcours personnel de redécouverte de l'islam qu'il a entamé après les attentats de New York se voit transformé en récit initiatique ayant vocation à mettre en garde toute une génération de jeunes musulmans britanniques tentés par l'idéologie des groupes islamistes en Grande-Bretagne. Il souhaite démontrer qu'il est possible d'inventer un islam qui soit véritablement enraciné en Grande-Bretagne. Ce désir d'universaliser son itinéraire trouve ses racines dans une autre catastrophe, celle des attentats de juillet 2005 à Londres, qui, à la différence des événements de 2001, sont perpétrés par des enfants du pays, et dont il estime qu'ils ont été nourris par l'idéologie séparatiste d'*Hizb ut-Tabrir*. Tout son récit est organisé sous la forme de l'histoire édifiante : sa narration est émaillée de références anticipées à l'interprétation qu'il fait de ces événements avec le recul, mais aussi de références au contexte historique dans lequel s'insère ce récit. Dans cette optique, son livre est aussi une critique contre une triple faillite du contexte britannique, qui aurait été propice aux errances de son parcours¹¹ : tolérance excessive pour les prêcheurs islamiques radicaux¹² des années 1990¹³, multiculturalisme politique ayant laissé prospérer des communautés ethno-religieuses séparées¹⁴ et caractère trop timoré des figures publiques de l'islam et des musulmans ordinaires quant à la dénonciation de l'islam radical¹⁵.

À l'inverse, le parcours de *Changez* se fait sous le signe de la passivité : après être retourné au Pakistan, semble-t-il par défaut, il n'est jamais dit clairement quel est son positionnement, notamment face à son ancien pays d'accueil.

Son apparence physique pourrait l'assimiler à cet « intégriste » dont il est question dans le titre du roman, et des rumeurs font état d'un possible rôle de leader de manifestations étudiantes contre les Américains, sans que le personnage ne revendique jamais de tels faits d'armes. Le récit ne se fait pas sous le régime de la démonstration claire mais sous celui de l'ambivalence. Le livre commence et s'achève sur le monologue de *Changez* face à un personnage américain au Pakistan, le soir, dans un lieu public déserté. La situation laisse à penser que l'homme est là pour le tuer, en raison de ses activités anti-américaines. Ou peut-être est-ce *Changez* qui l'a attiré dans un guet-apens afin de lui faire subir le même sort.

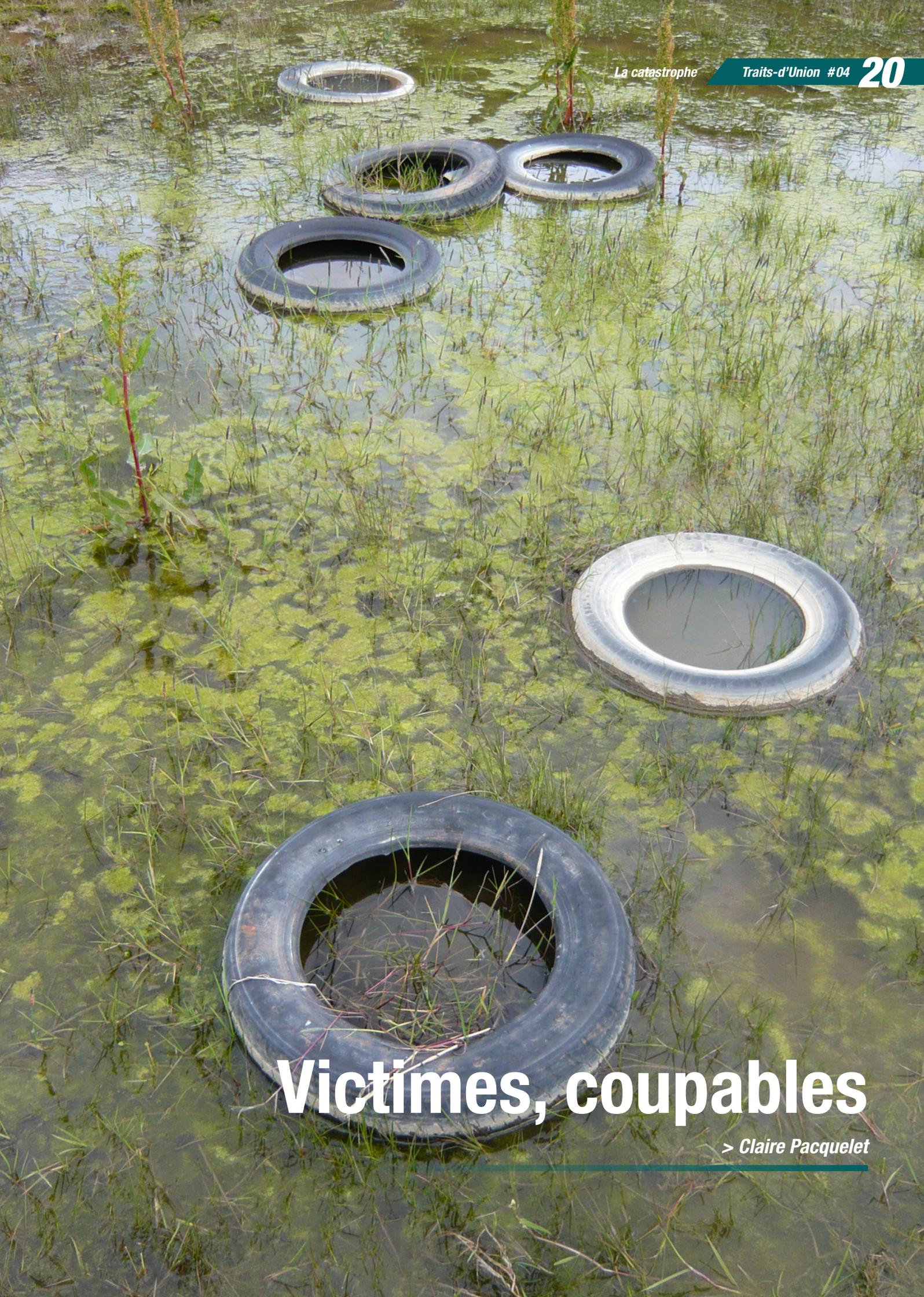
La catastrophe du 11 septembre est avant tout vectrice de *radicalisation* dans les deux parcours observés ici. Il ne faut pas comprendre par là une mécanique inéluctable du devenir terroriste, comme le laisse trop souvent entendre l'utilisation restreinte donnée à ce terme depuis 2001, mais plutôt une dynamique de *retour aux racines*. Les attentats sont pour ces deux jeunes gens un moment de prise de conscience de leur *déracinement* intérieur : il ne leur est plus possible d'ignorer la dimension morcelée de leur construction identitaire. Ce constat donne lieu à un retour vers des *racines* dont ils s'étaient éloignés, puis à une *réorientation* drastique, c'est-à-dire *radicale*, de leur parcours de vie. Ainsi, la catastrophe révèle au héros les tensions qui l'habitaient et le force à agir pour les résoudre.

Cependant, si cette recomposition du monde est assumée de manière active par le narrateur du récit d'Ed Husain, jamais celui de Mohsin Hamid ne reprend à son compte cette dynamique

de changement. Ce rapport diamétralement opposé à la catastrophe est déjà présent dans le titre de chacun des ouvrages : là où *Changez* devient un intégriste « malgré lui », porté par le cours des événements, Ed Husain fait de son « islamiste » un parcours de rédemption volontariste expliquant point par point « pourquoi [il a] rejoint l'islam radical en Grande-Bretagne, ce [qu'il y a] trouvé et pourquoi [il en est] parti ». Au parcours du héros tragique abattu par la catastrophe, répond celui d'un personnage de récit initiatique pour lequel la catastrophe ouvre une voie de résilience. ■

Notes

1. Le terme de grand récit désigne les grands modèles de compréhension et de l'histoire qui structurent l'interprétation de générations entières.
2. Husain, Ed. *The Islamist*. London : Penguin. 2007.
3. Hamid, Mohsin. *The Reluctant Fundamentalist*. London : Penguin. 2007.
4. Ed Husain, *op.cit.*, p.6-7
5. Cette organisation fondée sur l'islam politique prône la réinstauration d'un califat sur toutes les terres d'islam.
6. Mohsin Hamid, *op.cit.*, p.52
7. Ed Husain, *op.cit.*, p.102
8. Mohsin Hamid, *op.cit.*, p.214 ; Ed Husain, *op.cit.*, p.74
9. La référence au chemin de Damas est explicitement faite par le narrateur, à propos de la découverte de sa propre proximité avec des chrétiens lors de son séjour en Syrie, ainsi que dans l'introduction lorsqu'il présente son parcours de vie. (Préface p. XI, 219).
10. Il est intéressant de noter que le narrateur ne mentionne jamais son prénom avant ce point du récit. Le nom de l'auteur figurant sur l'ouvrage est celui issu de ce rebaptême, « Ed », alors que l'auteur signe la préface du prénom « Mohammed ».
11. Cette dénonciation s'est vue prolongée par les engagements pris par l'auteur dans la foulée de l'écriture de ce livre : il a fondé un *think tank* dédié au contre-extrémisme à Londres (la *Quilliam Foundation*), et dirige à présent un groupe de réflexion sur l'islam politique au sein du *Council for Foreign Relations*, prestigieux *think tank* américain.
12. Ed Husain, *op.cit.*, p.81-82, 84
13. La politique d'asile qui prévalait au Royaume-Uni dans les années 1990 avait valu au Royaume d'accueillir un grand nombre de dissidents du monde arabe en délicatesse avec leur pays d'origine, dont les dirigeants du *Hizb*.
14. Ed Husain, *op.cit.*, p.73, 282
15. Ed Husain, *op.cit.*, p.203, 205, 278



Victimes, coupables

> Claire Pacquelet







Les débats sur le Terrorism Act 2006 : une redéfinition politique des droits individuels et collectifs

> **Anne Cousson**

Le 7 juillet 2005, quatre bombes explosent dans les transports en commun londoniens, causant la mort de 56 personnes dont 4 des terroristes, et blessant près de 700 personnes¹. L'attentat choque les Britanniques et le gouvernement travailliste de Tony Blair y répond rapidement en proposant une nouvelle loi sur la prévention du terrorisme. Les débats parlementaires autour de cette loi sont houleux. Certains parlementaires, de tous les partis politiques, objectent que les mesures proposées pour lutter contre le terrorisme risqueraient de causer des violations des droits de l'homme. Le débat s'oriente alors vers la nécessité d'un équilibre entre deux pôles : repenser la sécurité collective après un événement catastrophique, et veiller à la protection des droits des individus.

Historiquement, les droits de l'homme protègent d'abord les individus contre la puissance de l'État². Ceci est particulièrement vrai pour une catégorie de droits, les libertés individuelles, qui comprend par exemple la liberté d'expression ou le droit à un procès équitable. C'est précisément ce type de droits qui est menacé aujourd'hui par les législations anti-terroristes. Dans tous les grands textes internationaux de protection des droits de l'homme, ces droits sont considérés comme inaliénables sauf dans des situations d'urgence. Dans la

Convention Européenne des Droits de l'Homme (CEDH), c'est l'article 15 qui fixe les conditions d'une telle exception, les droits sont valables sauf « en cas de guerre ou en cas d'autre danger public menaçant la vie de la nation ». Il revient à l'État de prouver qu'il se trouve bien dans une situation d'urgence et qu'il a pris les mesures strictement nécessaires pour y faire face. C'est la Cour Européenne des Droits de l'Homme qui jugera le bien-fondé de sa décision³.

Si les États ont des obligations négatives face aux droits de l'homme (ils doivent s'abstenir de les enfreindre), ils ont également l'obligation positive de les défendre activement. Qu'est le droit à la vie si l'État ne met pas en place les systèmes permettant de prévenir les homicides, et a fortiori les attentats ? Les lois sont donc un travail constant pour équilibrer les droits les uns par rapport aux autres en les redéfinissant pour en apprécier l'importance relative.

Cet article tentera d'identifier comment la tension entre l'individuel et le collectif a été utilisée dans des buts politiques dans le sillage des attentats qui viennent bousculer l'équilibre existant entre droits individuels et collectifs. En effet, ces deux pôles sont redéfinis par chacun des acteurs pour justifier le refus ou la mise en place de certaines mesures. Pour autant, le

souci des droits individuels ou la sécurité collective ne suffit pas à expliquer les choix défendus par les différents protagonistes. Des luttes de pouvoir s'engagent au sein des institutions britanniques afin de déterminer qui, parmi tous les acteurs, est le mieux placé pour prendre les décisions appropriées face à la catastrophe.

La longue histoire de la législation anti-terroriste

Au Royaume-Uni, les politiques de prévention du terrorisme sont bien antérieures aux attentats islamistes des années 2000. Le conflit Nord Irlandais a été le « laboratoire des politiques répressives » du Royaume-Uni⁴. De la constitution de cours spéciales à la détention sans procès, en passant par la saisie de biens suspectés de servir à financer le terrorisme, bon nombre de lois limitant les droits de l'homme ont été adoptées jusqu'aux accords de paix de 1998. Ces lois étaient, au départ, temporaires, adoptées dans l'urgence en réaction à des événements traumatisants, et nécessitaient que le Parlement les reconduise régulièrement après constitution d'un rapport quant à leur application. Pourtant, leur reconduction a été quasi-automatique. Elles forment la base des lois qui les suivent, en incluant des modifications pour s'adapter aux décisions des différentes cours de justice⁵ et aux événements du moment.

Quand les attentats de juillet 2005 se produisent, le gouvernement travailliste est dans une position délicate. Les élections du 5 mai 2005 ne lui ont donné qu'une majorité resserrée à la Chambre des Communes⁶ et des tensions émergent au sein du parti⁷. L'atmosphère politique est donc tendue quand, le 5 août 2005, le premier ministre Tony Blair donne une confé-

commun. Ainsi, dans un discours de juillet 2005, soit très peu de temps après les attentats, lors de la conférence du parti travailliste, Tony Blair indique clairement que pour lui, la lutte contre le terrorisme est une « lutte globale et une bataille d'idées, de cœurs et d'esprits ». Prévenir le terrorisme, c'est donc se battre contre un ennemi dangereux, ce qui justifie

particulier britannique. La détention sans procès, dans cette optique, contrevient au droit le plus symbolique du développement des droits de l'homme au Royaume-Uni : l'*habeas corpus*¹⁰. Celui-ci protège les individus de la détention arbitraire en imposant de les présenter devant un juge qui est garant du respect de leurs droits. Pour certains parlementaires,



rence de presse pour annoncer les mesures anti-terroristes qu'il compte proposer au Parlement en octobre.

Individuel et collectif : deux pôles sans cesse redéfinis

Très tôt, Charles Clarke, le ministre de l'Intérieur, met en place une dichotomie qui guidera une partie du débat. Il oppose l'une à l'autre la liberté et la sécurité, indiquant ainsi que la menace terroriste qui pèse sur le Royaume-Uni impose une révision de l'équilibre entre ces deux pôles⁸. Il s'agirait alors de sacrifier des parcelles de liberté individuelle pour assurer une meilleure sécurité collective. Cet argument accompagne une vision de la lutte contre le terrorisme comme une guerre totale contre un ennemi

une situation d'urgence et une remise en cause de l'équilibre entre sécurité et liberté.

Face à cette rhétorique guerrière, certains parlementaires défendent les droits individuels au nom de la tradition juridique britannique. En effet, au fil de son histoire, le Royaume-Uni a construit un corps de documents, juridiques ou législatifs, qui protègent les droits des individus. Le terme de «droits de l'homme» est assez peu utilisé dans ce contexte, ceux de «libertés (individuelles)» ou de «droits civiques» lui sont préférés –le premier étant considéré comme une «importation» étrangère quand les autres correspondraient à une tradition juridique nationale, mieux adaptée au cas

attaquer l'*habeas corpus* ne peut être justifié, même dans des situations de crise, puisqu'il est le droit absolu dont les individus ne peuvent être privés. Cette vision traditionnelle de la dichotomie liberté/sécurité pose les libertés individuelles comme des éléments essentiels et fondateurs du droit et du système politique britanniques. Cette tradition de liberté est considérée comme la base de la constitution britannique et par là même celle de la culture et des valeurs britanniques. Y toucher, c'est mettre en danger l'équilibre de la société et ainsi créer une menace pour la sécurité collective.

Cependant, la dichotomie individuel/collectif n'est pas si simple : la sécurité n'est pas nécessairement opposée aux

droits individuels. Au contraire, le droit collectif à la sécurité est directement issu du droit individuel à la vie, il est donc un droit de l'homme comme un autre que l'État a la responsabilité de garantir. Différents droits individuels concurrents s'opposent, qu'il s'agit d'équilibrer les uns par rapport aux autres, ce que le Parlement fait déjà dans d'autres domaines¹¹.

Mais la nature du collectif aussi fait l'objet de redéfinitions. En effet, les mesures limitant les libertés individuelles ne visent pas également l'intégralité de la société, mais un groupe restreint, c'est-à-dire les étrangers (l'extradition de suspects de terrorisme) et les musulmans (la surveillance accrue des mosquées). Émergent donc deux groupes dont les droits sont affectés différemment pour garantir la sécurité. Certains parlementaires craignent que cet effet discriminatoire des mesures n'ait une conséquence directe sur le recrutement des terroristes : sacrifier la liberté d'une partie de la population mettrait en danger la sécurité de tous, en créant des ressentiments au sein de la communauté musulmane britannique.

Le débat entre partisans et détracteurs de la loi s'articule donc d'abord autour d'une question de priorité. En cas d'état d'urgence, quel pôle de la dichotomie individuel/collectif doit être privilégié ? Ce débat montre vite ses limites quand les définitions même d'individuel et de collectif sont contestées dans le sillage de la catastrophe. Si elles le sont autant, c'est que des luttes de pouvoir interviennent en même temps que les luttes de valeurs.

La redistribution des pouvoirs

Luttes entre les partis tout d'abord, qui doivent tous réagir face à la même catastrophe. Les positions des partis

politiques britanniques au sujet des droits de l'homme ont beaucoup évolué au cours du XX^e siècle. Avant les attentats, le parti travailliste a une position ambivalente : il a mis en place une loi pour la protection des droits de l'homme en 1998¹², mais se rend compte qu'elle entrave sa liberté d'action puisqu'elle soumet les décisions du gouvernement au contrôle a posteriori des juges. Le parti conservateur, tout en s'opposant au *Human Rights Act* qu'il considère comme une importation étrangère, souhaite la création d'une déclaration de droits purement britannique. Les libéraux-démocrates sont les seuls à avoir eu une position constante en faveur de la protection des droits de l'homme¹³.

Immédiatement après les attentats, les hommes politiques de tous bords s'expriment pour réaffirmer le besoin d'unité nationale, condamner les attentats et envisager les mesures à prendre pour empêcher qu'ils ne se reproduisent¹⁴. Le 20 juillet 2005, à la fin de la session parlementaire, Charles Clarke annonce à la Chambre des Communes qu'il a consulté les porte-paroles pour les affaires intérieures des deux principaux partis d'opposition à propos des mesures anti-terroristes qu'il souhaite faire adopter au Parlement. David Davis, pour le parti conservateur, et Mark Oaten, pour les libéraux-démocrates, se succèdent pour confirmer que le projet de loi qui se construit l'est dans un esprit de consensus¹⁵. Ce consensus face à la menace terroriste vole en éclat dès le 5 août 2005 à l'annonce du plan de Tony Blair. Si Davis y souscrit encore¹⁶, les libéraux-démocrates, par l'intermédiaire de leur leader Charles Kennedy, accusent le premier ministre de le mettre en danger : le délit de glorification du terrorisme et la détention de 90 jours lui semblent excessive autant qu'inutile¹⁷.

Au sein du parti travailliste ensuite, les divisions se font de plus en plus criantes. Les soutiens au gouvernement de Tony Blair s'affaiblissent. D'anciens ministres travaillistes de l'Intérieur déclarent leur hostilité à certaines mesures de la loi, les députés travaillistes qui ne font pas partie du gouvernement expriment publiquement leur désaccord. Le moment le plus symbolique de cette rébellion parlementaire est le débat et le vote sur la détention de 90 jours. Charles Clarke a soutenu cette mesure jusqu'à ce qu'elle soit soumise au vote, malgré les nombreuses oppositions. Une majorité de députés, dont une quarantaine de travaillistes, vote contre. Cette défaite parlementaire est la première du gouvernement Tony Blair et constitue un véritable camouflet¹⁸. Un amendement est adopté, qui réduit la détention sans procès à 28 jours. Le mythe d'une union nationale dans la guerre contre le terrorisme a fait long feu.

Mais la protection des droits de l'homme implique aussi un débat entre les différents pouvoirs, particulièrement autour du rôle du pouvoir judiciaire. En réaction immédiate à la catastrophe, le gouvernement demande que lui soient confiés les pouvoirs lui permettant de répondre rapidement à une menace. Ainsi, les premières mesures annoncées par Tony Blair en août 2005 ne consistent pas uniquement en la préparation d'un projet de loi. Il promet également de mettre en place une série de mesures qui ne nécessitent pas de législation afin d'agir au plus vite. La réaction immédiate aux attentats est donc de se passer entièrement du rôle des cours en prenant des mesures administratives.

Mais même le projet de loi redistribue les pouvoirs en faveur de l'exécutif. En novembre 2005, la principale

critique faite à la détention de 90 jours est que la personne suspectée n'aura pas droit à un procès en bonne et due forme : la détention peut être prolongée par simple décision du Ministère de l'Intérieur. Un juge doit la valider a posteriori, mais les éléments du dossier auxquels il a accès ne sont pas communiqués au suspect, qui ne peut par conséquent ni savoir de quoi on l'accuse, ni préparer sa défense. Ainsi, toutes les informations sont entre les mains de la police, qui choisit celles qu'elle veut communiquer au juge. Ce système met la protection de l'individu directement entre les mains de l'exécutif, sans que le pouvoir judiciaire ne puisse apporter de contre-pouvoir suffisant. Cet accroissement des pouvoirs de l'exécutif est fréquent en réponse à des situations d'urgence¹⁹.

Conclusion

Le *Terrorism Act 2006* reçoit l'approbation royale le 30 mars 2006. L'essentiel du projet de loi de Charles Clarke est adopté, même si ses mesures phares ont été ardemment discutées et copieusement amendées. Le débat parlementaire a permis de mettre en évidence deux conséquences de la catastrophe terroriste sur le débat politique. Les définitions des droits et de leur portée doivent être débattues afin de coller au plus près à la situation nouvelle. Les valeurs apparemment universelles des droits de l'homme sont soumises à des considérations pragmatiques dans leur application après le choc brutal des attentats. La liberté individuelle et la sécurité collective sont loin d'être des termes aux référents stables. Les définir le plus précisément est un enjeu politique majeur, objet d'un débat entre les partis ou en leur sein même.

Ce débat est permis par les rapports de force entre les différentes compo-

santes du système politique britannique mais implique de remettre en cause l'équilibre entre les institutions. Ici, la catastrophe ne fait qu'entériner et justifier un mouvement de concentration du pouvoir à Downing Street²⁰, en cours depuis les années 1980²¹. En effet, face à un gouvernement qui s'arroge une grande partie des pouvoirs, le parlement exige un meilleur équilibre institutionnel, où il aurait toute sa place dans la législation, et où les juges auraient toute leur place dans l'application. Malgré cette résistance parlementaire, le *Terrorism Act* laisse tout de même une large marge de manœuvre au pouvoir exécutif, qui ressort en grand gagnant dans les pouvoirs de lutte anti-terroriste²². ■

Notes

1. Ewing, Keith. *Bonfire of the Liberties*. Oxford : Oxford University Press . 2010. p.180.
2. Gearty, Conor, « Terrorism and human rights », *Government and opposition*. Vol. 42, n°3. 2007, p. 340–362.
3. La Cour Européenne des Droits de l'Homme est une institution du Conseil de l'Europe chargée de faire respecter la CEDH, entrée en vigueur en 1953. Elle n'a aucun autre pouvoir que déclaratif, et n'indique pas comment modifier le droit. Pourtant, ses décisions demeurent très respectées.
4. Mailhes, Christian, « Le Royaume-Uni sous surveillance, un défi pour la démocratie ? ». In. *Cultures of Human Rights: French, British and European Dimensions*. Révauger, Jean Paul (dir.). Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2011, p. 75. Le conflit Nord-Irlandais a vu l'affrontement de la minorité catholique face à la majorité protestante de la population. Des milices des deux bords avaient lancé des campagnes d'assassinats et d'attentats dont le plus célèbre reste celui qui a visé Margaret Thatcher en 1988 dans son hôtel de Brighton et a tué ou blessé plusieurs membres de son gouvernement.
5. La protection des droits de l'homme au Royaume-Uni ne se base pas sur un unique texte mais sur une série de documents, textes de loi, jurisprudence et traités internationaux. Le Royaume-Uni est signataire de la CEDH depuis sa création, mais ne l'a intégrée à son droit national qu'en 1998, avec le *Human Rights Act*. Cette loi, une des premières mesures du gouvernement travailliste, permet aux juges de faire une déclaration d'incompatibilité entre une loi britannique et la CEDH, mais n'oblige pas le gouvernement à changer la législation si celle-ci devait se révéler incompatible.
6. Le Royaume-Uni est une monarchie parlementaire. Son Parlement est composé de deux chambres. La chambre haute, la Chambre des Lords,

est composée uniquement de membres non-élus, qui peuvent soit hériter de leur titre, soit être nommés par le Premier Ministre. La chambre basse, la Chambre des Communes, est au centre de la constitution britannique, ses membres sont élus au suffrage universel. Le Premier Ministre est le leader du parti qui détient la majorité à la Chambre des Communes, et il choisit son gouvernement parmi les membres du Parlement. Pickard, Sarah. *Civilisation britannique*. Paris : Pocket, 8^e édition, 2010, pages 110 et suivantes.

7. Seldon, Anthony, et al. *Blair Unbound*. London : Simon & Schuster . 2007.

8. «Our peoples expect not only the protection of individual rights but the protection of democratic values such as safety and security under the law. We need a legal framework that seeks to address the difficult balance in relation to those rights.» « Notre peuple s'attend non seulement à la protection des droits individuels, mais aussi à la protection des valeurs démocratiques comme la sûreté et la sécurité sous l'autorité de la loi. Nous avons besoin d'un cadre légal qui tente de mettre en place l'équilibre difficile entre ces droits. » *Hansard*, 26 juillet 2005, col. 328.

9. Blair, Tony. Discours du 16 juillet 2005, http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/4689363.stm (dernière consultation le 7 octobre 2013).

10. L'*habeas corpus* est une procédure entrée dans la loi en 1679, même si elle était utilisée depuis des siècles. Aujourd'hui, l'*habeas corpus* est parfois utilisé comme symbole de l'apport britannique aux droits de l'homme. David, René et al. *Le droit anglais*, [1965]. « Paris : Presses Universitaires de France », « Que Sais-je », 10^e édition, 2010.

11. Si l'interdiction de la torture ou de l'esclavage est absolue, d'autres droits doivent être considérés les uns par rapport aux autres. Ainsi, le droit à la liberté d'expression peut être limité par le droit à la vie privée, c'est ce qui interdit la publication de détails de la vie privée d'autrui sans son accord.

12. Voir note 4, ci-dessus.

13. Erdos, David, « Ideology, Power Orientation and Policy Drag: Explaining the Elite Politics of Britain's Bill of Rights Debate ». *Government and Opposition*. Vol. 44, n°1. 2009. p. 20–41.

14. Voir par exemple les premiers débats à la Chambre des Communes après les attentats, *Hansard*, 11 juillet 2005, col. 565 & sq.

15. Voir par exemple les premiers débats à la Chambre des Communes après les attentats, *Hansard*, 11 juillet 2005, col. 565 & sq.

16. Jones, George, « Blair to curb human rights in war on terror », *The Daily Telegraph*, 6 août 2005.

17. Wintour, Patrick, « Blair vows to root out extremism », *The Guardian*, 6 août 2005.

18. Au Royaume-Uni, les défaites du gouvernement au Parlement sont très rares.

19. Donohue, Laura. *The Cost of Counterterrorism.*, Cambridge : Cambridge University Press. 2008.

20. Le 10 Downing Street est la résidence du Premier Ministre et désigne par métonymie le pouvoir du gouvernement

21. Jenkins, Simon. *Thatcher and sons: a revolution in three acts*. London : Penguin UK . 2007.

22. Keith Ewing, *op.cit*, p.220.

Stratégies identitaires face à la catastrophe national-socialiste : l'exemple des exilés germanophones en Bolivie (1938-1945)

> *Katell Brestic*

Dès 1933 et la fondation du III^e Reich, le parti nazi (NSDAP) au pouvoir en Allemagne met en place une politique autoritaire, répressive et discriminatoire de plus en plus dévastatrice qui précipite l'Europe et le monde vers des catastrophes majeures : Seconde Guerre mondiale, Shoah mais aussi migrations contraintes de masse. À mesure de son extension, 500.000 germanophones durent quitter le Reich en raison de leurs activités politiques ou, pour l'écrasante majorité, de leur judéité¹. Si la plupart d'entre eux demeurèrent dans un premier temps en Europe, l'avancée de la Wehrmacht les contraignit à gagner des pays de plus en plus éloignés culturellement et géographiquement. Ainsi, après 1938, environ 10.000 germanophones trouvèrent refuge en Bolivie, l'un des tout derniers pays à ne pas avoir fermé ses frontières à l'émigration germanophone².

Cet exil, catastrophe dans la catastrophe, bouleversa les parcours de vie de centaines de milliers d'individus dont les repères identificatoires furent soudainement remis en cause voire totalement effacés. Nous retracerons ici les modalités de cet effondrement à l'échelle individuelle et nous montrerons que c'est dans le collectif que les exilés affrontèrent cette crise. Leurs réponses, que nous définirons comme stratégies identitaires, conscientes ou

non, furent complexes et multiples³. Elles se nouèrent autour de différents systèmes d'identification : une certaine forme de repli communautaire autour du judaïsme et les activités politiques pour les exilés allemands, la (re)création par la culture d'un sentiment d'appartenance pour les Autrichiens⁴.

La catastrophe identitaire

En conséquence des nouvelles lois raciales mises en place par le NSDAP, notamment à l'égard des juifs, des centaines de milliers d'individus durent faire face à une assignation discriminante, inscrite jusque dans les documents officiels⁵. Or, un très grand nombre d'entre eux considéraient la judéité comme une composante parmi d'autres, et souvent marginale, de leur propre construction identitaire. Certains disaient en effet être « juifs des trois jours »⁶, d'autres étaient convertis de plus ou moins longue date au christianisme et n'avaient qu'un rapport lointain, voire inexistant, au judaïsme⁷. Ils mésestimèrent, voire nièrent longtemps leur nouvelle position d'exclus d'un ensemble national auquel ils pensaient appartenir⁸.

Bien que le régime nazi ait dans un premier temps encouragé et encadré l'exil des juifs sous des conditions néanmoins rédhitoires, ils quit-

tèrent l'Allemagne tardivement⁹. La majorité d'entre eux partit suite aux pogromes de novembre 1938, souvent à la suite de détentions dans les camps de concentration, quand il devint évident que leur vie était menacée. Ces départs, précipités et désespérés, les menèrent vers un inconnu d'autant plus angoissant qu'avec le début de la Seconde Guerre mondiale l'Europe n'était plus une destination envisageable.

De leur côté, les opposants politiques, juifs ou non, furent les premiers persécutés du régime et prirent rapidement la mesure du danger de rester en Allemagne. Ils partirent dès les années 1933-1935, formant ainsi la première vague d'émigration. Ils rejoignirent principalement les grandes capitales européennes, Prague, Paris et Londres notamment, où le parti social-démocrate (SPD) établit successivement son siège, avant d'être contraints à un second exil, cette fois vers l'outre-mer.

Enfin, les Autrichiens, juifs ou opposants politiques, quittèrent leur pays après l'*Anschluss* de mars 1938, qui fit de l'Autriche une simple province du Reich, l'*Ostmark*. La catastrophe frappa tous les exilés, juifs ou opposants, allemands et autrichiens, dans la persistance même de leurs êtres. Ils perdirent en effet, avec le départ, outre leurs biens matériels, tous leurs

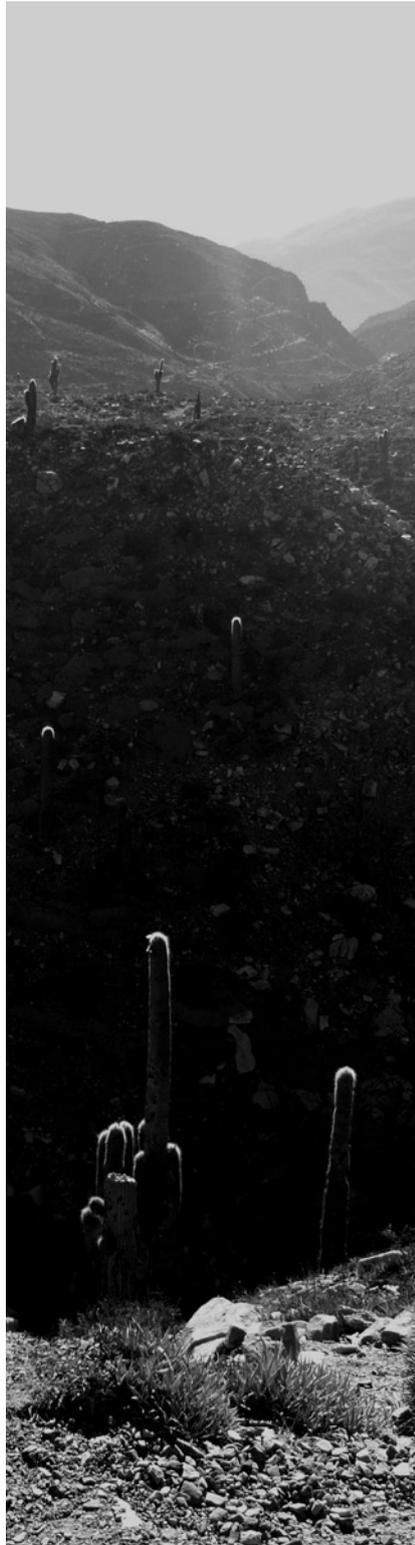
repères identitaires. Egon Schwarz, Viennois arrivé en Bolivie à l'âge de 17 ans avec ses parents, fait état de ce que les émigrés durent laisser derrière eux dans un récit autobiographique :

« [Nous devons abandonner] la *Heimat*¹⁰, notre gagne-pain, nos biens, la langue, tout le réseau de relations qui lient un homme, une famille à un pays et une culture [...] Nous devons affronter la perte du sentiment d'appartenance, l'ébranlement de notre système de valeur, l'affaiblissement du sentiment de sécurité »¹¹.

Cet effondrement identitaire total fut amplifié chez les exilés en Bolivie, où il était impossible de s'appuyer sur des repères équivalents à ceux laissés en Europe : en plus de la simple barrière de la langue, les conditions géographiques (La Paz, capitale économique du pays qui accueille la plupart des exilés, se trouve à 3600m) et sociales du pays n'avaient rien de commun avec celles de l'Europe. À ce sujet, Egon Schwarz écrit : « Il ne faut pas seulement s'habituer à l'altitude. Presque rien ne ressemble à ce que l'on connaît, ni dans la société, ni dans la nature »¹².

Le cas des juifs: entre assignation et identification communautaire

L'exclusion de l'Allemagne, concrète et symbolique, l'arrivée dans un environnement étranger, voire hostile, et le choc culturel qui en résulta laissa donc les exilés juifs dans un état de sidération identitaire. Ils se replièrent d'abord vers la sphère privée : ils cherchèrent à assurer la survie de leur famille dans ce nouvel environnement ou à faire venir leurs proches restés en Europe¹³. Une fois cette période de transition passée, les exilés retournèrent naturellement au collectif. Devant l'impossibilité



objective de s'intégrer rapidement à la société bolivienne, ils se regroupèrent, tout d'abord parce qu'ils parlaient la même langue et ne maîtrisaient pas celle de leur pays d'accueil¹⁴. Très rapidement, la judéité, qui les avait menés à l'exil, s'avéra être

le seul autre facteur d'identification commun. Dès 1939, dans les grands centres de l'émigration bolivienne (La Paz, Cochabamba, Tarija ou Sucre), apparurent des associations communautaires juives qui ouvrirent des foyers où les exilés se retrouvaient pour jouer aux cartes, boire le café ou parler du passé, pour recréer en somme un bout de *Heimat*¹⁵. Mais ce regard vers le passé était douloureux car les exilés juifs, à l'instar de Ludwig Popper, prirent conscience que même s'ils rentraient en Europe, ils n'y retrouveraient pas ce qu'ils y avaient laissé : « Ça n'arrange pas les choses de se dire que ce pour quoi on souffre du *Heimweh* n'existe plus. Le sentiment, lui, reste »¹⁶.

Les exilés s'inscrivirent donc progressivement, sinon dans un futur qui demeurerait incertain, du moins dans leur présent bolivien. Les communautés juives s'organisèrent et régèrent le quotidien des exilés par le biais d'organisations religieuses, sportives (*Makkabi*), d'associations pour les jeunes ou pour les femmes. En juin 1941, la *Comunidad Israelita* et le *Círculo Israelita* obtinrent même successivement l'ouverture d'une synagogue et d'un carré juif dans un cimetière à la Paz¹⁷.

Ainsi, avec le temps, beaucoup d'exilés juifs s'identifièrent comme immigrés, et non comme Allemands temporairement exilés. Puisque l'intégration en Bolivie semblait impossible, ils réagirent à la catastrophe du départ forcé par une forme de repli communautaire (pas nécessairement autour de la religion juive). Un certain nombre d'entre eux, à l'instar du Dr. Goldschmidt, rejetèrent même dès lors tout lien avec l'Allemagne :

« Je n'ai plus rien de commun avec l'Allemagne car en tant que juif, j'en ai fini avec mon ancienne *Heimat*. Et

si je suis un jour pris par la nostalgie et l'envie d'y retourner, ce ne sera que pour aller sur la tombe de mes parents. Mais sinon, plus rien ne me lie à ce pays [...] Je ne me sens pas ici comme un émigré mais je m'efforce d'être un véritable immigré »¹⁸.

Les émigrés juifs, pris entre une assig-nation qui les excluait d'une nation à laquelle ils pensaient appartenir et une intégration au pays d'accueil rendue presque impossible par les conditions extrêmes de la Bolivie des années 1940, firent donc de la judéité le principal marqueur identitaire en mesure de les inscrire dans le présent. À l'inverse, les opposants politiques, juifs ou non, gardèrent le regard tourné vers l'Allemagne.

Les activités politiques comme composante identitaire : le cas des émigrés allemands

Les exilés politiques, qui quittèrent l'Allemagne très tôt, développèrent rapidement des réponses à la catastrophe qui les frappait en s'agrégeant et tentant de légitimer leur appartenance à l'Allemagne. Malgré la perte de leur citoyenneté allemande, ils ne se sentaient pas dépossédés de leur nationalité. Ils revendiquaient au contraire le fait d'être Allemands, mais condamnaient le national-socialisme et sa redéfinition de l'espace national. Ils incarnaient « l'autre Allemagne » (*Das Andere Deutschland*¹⁹), l'Allemagne démocratique, libre, et qui se devait de combattre au côté des Alliés²⁰.

Ainsi, dès leur arrivée en Bolivie, les émigrés politiques cherchèrent à se regrouper. La première association à caractère politique, le *Klub Freundschaft* (le Club « Amitié ») fut fondée dès 1938, suivie par plusieurs autres.

Elles furent le siège des nombreuses activités menées par leurs membres : publications et soirées de débats autour de l'avenir politique de l'Allemagne ou collectes et actions pour les détenus politiques en Europe. En réponse au cataclysme nazi, ces exilés développèrent donc un système d'identification fondé sur la politique qui devait leur permettre de se démarquer du III^e Reich.

Paradoxalement, la cristallisation des stratégies identitaires autour des activités politiques poussa ces exilés à des formes parfois violentes de rejet de ceux qui, tout en partageant leur sort, apportèrent des réponses différentes à la crise qui les frappait. On trouve ainsi dans l'émigration bolivienne des expressions uniques d'hostilité envers les exilés juifs accusés d'être « apolitiques », au risque de faire écho aux stéréotypes antisémites des nazis, auxquels les exilés allemands s'opposaient. C'est par exemple le cas d'Erhard Löhnberg, membre du SPD et émigré allemand parmi les plus actifs politiquement :

« Les émigrés juifs en Bolivie, à peine échappés de l'enfer de l'Allemagne ou de l'Autriche, ne montrent dans leur écrasante majorité aucun intérêt pour les questions politiques : ils sont pour la plupart petit-bourgeois, incultes, sans formation intellectuelle et ne cherchent qu'à gagner de l'argent, y compris en faisant des affaires avec les nazis présents ici »²¹.

L'impact de la catastrophe identitaire qui toucha ces exilés joue ici un rôle majeur : après l'effondrement quasi total de leurs repères, ils cherchèrent à se redéfinir collectivement. Mais l'insécurité et l'instabilité individuelles, exacerbées en Bolivie, amenèrent les émigrés politiques à s'accrocher à une composante de l'appartenance collective unique, la politique, qui devint un facteur d'exclusion important.

Les Autrichiens en exil : (re)création du sentiment d'appartenance

Un dernier groupe d'exilés développa quant à lui des stratégies identitaires tout à fait conscientes pour apporter une réponse constructive à la catastrophe de l'exil, il s'agit des exilés autrichiens, qui étaient environ 850 en Bolivie.

L'annexion de leur pays par l'Allemagne nazie le 12 mars 1938 fut au centre des préoccupations de l'émigration autrichienne et représenta une autre forme de catastrophe. En effet, avec l'Autriche disparut la citoyenneté autrichienne et les exilés autrichiens furent considérés comme Allemands dans les pays qui les accueillirent. Ils cherchèrent donc dans un premier temps à se délester de cette assignation qui ne leur correspondait pas. Ils refusèrent en effet d'être assimilés à l'Allemagne, puisqu'ils considéraient avoir été, avec l'*Anschluss*, les premières victimes du régime nazi²². Sur ce point administratif, ils obtinrent gain de cause auprès du gouvernement bolivien : en 1942, suite aux efforts de certains émigrés autrichiens, le Ministère de l'Intérieur modifia les formulaires du recensement des étrangers et y fit inscrire la nationalité autrichienne, en plus de la nationalité allemande²³.

Cette identification *ex negativo* acquise, il s'agissait de (re)définir ce qui faisait la nation autrichienne, chose qui en 1938 n'allait pas de soi. En effet, dans les correspondances, productions littéraires ou récits de vie, l'Autriche n'est jamais décrite comme une simple entité géographique ou politique, mais comme un *Seelenzustand*, un état de l'âme, un lien très fort à la *Heimat* qui se doit d'être productif. Ainsi, si une partie de l'émigration allemande faisait de la politique

une composante identitaire forte, les Autrichiens firent de la culture leur principal système d'identification. Dans cette optique, l'organisation autrichienne de l'exil bolivien, la FAL (Fédération des Autrichiens Libres, qui regroupait toutes les sensibilités politiques de l'exil) profita de la présence d'un metteur en scène viennois renommé, Georg Terramare, et de sa troupe constituée sur place pour animer la vie culturelle de l'exil. Terramare lui-même présentait comme suit l'objectif des représentations théâtrales ou des soirées viennoises :

« Nous avons accompli un travail culturel qui poursuivait un double but. D'un côté : procurer un peu de joie aux émigrés. De l'autre côté, nous voulions constamment faire revivre ce qui est le bien le plus précieux de l'Autriche : sa tradition artistique»²⁴.

Les activités culturelles de l'exil autrichien visaient en effet à (re)créer sur scène la *Heimat* et à entretenir le *Heimweh* qui lui était attaché. Celui-ci permit de créer ou nourrir un sentiment d'appartenance spécifiquement autrichien qui n'existait pas, ou du moins pas sous une forme aussi consciente, avant l'*Anschluss*²⁵.

La catastrophe identitaire engendrée par l'arrivée du NSDAP au pouvoir en Allemagne, si elle frappe les individus de manière équivalente, généra donc des réponses collectives très diverses : repli communautaire, identification politique ou culturelle. Ces stratégies collectives permirent aux individus de surmonter le drame de l'exil. Mais nouées autour d'une communauté quasiment inexistante en Bolivie avant l'arrivée massive de ces exilés ou centrées sur l'Allemagne et l'Autriche, elles ne favorisèrent pas

l'intégration en Bolivie. Les simples phénomènes d'hybridation restèrent très marginaux et après 1945, l'écrasante majorité des émigrés en Bolivie poursuivit sa migration vers des pays tiers (Argentine, Chili, USA, Israël) ou rentra en Europe. ■

Notes

1. Nous entendons ici les personnes qui considèrent leur judéité comme principale composante identitaire mais aussi celles qui sont désignées juives selon les critères administratifs mis en place par les nazis.
2. Von zur Mühlen, Patrick, *Fluchtziel : Lateinamerika*. Bonn, Neue Gesellschaft Verlag, 1988, p. 47. Il est impossible d'établir le nombre exact d'émigrés germanophones qui s'installèrent effectivement en Bolivie. Ceci est notamment dû au fait qu'un certain nombre d'entre eux ont, dès leur arrivée, rejoint illégalement les pays frontaliers, en particulier l'Argentine.
3. Sur les stratégies identitaires, voir Camileri, Carmel et al., *Stratégies identitaires*, [1990], Paris, PUF, coll. Psychologies d'aujourd'hui, 2013
4. Cette tripartition entre exilés politiques, juifs et autrichiens, même si elle recoupe en partie la réalité de l'exil en Bolivie telle qu'elle nous apparaît à travers l'étude des sources, est avant tout un outil de travail. Plus de 90% des exilés ont été contraints à la migration parce qu'ils étaient (désignés) juifs, et l'on peut considérer que tous ceux qui ont été contraints à l'émigration l'ont été en fine pour des raisons politiques, indépendamment de leurs activités partisans ou militantes.
5. Pour une chronologie de ces lois, voir : « Antijüdische Gesetze und Verordnungen », Landeszentrale für politische Bildung - Baden-Württemberg [en ligne], <http://www.lpb-bw.de/publikationen/pogrom/pogrom6.htm> (consultée le 30 septembre 2013). À partir de 1939, des prénoms juifs (Israël pour les hommes et Sara pour les femmes) étaient ajoutés aux cartes d'identité et passeports de toute personne désignée juive.
6. C'est à dire des personnes qui ne fréquentaient les synagogues ou ne revenaient aux rites traditionnels que lors des grandes fêtes juives (Rosh Hachana, Yom Kippour et Pessa'h).
7. Voir par exemple Popper, Ludwig, *Bolivien für Gringos. Exil-Tagebuch eines Wiener Arztes*, Oberwart, edition les lizst 12, 2005, p.19 ou Schwarz, Egon, *Keine Zeit für Eichendorff. Chronik unfreiwilliger Wanderjahre*, Königstein, Athenäum, 1979, pp. 19-20 et 29-30.
8. Sur les établis et les marginaux, voir Elias, Norbert, Scotson, John L., *The established and the outsiders: a sociological enquiry into community problems*, Londres, Sages Publications, 1994.
9. Sur l'attitude des autorités face à l'exil, voir Tutas, Herbert E., *Nationalsozialismus und Exil*, Munich,

Carl hanser Verlag, 1975.

10. Le terme de *Heimat* évoque l'endroit auquel on se sent appartenir. Le mot a donc une forte connotation affective positive. Son corollaire, le *Heimweh*, est le sentiment qui exprime la souffrance liée à l'éloignement ou à la perte de la *Heimat*.
11. Schwarz, Egon, *op. cit.*, p. 41 et p. 77
12. Schwarz, Egon, *op. cit.*, p. 65. Mais tous les témoignages, récits de vie ultérieurs ou archives, font état de ces différences presque insurmontables entre la Bolivie et l'Europe.
13. Popper, Ludwig, *op. cit.*, p. 69
14. Popper, Ludwig, *op. cit.*, p. 53
15. Kaschwitz de Vilar, Eva, *Wenn Du es noch erlebt hättest, Vater*, Pforzheim (Stadtarchiv), Aldus, 2004, p.60 ; Schwarz, Egon, *op. cit.*, p. 81 et p. 124.
16. Popper, Ludwig, *op. cit.*, p. 32
17. *Die Rundschau vom Illimani* (le grand journal de l'émigration germanophone en Bolivie) n° 94 du 2 juin et n° 98 du 30 juin 1941
18. Lettre du Dr. Goldschmidt à Wolfgang Hirsch Weber du 14.09.1943, Archive Hirsch-Weber, Ibero Amerikanisches Institut (IAI), Berlin. Sur ce thème, voir aussi Egon Schwarz, *op. cit.*, p. 81
19. *Das Andere Deutschland*, grande revue de l'émigration allemande, parut à Buenos Aires de 1938 à 1948.
20. Le 8 décembre 1941, soit près de 18 mois avant l'entrée en guerre de la Bolivie contre l'Axe, Ernst Schumacher, exilé allemand et membre du SPD, publie un appel aux volontaires allemands pour combattre au sein de l'armée bolivienne, voir : *Die Rundschau vom Illimani*, n° 120, 8 décembre 1941
21. Lettre de Erhardt Löhnberg à Enzo Arian du 9.11.1942, Archive Löhnberg, Institut für Zeitgeschichte (IfZ), Munich.
22. « Zum siebten Mal jährt sich... », Fritz Kalmar, 11.03.1945, Archive Kalmar, Literaturhaus, Vienne.
23. Lettre de G. Terramare à L. Tröster du 10.04.1947, Archive Terramare, Literaturhaus, Vienne.
24. *Ibid.*
25. Voir Stieg, Gerald, *L'Autriche, une Nation chimérique ?*, Cabris, Sulliver, 2013.

L'écriture, espace intime d'une catastrophe collective

Les femmes écrivent la guerre au Liban

> *Émilie Thomas Mansour*

Etel Adnan, une des auteures libanaises les plus emblématiques des *Beirut Decentrists*¹, un mouvement générationnel de femmes écrivant la guerre au Liban, explique dans son voyage intérieur *Au cœur du cœur d'un autre pays*² le sentiment de décentrement qui semble caractériser ce courant littéraire apparu au Liban pendant le conflit de 1975 : « J'étais centrale et je suis devenue périphérique. »³ La notion d'espace évoquée par l'appellation *Beirut Decentrists* n'est pas anodine. Le conflit libanais a en effet redéfini les espaces de la ville où les lignes de front sont partout, mais aussi les espaces intimes, domaine réservé aux femmes dans la société patriarcale libanaise. Ce sont justement les femmes qui, au Liban, ont le plus écrit sur le vécu intime de cette catastrophe qui aura duré quinze ans et qui menace à tout moment de resurgir – le Liban étant plus que jamais un terrain propice à l'exportation des conflits voisins en Syrie ou en Palestine. Décrit pour la première fois à la fin des années 80 par la chercheuse et auteure américaine Miriam Cooke qui leur a donné leur nom, ce décentrement était caractéristique, selon elle, d'une écriture en marge de la tradition littéraire de la capitale Beyrouth. Cette écriture « tangentielle »⁴ explique en partie pourquoi les récits des *Beirut Decentrists* restent très peu connus d'un public de plus

en plus avide de réponses concernant cette guerre aux ramifications complexes, à la fois confessionnelles et sociales, mais aussi géopolitiques. Nous rappelons par là que les accords de Taëf ayant mis fin à la guerre en 1989, suivis d'une loi prévoyant l'amnistie en 1991, ont eu pour conséquence de façonner peu à peu au Liban un territoire amnésique⁵ rendant problématique voire impossible le travail d'écriture de l'histoire dans le pays. Aujourd'hui, les conditions de la transmission de cette catastrophe, temps de latence suffisamment grand et « espace-temps *suffisamment démocratique* »⁶ ne semblent pas encore réunies au Liban.

C'est dans ce contexte que nous proposons de montrer en quoi les *Beirut Decentrists* nous donnent un éclairage spécifique sur le conflit ; comment cette matière de l'intime telle qu'elle est redéfinie par les *Beirut Decentrists* est nécessaire pour l'ébauche d'une construction de la mémoire collective. En effet, l'intérêt de cette littérature qui semble rassembler tous les critères d'une littérature mineure, au sens que lui donnent Gilles Deleuze et Félix Guattari⁷, réside justement dans son caractère marginal « beaucoup plus apte à travailler la matière »⁸ de l'intime que la multitude d'ouvrages historiques et politiques sur la guerre du Liban. De plus, au-

delà d'une simple fictionnalisation de la violence, ces auteures s'adonnent à une perpétuelle réflexion sur leur travail de création littéraire, à la recherche d'un territoire hybride entre intime et collectif.

Redéfinir l'intime

« Peu à peu, l'infection nous gagne. »⁹ Dans *Histoire de Zabra*, Hanan El-Cheikh compare la guerre à une maladie. Comme dans tout conflit civil, les lignes de front ne sont pas clairement définies, la guerre grignote l'espace et finit par dévorer les corps. La catastrophe collective investit les territoires intimes. Plus que tout autre récit sur la guerre du Liban, les textes des *Beirut Decentrists* nous plongent au cœur même de cette intimité bouleversée. Et lorsque l'on touche à l'intime, c'est tout l'édifice social qui s'ébranle, comme le rappellent Bruno Cabanes et Guillaume Piketty. Pour eux, « la violence de guerre est telle qu'elle fragilise [...] les espaces intimes » et que « les effets sur les populations sont multiples et cumulatifs : désorientation, dégradation des conditions de vie, effritement des positions sociales. »¹⁰ Mais l'éclatement de la sphère intime n'est pas qu'un effet collatéral de la guerre. On assiste à une volonté de subversion de la part des *Beirut Decentrists*. Ainsi, leurs héroïnes refusent de se ranger

dans les rôles que la société patriarcale libanaise voudrait bien leur attribuer et s'adonnent à des comportements aux antipodes de ceux auxquels elles sont destinées. Leurs personnages s'adonnent alors à une sexualité violente et masochiste, elles n'hésitent pas à s'automutiler, comme Zahra dans *Histoire de Zahra*, qui se défigure et refuse la maternité en se faisant systématiquement avorter, pratique encore interdite au Liban. Dans *Sitt Marie Rose*, Etel Adnan dénonce quant à elle le rôle des mères. Elle y voit la source de tous les maux : « l'amour exclusif de la mère recommence le cycle de violence [...] celui qui est aimé par sa mère et béni de richesse prend son fusil et passe à l'attaque. »¹¹ Les personnages féminins des *Beirut Decentrists* s'attèlent ainsi à casser les stéréotypes de la femme orientale : d'un côté, mère, pure et accueillante, évoluant dans la sphère privée de la famille, et qui porte en son sein l'enfant de l'homme, de l'autre femme objet de désir, territoire exclusif de l'homme « maître d'un corps avec lequel [il] peu[t] prendre [son] plaisir quand bon [lui] semble. »¹²

Dans une société où la domination masculine a tracé des frontières presque infranchissables qui définissent les limites des rôles établis pour chacun, les *Beirut Decentrists* vont encore plus loin dans la transgression¹³ en proposant de redéfinir la notion de genre et de créer une nouvelle espèce. Comme l'explique Etel Adnan, « la question n'est plus de distinguer le féminin du masculin mais de redéfinir l'espèce humaine. »¹⁴ Les personnages féminins deviennent alors des êtres androgynes comme Latifa, jeune femme de ménage dans *Leaving Beirut*¹⁵ de Mai Ghossoub, qui se transforme en Umm Ali, la combattante, ni homme ni femme¹⁶. Les *Beirut Decentrists* font ainsi évoluer leurs héroïnes dans des

corps hybrides dont l'intimité n'est plus essentiellement féminine mais prise entre masculin et féminin. La notion de genre semble particulièrement malmenée en temps de guerre, et le psychanalyste Paul Schilder nous rappelle que « toute émotion change l'image du corps. Le corps se contracte dans la haine [...] se dilate sous l'effet des sentiments d'amitié et d'amour. »¹⁷ Toutefois, nous voyons également dans cette subversion du genre une façon pour les *Beirut Decentrists* d'établir une possibilité de survie ou tout au moins de résistance. Le corps, sujet à l'oppression sociale, en est aussi la source. En changer permet ainsi d'échapper à la fois à la guerre et à la société patriarcale, la subversion intime ainsi opérée visant alors à redéfinir l'organisation du collectif.

Investir l'espace public

Ce voyage au cœur de l'intimité violente des femmes chez les *Beirut Decentrists* s'accompagne d'un désir de briser la frontière entre espace privé et espace public. Toutefois, il faut rappeler que le passage à la vie publique pour une femme dans la société libanaise est extrêmement compliqué, particulièrement en temps de guerre, le conflit exacerbant le cloisonnement de la société. Etel Adnan nous rappelle que « toute action féminine même bénéfique et apparemment non politisée est considérée comme une rébellion dans un monde où la femme est asservie depuis des siècles. »¹⁸ Afin de pulvériser cette frontière, les héroïnes des *Beirut Decentrists* n'ont souvent d'autre choix que celui radical du martyr. Marie Rose préfère mourir plutôt que d'être échangée avec son amant palestinien¹⁹. Zahra entretient une liaison avec un *sniper* dont elle finit par être la cible presque volontaire : « Je marche hypnotisée, ne pensant qu'à une chose : entendre arriver la

balle qui m'allongera sur le sol »²⁰. Certaines d'entre elles investissent de façon violente l'espace public comme Umm Ali qui meurt en martyr dans les combats entre milices ou encore la jeune Noha, un autre personnage de Mai Ghossoub, se faisant exploser dans un attentat suicide²¹. Le martyr pour ces femmes est un choix. Les héroïnes des *Beirut Decentrists* ont choisi de mourir, souvent pour leur pays, surtout pour leurs convictions. Etel Adnan voit dans la mort la seule et unique solution aux problèmes du Moyen-Orient : « C'est Marie-Rose qui a raison [...] Le monde arabe est sur une table d'hôpital, et il faut plutôt enlever les appareils, débrancher la respiration artificielle. »²² C'est paradoxalement dans un des moments les plus intimes de l'être, c'est-à-dire celui de la mort, à travers le don de leur vie, de leur corps, que ces femmes s'emparent de l'espace public : « Mon sang n'est pas seulement le mien, il appartient à mon peuple »²³ se justifie Noha avant de mourir.

Les *Beirut Decentrists* procèdent ainsi à la création d'un état hybride entre vie et mort, intime et public, qui relierait deux extrêmes. Une idée que Cécile Toublet nous explique ainsi : « Le dépassement par le martyr de la douleur physique parvient même à transformer le corps violenté en corps symbolique où se manifeste un processus complexe de réunification »²⁴. Ces mises en scènes, dans l'espace de la fiction, de femmes engagées jusqu'à l'extrême dans l'espace public apparaissent comme une contestation de leur relégation à l'espace intérieur du foyer imposée par la société patriarcale.

L'intime : espace de parole

À travers leurs portraits de femmes, les *Beirut Decentrists* nous ouvrent les portes des espaces privés. Elles



secoient les représentations féminines en osant parler du corps dans son aspect le plus sexuel et le plus mortel, donc le plus intime. Ces auteures n'hésitent pas non plus à se mettre elles-mêmes à nu en nous livrant leurs propres témoignages

sur la guerre. Par exemple, Jean Said Makdisi nous entraîne dans le quotidien de la guerre à travers une série d'essais autobiographiques constitués comme autant de fragments – d'où le titre *Beirut Fragments*²⁵. Au fil de ses 151 cauchemars, Ghada Sam-

man nous embarque dans un dialogue intérieur parfois surréaliste. Dans *Au cœur du cœur d'un autre pays*, Etel Adnan nous livre toute sa difficulté d'« Être en temps de guerre »²⁶. Lina Mikdadi décrit au jour le jour l'angoisse de l'invasion israélienne du Liban de 1982 dans son journal intime *Surviving the Siege of Beirut*²⁷. Elles trouvent dans l'écriture un certain réconfort. Pour Ghada Samman l'écriture procure une armure, le sentiment d'être protégée comme par une cote de maille²⁸. Prise au piège dans son appartement coincé entre les feux des *snipers*, elle est contrainte de vivre dans le corridor car toutes les pièces sont dans la ligne de mire des tireurs embusqués sur les toits des immeubles voisins. Elle trouve dans l'écriture l'unique refuge contre la violence, mais aussi contre la folie ou encore la faim. Car si « la guerre tue, l'écriture nous sauve »²⁹, elle apparaît comme une nécessité, un exutoire, une catharsis³⁰. Comme nous le rappelle Evelyne Accad, « Écrire permet encore de rêver. »³¹

L'écriture devient donc ce territoire intime où tout est permis, les rêves d'un retour à la normale ou, encore plus fous, des rêves où le monde serait à réinventer. Par exemple, dans *Beirut Nightmares*, Ghada Samman, une fois sauvée, ne songe qu'à une seule chose, rejoindre la mer, cet espace lisse deleuzien, « virtuellement ouvert sur l'infini »³², qui déploie un univers de possibles, « entre des points que peuvent relier autant de lignes qu'il y a d'options. »³³

L'écriture est aussi une prise de parole dans le lieu du collectif. Dans le cas des *Beirut Decentrists*, elle porte un message. Comme le souligne Miriam Cooke, les écrivains et en particulier les *Beirut Decentrists* doivent ouvrir les consciences et pas seulement exposer des faits³⁴. Effectivement, à l'ap-

pel des armes, les *Beirut Decentrists* préfèrent celui des mots « rendant incapable d'appuyer sur la détente ou de charger la gueule des canons, [faisant] abandonner les armes. »³⁵ Pour Ghada Samman, « chaque mot était devenu combattant, chaque virgule une balle propageant dans la ville les idéaux qui [lui] tenaient tant à cœur. »³⁶ Écrire devient une arme. Ainsi, au delà de la simple fictionalisation de la violence, les *Beirut Decentrists* entreprennent alors une véritable réflexion sur l'acte même d'écrire. Car comme le souligne Kundera, l'écrivain « n'est ni historien ni prophète : il est explorateur de l'existence. »³⁷ L'existence n'étant pas ce qui s'est passé, mais « tout ce que l'homme peut devenir, tout ce dont il est capable. »³⁸ Ce travail est d'autant plus important que, comme nous l'avons vu, l'absence de mémoire collective de la guerre au Liban est un problème récurrent dans le pays. Rappelons ici l'absence du conflit de 1975 dans les livres d'histoire des écoliers libanais. Jacques Rancière n'indique-t-il pas que « L'écrivain est l'archéologue ou le géologue qui fait parler les témoins muets de l'histoire commune. »³⁹ ?

L'écriture devient alors une arme contre l'oubli et par là même un moyen pour ces femmes auteures d'accéder à l'espace public monopolisé par une tradition littéraire masculine. En effet, selon Michelle Hartman⁴⁰, le public local a encore de nombreuses réticences à considérer ces femmes multilingues, multiculturelles et mobiles à l'international comme étant d'authentiques auteurs arabes. Pourtant, c'est justement parce que ces femmes constituent une minorité et portent une voix nouvelle, foncièrement intime, sur le conflit, que leur littérature se trouve « immédiatement branchée sur la politique »⁴¹ et prend alors une valeur collective⁴².

Les je du collectif

Cette valeur collective se retrouve jusque dans la structure même des textes des *Beirut Decentrists*. Ces auteures entreprennent un travail permanent sur les différents régimes de vérité. En effet, les récits à la première personne se succèdent. Le *je* évolue dans un *jeu* polyphonique perpétuel. Mosaïques de points de vue, le corps du récit ne peut exister sans eux. Tout comme la guerre ne peut être racontée que d'un seul point de vue. Suivant cette logique, Mai Ghoussoub dans *Leaving Beirut* n'hésite pas à donner la parole aux bourreaux. Sans justifier les actes de Umm Ali la milicienne ou de Noha la *kamikaze*, elle conclut son ouvrage en nous rappelant que « les idées barbares doivent être exposées. »⁴³ Il semble que les *Beirut Decentrists* cherchent justement à faire entendre ces voix que personne ne veut écouter. Parmi elles, celle de la masse silencieuse et pourtant première victime de la catastrophe, la population civile. C'est Etel Adnan dans *Sitt Marie Rose* qui l'exprime le mieux. Construite en s'inspirant de la structure de la tragédie grecque, la deuxième partie, Temps II, « Marie-Rose », est divisée en trois actes, eux-mêmes subdivisés en sept scènes, racontées par différents narrateurs. Les enfants sourds-muets de l'école où Marie-Rose enseigne et devant lesquels a lieu son exécution sont à la fois témoins et narrateurs. Marie-Rose elle-même, Mounir, Tony et Fouad, les miliciens/bourreaux, Bouna Lias, le prêtre et enfin l'auteure qui clôt chaque partie se partagent la narration des autres passages. En choisissant d'attribuer le chœur aux enfants sourds-muets, elle tente de donner une voix à ceux qui ne peuvent s'exprimer. Elle réitère cette préoccupation dans *Au cœur du cœur d'un autre pays* en se demandant

pourquoi « ayant accès à un nombre illimité de mots dans n'importe quelle langue, et à un système complexe de jeux de langues »⁴⁴, il reste si difficile de pouvoir s'exprimer. D'ailleurs, les *Beirut Decentrists* font souvent appel aux formes littéraires traditionnelles, comme nous venons de le remarquer ci-dessus avec le recours à la structure de la tragédie grecque. Nous pourrions également lire dans la polyphonie, la multiplication des personnages, le mélange de prose, chansons et poésie particulièrement utilisé par Evelyne Accad par exemple, un retour à la tradition orale arabe du *hakawati*⁴⁵ ou du *zajal*⁴⁶. On retiendra aussi la scène cocasse de Ghada Samman récitant des vers d'Al-Mutanabbi dans l'espoir de se protéger de la bataille. L'auteure se rend vite compte que les mots de ce poète du 10^e siècle, considéré comme l'un des plus importants de la tradition littéraire arabe, n'ont plus vraiment de valeurs face à une pluie d'obus.

Finalement, les *Beirut Decentrists* procèdent sans cesse à des jeux intertextuels qui oscillent entre reprises d'une tradition culturelle collective et recherche d'une écriture individuelle, plus intime. Une écriture dans laquelle s'affrontent différents régimes de vérité pour créer un territoire tiers entre fiction et réalité. Une notion merveilleusement bien résumée par Etel Adnan dans les lignes qui suivent :

« Vous écrivez de la fiction, m'a-t-il dit.

Je lui ai répondu : « Pas du tout, ce que j'écris est la réalité, ce que je fais est de la fiction. »⁴⁷

La littérature des *Beirut Decentrists* marque un espace de fracture qui rend possible la naissance d'autres alternatives de lectures de la catas-

trophe de la guerre au Liban. En effet, ces auteures ne cessent de chercher ce terrain d'expression de l'intime et du collectif, ce tiers-espace au sens que lui donne Homi Bhabha, rendant « possible l'émergence d'autres positions »⁴⁸, venant « perturber les histoires qui le constituent »⁴⁹. Écrire la catastrophe, pour ces auteures, devient également un acte revendicateur de redéfinition de l'espace dédié aux femmes - en déployant leur conviction intime vers la sphère du collectif. Ainsi, armées de leurs plumes, elles cassent les codes patriarcaux établis, jusqu'aux frontières mêmes du genre. Elles redéfinissent aussi les lieux de la culture collective en offrant une alternative plus intime à la tradition littéraire en place. Finalement, écrire serait ce point de rencontre, ce « nouveau terrain de négociation du sens et de la représentation »⁵⁰ entre l'événement historique et l'identité la plus intime⁵¹. Un territoire hybride qui s'exprime à travers une poétique particulière, des ouvrages dont la forme semble rejoindre le fond, des œuvres qui sont loin de ressembler à des « récit[s] au sens ordinaire du terme »⁵². Effectivement, « ce ne sont pas des idées générales et un formidable déploiement d'événements importants qui imprègnent les esprits dans ces temps de bouleversement historique de grande ampleur »⁵³, c'est ce que Ghada Samman appelle son « sanctuaire intérieur »⁵⁴. Un espace foncièrement intime mais dont la charge collective est telle qu'elle a donné vie non seulement à tout un mouvement littéraire, mais aussi aux voix de milliers de femmes libanaises qui ont subi la tragédie de la guerre. Des voix dont « l'affaire individuelle devient d'autant plus nécessaire, indispensable, grossie au microscope, qu'une toute autre histoire s'agite en elle »⁵⁵, l'histoire d'un pays recouvrant tout juste la mémoire tragique de la guerre. ■

Notes

1. Cooke, Miriam, *War's Other Voices. Women Writers on the Lebanese Civil War*, [1987], New York, Syracuse University Press, 1996.
2. Adnan, Etel, *Au cœur du cœur d'un autre pays*, [2005], trad. Eric Giraud, Paris, Tamyras, 2010.
3. *Ibid.*, p. 53.
4. Cooke, Miriam, « Women Write War. The Centring of the Beirut Decentrists », *Papers on Lebanon*, vol. 6, juillet 1987, Centre for Lebanese Studies, Oxford.
5. Thomas Mansour, Emilie, « La recherche de nouveaux territoires dans les textes des *Beirut Decentrists* ». Notion développée dans une communication en voie de publication lors du colloque « Déclinai-sons des espaces féminins de l'après-conflit », Université de Limoges, 5 et 6 décembre 2013
6. Altounian, Janine, *De la cure à l'écriture. L'élaboration d'un héritage traumatique*, Paris, PUF, 2012, p. 111.
7. Deleuze, Gilles ; Guattari, Félix, *Kafka Pour une littérature mineure*, [1975], Paris, Les Editions de Minuit, coll. « Critique », 2010.
8. *Ibid.*, p. 34.
9. El-Cheikh, Hanan, *Histoire de Zahra*, [1985], trad. Yves Gonzalez-Quijano, Paris, Babel Actes Sud, 1999, p. 207
10. Cabanes, Bruno ; Piketty, Guillaume (dir.), *Retour à l'intime au sortir de la guerre*, Paris, Tallandier, 2009, p. 15.
11. Adnan, Etel, *Sitt Marie Rose*, [1977], Beyrouth, Tamyras, 2010, p. 75.
12. El-Cheikh, Hanan, *op.cit.*, p. 133
13. Thomas Mansour, Emilie, *op.cit.*
14. Adnan, Etel, *Of Cities & Women (Letters to Fawwaz)*, Sausalito, The Post-Apollo Press, 1993, p. 37, traduction réalisée par nos soins « It is no longer a question of clarifying the distinction between the feminine and the masculine, but of redefining the human species ».
15. Ghossoub, Mai, *Leaving Beirut*, [1998], Londres, Saqi, 2007.
16. *Ibid.*, p. 77.
17. Schilder, Paul, *L'Image du corps : étude des forces constructives de la psyché*, trad. François Gantheret et Paule Truffert, Paris, Gallimard, 1968, p. 226
18. Adnan, Etel, *Sitt Marie Rose*, *op.cit.*, p. 107.
19. *Ibid.*, p. 95.
20. El-Cheikh, Hanan, *op.cit.*, p. 234.
21. Ghossoub, Mai, *op.cit.*, p. 105-119.
22. Adnan, Etel, *Sitt Marie Rose*, *op.cit.*, p. 105-106.
23. *Ibid.*, p. 106, traduction réalisée par nos soins.
24. Toublet, Cécile, « Le corps comme signe », *Acta Fabula*, vol. 11, n°9, Essais Critiques, octobre 2010, en ligne, URL <http://www.fabula.org/revue/document5916.php> (dernière consultation janvier 2014)
25. Makdissi, Jean Said, *Beirut Fragments, A War Memoir*, [1990], New York, Persea Books, 1999.
26. Adnan, Etel, « Être en temps de guerre », *Au cœur du cœur d'un autre pays*, *op.cit.*, p. 143-165.
27. Mikdadi, Lina, *Surviving the Siege of Beirut*, Londres, Onyx Press, 1983.
28. Samman, Ghada, *op.cit.*, p. 55.
29. Narváez, Nathalie, « La plume et le canon : les femmes écrivent la guerre », *Acta Fabula*, Notes de lecture, octobre 2009, en ligne, URL : <http://www.fabula.org/revue/document5212.php>

(dernière consultation septembre 2013).

30. Accad, Evelyne, *Sexuality and War : Literary Masks of the Middle East*, New York, NYU Press, 1990, p. 7.
31. Mann, Carol, *Femmes dans la guerre (1914-1945) – Survivre au féminin devant et durant deux conflits mondiaux*, Pygmalion, 2010, p. 205.
32. Westphal, Bertrand, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Editions de Minuit, 2007, p. 69.
33. *Ibid.*, p. 68.
34. Cooke, Miriam, *op.cit.*
35. El-Cheikh, Hanan, *op.cit.*, p. 209.
36. Samman, Ghada, *Beirut Nightmares*, [1976], trad. Nancy N. Roberts, Londres, Quartet Books Limited, 1997, p. 175.
37. Kundera, Milan, *L'art du roman*, [1986], Paris, Gallimard, Folio, 2008, p. 59.
38. *Ibid.*, p. 57.
39. Rancière, Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 24.
40. Hartman, Michelle, « Multiple Identities, Multiple Voices : Reading Andrée Chedid's *La Maison sans racines* », *French Studies*, LIV : 1, janvier 2000, p. 54-66.
41. Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *op.cit.*, p. 30.
42. *Ibid.*, p. 31.
43. Ghossoub, Mai, *op.cit.*, p. 188.
44. Adnan, Etel, *Au cœur du cœur d'un autre pays*, *op.cit.*, p. 120.
45. Le conteur, en arabe.
46. Forme de poésie orale récitée ou chantée généralement en public et en arabe dialectal. Souvent, le *zajal* se pratique à plusieurs, dans une sorte de combat/dialogue.
47. Adnan, Etel, *Au cœur du cœur d'un autre pays*, *op.cit.*, p. 47.
48. Bhabha, Homi K., Rutherford, Jonathan, « Le tiers-espace », *Multitudes*, vol. 3, n° 26, 2006, p. 95-107.
49. *Ibid.*
50. *Ibid.*
51. Saba, Aftim, « Etel Adnan's « There » - a Meditation on conflict », *Al Jadid Magazine*, vol. 4, n° 23, printemps 1998.
52. Adnan, Etel, *Au cœur du cœur d'un autre pays*, *op.cit.*, p. 9.
53. *Ibid.*, p. 11.
54. Samman, Ghada, *op.cit.*, p. 365.
55. Deleuze, Gilles ; Guattari, Félix, *op.cit.*, p. 30.

La catastrophe d'*Une Faille*, ou la « destruction créatrice » appliquée au lien social

> **Caroline Thiéblemont**

La catastrophe est généralement perçue comme une tragédie à grande échelle. Le vocabulaire utilisé par les médias à cet égard est révélateur. Si l'on parle d'une « tragédie familiale » pour évoquer un fait divers, par exemple un parricide, on utilisera plus volontiers le terme de catastrophe pour décrire un séisme ou un accident nucléaire, qui touchent une population plus vaste. La catastrophe semble donc désigner un événement violent et négatif qui concerne un grand nombre d'individus. Plus il est important, plus ce nombre a tendance à occulter les tragédies personnelles vécues par les individus et par leurs proches : la catastrophe, par sa démesure, annihilerait ainsi l'existence propre des victimes, lesquelles n'auraient plus droit de citer qu'au travers de quelques témoignages destinés à émouvoir l'audience.

Mais, depuis Aristote, la catastrophe est également une notion clé de la dramaturgie classique occidentale¹, désignant une partie de la tragédie, le mouvement qui transforme le bonheur en malheur, qui permet le dénouement de l'intrigue, la résolution des conflits et, selon Hegel, l'apaisement final des spectateurs². La catastrophe marque ainsi traditionnellement la fin de l'intrigue, et de la pièce. Patrice Pavis explique ainsi que la catastrophe est « la dernière des quatre parties de

la tragédie grecque »³. Mais se cantonner à cette acception dramaturgique, c'est oublier qu'il y a quelque chose après la catastrophe. Ce qu'il reste, ce sont les victimes, et les émotions des spectateurs. C'est justement à ce thème de l'« après catastrophe » que s'intéresse *Une Faille*, feuilleton théâtral dont l'organisation est calquée sur celle des séries américaines à la mode, mis en scène par Mathieu Bauer lors de la saison 2012/2013 au Nouveau Théâtre de Montreuil, avec un texte de Sophie Maurer, sociologue, et d'après un scénario de Sylvie Coquart-Moquel, scénariste pour la télévision. C'est dans ce cadre de l'après catastrophe que Mathieu Bauer montre l'évolution de personnages qui, rapprochés par l'épreuve qu'ils ont traversée, prennent leur traumatisme commun comme base pour (se) reconstruire : parce qu'ils ont été confrontés à l'éventualité de la mort, et parce qu'ils ont du cohabiter malgré leurs différences, leur vie sont chamboulées, et tous souhaiteront, à la fin de la première saison, remettre le facteur humain au centre de leur existence.

En débutant le premier spectacle de son feuilleton par une catastrophe, Mathieu Bauer s'oppose à la dramaturgie aristotélicienne classique, qui fait de la catastrophe l'élément conclusif de la tragédie. Il cherche ainsi à redonner du sens à un évé-

nement qui, par son ampleur, tend à ôter toute capacité de réaction – car l'on reste, face à une catastrophe, abasourdi, paralysé par le choc. Telle pourrait être l'attitude des spectateurs face à la catastrophe inaugurale de la pièce. Ceux-ci sont en effet confrontés à l'effondrement d'un immeuble en construction sur une maison de retraite adjacente. Le fait qu'il s'agisse d'une maison de retraite a son importance : les occupants de ce genre d'établissement étant par définition « fragiles » (comme l'indique le titre de l'un des épisodes de la série), l'émotion ressentie par les spectateurs est automatiquement amplifiée. L'action dramatique découle donc de la catastrophe, au contraire des pièces classiques dans lesquelles l'action mène à la catastrophe. La tragédie est donc dépassée lorsque débute véritablement le spectacle, et c'est cette gestion de l'après catastrophe à différents niveaux – victimes, pouvoirs publics, spectateurs de l'événement et spectateurs de la salle, qui constitue le véritable sujet des spectacles. Le titre même du projet annonce un va-et-vient permanent entre le général et le particulier, la « faille » pouvant être celle d'un bâtiment, mais aussi celle d'un système, qui le rend fragile voire dangereux, autant que celle, plus intime, d'un individu. Là est bien la problématique d'*Une Faille* : transformer l'émotion indivi-

duelle consécutive à la catastrophe en impulsion collective pour opérer un nouveau renversement.

Les réactions individuelles et collectives à la catastrophe dans la fiction sont construites pour faire directement écho chez les spectateurs, afin de réveiller leur indignation, en tant qu'individus et que citoyens appartenant à une communauté. Cette double facette, individuelle et collective, est incarnée sur scène par le personnage d'Hugo, le directeur du cabinet du maire, personnage politique, donc public, que l'on découvre également dans son intimité. Ce procédé permet au spectateur de se reconnaître dans cet homme que l'on voit évoluer à la fois sur la scène publique et dans la sphère privée, comme tout à chacun. L'aspect collectif de la réaction face à la catastrophe se manifeste enfin dans l'ancrage urbain caractéristique du spectacle. Loin d'être une simple toile de fond, la ville de Montreuil, l'urbanité et la question du vivre ensemble constituent de véritables enjeux du spectacle et ouvrent finalement d'éventuelles solutions pour affronter la catastrophe, voire pour l'éviter à l'avenir.

Les rescapés, les indignés, les spectateurs : trois collectifs face à la catastrophe

C'est par un immense brouhaha que débute le premier épisode du projet. Les spectateurs sont d'emblée placés dans une situation comparable à celle des personnages, tous entendant ce bruit assourdissant sans savoir à quoi il correspond. Le son, perçu tant sur la scène que dans la salle, permet en effet de créer une unité entre ces deux espaces. Si la catastrophe est fictive, et concerne les personnages, les spectateurs la ressentent autant

qu'eux, ou presque. Cette première impression est à la fois individuelle – le spectateur entend – et collective – le public frémit.

Un email dont l'objet est « effondrement de deux immeubles » s'affiche alors sur la scène du théâtre, informant le public de façon très prosaïque sur l'événement qui vient de se produire. La sobriété et la froideur de l'email contrastent avec la réalité que recouvrent les mots. La non représentation de la catastrophe sur scène permet aux spectateurs de porter un regard nouveau, différent, sur l'effondrement d'un immeuble, en présentant l'événement d'un point de vue inhabituel : si d'un côté le bruit suscite l'émotion, de l'autre, privé d'image de l'événement, le public ne peut verser dans une empathie totale envers les victimes. Ce procédé cherche ainsi à provoquer une forme de distanciation, concept théorisé par Brecht qui « fait reconnaître l'objet [reproduit], mais qui le fait en même temps paraître étranger »⁴. Le procédé a pour but de faire apparaître la réalité « sous une perspective nouvelle qui en révèle le côté caché ou devenu trop familier »⁵. Les catastrophes font en effet partie de l'actualité quasi quotidienne ; présenter la catastrophe par son aspect uniquement sonore permet donc d'éveiller davantage la curiosité des spectateurs en lui faisant entendre un bruit que d'ordinaire ils n'entendent jamais sans qu'il ne soit accompagné d'image. La traitement de la catastrophe est également original en ce qu'il n'est que peu fait mention des victimes – tout juste apprend-on que la catastrophe a fait « au moins » deux morts, selon les propos d'Hugo, directeur de cabinet du maire, et qu'un groupe de survivants est enfermé dans le sous-sol de la maison de retraite. C'est plus précisément le sort de ces rescapés qui constituera le centre de l'intrigue.

Les personnages coincés sous terre constituent en effet le premier élément qui incite le spectateur à la réflexion. Tous semblent correspondre à des stéréotypes, comme l'explique Sylvie Coquart-Morel :

« Nous avons une situation exemplaire : chaque personnage coincé ou impliqué dans la situation, est emblématique d'une position sociale dans la ville et ils sont obligés de vivre ensemble ! On représente donc les différents types sociaux d'aujourd'hui et on met en scène la question de leur cohabitation »⁶.

Ainsi le groupe de rescapés est constitué de Nabil, jeune des cités, passionné de cinéma, Nathalie, médecin quadragénaire, Jacques, octogénaire aigri, Pascale, jeune gardienne de la paix qui semble un peu naïve, et Octave, homme d'affaire sans scrupules. Si les caractères des personnages sont évidemment forgés à partir de clichés, ils offrent néanmoins aux spectateurs la possibilité de s'identifier à l'un d'eux, en fonction de leurs âges, de leurs goûts ou de leurs situations professionnelles respectifs. Selon le principe de l'identification aristotélicienne, nous sommes bien en présence de personnages ni pires, ni meilleurs que nous⁷. Il ne s'agit pas, ni dans l'identification telle qu'Aristote l'entend, ni dans le spectacle, de chercher à ce que les spectateurs du public se retrouvent dans l'un ou l'autre des personnages, mais plutôt de leur offrir des points de repères, des traits de caractère identifiables qui font des personnages des individus presque réalistes, et ce malgré leur aspect caricatural. Chacun s'interroge donc sur la réaction qu'il aurait eue à la place de l'un de ces personnages, tant face à la catastrophe que face à cette cohabitation forcée qui se met en place dans le sous-sol de la maison de retraite dans lequel ils sont emprisonnés. Ce recours au huis-clos per-

met à Mathieu Bauer de montrer la réaction individuelle des personnages face à la catastrophe, mais aussi leur prise de conscience collective, chacun étant confronté au point de vue des autres, contraint, dans cet espace restreint, d'écouter les longs discours politico-philosophiques auxquels se livrent tour à tour les personnages.

Parallèlement à ce huis-clos, le spectateur assiste aux conséquences engendrées par la catastrophe à la surface : tandis que le directeur du cabinet du maire s'évertue à gérer l'événement, la population locale se constitue en collectif pour protester contre les problèmes de logement dans la ville.

Si les rescapés et le directeur du cabinet du maire sont en prise directe avec la catastrophe, le spectacle offre un troisième point de vue, celui des habitants de la ville de Montreuil, qui assistent, en spectateurs concernés au premier plan, aux événements. Le spectacle est donc clairement conçu pour créer une proximité entre le public et les personnages, puisque les habitants de Montreuil sont joués par des comédiens amateurs qui habitent effectivement Montreuil. Ce chœur de Montreuillois fonctionne alors comme un miroir pour la salle. Dans un tel système, il n'est bien sûr pas anodin que les habitants se muent peu à peu, au fil des épisodes, en véritable collectif sur le modèle des « Indignés » : cette transformation d'un conglomérat d'individus en un véritable collectif sonne comme une interjection à l'encontre du public sur le modèle de celle lancée en 2010 par Stéphane Hessel : *Indignez-vous !* Ainsi manifestent-ils avec des panneaux formant le mot « persévérance », tel un message adressé au public. Comme le rappelle Patrice Pavis, le chœur est censé « représent[er] des intérêts moraux ou politiques supé-

rieurs »⁸, mais au XIX^e siècle il faut aussi être le synonyme d'une « tentative désespérée de trouver une force commune à tous »⁹. Le message porté par le chœur est donc essentiel car il est le prolongement du projet du en scène, en même temps que l'affirmation de la primauté des intérêts collectifs.

Hugo, directeur de cabinet : personnage public et personne privée

Les réactions collectives et individuelles se juxtaposent donc sans cesse. Les séquences mettant en scène le directeur du cabinet du maire le représentent tantôt face à des collectifs de journalistes ou de riverains, tantôt seul, dans l'intimité de son appartement. La question de l'intime et du public surgit d'abord par l'intermédiaire de ce personnage, qui reçoit l'email annonçant la catastrophe, et doit dès lors gérer la situation, car le maire est en déplacement, et ne peut revenir à Montreuil. Sa fonction n'est pas anodine : directeur du cabinet, il est habitué à l'ombre, aux piles de dossiers et aux bureaux climatisés, mais peu aguerri au terrain et aux feux des médias. La première scène du spectacle le surprend d'ailleurs au lit, dans son intimité.

Au long des trois spectacles qui composent la première saison d'*Une Faille*, nous suivons donc le cheminement de cet homme, animé de bonne volonté mais maladroit et inexpérimenté. Son parcours, qui s'apparente parfois à un parcours du combattant, semble ouvrir la voie à celui que pourraient prendre les spectateurs confrontés à une catastrophe. Il se révèle d'abord, inquiet, choqué et impuissant. Ses tentatives pour venir en aide aux rescapés s'avèrent vaines ; il n'est ni pompier, ni secouriste, ni même expert en gestion de

crises. S'il tente de faire preuve de professionnalisme, il doit également faire avec l'empathie, manifestement sincère, qu'il ressent envers les rescapés et les victimes. Pourtant, peu à peu, grâce notamment à sa rencontre avec la représentante du collectif de la population locale, son discours et ses idées changent, jusqu'à remettre en cause les choix du maire élu, pour finalement décider de se présenter lui-même aux prochaines élections.

Son évolution est montrée aux spectateurs sous plusieurs facettes. Il est d'abord l'homme public qui s'adresse aux habitants, aux médias, aux pompiers, avec de plus en plus d'assurance. Sa découverte progressive des rouages de la politique se fait parallèlement à la prise de conscience des personnages et des spectateurs quant à la problématique du logement. Le représentant de la collectivité, censé remplacer le maire et donc diriger la ville, acquiert finalement un statut similaire à celui des personnages et du public. Tout au long des spectacles, cette sphère privée qui humanise le personnage politique pour en faire un individu à part entière est mise en avant : on peut voir Hugo téléphoner à ses amis, manger un bol de pâtes seul dans son lit, parler avec une représentante de la population ou commander une bière à une serveuse de café. On peut d'ailleurs remarquer qu'il est désigné par son prénom, comme les personnages du groupe de rescapés, alors que le maire n'est jamais désigné que comme « Monsieur le Maire », indice supplémentaire sur le statut du directeur de cabinet, qui fait partie de la communauté tout autant, si ce n'est plus, qu'il ne la représente.

Hugo en vient alors à s'interroger sur la politique menée par la ville, et sur sa propre aptitude à faire de la politique. La catastrophe inaugurale vient donc perturber tous les niveaux de sa

vie, professionnelle et personnelle. Cette double approche permet de questionner tant les causes de la catastrophe – un promoteur immobilier peu scrupuleux a utilisé des matériaux non conformes pour assurer un haut rendement – que le discours sur la catastrophe et ses conséquences.

La ville comme communauté face à la catastrophe

La catastrophe, qui s'inscrit dans l'espace public, suscite de multiples questions, politiques, économiques, mais aussi philosophiques. Ces problèmes soulevés par la catastrophe

(fictive, mais inspirée de faits réels) visent clairement à faire réfléchir les spectateurs sur leurs propres positions sur ces sujets. Pour ce faire, la scène et la salle sont reliées à de nombreuses reprises. Les procédés scéniques et dramaturgiques cherchant à faire la jonction entre la scène et la salle sont variés, tantôt référentiels, tantôt spatiaux. En plus du bruit inaugural précédemment évoqué, on peut citer les multiples références à Montreuil, lieu où se déroulent l'action et la représentation. Ainsi, le générique, projeté

au début de chaque épisode, montre des images de la ville, qu'au moins une partie du public doit reconnaître. Ce lien entre scène et salle est matérialisé on ne peut plus concrètement dans l'épisode sept de la série, puisque des comédiens amateurs, habitants de Montreuil, sont assis dans le public au début de spectacle, puis se lèvent pour monter sur scène.



Outre sa nécessité scénaristique – la spéculation immobilière est le point de départ de l'histoire – l'ancrage urbain du spectacle est essentiel. Une véritable réflexion sur la ville est engagée, notamment par le biais du personnage d'Octave, le promoteur immobilier :

« La ville propose, elle propose beaucoup plus que la campagne. Et ce qu'elle propose, cette proximité, cette promiscuité qui finit par faire égalité, est trop radical pour l'époque. On veut encore de la distinction. On se souvient de l'Ancien Régime. On a la nostalgie des états, des castes, des particules. On veut habiter là où n'habite pas son boucher, dans le lieu exact de notre identité ou de celle dont on rêve, quitte à s'endetter jusqu'au dernier souffle »¹⁰.

Le rôle de l'environnement urbain est en effet crucial dans *Une Faille*. D'abord parce que le projet est construit sur mesure pour la ville dans laquelle il est joué : le générique déroule des images de Montreuil en travaux, certaines scènes prennent pour décor des lieux bien connus de la ville, et le directeur du cabinet du maire fait directement allusion à la réputation « bobo » de la ville à plusieurs reprises, notamment dans un de ses monologues. Il s'agit donc d'un projet conçu en fonction d'un territoire précis ; il faut alors rappeler que Mathieu Bauer est également directeur du Nouveau Théâtre de Montreuil. Si son projet est théâtral, il assure qu'il est aussi sociétal, cherchant ainsi à recréer du lien social au sein de cette entité qu'est la ville.

La construction de l'espace urbain dans lequel doivent cohabiter les individus est au centre du spectacle dès le générique, qui montre des images de travaux, de constructions et de projets immobiliers à Montreuil. Cette question du vivre ensemble est sous-jacente dans l'ensemble des

épisodes du spectacle. La cohabitation des rescapés dans le sous-sol de la maison de retraite donne lieu à de nombreuses escarmouches entre eux. Le danger de la situation et l'extrême promiscuité dans laquelle ils se trouvent plongés exacerbent les tensions qui peuvent déjà exister au sein d'une ville. La catastrophe, en ce qu'elle engendre l'urgence, a également cet effet là.

C'est donc dans ce contexte de promiscuité forcée que se situe la pièce. La catastrophe en elle-même, l'effondrement d'un immeuble en construction, prend alors une signification symbolique. On assiste à l'effondrement d'un édifice destiné à accueillir une multitude d'individus, qui les enjoint à partager, en partie, un même espace de vie. On peut y voir une référence biblique à l'effondrement de la tour de Babel, entreprise qui aurait échoué car Dieu avait brouillé le langage des hommes afin de les empêcher de construire la dite tour¹¹. La catastrophe inaugurale d'*Une Faille* peut donc apparaître métaphoriquement comme résultant d'un même manque de communication entre les hommes qui, bien que vivant ensemble, ne se parlent plus que rarement.

Alors, et paradoxalement, la catastrophe permet la constitution de nouvelles collectivités, faisant pour ainsi dire table rase du passé. Détruire pour mieux reconstruire. De l'indignation des individus consécutive à la catastrophe naît le collectif des habitants de la ville. De la même façon, la catastrophe permet au groupe hétéroclite des rescapés de se constituer en véritable communauté. La catastrophe engendre donc du lien social, elle est fondatrice d'une identité, au sein d'un espace urbain où la construction sociale est souvent problématique, malgré la promiscuité dans laquelle vivent les individus. Il faut l'effondre-

ment d'un immeuble, construction symbolique de l'urbanité, pour que renaisse un questionnement sur une possible vie en société.

Après la catastrophe : dépasser et « reconstruire »

Les rescapés, libérés dans les deux derniers épisodes de la première saison du projet, reviennent un à un sur les lieux de la catastrophe, et décident de s'y installer durablement. Cette occupation des ruines de la maison de retraite n'est rien de moins qu'une action collective résultant de prises de consciences individuelles. La catastrophe a donc bien créé une communauté, sans toutefois annihiler les individualités propres des personnages. Les rescapés finissent par reformer volontairement une communauté qui s'était tout d'abord imposée à eux.

La catastrophe permet donc à l'individu de réfléchir à sa place dans une communauté, qu'il s'agisse d'une communauté de fait – celle des rescapés – ou choisie – celle des habitants de Montreuil. Le processus d'identification du spectateur est favorisé par le fait que le spectacle prenne place dans son intimité : les génériques des différents épisodes qui constituent le projet sont présentés sur un écran de télévision, à la façon d'un menu de dvd. Le spectateur revit ainsi collectivement, au théâtre, une expérience qu'il vit normalement seul ou en petit groupe, dans l'intimité de son salon. Il s'agit donc de confronter le spectateur, en tant qu'individu appartenant à une communauté, à une catastrophe à laquelle il pourrait être confronté dans la vie quotidienne. La fiction théâtrale offre ainsi un aperçu des conséquences de l'effondrement d'un immeuble, pour que la catastrophe n'ait pas à devenir réelle pour engager une réflexion et agir. Là

encore, Mathieu Bauer s'inscrit dans la lignée du théâtre brechtien, conçu par son auteur comme un laboratoire de la pensée au sein duquel les spectateurs pouvaient expérimenter des attitudes diverses face à des événements auxquels ils pouvaient être quotidiennement confrontés.

Car la place de la catastrophe dans *Une Faille* change radicalement son impact sur les spectateurs : alors que dans l'*Œdipe* de Sophocle, par exemple, on sait que l'épidémie qui s'abat sur Thèbes est la conséquence du parricide et de l'inceste d'Œdipe, l'effondrement de l'immeuble de Montreuil est inexplicable au début de la pièce. C'est donc à une enquête que doivent se livrer personnages et spectateurs pour définir les causes de la catastrophe, ce qui les implique davantage. Surtout, les victimes ne sont pas responsables de la catastrophe qu'ils subissent : même le promoteur immobilier, qui est lui aussi resté coincé dans les décombres, se décrit comme une victime du système capitaliste, qui le contraint à employer des matériaux bas-de-gamme afin d'assurer un taux de rendement suffisant pour convaincre les banques de financer son projet. La catastrophe apparaît donc inévitable, systémique, au contraire des catastrophes des tragédies classiques, qui sont le résultat d'actions ou de décisions prises par les héros.

L'utilisation faite de la catastrophe dans *Une Faille* situe donc le spectacle à la croisée de ce que Jean-Pierre Sarrazac nomme, dans la *Poétique*

du drame moderne, le « drame-dans-la-vie » et le « drame-de-la-vie »¹², le premier désignant une pièce de composition classique, le second un spectacle où « il n'y a plus à proprement parler «événement» »¹³. Car si la place de la catastrophe au sein d'*Une Faille* s'avère originale, y recourir inscrit toujours un spectacle dans la lignée de la dramaturgie classique, celle du « drame-dans-la-vie », l'effondrement d'un immeuble et les victimes que cela entraîne.

La catastrophe touche ici à l'individu, elle bouleverse des existences. Mais, de par l'importance accordée à son ancrage dans le milieu urbain, la catastrophe outrepassé ce drame humain pour ouvrir la question d'un « drame-de-la-vie », caractérisé selon Jean-Pierre Sarrazac « par un changement de mesure »¹⁴. Ce ne sont plus seulement des individus qui sont touchés, mais une ville toute entière, puisque même les habitants qui n'ont pas directement subi la catastrophe semblent la ressentir au point de se mobiliser. Ce n'est plus une personne qui cause la catastrophe, mais bien tout une société. Le projet de Mathieu Bauer instaurerait ainsi une alternative entre le drame-dans-la-vie et le drame-de-la-vie, entre la tragédie individuelle et la catastrophe collective, pour permettre une prise de conscience – et, pourquoi pas, une action – collective, ne cédant ni aux sirènes d'une naïveté anachronique ni à celles d'un pessimisme peut-être trop contemporain. ■

Notes

1. Cf. Kuntz, Héléne, « La Catastrophe sur la scène moderne et contemporaine », *Études Théâtrales* n°23, 2002, p.14.
2. *Ibid.* p.13.
3. Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 43.
4. Brecht, Bertolt, *Petit Organon pour le théâtre*, trad. J. Tailleur, Paris, L'Arche, 1978 [réed. 2008], p. 40.
5. Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 99.
6. Coquart-Morel, Sylvie, interview dans le dossier de presse du spectacle, p.7.
7. Aristote évoque « l'homme semblable à nous [...] qui sans être éminemment vertueux et juste, tombe dans le malheur », *Poétique*, trad. J. Hardy, Paris, Gallimard, 1996, p.100.
8. Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 44-45.
9. *Idem*
10. Maurer, Sophie, *Une Faille*, épisode 4, scène 5, cité dans le dossier de presse du spectacle, p.6.
11. Genèse, XI, 1 – XI, 9.
12. Sarrazac, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne*, Paris, Seuil, 2012, p.66.
13. *Ibid.* p.66.
14. *Ibid.* p.67.

Désastre imminent, désastre immanent

Notes sur le *Deuxième Cercle*, d'Alexandre Sokourov

> Louis Daubresse

Si la représentation du désastre a souvent donné matière à réflexion, il y a aussi lieu de s'interroger sur le pouvoir suggestif de l'imagerie cinématographique pour produire un figurable catastrophique. D'où la question qui se pose : le cinéma peut-il penser la catastrophe par le biais d'un régime fictionnel sans aucune filiation historique directe ? Peut-il y avoir des relents du catastrophisme dans un récit filmique qui, en apparence, n'établit pas de lien direct avec un quelconque état de crise historique ? Nous nous proposons d'organiser une réflexion autour d'un long-métrage de fiction, celui du cinéaste russe Alexandre Sokourov, intitulé *Le Deuxième Cercle*, et dans lequel se retrouvent quelques-unes de ces interrogations.

Le choix de ce long-métrage découle de deux opérations réflexives. D'une part, l'intégralité de l'œuvre prolifique de son réalisateur semble toute entière soumise à l'angoisse face à l'événement désastreux, celui d'une mort totale, annoncée en amont, et dont la prévention même ne permet aucune bifurcation. Cette tension permanente entre le crépuscule de l'existence et son seuil morbide s'explique en grande partie par un événement marquant. Alors qu'il était encore enfant, victime d'importants soucis de santé, Alexandre Sokourov a été mis à rude épreuve, sa mort considérée comme imminente aux yeux de médecins sans doute trop

alarmistes. Une confrontation permanente avec sa propre disparition cliniquement programmée. Un événement qui, encore à venir, entraîne dans son sillage la causalité du présent. Jean-Pierre Dupuy dirait qu'il « faut inscrire la catastrophe dans l'avenir d'une façon beaucoup plus radicale. Il faut la rendre *inéluçtable*. C'est rigoureusement que l'on pourra dire alors que nous agissons pour la prévenir *dans le souvenir que nous avons* d'elle »¹. C'est cette inéluçtabilité qui nourrira plus tard toute la charge existentielle contenue à l'intérieur des films de Sokourov. D'autre part, *Le Deuxième Cercle* est l'une de ses créations les plus énigmatiques et les moins commentées. Il s'agit pourtant de l'une de celles où le cinéaste avance ses plus forts arguments scéniques, esthétiques et narratifs pour amener le spectateur sur le terrain métaphysique du catastrophisme (réflexion déjà amorcée dans *Les Jours de l'éclipse* [1988] et que l'on retrouvera à tout le moins au sein de *Pages Cachées* [199]).

Le récit met en scène l'histoire d'un deuil, celui d'un homme déboussolé face au décès soudain de son père. Nommé Malianov, il doit affronter un quotidien morne et surtout la terrible absence de son aïeul. Il erre dans l'appartement insalubre du défunt et s'emmure dans un isolement ontologique duquel il paraît impossible de s'extirper. Mais au-delà de la gestion

morale de cet événement dramatique et de cette phase d'enfermement (figure par ailleurs chère à Sokourov²), Malianov va également subir en toute impuissance les affres de l'inhumaine machinerie bureaucratique. La déclaration de décès, la dessiccation du cadavre, la commande du cercueil, toutes ces procédures sont d'une pénibilité absolument effarante, d'autant plus que les administrateurs se montrent d'une impassibilité totale. La violence protocolaire qu'implique la mort s'avère encore plus désarmante que l'événement initial. Voilà, en substance, le contenu narratif du film tel qu'il apparaît en premier lieu aux yeux du spectateur. Par le biais de cette situation (somme toute assez ordinaire), le film va d'emblée s'ériger autour d'une organisation esthétique qui dessine les contours d'une catastrophe formelle et plastique. La disparition du père est en effet submergée par un événement encore plus global mais qui ne dit jamais son nom : celui de l'anéantissement total d'une société déchiçetée par un temps historique en forme de double cul-de-sac, où ni le passé, ni le futur, ni même le présent, ne peuvent servir de refuges pour fuir l'immédiateté du désastre permanent, d'ores-et-déjà accompli bien qu'en puissance : « (...) L'Apocalypse a déjà eu lieu, puisque le passé et l'avenir se confondent dans un éternel présent. (Elle) est toujours, comme il est partout. »³

Nous reviendrons un peu plus longuement sur cette faille temporelle du désastre dans la dernière partie de notre réflexion. Nous souhaitons organiser celle-ci autour de l'hypothèse suivante : par l'entremise d'un drame intimiste, par le truchement de cette micro-catastrophe autour d'une perte, la macro-catastrophe opère de manière à la fois muette, souterraine et rétrospective. Nous effectuerons donc une analyse de ce qui ne s'apparente ni à un motif, ni à une figure, ni à un appareil esthétique. La Catastrophe ne saurait se définir comme relevant de l'un de ces objets d'étude. Bien plus, elle agit sur l'ensemble des motifs, des aspects formels et des contours esthétiques. Nous allons tour à tour étudier les principales conséquences plastiques et scéniques que le désastre amène avec lui dans *Le Deuxième Cercle*.

Tout d'abord, force est de constater la matérialité de la Catastrophe tout au long du film, représentée de manière ostensible (lieux physiques ravagés, désagrégation ambiante et incidence dans la matière de l'image pelliculaire du film en lui-même). La Catastrophe envahit également l'espace sonore : grésillements, humidité incessante, fréquences radiophoniques parasitées... Dans une logique voisine, l'impétuosité du Désastre fait taire le personnage principal et impose un silence cosmique. Quelques motifs catastrophiques se glissent dans *Le Deuxième Cercle*, toujours placés sous forme figurale⁴, mais jamais de façon ostentatoire : la décrépitude de l'appartement en est une, le cadavre du père et le contenu des deux plans sur lequel s'achève le film en sont d'autres. Enfin, il y a cette discordance historico-temporelle dans laquelle s'accomplit la Catastrophe. En effet, celle-ci paralyse la linéarité du temps tout autant qu'elle en brise

l'enchaînement causal. *Le Deuxième Cercle* se déroule donc dans une temporalité suspendue, inactive, figée...

Il faut toutefois noter au préalable que *Le Deuxième Cercle* ne se confronte absolument pas à une période historique donnée. Nous avons déjà eu l'occasion de le dire : il s'agit bien d'une fiction qui ne prétend pas proposer ni de près ni de loin un témoignage sur un événement génocidaire, nucléaire ou autre. Nous ne sommes donc pas dans l'affrontement direct avec une quelconque épreuve, contrairement à d'autres œuvres qui assurent la « coprésence du témoin et de l'événement »⁵ et « prennent le spectateur à témoin »⁶. La démarche est ici d'une toute autre nature. Le film se construit autour de la spectralité du Désastre, jamais acté en tant que tel ni énoncé pour ce qu'il est. C'est un Désastre qui est dans une phase de latence, d'hibernation, non actualisé, mais dont la démesure a provoqué une dévastation en règle par voie rétroactive. D'où cette idée que le Désastre est imminent tout en étant immanent. Il est ancré dans les moindres détails du film tout en se gardant bien de surgir. C'est là d'où il tient sa plus grande force et là où se trouve la principale menace : la Catastrophe est devenue d'une telle évidence qu'elle apparaît presque comme une banalité dont on ne se soucie finalement guère.

La plasticité apocalyptique

Le tout premier plan (fig. 1) inscrit d'emblée le projet de représentation du Désastre. Un personnage, qui s'avère être le « héros », avance dans un désert neigeux. Il est filmé en plan moyen et se rapproche peu à peu de l'œil de la caméra. Derrière lui, un vent véhément déplace les flocons et enveloppe l'arrière-plan dans une apparence cotonneuse. Ciel et désert se confondent et semblent presque

interchangeables, chacun ayant perdu de son identité visuelle. Le déchaînement des éléments naturels fait vaciller le personnage qui s'interrompt dans sa marche, regarde en arrière, comme tenté de faire demi-tour, puis s'agenouille dans une forme de lamentation devant la puissance catastrophique de son environnement. Le corps du héros, pris dans une piété davantage imposée que voulue, est déjà en souffrance, résigné à s'incliner. Le bouillonnement atmosphérique est de toute façon imparable.



Fig. 1

L'appartement du mort nous est ensuite montré après le début du générique. Enveloppé dans une poussière opaque, ce lieu apparaît dans un impressionnant état d'encombrement. Du fait des faibles éclairages, il est difficile d'en décrire le contenu. Et pourtant, cet habitat est un espace scénique complètement désolé (fig. 2) : vêtements, vaisselle et autres babioles traînent sur des meubles vétustes ou posés à même le plancher gâté... Par la suite, nous aurons vite fait de constater l'aspect déflagré de cet appartement : les grosses flaques dans la cuisine et la rouille des robinets de lavabo laissent à croire que des fuites impossibles à colmater ont pulvérisé les canalisations... Les plantes entreposées sur les étagères et complètement asséchées agonisent lentement. La dévastation a laissé son empreinte partout. Un plan ultérieur (fig. 3) présente des verres, des flacons de médicaments, un cendrier... Au-

tant d'indices d'une vie abrégée par les ravages du tabagisme et de l'alcool, et dans laquelle la maladie a rongé le père jusqu'à son dernier souffle...



Fig. 2



Fig. 3

Lors d'une séquence où le héros, gagné par la fatigue, prépare un matériel pour tenter de récupérer les trop nombreuses heures de sommeil manquantes, un plan (fig. 4) s'attarde sur l'intérieur de la cuisine, dans un pur mouvement descriptif : des bouteilles d'alcool déposées les unes à côté des autres y ont pris racine, tandis que le réfrigérateur est laissé ouvert. Par l'intermédiaire d'un panoramique vertical de haut en bas, complété d'un zoom avant, Sokourov insiste sur un détail : le parquet complètement crasseux, couvert d'un épais manteau de poussière. L'état de délabrement matériel n'est finalement que le reflet de la désorientation existentielle dans laquelle s'est mortifié le héros. Ce plan en forte plongée n'est pas sans rappeler ceux de la Zone dans *Stalker* d'Andreï Tarkovski, autre film-miroir sur l'existence post-apocalyptique : là aussi, l'autre cinéaste russe insiste

sur des ruines inondées et sur des objets jonchés au sol, tous ayant leur forte charge symbolique. L'appartement du père défunt, tout autant que les décombres de la Zone, sont les contenants de reliques appartenant à un temps immémorial. Pourtant, ces reliques sont bel et bien là, elles persistent à y rester, vestiges éternels et souvenirs d'une période antérieure au Désastre. Sokourov met ainsi en avant le devenir de la ruine, tout comme l'a fait avant lui Tarkovski :

« À travers ses (...) épreuves du temps qui exaltent et liquéfient les données visuelles, ce cinéma maîtrise la représentation des lieux pour l'étirer vers le temps de la ruine, ce champ immense du disparaître. »⁷



Fig. 4

Notons que ce climat délétère s'inscrit sur l'image même. En effet, le mystérieux fléau a contaminé la chair de la pellicule et les bordures de l'écran, avec un cadre subtilement anamorphosé et un noir-et-blanc jauni résultant du délavage total des couleurs. Le rendu est proche de la sépia, le grain pelliculaire semble aussi cendreuse que le parterre que l'on évoquait un peu plus haut. Une matière d'image au sens où l'entend Jacques Aumont⁸, qui se fait elle aussi l'écho visuel des soubassements eschatologiques insufflés par Sokourov à l'intérieur de son œuvre. Seuls deux plans échappent à cette couleur sépia imprimée sur pellicule : le premier (fig. 5) intervient en

début de film. Après avoir pénétré l'appartement de son aïeul, Malianov, vraisemblablement remué, va se placer dans les escaliers de l'immeuble et contemple pensivement la neige depuis la fenêtre, seule ouverture physique sur le monde extérieur. La couleur a repris ses droits mais baigne dans une dominante rouge. Elle reste inféodée à une obscurité ambiante. Ce rouge s'étale sur les murs et sur le reflet de la vitre. Un rouge opaque et oppressant... La seule échappée possible à la sépia, c'est cette morbidité rougeâtre.



Fig. 5

Le plan suivant, lui aussi coloré, nous offre une vue, par un raccord-regard, sur la citadelle qui s'érige au-delà de la vitre. Une ville de toc, des maisonnettes factices s'étendant dans le champ, comme autant d'éléments plastiques qui traduisent l'artificialité d'un monde en pleine déconfiture. Ce même rouge apparaît dans le plan suivant, sous forme d'éclairage latéral qui vient sculpter le visage de Malianov. Ce rouge impérial rejaillira à la fin du film dans une séquence pourtant décolorée, par le biais du cercueil confectionné pour le corps du père. La couleur a donc une connotation extrêmement précise dans le film. La seule alternative au noir et blanc terne du monde des vivants, c'est l'enveloppe rougeâtre de la mort. Ce même rouge se distille dans une fumée épaisse lors de l'avant-dernier plan du film, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir un peu plus tard...

Une parole effacée

Autre marqueur de ce climat post-catastrophique : la perte de la valeur accordée habituellement à la parole. En effet, le verbe est ici tiraillé entre deux attitudes diamétralement opposées : d'un côté, son utilisation boulimique, et de l'autre, son effacement univoque. Pourtant, c'est le langage qui organise le monde moderne. Quant à l'homme, c'est le langage qui le rend vivant et sociable. Heidegger ne disait-il pas que « l'homme est homme en tant qu'il est celui qui parle » ?⁹ Le langage vocal n'a pas complètement disparu mais une tension évidente émerge entre les séquences dialoguées et les séquences mutiques. En effet, lorsque le verbe est utilisé, il est insatiable, presque maladif, en tout cas anxiogène. C'est par ces incessants déploiements dans plusieurs séquences du *Deuxième Cercle* que la parole voit sa puissance et son expressivité non seulement amoindries, mais plus encore, balayées ! C'est encore Heidegger qui analysait l'aspect purement fonctionnel de la parole : « La parole elle-même n'est pas plus expression qu'elle n'est une activité de l'homme. »¹⁰ Et force est de constater qu'elle s'érige dans *Le Deuxième Cercle* en une mécanique froide et procédurière.

Une séquence illustre bien cet état de fait. Une conseillère funéraire vient rendre visite à Malianov pour préparer les obsèques de son père et en dresser le devis. La femme se montre d'un mépris déstabilisant à l'égard du personnage en deuil. Elle s'exprime dans un jargon administratif, rythmé par des intonations sèches et par des paroles saccadées. Placé à côté d'elle, Malianov subit cette violence du verbe désincarné, cette femme au ton cassant et virulent. La parole, cruelle et véhémence dans sa prononciation, désarçonne. Les répliques de l'employée sont de plus en plus agressives et tranchantes. Le

glas de la parole humaine est sonné. Le verbe n'est plus qu'un instrument protocolaire au service d'un système mécanisé tel que l'imaginait Hannah Arendt et où les hommes sont individuellement aliénés¹¹.

Le recours au silence n'en est pas pour autant apaisant. Loin s'en faut. La mise en scène du silence traduit la souffrance intérieure du personnage mais aussi son repli total par rapport à la collectivité. Ainsi, de nombreuses scènes présentent Malianov arpenter les pièces dans cette demeure devenue funeste. Égaré de bout en bout, il est rejeté hors de toute action, de tout agissement efficace, condamné à la passivité. Face aux autres, Malianov ne sait pas comment réagir, où se placer, quels gestes effectuer. De plus, le personnage s'inscrit dans un rituel où la parole n'est pas la bienvenue. Ce rituel du deuil implique une série de gestes méticuleux que Malianov a bien des difficultés à accomplir : le nettoyage du corps, l'habillage du cadavre avec un costume, le tri de quelques boîtes contenant des objets ayant sans doute une valeur affective. Toutes ces actions sont faites dans le plus grand silence. La douleur du fils le tourmente toujours plus mais elle reste sans voix. La séquence de la dessiccation du corps l'illustre parfaitement : trois thanatopracteurs entreprennent les soins de conservation dans la chambre du mort tandis que Malianov reste placé en retrait, dans la cuisine. Il assiste, presque immobile, aux perfusions effectuées par les employés des pompes funèbres (fig. 6). Tout le processus médical s'avère insoutenable pour Malianov qui a la plus grande des peines à regarder ce qui se produit sous ses yeux. Le déchirement moral éteint toute possibilité de parole. C'est à ce moment-là que la prise de conscience par rapport à la disparition du proche s'opère ; là que Malianov réalise toute l'étendue de sa tristesse infinie ; là que la micro-

catastrophe impacte directement la vulnérabilité du héros, lequel finit par tourner le dos pour ne plus regarder ce qui se déroule dans la chambre du défunt. La caméra, qui vacille par de lents mouvements ascendants et descendants, se tient à distance, suffisamment pudique pour ne pas violer l'intimité du personnage, suffisamment proche pour rendre visible l'affliction qui l'habite. L'absence de communication entre le héros et les thanatopracteurs est matérialisée par cette séparation spatiale entre la cuisine ombragée et la chambre entrevue dans le cadre de porte qui y donne accès. En abandonnant la parole tout autant qu'il s'est abandonné à lui-même, Malianov cède à l'accablement, paralysé par l'ampleur de la catastrophe qui le frappe. Le verbe s'est évanoui pour que le drame puisse exprimer toute son intensité. Plus généralement, c'est la gestation du Désastre qui pulvérise toute utilité du verbe.



Fig. 6

Quand Malianov est mis en contact avec la société extérieure, c'est pour être violemment jeté en pâture à la barbarie absurde de ses semblables. En rentrant de la préfecture juste après son entrevue avec le médecin, Malianov est victime d'une agression commise par des inconnus dans un bus. Sans que l'on ne connaisse les raisons exactes de ce lynchage, Malianov est chahuté par les autres passagers. Ceux-ci le neutralisent et le mettent à terre, alors même qu'il ne cherche pas à se défendre. Des mains

lui griffent la figure, arrachent son cuir chevelu. Une fois couché au sol, les inconnus continuent de molester Malianov et lui font les poches. Pas un mot n'est échangé. La bande sonore est couverte par un bourdonnement, celui du moteur du véhicule, et de quelques cris étouffés que Malianov tente d'émettre¹². Tels des animaux, les tortionnaires agissent muettement. Leur acte ne peut s'expliquer ni se justifier car la parole est absente. Cette violence physique est bien la preuve d'un dérèglement total de l'éthique individuelle. A cause de la proximité spatio-temporelle du Désastre, l'humanité a pris le chemin irréversible de la sauvagerie.



Fig. 7

Les situations dénuées de dialogues permettent aussi d'écouter attentivement les bruits qui traduisent à eux seuls cette instantanéité du Désastre. Nous n'avons jamais affaire à un silence total bien que plusieurs scènes soient très nettement non « verbo-centrées »¹³. Le silence apparent n'est jamais un vide neutre. Une écoute attentive révèle le bruit des gouttes d'eau en cascade, provenant d'une fuite de canalisation, et qui ne cesse de s'amplifier tout au long du film. Des grésillements radiophoniques dus à la perte du signal standard assourdissent nos oreilles. Une multitude de bruits non identifiables (craquements, froissements, grincements, chuintements, clapotis...) expriment la lente corrosion de ces lieux à deux doigts de s'écrouler. Symphonie des restes de la

destruction qui n'est pas sans rappeler le magnifique *Satantango* de Béla Tarr, autre œuvre-phare sur la contemporanéité du Désastre. A noter aussi que le générique du début, construit sur des cartons, est rythmé par une bande sonore touffue, faite de bruits à la limite de l'inintelligible : coups sourds, cris lointains, bruissements mécaniques. Une apocalypse acoustique en règle, qui se prête presque à un portrait sonore de la Catastrophe.

L'abîme du figural, le figural de l'abîme

Venons-en à ces traces figurales qui travaillent à la fois le résidu et l'émergence catastrophiques. L'une des plus importantes, à nos yeux, est liée au cadavre du père. Enveloppé dans un drap, disposé sur son lit de mort, il est la plupart du temps rejeté hors-cadre. Et quand il est intégré dans le champ, c'est par morcellements. Ce sont ses pieds qui apparaissent en premier lieu. Lorsqu'un voisin s'approche pour examiner le cadre, il soulève la couverture. C'est alors que le père est furtivement rendu visible. Décharné, maigrelet, squelettique. C'est sous l'apparence d'un souffrant qu'il nous est présenté. Lorsque Malianov et ce voisin le transportent dehors pour le laver avec la neige, le cadavre n'a rien d'organique ni de charnel. Enroulé dans la literie, il ne ressemble plus qu'à un semblant d'étoffe. Au moment où le fils passe une serviette sur le torse du mort, la peau semble plastifiée, rigide, rugueuse. Elle n'a rien d'épidermique. Une perte d'identité humaine, qui renvoie à une mémoire historique que tout le monde connaît bien. Le corps du père réapparaît à plusieurs reprises, cadré et éclairé de manière à rendre son aspect cutané presque indiscernable. La séquence où les thanatopracteurs viennent injecter les produits pour freiner la putréfaction du corps est là aussi représentative.

Le corps du défunt est à peine visible, placé en arrière-plan, rivé au sol. La sépia de la pellicule égalise la perception de la corporalité de celle du reste du champ. Ainsi, corps et décor ne semblent plus faire qu'une seule et même masse, sans hiérarchie ni distinction des formes.

Le visage du père, élément essentiel, est cadré en gros plan (fig. 8) durant une séquence postérieure. Éclairé en contre-plongée, il baigne dans la demi-obscurité. Des ombres portées accentuent ses rides et ses flétrissures. La couleur sépia donne à sa peau une forme sableuse, presque autant que le parquet vermoulu de l'appartement ou le mobilier poussiéreux. Ses yeux grands ouverts fixent le spectateur dans un regard mortuaire et éternisé. Un plan en contre-champ (fig. 9) présente le visage du fils, filmé avec un éclairage latéral qui noie ses yeux dans la pénombre. La fixité des deux visages, l'insistance de leur regard, tout cela crée une troublante ressemblance, comme le dit très clairement Dietsch :

« Ce plan extraordinaire, pivot émotionnel du film, où le visage du fils devient similaire à celui de son père, tandis qu'inversement un instant auparavant le visage du mort avait paru semblable à celui du fils ; de même d'ailleurs que le corps mort ne cesse de rappeler son insistante matérialité qu'on ne saurait souffrir. »¹⁴

Ainsi, les stigmates du Désastre ont défiguré le père et ont corrompu le visage du fils. La Catastrophe est donc héréditaire. Ce cadavre est une synthèse mémorielle des différentes populations terrassées par les pires Désastres modernes. Il est le résidu d'une multitude de souvenirs de morts : homme brûlé à Dresde, Juif gazé à Auschwitz, homme battu à mort dans une cellule de la Gestapo, russe mort de froid au Goulag, japo-

nais irradié à Hiroshima¹⁵. Une représentation corporelle des Catastrophes du siècle dernier, en quelque sorte.



Fig. 8



Fig. 9

Parlons des deux plans qui concluent *Le Deuxième Cercle*. Dans l'avant-dernier (fig. 10), Malianov jette aux flammes les draps qui ont servi de manteau funéraire. Deux étranges événements figuratifs interviennent dans ce plan : d'une part, la résurgence d'une pellicule colorisée, phénomène entre-aperçu de part en part dans le film et qui, à notre sens, agirait ici comme relais entre une ère révolue et une ère en déperdition. Épanouie était l'ère qui vient de prendre fin, ce que se permet d'ailleurs de rappeler Sokourov dans l'épithète incluse dans le carton conclusif du film (« Heureux sont nos proches qui sont morts avant nous »). Maudite soit celle qui débute, vouée à être un calvaire pour les survivants. L'autre événement visuel non moins saisissant dans ce plan d'ensemble est la différence d'échelle entre Malianov et les maisonnettes qui représentent le dehors, l'environ-

nement extérieur autour du théâtre du deuil. Malianov semble gigantesque par rapport à ces habitations, à moins que ce ne soit ces habitations qui semblent minuscules par rapport à lui. Discordance spatiale, rupture d'échelle, décalage plastique. La perception des choses est totalement déroutée. Ces flammes, celles qui signent la fin et le commencement, la fin du commencement et le commencement de la fin, sont sur le point d'embraser tout ce dehors. Le point de vue reculé par lequel nous observons cette torréfaction latente est finalement la même que celle des aviateurs qui ont lancé la bombe sur Hiroshima. Car Hiroshima est partout. Günther Anders, tentant de se mettre dans leur condition, en fait la singulière description :

« Car il n'y a pas le moindre doute sur le fait que ce commencement est le signal, le signal de la fin ; et qu'après une demi-heure tout ce qui se trouve au-dessous de nous sera devenu un unique Hiroshima, une Terre qui ne conservera pas la moindre trace du fait que nous avons été là. Regarde en bas : cette planète sans hommes au-dessous de toi – n'est-elle pas peut-être déjà la Terre après ce jour ? (...) Ah ! Si seulement ils le comprenaient, ceux qui vivent là en bas, quelque part. Pourtant, même les sept ou huit qui ont vu, tout comme moi, le point dans le ciel loin au-dessous de nous, et qui survolent avec moi ce qui fut jadis notre Terre – même eux, les arrière-petits-enfants d'Ulysse et d'Icare, ils ne le savent pas. »¹⁶

Ce plan offre donc une vue imprenable sur l'accomplissement éternel du Désastre, tout autant qu'il traduit l'irrésolution de la situation personnelle dans laquelle Malianov reste immergé.

L'impossibilité du deuil symbolise la permanence de la dévastation que nul ne peut véritablement nommer. *Le*

Deuxième Cercle fait état d'une aporie irrémédiable, celle d'une transition inopérante entre une époque abolie (incarnée par le père disparu) et une époque crépusculaire (représentée par le fils en perte de repères). Des limbes de vestiges d'un passé non révolu face à un présent inamovible et vécu comme une non-expérience. Une non-expérience que Françoise Proust aurait pu confirmer : elle qui affirme que « ce n'est qu'en entremêlant le fil du nouveau avec le tissu de l'ancien que le présent peut faire l'objet d'une expérience, et être vécu comme tel, (...) laquelle cesse d'être un corps étranger pour devenir une acquisition durable. »¹⁷



Fig. 10

Nous ne pouvons pas nous empêcher de percevoir, au travers de ce film, les esquisses d'un cinglant constat sur la situation historico-politique de l'URSS : le film est sorti en 1990, soit un an avant l'éclatement définitif des républiques socialistes en une myriade d'états indépendants. Mais l'État-Nation soviétique était déjà à l'état de déliquescence avancée au moment de la réalisation du *Deuxième Cercle*. A n'en pas douter, ce déclin irrémédiable traverse sourdement l'œuvre de Sokourov. Ainsi, l'érosion de l'appartement ne renvoie-t-il pas, par métaphore, à l'écroulement acté de l'Union Soviétique ? L'attitude clinique et détachée des différents personnages extérieurs, symbolisant chacun une entité administrative et/ou institutionnelle, n'incarnerait-elle pas l'intrusion idéologique du bloc occidental, régi par des

logiques technocratiques ? Ou alors, le dépérissement d'un système communiste crépusculaire, rattrapé par ses égarements bureaucratiques ? Toujours est-il qu'il y a dans *Le Deuxième Cercle* la réminiscence d'un chamboulement dont l'imminence dérègle l'ordre naturel des choses. Jusqu'à cet ultime plan du film (fig. 11), présentant l'intérieur de la chambre du père, désertée, envahie par une fumée épaisse. Le lit est maintenant vide. La chambre est silencieuse. Le Désastre a néantisé les lieux.



Fig. 11

Conclusion : L'éternel retour au bouleversement

La Catastrophe a aboli la progression des choses, fait du temps non plus un mécanisme linéaire mais suspendu et crée de la discordance entre le fragile particulier et l'impitoyable général. Plusieurs plans dans *Le Deuxième Cercle* se succèdent sans réelle causalité, dans un montage déchronologisé. Dans cet univers, le temps sensible se glace, se solidifie, se reliquifie, se compresse, s'éternise, se retourne, se décausalise... C'est un « Temps dérangé, sorti de ses gonds » pour reprendre l'expression de Maurice Blanchot¹⁸. S'il est désharmonisé, c'est parce que ce Temps se sait « capable d'une fin des temps qui serait le fait des hommes. »¹⁹

Le déchirement historico-temporel entre ancien et nouveau ne peut que conduire à une nouvelle Catastrophe, laquelle intervient dans cet avant-

dernier plan du film. Ces flammes sont celles d'un fracassant cataclysme qui conduit à l'anéantissement total, tant humain que cosmologique. Car le Désastre ne connaît pas les règles du temps vécu et n'est sans commencement ni fin :

« *Quand le désastre survient, il ne vient pas. Le désastre est son imminence, mais puisque le futur, tel que nous le concevons dans l'ordre du temps vécu, appartient au désastre, le désastre l'a toujours déjà retiré ou dissuadé, il n'y a pas d'avenir pour le désastre, comme il n'y a pas de temps ni d'espace où il s'accomplisse.* »²⁰

La seule idée même de l'avènement catastrophique suffit à elle seule pour ébranler les certitudes et provoquer l'effondrement matériel des choses. Tout comme l'Ange de l'Histoire, Malianov est lui aussi « prisonnier d'une éternelle Catastrophe, d'une perversion irrémédiable du temps, condamné à la répétition indéfinie de la même tragédie. »²¹ En définitif, *Le Deuxième Cercle* est un film ouvert comme une béance sur un univers déspatialisé et atemporalisé, un espace rabattu sur lui-même où le Désastre pervertit les moindres particules, un temps du désordonnement où le Désastre dérègle l'horloge interne aux êtres et aux choses pour les broyer inlassablement. ■

Notes

1. Dupuy, Jean-Pierre, *Pour un catastrophisme éclairé. Quand l'impossible est certain*, Ed. du Seuil, Coll. Points, 2002, p. 164.
2. Arnaud, Diane, *Le cinéma de Sokourov : Figures d'enfermement*, Ed. L'Harmattan, Coll. Esthétiques, 2005, p. 13 : « Bien entendu cette mise en avant d'un enfermement esthétique, auquel participe le destinataire de l'œuvre appareillé par les logiques d'enchaînement du film, vient aussi d'une certaine « ambiance ». Les films de Sokourov imposent à leur personnage principal, souvent masculin, un mode d'occupation malaisée à l'intérieur »
3. Anders, Gunther, *Hiroshima est partout* [1995], Ed. du Seuil, Coll. La Couleur des Idées, 2008, p. 29.
4. Aumont, Jacques, *Matière d'images redux*, Ed. La Différence, Coll. Les Essais, 2009, p. 26 : « Le figural, c'est donc dans l'image – dans le

visuel, dans ce monde qui est proprement celui de l'image, et auquel il s'agit de reconnaître « la plus complète autonomie » – ce qui vit sa vie, de manière inattendue, irréductible à toute narration et à toute représentation, la part d'opsis pure de toute mimesis. Mais cette part visuelle, si la réserve virtuelle dans l'image en est inépuisable, n'existe pourtant qu'à être reconnue, et accessoirement, nommée. »

5. Rollet, Sylvie, *Une éthique du regard. Le Cinéma face à la Catastrophe d'Alain Resnais à Rithy Panh*, Ed. Hermann, Coll. Fictions pensantes, 2011, p. 14.

6. *Ibid.*, p. 15.

7. Arnaud, Diane, *op. cit.*, p. 9.

8. Aumont, Jacques, *op. cit.*, p. 19 : « La matière de l'image filmique, c'est la part de cette image à laquelle je peux attacher l'idée d'une matière – et je dirai plus précisément, la fiction d'une matière. Scénario, imaginaire : fiction. Fiction d'image, une parmi d'autres (mais toujours là, virtuellement). »

9. Heidegger, Martin, *Acheminement vers la parole* [1959], Ed. Gallimard, Coll. Tel, 1976, p. 13.

10. *Ibid.*, p. 21.

11. Arendt, Hannah, *La Condition de l'Homme Moderne*, Ed. Calmann-Lévy, 1961, pp. 9-10 : « Il se pourrait, créatures terrestres qui avons commencé d'agir en habitants de l'univers, que nous ne soyons plus jamais capables de comprendre, c'est-à-dire de penser et d'exprimer, les choses que nous sommes cependant capables de faire. (...) S'il s'avérait que le savoir (au sens moderne de savoir-faire) et la pensée se sont séparés pour de bon, nous serions bien alors les jouets et les esclaves non pas tant de nos machines que de nos connaissances pratiques, créatures écervelées à la merci de tous les engins techniquement possibles, si meurtriers soient-ils. »

12. Anders, Gunther, *op. cit.*, p. 178 : « (...) Privé de sa voix, il restait néanmoins, dans tout son être, un homme qui crie ; hors d'état d'apprendre, par conséquent, qu'il est possible de ne pas avoir de voix ; et incapable de croire que celui qui doit crier ne le peut pas forcément. »

13. Chion, Michel, *L'audio-vision. Son et image au cinéma* [1990], Ed. Armand Colin, Coll. Cinéma, 2012, p. 9 : « Formuler que le son au cinéma est majoritairement voco-centriste, c'est rappeler que dans presque tous les cas, il favorise la voix, la met en évidence et la détache des autres sons. (...) Le voco-centrisme dont nous parlons est (...) presque toujours un verbo-centrisme. »

14. Dietsch, Bruno, *Alexandre Sokourov*, Ed. L'Âge d'Homme, Coll. Cinéma vivant, 2005, p. 23.

15. Je m'inspire, pour cela, d'une litanie contenue dans pages 518-519 de l'essai de Gunther Anders que nous avons référencé un peu plus haut.

16. Anders, Gunther, *op. cit.*, p. 85-86

17. Proust, Françoise, *L'histoire à contre-temps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, Ed. du Cerf, Coll. Passages, 1994, p. 60.

18. Blanchot, Maurice, *L'écriture du désastre*, Ed. Gallimard, Coll. NRF, 1980, p. 125.

19. Nancy, Jean-Luc, *L'équivalence des catastrophes (Après Fukushima)*, Ed. Galilée, 2012, p. 38.

20. Blanchot, Maurice, *op. cit.*, p. 8.

21. Moses, Stéphane, *L'Ange de l'Histoire* [1992], Ed. Folio, Coll. Essais, 2006, p. 239.

Biographies des auteurs

Claire Arènes

ED 514 (EDEAGE), EA 4399 (CREW)

Claire Arènes est agrégée d'anglais et doctorante en civilisation britannique. Ses travaux de recherche, sous la direction du Professeur Romain Garbaye, portent sur les politiques mises en place en Grande-Bretagne après les attentats de Londres de 2005 pour empêcher les jeunes musulmans de devenir terroristes.

Katell Brestic

ED 514, EA4223 CEREG

Agrégée d'allemand, Katell Brestic est actuellement inscrite en thèse sous la direction d'Anne Saint Sauveur-Henn, professeure émérite. ATER au département d'Etudes germaniques de l'université (UFR LLCSE), elle enseigne principalement l'histoire de l'aire germanique, la civilisation économique et la version. Éluë à la Commission de la Recherche, elle fait également partie du bureau de l'association GIRAF (Groupe Interdisciplinaire de Recherche Allemagne-France).

Anne Cousson

ED 514 (EDEAGE), EA 4399 (CREW)

Anne Cousson est doctorante en civilisation britannique au sein de l'ED 514. Elle fait partie du Centre de Recherche en Civilisation Britannique au sein du CREW (*Center for Research on the English-Speaking World*). Ses recherches portent sur la politique des droits de l'homme au Royaume Uni et en Europe. Elle enseigne la civilisation britannique en LEA à l'Université Sorbonne Nouvelle.

Louis Daubresse

ED 267, EA 185 (IRCAV)

Louis Daubresse est doctorant en études cinématographiques et audiovisuelles sous la direction de Sylvie Rollet. Il participe au groupe de recherche «Théâtres de la Mémoire». Son sujet de thèse porte sur les figures du mutisme, la disparition de la parole et les lieux de silence dans le cinéma contemporain. Il est également chargé d'enseignement en analyse filmique à l'Université de la Sorbonne Nouvelle et à celle de Lille III. Il a publié des articles dans *les Cahiers de l'AFFECAV* et *La Furia Umana*.

Cécile Martin

ED 267, EA 185 (IRCAV)

Après une formation en arts du spectacle, Cécile Martin étudie le cinéma à l'Université Paris 1. Elle se forme ensuite aux techniques de communication, marketing et production multimédia, puis obtient un Master de droit des médias et un Master d'esthétique à l'Université Paris I Panthéon Sorbonne, ainsi qu'un titre d'Ingénieur consultant spécialité média. Sa thèse, sous la direction de Laurent Jullier, porte sur L'Histoire des écrans. Elle enseigne à l'Université Paris 1 (UFR Sciences de l'Art) et à l'Institut Supérieur des Médias de Paris.

Caroline Thiéblemont

ED 267, LIRA

Caroline Thiéblemont est doctorante et chargée de cours en études théâtrales à l'Université Paris 3. Spécialisée dans l'esthétique théâtrale occidentale, sa thèse, menée sous la direction d'Hélène Kuntz, aborde la question de l'esthétique du cynisme dans le théâtre contemporain, notamment chez des auteurs tels que Martin Crimp, Botho Strauss ou Dea Loher. En mêlant des approches historique, philosophique et dramaturgique, elle cherche à mettre en évidence les nouveautés et les bouleversements induits par ce nouveau rapport à la création dans tout un pan du théâtre contemporain.

Emilie Thomas Mansour

ED 120, EA 172 - CERC

Emilie Thomas Mansour est doctorante à Paris 3, sous la direction de Tiphaine Samoyault. Sa recherche porte sur les relations entre mémoire de la guerre, territoire et corporéité dans la littérature féminine de guerre au Liban (le courant des *Beirut Decentrists*). Son activité professionnelle au Liban porte sur deux axes : la recherche à travers l'écriture - elle est auteure de *Noir Beyrouth* publié aux éditions Tamyras en 2010, ouvrage traitant de la relation organique à la ville de Beyrouth et à la violence - et la recherche chorégraphique. Par ailleurs, elle a été journaliste pour la presse francophone libanaise ainsi que conseillère éditoriale.

Aliette Ventéjoux

ED 514, EA 4399 (CREW)

Aliette Ventéjoux est doctorante en littérature américaine. Elle s'intéresse plus particulièrement à la façon dont les auteurs américains se sont appropriés les événements du 11 septembre 2001. Son dernier article s'intitule « The Paradoxical Figure of the Falling Man in Post-9/11 Literature » et est en cours d'impression dans l'ouvrage *Death in Literature*, coordonné par Outi Hakola et Sari Kivistö (Helsinki Collegium for Advanced Studies). Elle est ATER à l'université Jean Monnet à Saint-Étienne, où elle enseigne la littérature, la civilisation et la culture générale du monde anglophone.

Arnaud Verret

ED 120, EA 3423

Arnaud Verret porte ses recherches, sous la direction d'Alain Pagès, sur les aspects du monstrueux dans l'œuvre d'Emile Zola. Il a contribué à la publication d'un *Dictionnaire des créations mythiques, légendaires et improbables des voyageurs* (sous la direction de Dominique Lanni, Université de Malte) et participé au colloque international « L'imaginaire du voyage » organisé par l'Université de Braga. Il travaille actuellement à un article sur le scénario d'une nouvelle érotique de Zola pour la revue *Romantisme*.



